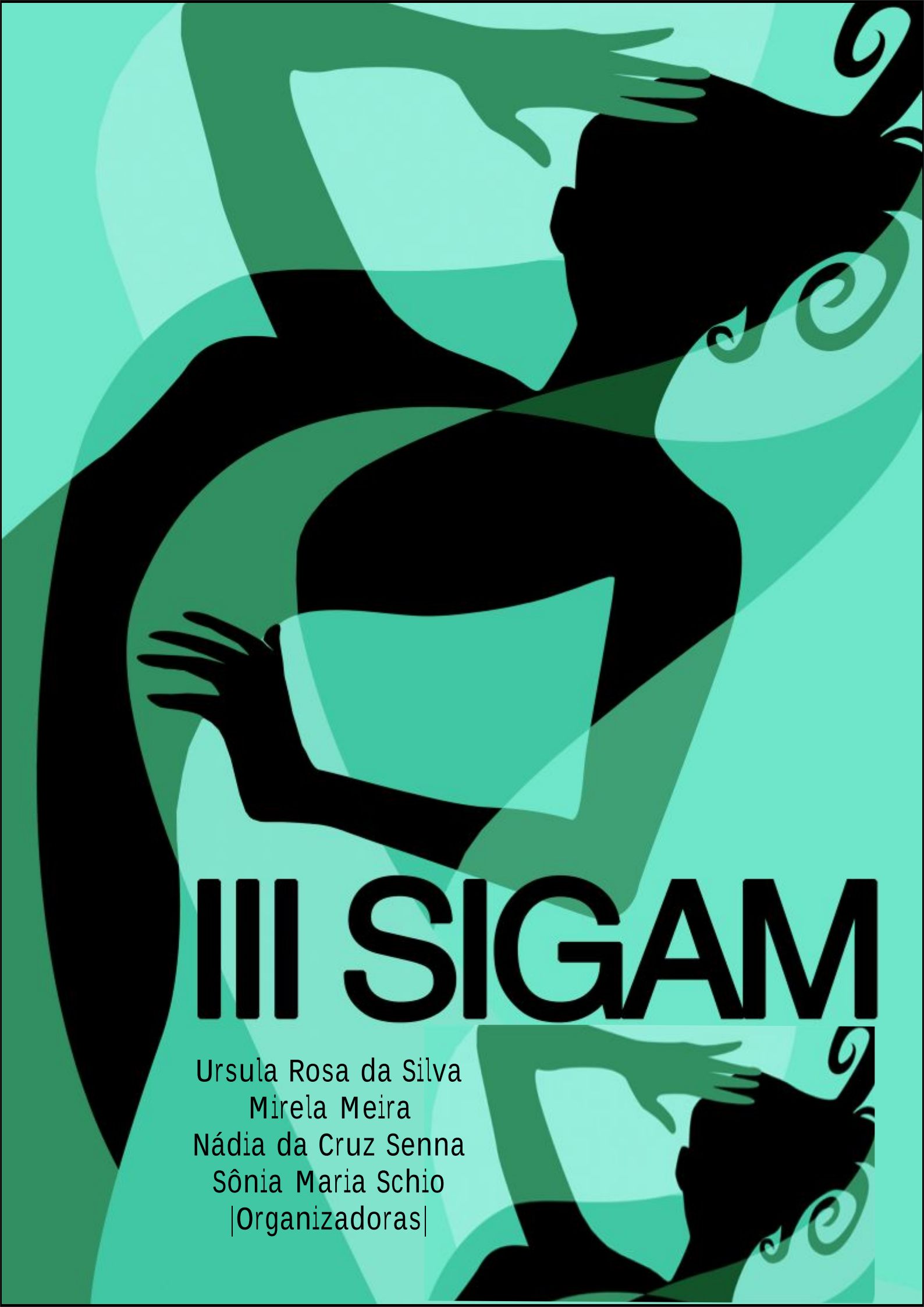


III SIGAM

Ursula Rosa da Silva
Mirela Meira
Nádia da Cruz Senna
Sônia Maria Schio
|Organizadoras|

III SIGAM
Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória

O III Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória: a educação do olhar sensível objetiva propiciar a discussão sobre a produção artístico-cultural vinculada às questões de gênero. Com enfoque inter e transdisciplinar, o encontro volta-se a pesquisadores, estudantes e profissionais das áreas de Arte, Música, História, Filosofia, Educação, Comunicação, Literatura, bem como demais campos que abordem as reflexões sobre Gênero, Arte e Memória, nas suas diversas relações que tratem de representações e categorias emergentes na contemporaneidade.

Período de 28 a 30/11/2011

Comissão Científica e Executiva:

Profa. Dra. Ursula Rosa da Silva
Profa. Dra. Fabiane Tejada da Silveira
Profa. Dra. Larissa Patron Chaves
Profa. Dra Mirela Meira
Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna
Profa. Dra. Sônia Maria Schio

Promoção: Centro de Artes da UFPel
Grupo de Pesquisas Caixa de Pandora, Grupo de pesquisa Nutree,
Projeto Arte na Escola

Obra publicada pela Universidade Federal de Pelotas
Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar G. Borges
Vice-Reitor: Prof. Manoel Luiz Brenner de Moraes
Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Luiz Ernani Gonçalves Ávila
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. Ligia 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: 2011
ISSN - 2177-8884
Tiragem:200 exemplares

Dados de catalogação na fonte:
Aydê Andrade de Oliveira CRB - 10/864

S471a Seminário Internacional sobre Gênero, Arte e Memória [recurso eletrônico] (3.: 2011 : Pelotas)
Anais do III SIGAM : Gênero, Arte e Memória, 28 a 30 de novembro de 2011 / Centro de Artes/UFPel ; Organizadoras: Ursula Rosa da Silva [et al.]. – Pelotas : Ed. da UFPel, 2011.
1 CD-ROM (XXXp.)
Periodicidade bianual

1. Relações de gênero - Congressos. 2. Memória – Congressos. 3. Arte – Congressos. I. Silva, Ursula Rosa da, org. II. Senna, Nádia, org. III. Schio, Sônia Maria org. IV. Meira, Mirela org
Título. V. Título: Gênero, arte e memória.
CDD 305.40631
700.0631

1. Filosofia e Educação: Diálogos e relações de Gênero e Memória:

Este GT tem por objetivo aglutinar e fazer dialogar as pesquisas desenvolvidas e em andamento com temas e problemáticas referentes às questões de gênero, de forma abrangente, e de memória. Nosso propósito será o de refletir sobre os aspectos teórico-metodológicos abordados a partir da Filosofia e da Educação.

2. História, Gênero e Memória:

Nesse grupo de trabalho o enfoque dado são as abordagens de Gênero Memória a partir da História. O objetivo é trabalhar categorias, narrativas, representações e experiências limiares: possíveis diálogos entre história, ciências humanas, linguagens na perspectiva dos estudos do cotidiano.

3. Gênero nos discursos e práticas midiáticas e estéticas: (o nome é esse e não como está no arquivo)

Este grupo de trabalho articula estudos em torno das subjetividades, processos e desdobramentos da construção de identidades, papéis e relações de gênero nas múltiplas manifestações discursivas, artísticas e midiáticas. (artes visuais, música, teatro, dança, literatura, mídias e novas tecnologias)

4. Gênero e memória em uma perspectiva interdisciplinar:

Nesse GT objetiva-se reunir trabalhos que relacionem conceitos de gênero e memória tanto na construção de novos objetos de pesquisa, como em função de metodologias cujos contornos possam defini-las como multidisciplinar. Da mesma forma, inserem-se trabalhos que discutem o patrimônio material e imaterial, incluídos nesses, acervos e procedimentos de tratamento da informação, estudos sobre biografias, cultura material e outros, todos voltados a pensar os temas relacionados a trabalho, modos de fazer, modos de expressão, conflitos e possibilidades de compreensão das formas de representação dos gêneros através da história das culturas.

SUMÁRIO das Palestras

Cartografia do sensível: modo investigativo da pesquisa educacional - 6
Carla Gonçalves Rodrigues; Samuel M. Schnorr

Práticas de correspondências de mulheres entre 1890 e 1950 - 11
Carla Gastaud

A rainha Maria Antonieta nas pinturas de Mme. Vigée Lebrun - 15
Carlos Alberto Ávila Santos

História, tempo e memória e na sociedade contemporânea- 23
Carlos Henrique Armani

Mulheres nas ´100 fotografias que mudaram o mundo: questões de gênero e memória - 28
Francisca Ferreira Michelon

Da 'Educação estética do homem' à educação do olhar sensível: dois séculos de (in)sucessos para as humanidades? A propóstio de J.M. Coetzee e Robert Musil - 35
Kathrin Rosenfield

Formação intelectual e educação do olhar: considerações a partir do Ciclo de Cinema e Filosofia da UFPel - 44
Luis Rubira

Feminismo e Interculturalidade: implicações para pensar a universalidade - 48
Magali Mendes de Menezes

Mujeres situadas/situaciones de mujeres: mirándonos las unas a las otras - 56
María Silvana Sciortino

A presença/ausência do corpo na arte contemporânea - construindo um novo olhar - 64
Mirian Estela Nogueira Tavares

Olhando para si mesma: o autoretrato na produção das artistas plásticas - 71
Nadia da Cruz Senna

Cultura e sensibilidade: possibilidades e limites no séc. XXI - 82
Sônia Maria Schio

Corporeidade, Alteridade e Feminismo - 89
Ursula Rosa da Silva

Cartografia do sensível: um modo investigativo da pesquisa educacional

Carla Gonçalves Rodrigues

Samuel Molina Schnorr

O que este texto propõe é uma tentativa de pensar a educação imersa e tramada no cenário desta atualidade. Aqui a educação é tratada como um conjunto de processos pelos quais indivíduos se transformam ou são transformados por dispositivos culturais, elementos interdisciplinares, tanto da arte contemporânea como da filosofia da diferença. Nessa paisagem, situam-se dúvidas no que tange às formas de realização da pesquisa acadêmica em consonância com a proposição acima apresentada.

É fato que estudos sobre a contemporaneidade que adotam como paradigma o pensamento pós-estruturalista (DELEUZE, 2006; FOUCAULT, 1999; LYOTARD, 2002), demonstraram anteriormente a impossibilidade ou limites da representação da realidade significada através da palavra e dos numerais. Sendo assim, torna-se urgente a elaboração de uma formulação mais adequada para os caminhos metodológicos da atual investigação educacional, voltada à formação de professores. Talvez atenta ao dinamismo no qual a realidade coexistente é produzida, aos hibridismos e multiplicidades de imagens e discursos que se rearranjam de maneira insubordinada ao campo do saber das ciências educativas, colocando-se como efeito a urgente inseparabilidade entre conhecimento e vida, um dos mais caros sonhos do pesquisador cartógrafo.

Sabe-se que, de um lado, a pesquisa educacional do tipo quantitativa procura seguir um plano previamente estabelecido, baseado em hipóteses claramente indicadas e variáveis que são objeto de definição operacional, manipulando os dados através de recursos estatísticos, tendo como propósito demonstrar validade e fidedignidade nos resultados encontrados, expressos em números. De outro lado, a investigação qualitativa costuma ser direcionada ao longo do seu desenvolvimento. Não apresenta como prioridade enumerar ou medir eventos e não emprega instrumentos estatísticos para análise de dados. É comum o investigador procurar entender os fenômenos relativos ao objeto de estudo, segundo a perspectiva dos participantes da situação examinada e então, relatar sua interpretação acerca de tais fenômenos. Nas pesquisas classificadas como mistas, as metodologias quantitativas e qualitativas não são excludentes, tampouco guardam relação de oposição. Embora se diferenciem quanto à forma e à ênfase, os dois métodos trazem como contribuição ao trabalho investigativo a mistura de procedimentos de cunho racional e intuitivo, contribuindo para a melhor compreensão do objeto focalizado.

Detendo-se um pouco mais na averiguação em educação do tipo qualitativa, destaca-se a etnografia que, segundo Mattos (2001), é a escrita do visível de um determinado campo empírico. Ela depende das qualidades de observação, de empatia, do conhecimento sobre o contexto, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo. Compreende a interpretação e significação, pela observação direta e por um período de tempo, das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas.

Também aninhada na tendência qualitativa, vê-se o método cartográfico mais fortemente emaranhado com as concepções de educação e formação de professores, por ora seguidas. Oriundo do conceito filosófico cunhado por Deleuze e Guatarri (1995), que visa acompanhar um procedimento, e não representar um objeto, de uma maneira geral, a cartografia sugere um olhar atento, tramado com o registro escrito do processo da sua própria produção. Desse modo, possibilita expandir o foco ao incluir como interesse investigativo, a constituição do território subjetivo dos indivíduos envolvidos. Não menos do que isso, a cartografia permite o acesso daquilo que força o pensamento, favorecendo o registro de acontecimentos que não se apresentam em primeiro plano ao pesquisador. Tal metodologia vem sendo utilizada no Brasil em textos publicados e orientados por Passos, Kastrup e Escóssia (2009), Rolnik (1989) e Fonseca com Kirst (2003).

Adotou-se a cartografia como método para conduzir a pesquisa *Tramas e usos do passeio urbano: por uma estética professoral*, visto que se considera um trabalho cartográfico menos informativo e mais, um contar sobre aquilo que se passa no sujeito da experiência. Isto é, o ato de investigar ocupa-se da narrativa de dentro da experiência vivida, construindo um mapa

dos saberes daí advindos. Com isso, articula-se o método com as intenções da indagação, bem como com questões desta atualidade. Mais ainda, oferece elementos para variar as formas quantitativas, qualitativas e mistas.

Como foi desenvolvida a pesquisa?

Foi dito que, dentre as múltiplas opções metodológicas existentes e utilizadas nas investigações educacionais, optou-se por trabalhar com a cartografia. Quando se pretende investigar teoricamente o campo subjetivo, os territórios de constituição de uma dada professoralidade, há que se considerar, além dos planos visíveis, seus planos invisíveis de formação, dando visibilidade aos processos de ensaio e invenção de uma individuação.

Outro aspecto relevante, que leva à opção por este procedimento, é que ele se constitui na interlocução entre as distintas áreas do saber, intenção relevante tida como propósito a partir da pesquisa que fomenta este texto, especificamente, nas conjugações das ciências educativas com a arte e a filosofia, considerando-se esta uma forma rizomática de produzir saberes. O rizoma é um dos princípios cartográficos, figura possível do pensamento, que se forma no entrecruzamento de vetores que não obedecem relações subordinadas ou hierárquicas (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Dependendo do tipo de agenciamento realizado, alterações perceptivas são favorecidas. Tais alterações auxiliaram no arranjo potente de variadas coisas e ideias. Outras imagens são elaboradas e articuladas através da conjugação realizada. E, assim, colaboram na construção de sentidos, de variadas formas de expressão e de conteúdo com aquilo que foi capturado pelos signos por elas emitidos.

Acredita-se que dispositivos artísticos e filosóficos permitem colocar em movimento alguma renovação das formas educacionais. Através da relação inicial de vizinhança entre termos heterogêneos e independentes, tanto da arte contemporânea como da filosofia da diferença, é possível produzir singularidades, includentes de novas subjetividades relativas a uma professoralidade. Para tal, foi oferecida a Oficina *Tramas e usos do passeio urbano: por uma estética professoral*, como elemento fundamental da pesquisa-intervenção de mesmo nome, realizada pelo Núcleo UFPel, do Projeto de Pesquisa Observatório de Educação 2010, tendo como sede a UFRGS, intitulado *Escrileituras: um modo de "ler-escrever" em meio à vida* (CORAZZA, 2011).

Treze pessoas vindas das mais diversas áreas do conhecimento (Pedagogia, Filosofia, História, Biologia, Matemática, Ciências Sociais, Arquitetura, Engenharia Agrária, Artes, Geografia e Serviço Social) estiveram presentes na ação pedagógica. Tinham como maior objetivo a qualificação docente. Procurou-se articular o passeio urbano com mídias de uso doméstico da comunicação contemporânea, fortalecendo o propósito da construção de uma singular estética professoral.

No primeiro momento da Oficina, foi disponibilizada para cada participante uma caderneta de anotações. O uso da referida caderneta demostrou-se uma aliada ao registro da experiência vivida em trama com a construção dos conhecimentos realizados durante o trabalho. A constante escrita dos seus pensamentos, sensações, inquietações, dúvidas, certezas abaladas, percepções não era um hábito comum aos pesquisadores, porém os incentivos que moveram este registro foram essenciais para inaugurar a experimentação e o uso do método em questão. Aí foram cartografadas observações realizadas da cidade de Pelotas e procedimentos utilizados para a elaboração de um vídeo. Munidos de câmeras digitais e máquinas fotográficas, durante as saídas de campo, feitas através de caminhada, ônibus e barco, os oficineiros coletaram imagens, capturando signos presentes no cotidiano. Para a montagem do vídeo, utilizaram *a posteriori* o programa *movie maker*.

Durante uma semana, distribuído em dois turnos de trabalho (manhã e tarde), o Curso totalizou quarenta horas. O programa teórico deteve-se nas seguintes ações: estudos de textos da filosofia da diferença, de obras literárias e poéticas, de entrevistas de artistas e cientistas, leituras comentadas, leituras dirigidas, debates; projeções em DVD de documentários, vídeos e imagens de práticas artísticas contemporâneas; exercícios ensaísticos de escrita (entre filosofia e literatura) articulados a outros modos de expressão próprios do campo da elaboração de vídeos.

O uso entrelaçado de saberes advindos da arte, da filosofia e da ciência durante as aulas teóricas, na formação de

professores, possibilitou, conforme afirmam Deleuze e Guattari (1997), o enfrentamento do pensamento caótico no ato de criação do vídeo, em um mergulho na busca de elementos para que seja possível construir planos de realidade. Inicialmente pode parecer difícil tramar os elementos de um conjunto não homogêno. Aparenta obscuro os fazer funcionar juntos, quando eles deixam de exercer um desenvolvimento organizado e harmonioso na tentativa de manutenção da forma essencial. Para tal, é necessário deslocar um centro de gravidade sobre uma linha abstrata: eis aqui a definição de agenciamento maquínico, cunhada por Deleuze com Parnet em *Diálogos* (1998). Os autores dizem que há aí um deslocamento que não evita catatonias, precipitações nem velocidades variáveis, pois uma "máquina, na sua existência de heterogeneidade de vizinhanças, ultrapassa estruturas com suas condições mínimas de homogeneidade".

Segundo Deleuze (1998), existem máquinas que abrem sucessivos e novos agenciamentos, liberando partículas, produzindo singularidades, gerando encontros inesperados e inexplicáveis. E há aquelas que fecham agenciamentos, realizando totalizações, homogeneizações, estratos classificatórios. Tudo vai depender da potência desejante do campo subjetivo em que se elaboram as conjugações de matérias e da capacidade de abertura para o sensível do indivíduo experimentador.

As aulas teóricas foram importantes para que cada sujeito fosse construindo compreensão sobre o método cartográfico, ao mesmo tempo em que o utilizava. Durante os passeios, um olhar diferenciado, uma experimentação, provocou a abertura para o inesperado, permitindo que conexões fossem formadas, territórios desconstituídos ou reforçados, fazendo com que sentimentos e sensações pudessem transparecer nos vídeos e no registro escrito. Dos dispositivos artísticos aí reunidos, acredita-se que há alguma força para tensionarem o desejo, o que passa nos modos de sentir, agir e pensar. É isso que procura-se demonstrar a seguir. Muita coisa indica que a rachadura, por eles realizada, na organização essencial que constitui suas matérias, opera nas formas constitutivas de um sujeito em que sua experiência produz efeitos no corpo, em que algo transita necessariamente na superfície de sua substância física.

No último dia da Oficina, durante a mostra dos vídeos, notou-se que cada oficineiro conseguiu construir filmes com um caráter metodológico cartográfico, apresentando, por vezes mais fortemente e outras nem tanto, uma visão diferenciada daquilo que até então era perceptível aos seus olhos. Os registros escritos e as imagens estiveram prioritariamente relacionados aos interesses da área originária de estudo, justificando o fato de que somente aquilo que nos interessa, nos provoca, aguça nossa curiosidade, irá gerar uma necessidade que será suprida através do conhecimento (LARROSA, 2002).

Sair da educação pela educação

O que se quer é enfrentar questões suscitadas pela experiência vivida de formar professores. Delineia-se, então, alguma saída a partir de recursos conceituais advindos de paradigmas vigentes na Educação, sem ater-se dogmaticamente a nenhum deles, contudo, tramando recursos de outras áreas de conhecimento, tais como a filosofia da diferença e a arte contemporânea. Respirar, alimentar, gozar com o pensamento produzido em outros campos. Diria Deleuze a esse respeito: Sair da educação pela educação. O que isso quer dizer no contexto considerado? Recorrer a extraciências educativas para formar professores realizando fissuras no modo realizado, até então.

Corpos e incorpóreos são reunidos. Atitude de estar à espreita. Signos emitidos no cotidiano capturam o pensamento, de tal modo que é necessário realizar um corte nesse caos, construindo um plano capaz de produzir sentidos desde pensar o arranjo realizado com conceitos filosóficos. Por vezes, aquilo que é reunido gruda com mais força. Outras vezes, tal aproximação é fraca e não confere força ao pensamento. Não se pode esquecer: há uma necessidade que move todo esse movimento de existência. É da ordem do desejo que circula em um corpo vibrátil (ROLNIK, 1989), desprovido de organização no instante em que se dá a invenção.

Mas isso ainda não é tudo quando se pretende formar professores como um ato de criação de uma vida potente em um tempo caracterizado por uma gama de conhecimentos que impulsionam freneticamente aplicações tecnológicas que aceleram o "progresso". Tais conhecimentos trazem complexidades para a vida social, explicadas por *experts*, ditos como

conhecedores dessa estrutura (BAREMBLITT, 2002). Nesse caso, salienta-se o trabalho dos técnicos educacionais, aqueles que se colocam a serviço das entidades e das forças que são dominantes em nossa sociedade. São eles que acabam prescrevendo sobre como realizar a prática docente, despossuíndo a categoria professoral de um saber acumulado durante anos de experiência vital, sendo tal saber relegado, colocado em um segundo plano. Não é possível dizer ao certo, mas ao tatear essa perspectiva formativa apoiada em prescrições, pode-se afirmar com menor quantidade de véus, sobre o porquê somos tão tristes, como indica Corazza (2004). Com tantas indicações sobre como ser e fazer - enquanto uma demanda modulada por *experts* - acaba-se por perder o controle sobre as próprias condições de vida, ficando alheio ao poder de gerenciar a existência.

Por isso a aposta nesse processo educacional que age no indivíduo, que faz acontecer alguma coisa com os sujeitos envolvidos. Não há escapatória. É condição sobre a qual o pensamento é colocado a pensar. Torna sensíveis as significações. "Algo aconteceu e eu aconteci nesse instante", diz Chantau. Exige uma didática que põe alguma coisa a funcionar novamente, tal qual em uma Oficina. Não no sentido de consertar ou retificar o modo de orientar e dirigir a aprendizagem. Mas na possibilidade de privilegiar a operação de afectos, perceptos, funções e conceitos no ato de aprender. Por isso reunir ciências educativas, filosofia da diferença e arte contemporânea em prol de movimentar um arranjo heterogêneo nos processos de formação de professores, podendo daí extrair blocos de sensações na educação.

Nessa perspectiva, o que se aprende está mais para o lado daquilo que pode ser sentido, lembra Deleuze em *Diferença e Repetição* (2006, p. 270):

> "Há no mundo alguma coisa que força pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma recognição. [...] em sua primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido. É a esse respeito que ele se opõe à recognição, pois o sensível, na recognição, nunca é o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona diretamente com os sentidos num objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido. [...] O objeto do encontro, ao contrário, faz realmente nascer a sensibilidade no sentido. Não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser do sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado".

Fortalece-se, então, a necessidade de realizar investigações em sintonia com a perspectiva teórica e estética que conduz uma pesquisa que trata da formação de professores. Aqui a saída é o exercício cartográfico. Não mais interessa dizer daquilo que se passa com os outros, da imersão em um dado local em que se observa com certa distância o que ali acontece. De fazer o relatório das impressões e interpretações realizadas no campo empírico, ao modo de um mapa exato, conforme escrito por Borges, mapa que acaba ficando do mesmo tamanho da própria coisa mapeada e, portanto, sem utilidade.

Interessa bem mais mapear as intensidades e os afetos que constituem nossos devires e que ocupam nossos corpos a cada momento do vivido. Listar os modos como a força de criação opera nas práticas pedagógicas. Uma pesquisa do micro: "Conhece-te a ti mesmo", não no sentido de reconhecimento de uma essência universal, mas na constituição de saberes de uma existência, de uma "vida como obra de arte" (FOUCAULT, 2004).

Aqui a escrita é ferramenta infinitamente potente. Não há dúvidas disso! A leitura também: faz subir à superfície diferentes planos. Ler, escutar, escrever: múltiplas linguagens em transcriação. Assim foi possível realizar esta experimentação, construindo um método que permite olhar para o processo de fazimento e desfazimento do território habitado. Procedimentos, nada mais do que isso. Funciona, não funciona?! Criação de sintaxe, de um idioma, de uma língua estrangeira na língua dominante. Fazer com que ela passe por um tratamento voluntário, mobilizador de vontades, desejos e necessidades. Fazê-la gaguejar, balbuciar. Levar a linguagem até um limite. Eis a ideia de Estilo em Deleuze. Mas não se pode esquecer que sempre precede uma necessidade para tal: qual é o teu problema ou conjunto de problemas? Continua-se interrogando a formação de professores nesta contemporaneidade.

Por fim, há também outro movimento que pode ser realizado. Não há interesse para desenvolver sobre ele. Apenas a lembrança que há vezes em que não se pode abrir o peito e esticar a coluna jogando todo ar possível para dentro do corpo. E deixá-lo por segundos revolver nossos órgãos. E somente então permitir que ele muito lentamente derrame do nosso corpo. Há vezes em que não se pode sentir isso. Não há necessidade para tal. É isso!

Referências

BAREMBLITT, Gregorio. Compendio de Análise Institucional e outras correntes: Teoria e Prática. 5. ed. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002.

CORAZZA, Sandra Mara. "Por que somos tão tristes?". In. Pátio - Revista Pedagógica. Porto Alegre, ano VIII, n. 30, p. 51-53, maio/julho 2004.

CORAZZA, Sandra Mara. Projeto Pesquisa Observatório de Educação 2010. Disponível em: <http://difobservatorio2010.blogspot.com> Acesso em 6 ago. 2011.

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro. Ed. 34 Ltda, 1995.

_____. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FONSECA, Tânia Maria Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). Cartografias e devires. A construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 8. ed. 1999.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

LARROSA, Jorge. Nietzsche e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LYOTARD, J. F. A condição pós-moderna. São Paulo: José Olympio, 2002.

MATTOS, C. L. G. A abordagem etnográfica na investigação científica. UERJ - Rio de Janeiro, 2001. Disponível em <www.ines.gov.br/paginas/revista> Acesso em: 27 de jul. 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método cartográfico. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2009.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

PRÁTICAS DE CORRESPONDÊNCIAS DE MULHERES ENTRE 1890 E 1950

Carla Gastaud

As correspondências são uma troca, uma forma de comunicação que requer, no mínimo, dois personagens ou, melhor dito, dois interlocutores. Muitas vezes estes interlocutores são mulheres.

As cartas eram uma das práticas de escrita mais utilizadas pelas mulheres. Talvez por serem de circulação íntima, talvez por seu papel de manter laços de família e de amizade, talvez por permitirem que a escrevente se desculpe pelas "mal-traçadas linhas" já que as mulheres usualmente dispõem de menos familiaridade com a escrita. Por todas ou por nenhuma dessas razões, as mulheres escreveram, e ainda escrevem, cartas.

Em uma carta, são interlocutores aquele que escreve e aquele a quem a missiva é dirigida quando de sua escritura, o "destinatário inicial". Entretanto, também podem ser interlocutores, de forma menos direta, os integrantes do círculo em que a carta eventualmente circule e "os tantos que a ela têm acesso quando publicada, editada". (CAMARGO, 2000, p. 10-11).

É característico das cartas serem documentos íntimos, secretos, intransferíveis e, embora toda a carta presuma um leitor, *"en carta privada como tal, no hay, no puede haber, implícita una intención de publicación"*. (SIERRA BLÁS, 2003, p. 27).

Cartas, escritas para este fim ou não, têm sido publicadas desde a antiguidade e os últimos anos se caracterizam pela realização de vários estudos sobre cartas e correspondência e pela publicação de cartas de personagens, de pessoas famosas, de autores reconhecidos, como Monteiro Lobato e Mário de Andrade ou Euclides da Cunha, para falar nos brasileiros. Estudar as práticas de correspondência é lançar-se em um mergulho nas relações entre cultura escrita e sociedade e na função que cada produto gráfico assume no ambiente cultural concreto que o produz e emprega. (SIERRA BLÁS, 2003, p.109).

Quando alguém escreve uma carta aquilo que o mobiliza é o seu projeto de dizer. Há uma intenção de comunicar, de ser entendido, de obter respostas e, muitas vezes, de responder perguntas anteriores. A carta é o lugar para onde confluem as estratégias do autor/narrador e do receptor/leitor. O autor não pode prescindir da aceitação do leitor e este tem que aceitar a proposta de verossimilhança daquele, uma vez que cartas carregam a ilusão de não ficcionalidade. O epistológrafo pratica uma opção, uma eleição que condiciona o texto que vai escrever. Seja no plano do estilo, seja no plano da franqueza. A materialização escrita da experiência pessoal é inseparável do pacto estabelecido com o leitor - destinatário. (CASTILLO GOMES, 2006, p. 30-32).

As cartas servem para muitos tipos de comunicação - política, comercial, jurídica, entre outras. Este trabalho trata de cartas familiares porque estas são, em sua grande maioria, as cartas escritas por mulheres.

Michele Perrot constata: "o gênero epistolar não escapa da divisão sexual dos papéis" (2005, p. 47). Às mulheres compete a comunicação cotidiana, são elas as correspondentes habituais das cartas familiares, as cartas das mães ocupam-se dos detalhes: os dentinhos dos netos, o tricot em andamento, a parentela, os colégios, as doenças e a saúde. Quando os pais escrevem é para matérias nobres, do contrário assinam e acrescentam um *postscriptum* às cartas escritas pelas mulheres ou mandam recados.

O inverso também acontece. O conteúdo das cartas é diferente quando o destinatário é homem ou mulher. Falando da família de Karl Marx, Michele Perrot enfatiza as diferenças entre as cartas dirigidas pelas filhas ao pai e as cartas escritas à mãe, "a ela escreve-se pouco e sobre o insignificante: fofocas de doenças, o calor que está fazendo, uma bolha nos pés devido a meias grandes demais [...]". (2005, p. 51).

Nas cartas de Estefânia de Requesens a Hipólita Roís, respectivamente filha e mãe, Castillo Gomes identifica um "modo das epístolas familiares", um esquema quase fixo em que se sucedem: alguma menção a cartas anteriores, perguntas sobre a

saúde da destinatária, notícias dos filhos, observações sobre a vida na corte e, para finalizar, assuntos diversos que tratava com a mãe. (2006, p. 22).

Um modo similar pode ser encontrado nas cartas da Baronesa Amélia à filha Sinhá. A mãe - que se mudou para o Rio de Janeiro após a morte do Barão corresponde-se com a filha que residia na Chácara, em Pelotas, atual Museu da Baronesa - inicia respondendo ou comentando a carta anterior; depois trata de encaminhamentos domésticos como reformas na casa, colégio das crianças, recursos e pagamentos, roupas e encomendas; a seguir indaga de parentes e conhecidos ou oferece informações sobre eles; e, por último, comenta de sua saúde e deseja que a filha, genro e netos estejam saudáveis. Eventualmente, um acontecimento extraordinário pode alterar esta ordem tal como o relato de uma morte na família ou de um nascimento.

Examinei dois conjuntos epistolares que denominei Família Maciel e Família G. O primeiro, ao qual já me referi, integra o acervo do Museu da Baronesa, em Pelotas, e é constituído por duzentos e trinta e duas cartas recebidas por D. Sinhá, filha da Baronesa que dá nome ao Museu, e enviadas por sua mãe, Amélia, e por seus filhos, Rubens e Mozart, entre os anos de 1885 e 1928.

O conjunto Família G é formado pela correspondência mantida por Antônio com a família durante o período em que estudou em Porto Alegre - e pelas caras trocadas com a namorada Rita, depois esposa, - entre os anos de 1931 e 1944 em que residiram em cidades diferentes, Pelotas e Porto Alegre, alternadamente. Este conjunto é composto por 547 cartas na sua maior parte guardadas ainda nos envelopes.

As mulheres missivistas que estudei, através destes dois conjuntos epistolares, escrevem à semelhança da Família Marx. Suas cartas têm uma maneira menos atenta, menos vigilante do quanto se mostram, elas escrevem a lápis, com a pena ruim, no papel que resta. São cartas espontâneas, sem rascunho, que terminam porque o papel acaba, ou porque a luz ficou ruim. Mesmo a Baronesa, que tem bastante familiaridade com a escrita, adverte: não passei a limpo, a letra está ruim, apresentando o tipo de espontaneidade que Michele Perrot identifica nas cartas familiares (2005, p. 47). Enfim, as cartas femininas constituem a maioria da correspondência trocada nesses conjuntos, o que atesta a importância da atenção à especificidade da apropriação feminina da escrita epistolar.

Entre a pessoa que escreve e aquela a quem a carta se destina os sujeitos constituem-se, de muitas maneiras: compartilhando "formas de observar e construindo conhecimento; legitimando fontes; dando cor e tom à escrita; marcando a presença de outros na escrita; imprimindo marcas de delicadeza, confiança e amizade para com o outro" (BAKHTIN, 1985, p. 47). Nas cartas se configuram sociabilidades.

Próximas, complexas, cerimoniosas, agradáveis ou tensas, as sociabilidades que se constituem nas correspondências familiares não são individuais, uma vez que "uma correspondência familiar é escrita para o grupo ou subgrupo: ela circula, delimita seu território, modula suas confidências, exclui o íntimo" (PERROT, 1992, p. 188). As cartas circulam no ambiente familiar, quando alguma parte da carta requer privacidade, tem um destinatário exclusivo, deve ser enviada em folha separada, cuja extração do corpo da carta (uma folha a ser discretamente escondida no bolsinho, ou no côncavo da mão, caso haja necessidade) não prejudique sua coerência.

Assim, a mãe de Antônio, missivista do conjunto G., recomendava que (se fossem muito ruins) ele enviasse os resultados dos exames, que prestaria em breve na Faculdade de Medicina, "em papel a parte", para que ela não precisasse dizer nada aos outros, "se ele não quiser", logo, previam a circulação das cartas no meio familiar. O pai não está incluído entre os outros, já que parece ter precedência na leitura das cartas que chegam à casa da família.

A correspondência que chega é lida pelo pai antes de ser lida pelos demais, como fica claro quando a mãe recomenda que ele não fale muito sobre o namoro da irmã porque "o teu pai lê primeiro, por isso não te podes espandir muito". (Carta de 23 de agosto de 1935. Conjunto G).

As cartas dos familiares de Antônio tratam, como seria de se esperar, de assuntos cotidianos. As irmãs escrevem

"asneiras", falam de flertes, contam dos programas – festas, aniversários, cinema – e dos amores, falam do colégio e fazem encomendas (botões, partituras). A mãe fala do cotidiano e de eventos familiares, (nascimentos, doenças, mortes, batizados, casamentos), da saúde do filho distante e dos parentes em Pelotas e Portugal, dos resultados escolares (exames na faculdade, reprovação, aprovação), e de assuntos domésticos: "tens roupa branca, não precisas trazer cobertores, manténs teus quilinhos? Um tipo de *small talk* que ela chama de contar as tolices.

O pai, Gama, fala de assuntos mais sérios: recomenda dedicação ao estudo, envia dinheiro, autoriza gastos e compras. As cartas do pai são muito esporádicas, no mais das vezes bilhetes como o que ele apõe à carta escrita pela mãe em São Paulo, onde escreve a lápis sobre o cabeçalho, provavelmente motivado pela necessidade de explicar o atraso no envio da carta: "Esta carta foi esquecida e ficou no meu bolso. Como vais passando de saúde? Tens estudado bastante? Procura fazer melhor papel do que fizeste o anno passado. Guardes um abraço do teu pai muito amigo. Gama".

Há uma carta de Rita, a namorada, de 1938, em que ela transmite a Antônio um recado da mãe dele: "Agora estive falando com d. Helena e manda te pedir q assim q saibas as notas me digas para lhe dizer, nos estamos aflitas. Si Deus quizer hás de te livrar desta". Os resultados dos exames são um problema para Antônio e sua família - e razão para recomendações e reprimendas do pai - a combinação que Helena e Rita propõem pode ser uma pequena conspiração feminina para conhecer as famigeradas notas antes do pai.

A intimidade entre remetente e destinatário provavelmente permite prever se a primeira leitura será feita em conjunto ou privadamente, inclusive, possibilitando àquele que escreve, prescrever como deve ser a leitura e a publicização. Nas cartas da Baronesa encontram-se indicações em frases como: "Mostra a Alzira esta carta porque não pude escrever-lhe"; "esta carta não mostres a ninguém" porque não está adequadamente escrita ou porque o assunto é embaraçoso:

> Imagina que todo dinrº. [dinheiro] que tenho em casa, são 225f000, e ainda tenho que tirar d'estes, 60f000. Para pagar a Academia de linguas, onde está o Edgard (3 mezes). Só hontem, gastei 1:260f. com aluguel da casa, creados, armazem, aluguel de trastes, [...] e algumas contas miudas. Não deixes outros lêrem esta, pois estes assumptos, são só para nós. (Carta da Baronesa de 4 de janeiro de 1910, Conjunto Família Maciel).

Nesse tipo de carta – de mãe para filha – abundam indícios de oralidade, a Baronesa declara: quando te escrevo sinto que converso contigo. Tal característica é notada e elogiada em outra mãe que escreve a filha, *Mme*. de Sevigné, que "escreve como se fala", explica à ela:

> Admiro as vezes os nadas que a minha pena quer dizer; não a contradigo. Sinto-me feliz que tais maravilhas lhe agradem [...] Peço-lhe contudo que não sinta falta delas quando eu estiver ao pé de si. Cá estou eu ciumenta das minhas cartas. (1950, p. 88).

Essa missivista modelo, que escreveu 1155 cartas (nem todas para a filha), aparece em vários manuais de civilidade como exemplo de correspondente que, se não escreve perfeitamente, escreve com encanto, com a vivacidade de uma conversa.

Cartas são valorizadas, desde a antiguidade, justamente por tornarem presente o ausente. Amigos, namorados, amantes, familiares, todos se encontram nas cartas, contam novidades, trocam impressões, expressam saudades, reclamam da inconstância do correspondente, atualizam eventos familiares. Escrevem como se conversassem. Como se justifica a Baronesa, "não te aborreças, por estar eu a tomar-te o tempo, com essas banalidades, pois o faço, por me parecer, que estamos juntas, conversando" e como Monteiro Lobato escreve a Godofredo Rangel: "conversemos enquanto chove". (Lobato, 1951, p.94).

A proximidade entre a expressão escrita das cartas e a forma de expressão oral é desejada nas cartas

familiares e entre pessoas próximas. Madame de Sevigné, cujas cartas são modelo de epistolário, "escreve como se fala" (AMARAL, 2000, p. 22). Entretanto, alerta Roquette ([1866] 1997, p. 266 a 279): tal informalidade somente é aceitável entre pessoas íntimas e familiares, quando é desejável que as cartas tenham um tom coloquial, revelado pelo uso de abreviaturas, linguagem simples e expressões efusivas de afeto.

Uma carta sem resposta é uma descortesia. Mais do que isso, pode parecer uma traição ao pacto que se firma entre correspondentes. Escrever ao ausente dá início ao pacto epistolar, responder a carta recebida o consolida, assim como deixar de fazê-lo constitui uma ruptura.

A conexão entre autor e destinatário de uma carta afirma a característica dialógica do comércio epistolar, pois a carta é produto desta relação e os correspondentes seus protagonistas.

A exemplo da réplica de um diálogo, nas cartas sucedem-se parágrafos de/em resposta. Aquele que responde, o faz tendo nas mãos a carta que recebeu e, às vezes, explica: respondo tuas perguntas pela ordem. Algumas vezes, assuntos de cartas anteriores são retomados, como numa conversa a que se retorna após uma pausa ou para relatar o desfecho de um caso que estava ainda em andamento quando a carta anterior fora enviada. Os temas se repetem e evoluem no palco da correspondência, os relacionamentos também.

As cartas de mulheres - mães, irmãs, filhas, namoradas - que foram objeto deste artigo, apresentam diferentes competências gráficas, variados níveis de proximidade com a escritura e de qualidade na expressão escrita. Entretanto, como aponta Castillo Gomes (2006, p48), podemos perceber que elas empregam um estilo diferente dos homens e adotam formas mais familiares e coloquiais, sempre que as circunstâncias permitem.

Referências

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins. Cartas e Escrita. Tese de doutorado defendida na UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS em 2000.

CASTILLO GOMES Antônio. *Entre la pluma y la pared*, Madrid: Ediciones Akal, 2006.

GASTAUD, Carla. De correspondência e correspondentes: cultura escrita e práticas epistolares no Brasil entre 1880 e 1950. Tese (Doutorado em Educação) FaE. UFRGS, 2009. Disponível em http://hdl.handle.net/10183/21852 .

LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. Tomo I. Sao Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

PAULA, Débora Clasen de. "Da mãe e amiga Amélia": cartas de uma Baronesa para sua filha (Rio de Janeiro - Pelotas, na virada do século XX). Dissertação de Mestrado defendida junto a UNISINOS: 2008. Disponível em http://bdtd.unisinos.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=615 .

PERROT, Michele. A vida em família. In: PERROT, M. (Org.). História da vida privada, v.4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

PERROT, Michele. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SEVIGNÉ, *Mme*. Cartas. Seleção e prefácio de Vitorino Nemésio. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa, 1950.

SIERRA BLÁS, Verônica. *Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares em la Espanha contemporânea (1927-1945)*. Ediciones TREA, 2003.

A RAINHA MARIA ANTONIETA NAS PINTURAS DE MME. VIGÉE LEBRUN

Prof. Carlos Alberto Ávila Santos - CeArtes/UFPel

A arquiduquesa da Áustria Maria Antônia Josefa Joana, que mais tarde se tornaria a futura rainha da França ao casar com o delfim Luís Augusto, nasceu às 8h30 da noite de 2 de novembro de 1755 (FRASER, 2009). Foi a oitava filha gerada pela rainha da Hungria por herança e imperatriz do Sacro Império Romano por casamento, Maria Teresa, esposa do imperador Francisco Estevão. O primeiro nome de "Maria" foi adotado para todas as princesas da família Habsburgo, como devoção à Virgem Santíssima. Na época, a aristocracia vienense era poliglota e muitos falavam italiano, espanhol, alemão e francês. A última língua era reconhecida como o idioma da civilização, era a linguagem universal das cortes europeias. O imperador Francisco Estevão falou francês por toda a sua vida e jamais aprendeu o alemão. Por esse motivo, o nome Maria Antônia deu lugar a Marie Antoinette, como a menina era chamada por seus familiares.

Hostilidades entre a Áustria e a Prússia se manifestaram a partir da luta pela posse de territórios e pela definição de fronteiras entre os dois impérios. Em paralelo, a amizade da França com a Prússia se deteriorou com a aproximação desta última potência com a Inglaterra. Os franceses consideravam os ingleses seus inimigos na Europa, sentimento que se ampliou com as rivalidades na colonização do Novo Mundo. Dessa forma, na área diplomática surgiu um pacto de amizade entre a Áustria e a França, que se colocavam contra a Inglaterra e a Prússia. Com a morte do imperador Francisco Estevão no ano de 1765, a aliança entre a França e a Áustria seria concretizada pela imperatriz austríaca Maria Teresa e o rei francês Luís XV, em 1768, através da proposta informal de casamento entre Maria Antonieta e Luís Augusto, herdeiro do trono da França e neto de Luís XV.

Com a aliança franco-austríaca, Maria Teresa apressou-se em qualificar a filha para o cargo que deveria ocupar como rainha e embaixatriz da Áustria na França, tanto no aspecto físico da adolescente, quanto na sua cultura. A educação de Maria Antonieta foi intensificada no campo da política europeia, no estudo da família Bourbon, no aprimoramento do francês utilizado pela futura delfina. Essas tarefas foram difíceis de serem realizadas pelos professores da menina, que facilmente se distraía com a irmã três anos mais velha Marie Caroline, com seus brinquedos ou animais de estimação. Na época, a educação do sexo feminino não contemplava profundos conhecimentos históricos ou científicos (FRASER, 2006). O ensino das mulheres enfatizava a docilidade e a obediência, a modéstia e a submissão aos pais e aos esposos, e dava a importância à destreza e ao labor do sexo frágil. Nos eventos sociais, uma dama deveria manter um bom diálogo sem demonstrar grande intelectualidade. No cotidiano, as aristocratas praticavam o bordado, a dança e a música, a equitação e a caça. No caso de Antonieta, o iminente papel de esposa do rei francês sublinhava a sua capacidade de dar à luz herdeiros do trono (WEBER, 2008).

A aparência idealizada de Antonieta, segundo o gosto francês, foi bem mais fácil de ser moldada. Apesar do corpo franzino de sua pouca idade de treze anos, a adolescente apresentava bom porte, o pescoço era comprido e lhe dava altivez, a pele branca e rosada ampliava seu aspecto nobre, os cabelos louros, a testa larga, os grandes olhos azuis acinzentados e o nariz aquilino disfarçavam o desenho da boca herdada dos Habsburgo, cujo lábio inferior se projetava à frente do superior. Na menina, o lábio inferior proeminente causava o efeito de mau humor; quando mulher implicaria numa expressão desdenhosa (FRASER, 2009). Os dentes de Maria Antonieta eram tortos e se sobrepunham uns aos outros, mas começavam a ser usados arames para consertar os dentes desgraciosos, método inventado por um dentista francês. Três meses de tratamento regularizaram a arcada dentária da menina. Dois retratos pintados com óleo sobre tela revelam o "afrancesamento" da aparência da futura delfina da França. (Figura 1) O primeiro foi executado pelo artista austríaco Martin Mytens, quando Antonieta tinha doze ou treze anos. O segundo foi desenvolvido pelo pintor francês Joseph Ducreux, enviado à Áustria por Luis XV para documentar a metamorfose da arquiduquesa, então com quatorze anos, que data de 1769.

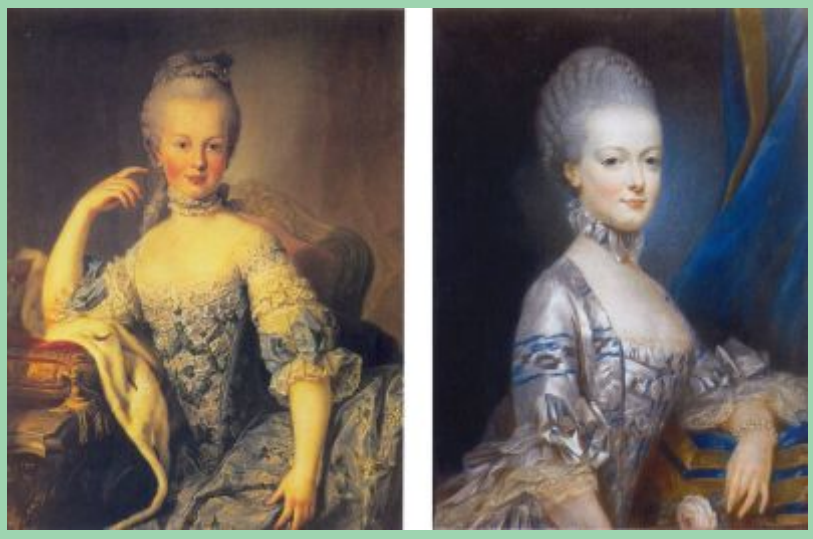


Figura1: Na imagem à esquerda: Retrato de Maria Antonieta, realizado pelo pintor austríaco Martin Mytens. Fonte: FRASER, Antonia. Maria Antonieta. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. s/n. Na imagem à direita: Retrato de Maria Antonieta, executado pelo pintor francês Joseph Ducreux. Fonte: WEBER, Caroline. Rainha da moda. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. s/n.

A jovem adolescente Maria Antonieta era amável e graciosa, apresentava talento para a música e para a dança, era capaz de ler partituras musicais como um profissional da área e de participar de pequenos concertos, tocava o cravo e a harpa, amava a ópera e o balé. A graça específica de sua postura e a maneira própria como sustentava e movimentava a cabeça peculiarizaram a sua aparência, admirada por todos os seus observadores durante a sua vida, amigáveis ou hostis. A sua admirável postura resultou das aulas de dança que teve com o coreógrafo francês Jean-Georges Noverre. Estas aulas também contribuíram para a sua destreza no "deslizar de Versalhes", no qual as damas se moviam parecendo não tocar com os pés sobre os assoalhos e os mármores que revestiam o chão do palácio.

Um cabeleireiro parisiense foi importado para tratar dos cabelos da menina, e todos em Viena se encantaram com o resultado obtido. As jovens damas vienenses trocaram os seus antigos cachos pelos penteados *à la Dauphine*. Aí se iniciava a paixão de Maria Antonieta por lançar novos modismos, tanto no vestuário como nos arranjos dos cabelos, de perucas e de seus ornamentos. Em paralelo, se providenciava o enxoval da arquiduquesa, que consumiu verdadeira fortuna paga pelo governo austríaco. A Áustria e a imperatriz Maria Teresa admiravam a França como fonte da moda e, naturalmente, os variados tecidos e ornamentações das peças do enxoval eram provenientes de Paris, objetivando a elegância que deveria ser exibida na capital e em Versalhes.

No dia 6 de junho de 1769, o marquês de Dufort, representante de Luís XV, fez o convite formal do enlace entre o delfim Luís Augusto com quase quinze anos, e a arquiduquesa Maria Antonieta, com treze anos e meio. No dia 19 de abril do ano seguinte, realizou-se em Viena o casamento por procuração, na qual o marquês de Dufort assinou o compromisso no lugar do delfim Luís Augusto. Na manhã de 21 de abril, partiu de Viena em direção a Paris o cortejo nupcial de Maria Antonieta. A entrega da delfina ocorreu em uma pequena ilha do rio Reno, entre as cidades de Friburgo e Estrasburgo. Depois do evento, novo cortejo

se formou até Versalhes, onde aconteceu a cerimônia religiosa, no dia 16 de maio de 1770. Já nesta data, o futuro do delfim e da delfina era complicado, posto que a "França era um reino em doença terminal" (WEBER, 2008. p. 28).

Porém, o objetivo principal do casamento – gerar herdeiros para o trono francês – demorou a se concretizar, causando apreensões por parte de Luís XV e de Maria Teresa de Habsburgo e fragilizando a aliança entre a França e a Áustria. A infertilidade da arquiduquesa austríaca poderia implicar na anulação do matrimônio. Com a morte de Luís XV, no dia 10 de maio de 1774, Maria Antonieta e Luís Augusto ascenderam ao trono francês (FRASER, 2009). O delfim recebeu o título de Luís XVI e foi sagrado na catedral de *Notre Dame* de Reims, seguindo a tradição francesa. Antonieta foi coroada em cerimônia mais simples que ocorreu na capela de Versalhes, onde também se realizara o casamento. A capela foi o último edifício construído no palácio pelo arquiteto Jules Hardouin Mansart, sob o reinado de Luís XIV (JANSON, 1972). Foi consagrada em 1710 e dedicada a São Luís, santo padroeiro da família real Bourbon (SAULE & MEYER, 2011).

Após quatro anos de casados, os jovens reis franceses continuavam sem filhos. Os rituais teatrais da corte, característicos da ideologia barroca implantada em Versalhes por Luís XIV, continuavam obrigatórios no palácio e envolviam o casal de monarcas, como o "levantar" ou o "deitar" do rei e da rainha, a missa diária realizada na capela de São Luís, também assistida por Luís Augusto quando este se encontrava em Versalhes e não nas caçadas de que participava quase que diariamente. Depois da missa, o casal real almoçava "na frente do mundo inteiro", nas palavras redigidas em carta por Maria Antonieta à sua mãe (FRASER, 2009. p. 97). A assistência a estes ritos da família real era permitida aos dignitários da corte e causavam tumultos em Versalhes, dado que os nobres corriam pelos corredores do palácio para admirarem o "levantar" do rei e o da rainha – que dormiam em quartos separados –, a missa matutina, o almoço dos soberanos, dos irmãos e das tias de Luís Augusto, realizados em diferentes aposentos.

Maria Antonieta percebeu desde o início a admiração que sua presença jovem, elegante e graciosa causava aos aristocratas da corte e, usou disso para ampliar seu poder e prestígio, exibindo belos vestidos bordados com pedras preciosas, riquíssimas jóias e penteados elaborados. Aparecer com toda a graça diante de multidões era exatamente o que a jovem rainha sabia fazer. Através de sua própria imagem, Antonieta buscava atrair o coração do povo, o que também eclipsava a sua frustração por não gerar filhos. Na verdade, a jovem rainha se espelhava na estratégia utilizada por Luís XIV, cuja vida aprendera sobre, em suas lições de infância em Viena. Durante seu reinado, o Rei Sol usou da mídia da época para fabricar e valorizar sua imagem pública frente à população francesa e europeia (BURKE, 1994).

O monarca lançou a moda de altas perucas e sapatos de salto para homens, que aumentavam a sua estatura. Valeu-se da literatura, da poesia, da música e da dança. Poetas e compositores criaram textos, versos, canções e óperas que dignificavam a figura do rei, coreógrafos organizaram balés que o próprio soberano interpretava como o deus mitológico Apolo, ou personificando o sol (FRASER, 2006). Escultores moldaram estátuas equestres, de corpo inteiro ou bustos de Luís XIV, que eram distribuídos nos prédios administrativos, nos jardins públicos ou nas ruas de Paris. Diferentes pintores o retrataram inúmeras vezes, em diferentes estágios de sua vida. Gravadores inseriram seu perfil em moedas cunhadas durante o seu governo. Arquitetos reformaram e ampliaram os castelos da família real e construíram novos palácios, como é exemplo Versalhes, com seus jardins, espelhos d'água, chafarizes e estátuas, que serviu ao soberano "como um cenário para a ostentação de seu poder" (BURKE, 1994. p. 19).

Os modismos lançados por Maria Antonieta eram copiados pelas damas da aristocracia que vivia em Versalhes, em Paris ou em diferentes cidades europeias (FRASER, 2009). Os trajes eram criados pela costureira Rose Bertin, os penteados e seus adornos eram elaborados pelo cabeleireiro Léonard. Ambos enriqueceram com essas tarefas, dado que, com a permissão

da rainha, tanto os vestidos como os arranjos de cabelos eram copiados, multiplicados e vendidos às damas da nobreza francesa, após serem exibidos por Antonieta. Bonecas eram fabricadas e vestidas com os trajes da soberana, depois eram enviadas para as principais capitais da Europa, com o mesmo fim.

As caminhadas e piqueniques efetuados nos jardins de Versalhes, a equitação, os concertos musicais e as óperas exibidas na sala de espetáculos do palácio, os jogos de cartas, de dados e de roleta, as festas, os banquetes, os bailes comuns, de fantasias ou de máscaras eram idealizados por Maria Antonieta e preenchiam o seu cotidiano e o de Versalhes. Com o passar do tempo, essas atividades fúteis e as modas lançadas pela rainha, que esvaziavam os cofres da França, tornaram-se infortúnios de Antonieta, quando foram utilizados pelos revolucionários franceses para denegrir ou caluniar a imagem de "*L'autrichienne*" ou da "Madame Déficit", como a rainha foi apelidada com grande rancor pelo povo francês.

Depois de sete anos e meio de casados, os reis da França tiveram seu primeiro filho, cujo "ritual do parto" foi presenciado pelos dignitários da corte de Versalhes, que se apinharam nos aposentos da rainha. A primogênita Marie Terèse nasceu no dia 19 de dezembro de 1778. A felicidade de Luís XVI, da aristocracia e do povo francês não foi total por tratar-se de uma menina. A lei sálica proibia que uma mulher assumisse o governo do reino. A França continuava sem um delfim. Maria Antonieta, ao contrário dos franceses, ficou radiante, tinha a posse total de sua filha. Em dezembro de 1781, finalmente nasceu o herdeiro do trono, o delfim foi batizado com o nome de Louis Joseph. Um terceiro filho nasceu no dia 27 de março de 1785 e recebeu o nome de Louis Charles. Pouco mais de um ano depois, no entardecer do dia 9 de julho de 1786, Maria Antonieta deu à luz outra menina, batizada como Sofie Helène. O bebê, nascido prematuramente, não se desenvolveu e morreu antes de completar um ano de idade.

Foi em Versalhes que Maria Antonieta conheceu a pintora Mme. Vigée Lebrun. A rainha havia posado para um retrato de grupo executado pelo pintor sueco Adolf Ulrik von Wertmüller, que a representara juntamente com a filha Marie Terèse e o delfim Louis Joseph, nos jardins do Petit Trianon. A obra deveria ser enviada ao rei Gustavo da Suécia. Quando exibido ao público de Versalhes, o quadro foi condenado por grande parte da nobreza, por ser informal e pouco lisonjeiro. Ao mesmo tempo, o rei Gustavo escreveu que a pintura não fazia justiça à beleza de Antonieta. Wertmüller pintou um segundo retrato, cujo resultado foi inexpressivo. Foi então chamada a pintora Louise Vigée Lebrun, para tentar realizar um trabalho mais atraente e majestoso. A nova pintura agradou e Mme. Vigée Lebrun foi incluída entre os artistas da corte de Luís XVI. Sua obra oscila entre a estética rococó e a neoclássica, marcada pelo sentimentalismo influenciado pelo filósofo e romancista Jean-Jacques Rousseau. A pintora retratou vários nobres e pintou mais de vinte retratos de Maria Antonieta (História da Arte, 1978).

Nascida em Paris no ano de 1755, Élizabeth Louise Vigée tinha a mesma idade da rainha e era filha de um pintor, do qual havia recebido ensinamentos artísticos ainda menina. Estudou com vários mestres parisienses e pintava retratos profissionalmente. Seu estúdio foi fechado por praticar sem licença. Com isso, a artista solicitou que suas obras fossem expostas nas salas da Academie Saint-Luc e que seus associados avaliassem a sua competência. A resultante foi que os juizes aprovaram a sua obra e, em 1774 Louise Vigée tornou-se membro desta academia. No ano de 1776, Élisabeth Louise casou com Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, um colega pintor e negociante de arte. Por influência de Maria Antonieta, em 31 de maio de 1783 Vigée Lebrun foi aceita na Academia Real de Pintura e Escultura de Paris – fundada em 1648, durante o reinado de Luís XIV – como uma pintora de história e de alegorias (FRASER, 2009).

No ano de 1783, Mme. Vigée Lebrun realizou o retrato de Maria Antonieta aos 28 anos. (Figura 2) A figura da rainha da França, iluminada artificiosamente, remete às obras barrocas e, se destaca da paisagem de fundo pintada em tons sombrios. O vestido azul escuro é enfeitado com rendas e fitas e o toucado armado e volumoso é ornado com plumas e novas fitas que

pendem sobre a nuca e se misturam aos cachos de cabelos. Antonieta segura uma rosa, símbolo da família Habsburgo e do império austríaco. A pele clara e rosada contrasta com o vermelho dos lábios e do ruge sobre as faces, assim como os cabelos embranquiçados da rainha. O batom e o ruge vermelhos eram de uso obrigatório na aristocracia francesa e evidenciavam posição social e distinção, que diferenciavam as damas das mulheres comuns, proibidas por lei de usar esses artifícios (FRASER, 2009). Os cabelos brancos eram resultantes da borrifação de farinha de trigo, que poderia faltar para a fabricação do pão para a alimentação dos súditos, mas que era fartamente utilizada nos penteados de todas as aristocratas francesas e, por consequência, das nobres europeias.

Figura 2: Na imagem à esquerda: Retrato de Maria Antonieta, realizado por Mme. Vigée Lebrun, 1783. Fonte: FRASER, Antonia. Maria Antonieta. Rio de Janeiro, Record, 2009. p. s/n. Na imagem à direita: Retrato de Maria Antonieta, de autoria de Mme. Vigée Lebrun. Fonte: Google imagens.

Em outro retrato de Antonieta, pintado por Vigée Lebrun na mesma época, a rainha foi representada de corpo inteiro e é vista com um imponente vestido de cor clara com amplos *paniers* (armações), o corpete espartilhado é bordado, babados se sucedem em cascata sobre a saia. Fitas e rendas decoram as mangas e o decote do vestido. O *grand habit de cour* (vestido luxuoso para os cerimoniais) é complementado pelo manto azul com *fleurs-de-lys* bordadas em dourado. A flor-de-lis era o emblema da família Boubon e da monarquia francesa. Maria Antonieta leva em uma das mãos uma rosa que, como já foi dito, era símbolo da Áustria. O toucado em *pouf* é ornado com plumas azuis e brancas. Os toucados denominados de *pouf* foram lançados em 1774 pela costureira Rose Bertin e o cabeleireiro Léonard, eram constituídos de uma armação de arame, tecido, gase, crina de cavalo, cabelo falso e os cabelos da própria mulher que o usava, “eriçados alto acima da testa” (WEBER, 2008. p. 120). Podiam ser enfeitados com plumas, como as que aparecem no referido retrato da rainha, como também receber reproduções de pequenos pássaros, frutas e outras miniaturas que expressassem o sentimento ou comemorassem um acontecimento significativo para a cliente. Antonieta foi uma das primeiras damas a utilizar os *pouf* e, logicamente, os mesmos se tornaram moda em Versalhes, em Paris e nas cortes europeias.

No ano de 1775, um ano depois de coroada, Maria Antonieta foi presenteada por Luís XVI com o Petit Trianon. O pequeno palácio de planta quadrangular e fachadas diferenciadas foi erguido em estilo neoclássico no parque de Versalhes, entre os anos de 1761 e 1768, sob projeto do arquiteto Jacques-Ange Gabriel (JONES, 1981). Foi encomendado por Luís XV para abrigar a Mme. de Pompadour, na época, a favorita do rei. O elegante edifício construído à distância do palácio de Versalhes, foi planejado para que o rei e sua *maîtresse-en-titre* pudessem escapar dos rituais sufocantes da corte. A simplicidade do classicismo da fachada principal se mantinha nos ambientes interiores,

onde a decoração e os móveis eram bem menos carregados que as ornamentações barrocas e rococós de Versalhes, que ressaltavam a pompa da corte de Luís XIV. Com a morte da favorita de Luís XV em 1764, o rei inaugurou o prédio com sua nova amante titular, Mme. Du Barry (WEBER, 2008). Após a morte de Luís XV e a expulsão da sua última favorita de Versalhes, o palacete destinado aos prazeres do monarca falecido tornou-se obsoleto e se mantinha desocupado.

O pé direito relativamente baixo da construção deu aspecto intimista aos ambientes do Petit Trianon, os aposentos são espaçosos e muito iluminados. Antonieta redecorou o interior do edifício. No lugar dos estuques dourados e mámores utilizados em Versalhes, as salas do Petit Trianon receberam revestimentos de madeira pintados com cores claras, decorados com festões de flores e frutos silvestres moldados em *papier mâché*. Nos forros das paredes e cortinas foram utilizadas musselinas leves e sedas delicadas com estampas diminutas, que substituíram os cetins e os brocados pesados e suntuosamente coloridos que abundavam nos salões de Versalhes. Como Luís XV e Mme. Du Barry, Maria Antonieta utilizou o prédio como refúgio para escapar dos massantes e teatrais rituais do palácio erguido por Luís XIV. Mais tarde, a função original da construção deu margem para que os militantes revolucionários identificassem o Petit Trianon como local das orgias sexuais da soberana francesa.

Figura 3: Na imagem à esquerda: Retrato de Maria Antonieta intitulado *La reine en gaulle*, de Mme. Vigée Lebrun, 1783. Na imagem à direita: Retrato dos dois filhos mais velhos de Maria Antonieta, pintado por Vigée Lebrun em 1784. Fonte: FRASER, Antonia. Maria Antonieta. Rio de Janeiro: Record, 2009. pp. s/n.

No Petit Trianon a monarca gozava de liberdade. O reino do Trianon era governado somente por ela. Foi o seu monograma - e não o do seu marido - que enfeitou os gradis do corrimão da escadaria do vestíbulo do palacete e as encadernações dos livros da biblioteca. Para os eventos realizados no Petit Trianon, a rainha convidava somente os nobres com os quais simpatizava. Foi no Petit Trianon que Antonieta passou a vestir-se com a *lévite* ou *gaulle*, um vestido de gola frouxa com babados, folgado e franzido que empregava tecidos leves, cuja cintura era definida por cintos ou fitas. Essa nova moda eliminava os espartilhos de barbatanas de baleia, as saias de armação e a cauda do *grand habit de court*, que era ainda utilizado nos cerimoniais. A simplicidade da *gaulle* implicou no uso moderado da maquiagem, a utilização do ruge, do batom e do pó de arroz foi minimizada e, por vezes, dispensada. Complementava o traje criado por Rose Bertin um toucado com chapéu de palha ornado com plumas e fitas realizado por Léonard. Foi dessa maneira que Mme. Louise Vigée Lebrun pintou a rainha no ano de 1783. (Figura 3)

A obra denominada *La reine en gaulle*, foi exposta no Salão do Louvre nesse mesmo ano e, despertou furiosas críticas do público, posto que a soberana fora representada vestida como uma criada (WEBER, 2008). Apesar do vestido e do toucado igualarem a aparência de aristocratas e plebeias, como exemplifica o autorretrato da bela Élisabeth Vigée Le Brun (Figura 4), a

gaulle e o toucado foram adotados pelas nobres francesas e europeias. No ano seguinte de 1784, Vigée Lebrun pintou o retrato duplo dos filhos de Antonieta, no qual o vestido clássico e espartilhado de Madame Royale, como era intitulada Marie Terèse, constrasta com o chapéu de palha do toucado. O chapéu do delfim Louis Joseph e a constante rosa simbólica dos Habsburgo e da Áustria foram representados no primeiro plano do quadro, aos pés das duas crianças. (Figura 3)

Figura 4: Na imagem à esquerda: Autorretrato de Mme. Vigée Lebrun, datado de 1782. Fonte: Google imagens. Na imagem à direita: Retrato de Maria Antonieta e seus filhos, de autoria de Vigée Lebrun, de 1787. Fonte: FRASER, Antonia. Maria Antonieta. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. s/n.

No ano de 1787, Élizabeth Vigée Lebrun elaborou outro retrato de Maria Antonieta, com seus quatro filhos. (Figura 4) A rainha foi representada sentada e com os pés acomodados sobre uma almofada. O *grand habit de court* de veludo vermelho é complementado com o amplo toucado decorado com plumas e tecidos transparentes, que também emolduram o decote do vestido. Marie Terèse, a Madame Royal, está postada em pé ao lado da mãe, o pequenino Louis Charles está no colo da soberana, o delfim Louis Joseph aponta para o berço vazio, ornado com tecidos negros. Os tecidos escuros e o berço vazio aludem à morte de Sofie Helène, que morreu antes da obra ser finalizada.

Dois anos depois, na madrugada de 4 de junho de 1789 o delfim Louis Joseph faleceu, em consequência da tuberculose. (FRASER, 2008) A criança sempre apresentara saúde frágil e, nos últimos anos vinha definhando, para a tristeza e aflição dos pais, que se ampliaram nos últimos meses que antecederam a data fatídica. Em paralelo, se sucediam manifestações populares contra os reis e a monarquia francesa, tanto em Paris como no restante do império. A pobreza e a fome atormentavam a população da França. Os gastos dos soberanos, da família real e da corte, somados às vultosas somas dispensadas para auxiliar a revolução americana, pela independência da Inglaterra, tinham aniquilado a economia do império, e resultaram na eclosão da Revolução Francesa, iniciada pela queda da Bastilha, no dia 14 de julho de 1789. Temendo o colapso do regime monárquico, a maior parte da nobreza fugira da França. O teatro da vida cotidiana de Versalhes teve o seu término e o palácio restou vazio.

Por sua afinidade com os nobres da corte francesa e, sobretudo, com a *autrichienne*, Élisabeth Louise Vigée Lebrun escapuliu para a Itália, viveu na Áustria e na Rússia, onde pintou retratos. A artista só regressou à França quando da restauração do império, sob o governo de Napoleão I. Vigée Lebrun morreu em Paris, no ano de 1800. Acreditando que pudesse reverter o processo revolucionário instaurado, com o apoio de outras cortes europeias, Luí XVI se recusou a abandonar a França, e Maria Antonieta ficou ao lado do marido com os dois filhos, Marie Terèse e Louis Charles. Foram os únicos que permaneceram em Versalhes, acompanhados da irmã mais moça do soberano, Marie Isabel, dos serviçais e dos soldados do Regimento Real de

Flandres.

No entardecer de 5 de outubro de 1789, uma multidão armada com ancinhos, foices e facões, porretes de madeira e pedras se acumulou em frente a Versalhes e exigiu que os monarcas fossem levados a Paris. O palácio foi apedrejado, a turba clamava enlouquecida pela aparição dos reis, o que de fato ocorreu. No meio da noite Luís XVI, Maria Antonieta e os dois filhos surgiram em uma sacada da fachada principal. O tumulto se prolongou por toda a noite e, na madrugada o palácio foi invadido. Maria Antonieta se refugiou com os filhos nos aposentos do rei, protegidos pelos guardas do Regimento de Flandres. Ao amanhecer, a família real abandonou Versalhes em carruagem escoltada que os levou ao Palácio de Tuileries, em Paris. Versalhes foi então depredado e saqueado pela multidão, os luxuosos vestidos e adereços da rainha foram reduzidos a uma montanha de trapos.

O pequeno grupo real habitou por dois anos o Palácio de Tuileries, vigiado constantemente pelas tropas republicanas, até a mal fadada fuga da noite de 21 de junho de 1791, interrompida na então cidadezinha de Varennes-en-Argonne, próxima da fronteira dos Países Baixos Austríacos (a Bélgica de hoje). Daí a família real foi reconduzida à Paris e confinada na torre do Templo, antiga construção medieval de aspecto austero localizada no bairro do Marais, atualmente demolida. Luís XVI foi julgado por trair o povo francês e condenado a morte na guilhotina. A execução ocorreu no dia 21 de janeiro de 1793. A viúva Maria Antonieta foi transferida para a prisão do prédio gótico da Conciergerie. Foi julgada e, como o marido, condenada a morrer na guilhotina. A pena foi executada às 12h15 do dia 16 de outubro de 1793, sobre um cadafalso montado na praça da Concorde. Mme. Isabel foi executada em 1794. Com a morte do rei, Louis Charles foi saudado pelos monarquistas emigrados franceses como Luís XVII, mas o menino morreu de maus tratos na prisão do Templo, no dia 8 de junho de 1795, aos dez anos de idade. Marie Terèse foi a única a escapar com vida da Revolução. Com ódio, violência e mobidez, muito sangue e inúmeras cabeças cortadas, teve fim o primeiro período monárquico francês.

Bibliografia:

BURKE, Peter. A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
FRASER, Antonia. Maria Antonieta. Rio de Janeiro: Record, 2009.
_____. O amor e Luís XIV: as mulheres na vida do Rei Sol. Rio de Janeiro: Record, 2009.
História da Arte. Rio de Janeiro: Salvat, 1978.
JONES, Stephen. A arte do século XVIII. São Paulo:Zahar/Círculo do Livro, 1981.
SAULE, Béatrix & MEYER, Daniel. Versailles: guide de visite. Versailles: Art Lys, 2011.
WEBER, Caroline. A rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HISTÓRIA, TEMPO E MEMÓRIA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Carlos Henrique Armani

> "É difícil ver como a civilização se pode manter só em pleno devir: a civilização exige, de certo, um amálgama saudável do devir e do ser. O primeiro para garantir não só a crítica constante, mas também novas formas de criatividade; o último para proporcionar continuidade e direção. Mas como encontrar novamente o ser, pelo menos num domínio largamente aceito, numa época em que o devir é um enigma? Esse é o problema último do século XX" (Franklin Baumer).

Afirma-se, com certa freqüência, que vivenciamos uma nova configuração temporal que traz fortes implicações não somente na maneira como percebemos o tempo, como também na construção das memórias e reminiscências, tanto em um nível público quanto privado. Tal ordem de tempo é, antes de tudo, uma negação da própria temporalidade passada e futura em nome de um presente eterno e instantâneo, perspectiva de tempo denominada por alguns historiadores de regime presenteísta de historicidade (HARTOG, 2003). Para além das definições corriqueiras de espaço e de tempo, a velocidade e o instante do presente aparecem com a força destrutiva de uma realidade que reduz quase tudo à instantaneidade de uma não-duração, que nos impele para a opacidade de um aqui e agora destituído de permanência e de sentido. Apelos constantes a viver tudo em tempo real, como se a única ontologia possível do tempo fosse o instante dos fluxos econômicos e dos "shows de realidade", têm sido a tônica dos *mass media* e da indústria cultural de um modo geral. O historiador Franklin Baumer afirma que o século XX acabou com o ser, deixando os homens sem pontos de referência e colocando-os à deriva em um mar infinito de devir (BAUMER, 1990, v.2, p. 167). Não seria difícil reconhecer que tal problema está diretamente relacionado com a construção das memórias e reminiscências históricas, especialmente em uma época em que a experiência histórica, para usar as palavras de Benjamin, tornou-se miserável diante do "monstruoso desenvolvimento da técnica" (BENJAMIN, 1994, p. 115). A pergunta de Benjamin (p. 115) é válida para nosso contexto: qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? Tanto de um ponto da vista da memória como realidade intacta e contínua, quanto da reminiscência como esforço de lembrar de algo que foi esquecido (ROSSI, 2010, p. 15), os desafios que se colocam para a história como disciplina são inúmeros.

Pensar a questão do presenteísmo e sua relação com o tempo e com a memória no mundo contemporâneo ocidental e ocidentalizado – especialmente no domínio das sociedades capitalistas – é o objetivo desse artigo. Minha intenção é apresentar alguns desafios contemporâneos sobre o papel da história como disciplina acadêmica, especialmente sua importância para manter, ainda que de modo leve e inconstante, a relação entre o reino dos predecessores, dos contemporâneos e dos sucessores, através de uma identificação entre passado e presente que mobilize um sentido de direção (aberta) no momento presente. Entendo que podemos criar esse sentido por meio de dois caminhos possíveis: o primeiro deles implica tomar emprestadas à filosofia algumas idéias a respeito da unidade passado e presente em sua dupla dimensão de realidade como mesmo e como outro. O segundo consiste em elencar alguns temas em que essa dupla realidade do passado (RICOEUR, 2010, p. 239) possa servir para criar e recriar certa identidade cuja escala alterne de acordo com a historicidade e com o passado em jogo na política da lembrança.

A aceleração como valor maior tem sido questionada por muitos autores, mas é especialmente Paul Virilio um dos intelectuais mais engajados na reflexão crítica sobre esse problema. De acordo com Virilio (1993, p. 83), o tempo da luz é o

centro do tempo, cujo presente intensivo serve de base para observar a realidade ou a geração da realidade que define o real como o veloz. O tempo da história expõe-se à luz constante e universal da velocidade, que converte o tempo extensivo e seu regime de memória em uma instantaneidade sem história. Trata-se de uma mudança de referencial da realidade que tem como constante universal absoluta o presente e sua velocidade como instante. O diagnóstico de Virilio é um tanto pessimista e desanimador para os historiadores, uma vez que qualquer duração seria subsumida por uma ordem que desdenha toda referência a um passado ou a qualquer duração que implique o liame entre presente e passado por meio da experiência transmissiva do relato. Por outro lado, ele não deixa de ser real e densamente significativo para a atividade de produção do conhecimento histórico, pois se o instantâneo e o efêmero tendem a dissolver a plausibilidade de pensar o passado como algo do qual podemos aprender algo, quer dizer, o passado enquanto experiência anamnética, é também por meio deles que podemos e devemos fazer a reflexão acerca da presença da história nesse debate que é, acima de tudo, um debate sobre ordens de tempo. E a história, como disse Marc Bloch (2001, p. 55), é a ciência dos homens no tempo, de um tempo que é o próprio "plasma em que se engastam os fenômenos como o lugar de sua inteligibilidade". Por mais paradoxal que possa parecer, é por meio dessa imersão no plasma que podemos fazer essa reflexão sobre o presente.

Não há dúvida de que as revoluções das tecnologias das informações dos últimos 30 anos foram decisivas nessa mudança de perspectiva de tempo, juntamente com toda a crise da experiência histórica que as duas guerras mundiais proporcionaram neste século que foi o mais devastador da história. Virilio entende que, uma vez que a velocidade garante o segredo e, portanto, o valor de toda a informação, libertar a força dos meios de comunicação não é simplesmente aniquilar a duração da informação, da imagem e de seu trajeto, mas, juntamente com elas, tudo o que dura e persiste (VIRILIO, 1996, p. 52). O que os meios de comunicação atacam nas outras instituições, tais como a democracia, a justiça, a ciência, as artes, a religião, a moral, a cultura, entre outros, não são elas em si, mas o "instinto de conservação que as funda" (p. 52). Se há duração, ela deve ser reduzida ao tempo *real* da imagem, sob o risco de ser concebida como decadente e pouco inteligente.

Diante dessas circunstâncias, cabe perguntar se tudo está perdido, se essa instantaneidade de duração intensiva que rompe a experiência histórica abrange todos os níveis da realidade, suprimindo não somente o tempo e a memória, como também a consciência pública da qual elas dependem. Enfim, questionamos: há a possibilidade de uma coexistência do presenteísmo como crise da experiência histórica narrável com outros planos de historicidade, por meio dos quais a história (e a reminiscência) ainda façam sentido?

Em que pese toda a dificuldade que vivemos em termos de crise da memória pública – desde o passado que não quer passar até o passado que passou sem ser percebido e sobretudo do passado que se quer negar –, creio que possamos, por meio de uma interlocução com a filosofia, pensar regimes de tempo e de memória alternativos ao presenteísmo, sem que desemboquemos na substancialização patrimonial da história, a qual tem sido, em várias ocasiões, mais do que um modo de conter o escoamento irreversível do tempo, uma forma de tornar o passado um monumento a ser venerado e respeitado em si mesmo.

A começar pela interlocução com a filosofia do tempo, tomemos a idéia de duração, emprestada de Bergson (1859-1941).

A duração bergsoniana é um primeiro esforço de tornar a relação entre passado, presente e futuro viável. Inserido nas chamadas filosofias da vida, Bergson pretende apreender a pessoa em seu fluir através do tempo – ou da vida. A esse fluir através do tempo, o autor chama "duração" (BERGSON, 1978, p. 21). Para ele, a vida consiste num enrolar-se contínuo, visto que nosso passado cresce sem cessar a cada presente que ele incorpora em seu caminho, encerrando a imagem incessantemente crescente do passado, testemunhando a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida em que envelhecemos. Nossas percepções da realidade estão impregnadas de lembranças, de milhares de detalhes de nossa

experiência passada (BERGSON, 1990, p. 22-23). Por mais breve que seja uma percepção, ela sempre ocupa certa duração, exigindo do sujeito um esforço de memória (em nossa linguagem, reminiscência). Nesse sentido, as imagens passadas completam a todo o instante a experiência presente. Não devemos imaginar que sua duração é simplesmente uma cumulatividade da experiência, sem qualquer mobilidade do próprio pensamento em relação à história. Contra a armadura dos conceitos, Bergson sugere essa estranha metafísica de fluidez do real no qual colocar-se na realidade mesma é reconhecer o limite de nossa própria compreensão dela.

Para os historiadores, a reflexão bergsoniana coloca dois problemas: o primeiro consiste na coletivização da memória como capacidade de reminiscência e de esquecimento, que arrastamos conosco a cada presente que passa; o segundo consiste em fazer do devir não o enigma que nos elimina do passado e do futuro, mas o eixo por meio do qual nos colocamos tanto no futuro quanto no passado em um presente que exige de nós decisão a respeito do que fazer com aquilo que lembramos.

Tudo indica que Bergson fala da memória que um sujeito determinado carrega consigo. Mas qual o conteúdo dessa memória? Trata-se de um enrolar-se continuo que traz consigo o tempo e a memória pública exigidas pela história, ou apenas lembranças individuais sem relação com o passado partilhado em sociedade? Seguir a sugestão de Bergson me parece relevante para um mundo que sofre de uma patologia da memória, desde que a pensemos como uma experiência de tempo e de memória traduzível para a experiência social que a história demanda. Ainda que o tempo seja interno ao sujeito, ele deve ser interno a ele na mesma medida em que pode ser partilhado com o outro. Todos vivem uma experiência de tempo e de memória que é individual, mas nem por isso o que passa é lembrado como algo único por aquele que lembra.

Com o crescimento dos tipos de suportes materiais e digitais para preservação das lembranças, talvez vivamos hoje em uma época que está saturada de instrumentos potenciais para a retenção do devir. Contudo, parte significativa desse retardamento tem somente valores individuais agregados, sem que haja uma efetiva preocupação em construir uma lembrança do presente-passado em termos públicos. Além disso, não existe a garantia de que a continuidade da fixação de uma memória possa garantir uma vida fora do presenteísmo reinante. Por outro lado, a idéia de um fluir constante dos conceitos permite pensar a história em termos de devir e evitar a sedução de uma memória patrimonial que sedimenta todo o pretérito em nome da preservação. A dialética entre lembrança e esquecimento por meio de um fluir permite que a identidade se fixe e se sedimente como ser, mas de um ser que se dá no fluir através do tempo. Talvez o problema maior da análise bergsoniana resida na continuidade de sua duração, o que leva filósofos como Gaston Bachelard a fazer uma crítica (interna) ao seu pensamento.

Bachelard (1884-1962) tentou dar uma resposta à duração bergsoniana em sua filosofia do ritmo. Em *dialética da duração*, Bachelard concebe uma nova interpretação da duração bergsoniana. Como ele mesmo diz, sua pretensão é fundar um "bergsonismo descontínuo", através da "ritmanálise" (BACHELARD, 1988, p. 16). Para o autor, a única realidade temporal é a do instante, de um tempo fundamentalmente descontínuo. Os fenômenos temporais não duram todos do mesmo modo e a concepção de um tempo único corresponde a uma visão que não apreende a diversidade temporal dos fenômenos (p.16). Há lacunas na duração e a vida complexa baseia-se numa pluralidade de durações que não têm o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem o mesmo poder de continuidade (p. 7). Em relação às lembranças que temos do passado, Bachelard, na esteira de Bergson, entende que nosso passado inteiro também vela atrás de nosso presente e é por ser antigo, profundo, rico e pleno que o eu tem uma ação verdadeiramente real. Para Bachelard, toda duração surge carregada de intervalos, obedecendo a diferentes ritmos de duração.

A contribuição de Bachelard para pensar o tempo e a memória combinam melhor com as diversas temporalidades concorrenciais que vivenciamos no presente. Ainda que o presenteísmo seja predominante, outras formas de tempo parecem demarcar sua presença na sociedade. Se não vivemos somente uma duração temporal, mas um ritmo cuja dispersão, instabilidade e incerteza é parte de sua realidade, convertendo a duração em durações, isso quer dizer que podemos inscrever outras modalidades de tempo que não se dissipam nas nuvens da aceleração. Pensar em durações implica a pluralidade constitutiva da própria temporalidade e dos regimes de memória que a história constitui. Com ela, é necessário, igualmente, que esse pensar historicamente seja um pensar, minimamente, intersubjetivo, para não falarmos coletivo. Aqui, a contribuição

do pensamento de Levinas para a história é significativa.

Levinas (1906-1995) tem sua produção intelectual voltada para a ética da alteridade e para a filosofia da intersubjetividade. Ao colocar a ética como filosofia primeira, seu pensamento traz contribuições substanciais para pensar a temporalidade em termos subjetivos, sem cair no solipsismo que marca parte da tradição moderna de reflexão sobre o tempo (interno) da consciência. Para Levinas, o tempo nasce da relação com o outro. O tempo não remete a um sujeito isolado e solitário, senão que se trata da relação mesma do sujeito com os demais sujeitos (LEVINAS, 1993a, p. 77), pois estamos rodeados de seres e de coisas com as quais mantemos relações (p.80).

A ideia de solidão, como um momento da dialética do ser, e da morte, como limitação da potência do ser tem uma importância significativa em relação à temporalidade. Ao se referir ao pensamento de Levinas, Reis (1994, p. 37) afirma que a morte é o evento puro, o futuro puro, quando o sujeito nada mais pode e em relação à qual ele deve fazer face. Assim, para Levinas, haveria duas alternativas para vencer a morte: a primeira é não acolhê-la, conservar-se em si, fazer-lhe face; a segunda seria a paternidade, situação na qual o eu assume o outro. O sujeito, dessa maneira, mantém uma relação com o outro que, sendo outro, também é ele, uma presença do eu no tu (p.39). A alteridade do filho não é a alteridade inapreensível da morte. O pai sai de sua solidão e do encontro com a morte, vencendo-a ao se renovar no filho (p. 39). O que acontece é uma espécie de *salvação do tempo* como continuidade. Enfim, a condição do tempo, para Levinas (1993a, p. 121), "é a relação entre seres humanos, a história". O pensamento de Levinas, nesse quesito, é sedutor.

O grande desafio que se apresenta para o historiador é se será possível transferir para a história vivida em sociedade essa relação de continuidade entre pai e filho. Talvez falar metonimicamente sobre a continuidade do pai, em seu enfrentamento com a morte, a partir da presença do filho seja trair a ética da alteridade da qual fala Levinas. Contudo, é por meio dela que podemos retomar o momento axial no qual o reino dos predecessores, dos contemporâneos e dos sucessores seja parte de um regime de historicidade que não se esgota em seu presente e que não estabelece uma ruptura definitiva nessa tríade. Além disso, a salvação do tempo por meio da paternidade pode ter um sentido diferente se pensarmos a história em nível de entidades cuja duração "passa por cima dos cadáveres", tais como povo, nação, Estado, classe, civilização (RICOEUR, 2010, p. 196). Nesse caso, o enfrentamento com a alteridade da morte se dá apenas em um sentido alegórico. Para o historiador, a superação da morte ocorre por meio de uma narrativa que estabelece a ponte entre o passado e o presente por meio dos três grandes conectores do pensamento sugeridos por Ricoeur (calendário; reino dos predecessores, dos contemporâneos e dos sucessores; vestígio). A escrita da história é uma escrita que depende da morte, pois narra fatos, conjunturas, estruturas do passado que passou e que se apresenta enquanto algo morto, feito por pessoas que, na sua maioria, já morreram. Mas a realidade do vestígio, de todo o traço que fica, permite criar uma ponte entre o passado e o presente, fazendo do passado uma realidade que significa sem fazer aparecer. Contudo, temos de ter o cuidado em não converter esse passado que não passou em uma tradição mítica cuja distinção em relação à história se perca. Se, por um lado, a história se apresenta sob o signo do mesmo, por outro, é por meio dela que o outro que está diante de mim não se inclui na totalidade do ser expresso (LEVINAS, 1993b, p. 50). O vestígio significa além do ser (p. 62). Se o passado como alteridade é algo que nunca se complementa como totalidade, a conversão do passado em simples tradição é sempre problemática, o que torna o seu processo de escrita fundamentalmente ligado à temporalidade.

Para ingressar na parte final desse trabalho, cabe acrescentar algumas linhas a respeito de temas históricos que possam servir como elementos identificadores entre o passado e o presente, sem que tal unidade se converta no grande tempo do mito.

IV

A história, na condição de uma disciplina interdepartamental, pode nos auxiliar a buscar planos de historicidade que não sejam subsumidos pela lógica presenteísta do instante. Explorar o significado que nossos antepassados deram para

questões que nos interpelam existencialmente é um primeiro eixo de identificação possível do presente com o passado. A história, com o aporte da filosofia e da antropologia, entre outras disciplinas, pode nos ajudar a apreciar até onde os valores incorporados em nosso atual modo de vida e nossas atuais maneiras de pensar acerca desses valores refletem uma série de escolhas feitas em épocas diferentes, entre diferentes mundos possíveis (SKINNER, 1999, p. 93-94). Temas ligados ao cotidiano, entre eles as concepções de infância, da sexualidade e de morte têm tido relativo sucesso fora do âmbito acadêmico da história. Algumas histórias setoriais, entre elas a história da alimentação, da loucura, do medo, entre outras, têm suscitado interesse e despertado a curiosidade de um público não especializado. Além disso, a história política, durante muito tempo negligenciada, retomou parte de sua força, especialmente por meio da história do discurso político. Reflexões sobre o papel da democracia na sociedade contemporânea têm sido recorrentes por parte de historiadores ligados à história conceitual do político.

Para além dos temas específicos de escolha, é importante ressaltar a abertura de todos os arquivos possíveis para pesquisa. Se quisermos manter a trilha da democracia – não necessariamente liberal – temos de ter instituições fortes por meio das quais o valor-verdade do passado não possa ser subsumido por interesses políticos que visam ao esquecimento de um passado que não quer passar – caso da história recente do Brasil.

Em suma, trata-se, acima de tudo, de tentar manter certa operatividade e eficácia da história, de modo que a interrogação sobre o passado seja uma condição essencial do humano, uma forma dos homens se interrogarem acerca do sentido que o tempo (passado, presente e futuro) tem para eles. Sentido que se estende para a própria memória não somente como a construção política da lembrança e do esquecimento, como também domínio afetivo por excelência de nossas apreensões do passado. Trata-se de enfrentar o dilema entre retomar o equilíbrio entre ser e devir, tal como apresentado na epígrafe desse trabalho, de modo que a virulência da velocidade seja apenas um mote para mantermos a criticidade do pensar, ainda que todo ser somente se conceba no horizonte radical da temporalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHELARD, Gaston. *Dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.
BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
_____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
HARTOG, François. *Regimes d' historicité*. Paris: Seuil, 2003.
LEVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós, 1993a.
_____. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993b.
NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
REIS, José Carlos.*Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.
RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, vol.3, 2010.
ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das idéias. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

SKINNER, Quentin. *Liberdade antes do liberalismo*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.
SOUZA, Ricardo Timm de. *Razões plurais*: itinerários da racionalidade ética no século XX. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
VIRILIO, Paul. *A inércia polar*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
_____. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

MULHERES NAS 100 FOTOGRAFIAS QUE MUDARAM O MUNDO: QUESTÕES DE GÊNERO E MEMÓRIA

Francisca Ferreira Michelon

As fotografias que mudaram o mundo

No ano de 2003, em parceria com *Digital Journalist*, a *Life* publicou um livro com o título "100 photographs that change the world", no qual uma seleção de fotografias produzidas nos séculos XIX e XX pretendeu celebrar o poder desta imagem sobre a história da humanidade. Uma pretensão pouco modesta para uma relação tão exígua, mas que obteve grande sucesso, em especial nos blogs de curiosos e interessados nos temas relacionados pelas imagens. A digressão apresentada neste texto desenvolve-se sobre três imagens que constam na seleção, nas quais a figura central é a de uma mulher e formula-se sobre uma pergunta: se a seleção permite refletir sobre a condição memorial da fotografia e sobre questões de gênero na imagem. Ressalta-se o caráter livre com que o tema é tratado, sem compromisso firmado com determinada metodologia científica e sem a pretensão de tornar a pergunta um problema de investigação. É sobre o fato curioso que me detenho, porque essas três imagens sugerem uma rede de relações possíveis que apontam aspectos inerentes à fotografia como meio de representação do real.

A *Time Life Company* foi fundada em 1961 pela *Time Incorporated* como uma editora que seguia as linhas editoriais das populares revistas semanais *Time* e *Life*. A editora apostou na produção de séries de livros, cujo tratamento dos assuntos tinha um apelo popular intenso, já testado nas revistas de origem e prioritariamente apresentado com elevada qualidade de impressão e produção gráfica. A série *Library of Photography*, iniciada na década de 1970 usou as fotos do arquivo da *Life* e produziu títulos com imagens reunidas com certo caráter enciclopédico, voltados para um público amplo e inespecífico em livros de elevada qualidade editorial, vendidos a um custo reduzido. Então, pouco oblitera pensar que os critérios para elaboração da listagem podem ser os mais mercadológicos, os mais nebulosos, desimportantes, obscuros ou disfarçados. O objetivo desta listagem, consequentemente, pode ser vago e inexpressivo. No entanto, se considerarmos não as razões de origem para a existência desta listagem, mas os efeitos de sugestão, possíveis de serem advindos através dela, o assunto toma vulto e sugere que se pense nos apregoados poderes da imagem, com os quais os editores justificaram o livro. A pergunta dos editores, que a seleção busca responder, é se a fotografia pode mudar a forma como as pessoas sentem e pensam o mundo no qual vivem. Se sim, então a fotografia, algumas, podem mudar o mundo. Axioma simples, portanto, facilmente aceitável para, no mínimo, fazer o leitor desejar ver as imagens.

Evidente que a maioria das fotografias da lista tem sua origem na documentação jornalística e traduz o desenvolvimento da tecnologia em busca da velocidade de registro, que a partir dos anos de 1920 incrementou-se progressiva e irreversivelmente. Os equipamentos portáteis, leves e rápidos (qualidades que passaram a serem metas preferenciais dos fabricantes) determinaram novas formas de trabalho para o fotógrafo, alçando-os em importância com o redator da matéria. De fato, em fotografia a tecnologia é uma resposta a demandas, mas, uma vez que faça surgir soluções, interfere na forma de fotografar. Pode-se dizer isso sobre a invenção das câmeras Ermanox e Leica. Essas câmeras, pela leveza, por empregarem um rolo de filme pequeno e por possuírem um sistema rápido de avanço do quadro, tornaram-se discretas, permitindo ao fotógrafo registrar sem ser notado. Essa condição imprimiu à fotografia um naturalismo que reforçou a sua identificação como documento, transformando o fotojornalismo numa ideologia visual, cujos contornos mais definidos iriam ocorrer a partir dos anos de 1930 e crescer fortemente nas décadas subsequentes.

Embora Rosemblum (1984, p.461) afirme que é esse o momento no qual se opera uma revolução no papel do fotógrafo, na natureza da imagem e na maneira com a qual o público a recebia, sabe-se que o processo foi lento, cambiante e desigual conforme o local onde se pode observá-lo, porque é muito difícil estabelecer um tempo ou acontecimento que marque o início de uma nova forma de comunicação na fotografia, mesmo se considerarmos o emprego que as revistas passaram a fazer desta

imagem quanto à ilustração da matéria.

Estas são questões que relacionam intensamente a fotografia jornalística com o formato das revistas e estão na base do conceito de revista ilustrada (que já havia, evidentemente, antes do surgimento da fotografia). Mas a fotografia aportou uma nova condição a essas publicações: substituiu o caráter interpretativo do desenho e das outras formas de representação pela ideia de documentação. No entanto, o resultado não seria o mesmo caso os editores não tivessem compreendido a flexibilidade do uso desta imagem. As fotografias, a um dado momento, começaram a dialogar com a página: em diferentes tamanhos, dispostas em uma página inteira ou atravessando-a ou, ainda, invadindo a página vizinha, somaram movimento à matéria e mudaram a aparência das publicações. Esse foi o diferencial entre as revistas semanais, inauguradas com a *Times* e o jornal ilustrado. E essa, a revista ilustrada, foi o veículo mais consistente para a notoriedade de algumas fotografias.

A flexibilidade na edição da fotografia não esteve, em qualquer momento, desvinculada das conquistas da própria produção da imagem. John Heartfield e Alexander Rodchenko são exemplos clássicos de fotógrafos que não hesitaram em compreender o negativo para uma matriz visual discursiva, na qual a fotografia tomada pela câmera era um dos elementos e, ainda que o principal, não o exclusivo. E, não se julgaria que esta atitude estivesse oponente à fotografia direta que se produziria nos anos seguintes, sobretudo as fotografias de guerras. Essas, constituem parte numerosa da listagem apresentada pela *Life*. O paradigma jornalístico no qual a revista foi criada já estava testado na Europa. Então, Henry Lucy, o fundador da *Life*, já sabia da segurança de uma audiência massiva para um jornalismo ancorado na ilustração fotográfica.

Mas, a grande força que sustentou os dez primeiros anos da *Life* está no fato de que Ásia, África e Europa viviam guerras em série que forneciam matérias e registros impactantes, suficientes para manter o público fiel à publicação, semana a semana. Conformaram, assim, um verdadeiro estilo jornalístico que alimentava a demanda do público pela representação do dramático e pelo realismo da imagem.

A simultaneidade entre o novo jornalismo e essa fotografia objetiva e direta aumentava a presença desta imagem nas revistas, transformando a cobertura jornalística em uma captura de tomadas impactantes, indispensáveis à matéria. O fotógrafo passa a ser uma testemunha ocular dos fatos, que narra sem palavras e a sua importância aumenta quanto mais consegue registrar o fato distante do público da revista e quanto mais a tecnologia o permite flagrar o curso dos acontecimentos. É neste momento que a *Life* passa a ter interesse por abordar os acontecimentos globais, ocorridos em locais distantes que referiam não apenas as guerras, mas todos os fatos passíveis de narrarem sociedades desconhecidas, mistérios da existência em lugares remotos, o insondável, o intangível.

As fotografias que figuram na seleção da *Life* traduzem um período cujo auge vai de 1930 a 1960 quando, progressivamente, sobretudo a partir da segunda metade desta década, o fotojornalismo começa a ser suplantado pelas imagens tomadas em vídeo, cujo ápice seria a Guerra do Golfo. Essas imagens, em movimento, coloridas e essencialmente reais, tiram o fotógrafo de cena e diluem no público o sentimento que combinava a ação e a empatia (RITCHIN, 1998, p. 591) de uma imagem feita por alguém, essência atrativa do fotojornalismo impresso. É justamente, sobre esse sentimento, que se funda a seleção da maior parte das 100 fotografias que mudaram o mundo, que remonta ao comentário com o qual os editores traduziram a revista no editorial da publicação comemorativa ao seu cinqüentenário: "Ver a vida, ver o mundo, ser uma testemunha ocular dos grandes acontecimentos, assistir a face da pobreza e os gestos de compaixão, ver coisas estranhas: máquinas, armas, multidões, sombras na selva e na lua..." (LIFE, 1986, p.5). Ver sem estar, saber apenas vendo.

Neste percurso histórico da *Life*, a seleção de 100 fotografias pode ter vários sentidos. Um deles pode ser o de desejar traduzir a função que a fotografia teve no sucesso da revista. Outro pode ser o de reforçar a importância de alguns fatos registrados nos arquivos da revista. Mas uma seleção de fotografias permite incontáveis combinações. Segue uma triagem de apenas 3 fotos da listagem e a relação que se estabeleceu entre elas.

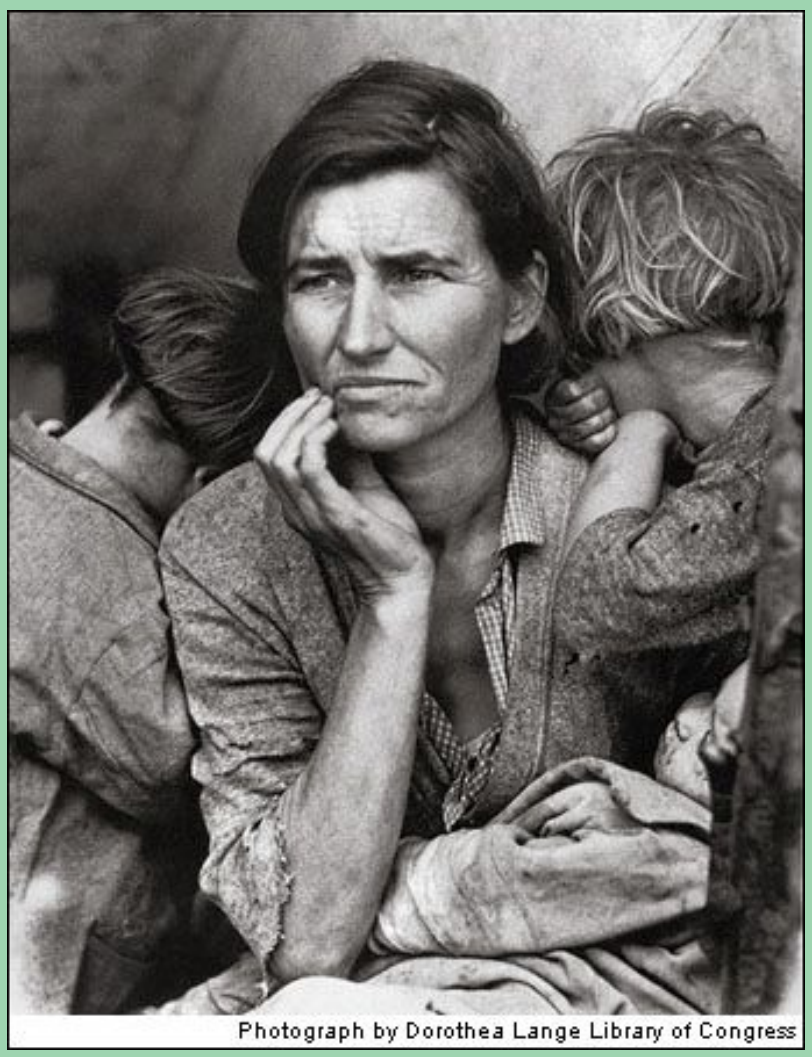
Três fotografias no tempo

A primeira foto é o retrato da adolescente Anne Frank, morta em decorrência de tifo no campo de concentração Bergen-Belsen em março de 1945, cujo diário recuperado pelo seu pai após o fim da guerra, deu voz aos horrores e atrocidades a que foram submetidos os perseguidos pelo nazismo.

Retrato de Anne Frank, 1941. Fotógrafo desconhecido.
Fonte: http://digitaljournalist.org/issue0309/lm01.html.
Acesso em 09/09/2011.

A publicação póstuma do diário em 1947 alcançou notoriedade por ser o documento mais dramático escrito por uma das vítimas do holocausto, justamente por traduzir em visão infantil a brutalidade da guerra. Há muitas fotos da menina durante os dois anos nos quais escreveu os relatos, no entanto, esta foi a escolhida para sintetizar os sentidos agregados a sua existência. No texto que a acompanha no site pode-se ler "Com grandes olhos e uma expressão enigmática, ela olha para um futuro que o espectador sabe nunca chegará". O que faz pensar que a escolha desta foto, entre outros retratos de Anne, deveu-se ao ângulo de tomada, à posição dos olhos e do rosto que permitem uma leitura mais subjetiva da imagem.

Certa vez Dorothea Lang disse que "Para serem boas as fotógrafas tem que estar cheias do mundo" (Apud ROSEMBLUM, 1994, p. 279). Nos anos de 1930, o que Lange entendia é que não havia lugar para a fotografia feita por mulheres a não ser por meio de uma imagem impregnada de visão introspectiva.



Mãe imigrante, 1936. Dorothea Lange.

Fonte: .

Dorothea Lange, como fotógrafa contratada pela *Farm Security Administration*, percorreu 26 estados do sul e oeste dos Estados Unidos produzindo algumas das fotografias mais importantes deste projeto. A fotografia da mulher cercada por seus filhos, de nome Florence Owens Thompson, então com 32 anos na época e mãe de sete filhos, foi a mais publicada do volumoso conjunto produzido, justificando a sua inserção na lista das 100 fotografias da *Life*.

Hoje, essa fotografia encontra-se no acervo da Biblioteca do Congresso. Em entrevista concedida à CNN em 2008, a filha de Florence contou que a publicação da fotografia fez a família sentir-se envergonhada pela pobreza na qual foram retratados. No entanto, os fatores que a fizeram tão emblemática da depressão, perto de outras, inclusive de outras da própria Dorothea, não são facilmente explicáveis.

Bombardeio com napalm em Trangbang, Vietnã, Nic Ut, 1972.

Fonte: .

Em junho do próximo ano a célebre foto de Nic Ut que registra o momento em que a menina vietnamita Kim Phuc, de nove anos, corre pela estrada com o corpo queimado em decorrência das bombas de Napalm jogadas sobre o seu vilarejo Trang Bang, fará quarenta anos. A Guerra do Vietnã, uma das mais brutais do século passado, iniciou em 1959 e terminou em 1975. Foram, portanto, 16 anos de guerra entre os dois Vietnãs, do Norte e do Sul, dos quais a maior parte contou com a presença direta do exército estadunidense. Essa foto rendeu a Nic Ut o prêmio Pulitzer de 1973 e a Kim Phuc, que sobreviveu às queimaduras, uma lembrança insuperável, revelada um ano após a tragédia, quando depois de inúmeras cirurgias voltou ao vilarejo. Poucos dias depois, o pai de Kim apresenta-lhe um jornal no qual a foto estava publicada: "Fiquei horrorizada e chorei sem parar por vários dias. Foi naquele momento que comecei a entender o que eu tinha vivido. Além disso, estava muito envergonhada. Não suportava me ver nua em uma foto que o mundo inteiro viu." (Entrevista publicada em O Estadão, 2009).

Pelo número de vezes em que foi citada e por ainda o ser, pode, de forma mais impressionística e menos verificatória, ser considerada a fotografia de guerra mais famosa de todos os tempos. E o impacto emocional que ela provoca parece não ter diminuído. O conteúdo da cena encontrou nesta fotografia um correspondente de elevada carga dramática, razão, entre outras, que pode justificar porque esta foto de uma guerra já concluída, continua suscitando tantas palavras, contínuas interpretações, discursos inconformados. Há uma dor imanente nesta imagem que a suspende do tempo e que neutraliza qualquer palavra que sobre ela se coloque. A frágil e consternada figura da menina continua gritando e correndo em nossa direção.

Nic Ut não produziu nenhuma imagem notória, nem antes, nem depois dessa. E apesar de no ano 2000, por relato da própria Kim, tenha-se confirmado que o fotógrafo foi responsável por salvá-la, agiu eticamente no momento da foto e depois, nada o distingue no mundo além desta foto. Se não fosse tão trágica, pensaríamos que encerra um mistério. No entanto, é apenas o registro exato de um acontecimento sombrio. Continua instigando a palavra, talvez porque tenha a capacidade de ferir o pensamento. Por exemplo, seria possível, em uma análise barthesiana, encontrar o punctum na nudez da menina? É essa nudez que nos faz entender a expressão de dor, escutar o grito que a imagem não pode registrar, compreender o nefasto colorido da morte nas chamas negras da bomba incendiária.

Uma análise circunstancial

Não parece que essas três imagens traduzam o esforço visual por comunicar a condição feminina nos mais extremos momentos dos traumas sociais. Não é sobre mulheres que estas fotografias falam, mas através delas. São fotografias com origens distintas: não se sabe o fotógrafo do retrato de Anne Frank, a mãe foi fotografada por uma mulher e a menina vietnamita por um homem. Portanto, não é a visão do fotógrafo que irmana ou diferencia estas fotos, mas a figura que se dá no seu conteúdo. Como Rosenblum observa (1994, p.279) "As mulheres, claro, não se diferenciam pelo corpo que habitam, mas pelo lugar que ocupam na história em um tempo específico". E sabe-se que as guerras impõem o tema do horror e da sobrevivência a qualquer outro, fazendo com que se diluam ou minimizem os modelos e estereótipos aplicados às mulheres. Portanto, essas fotografias geradas em três diferentes partes do mundo, em três diferentes momentos e circunstâncias e que figuram entre as 100 selecionadas pela *Life*, apontam para o fato de que há algo que as aproxima. Essas fotos inserem-se em um novo estilo de documentação realística, que busca ilustrar o fato de maneira direta.

Associar a narrativa da adolescente Anne Frank ao seu retrato foi uma estratégia de dar contorno a uma personagem que ilustrou o horror dos campos de concentração. A mãe de Lange é o desterro desesperançado não apenas no olhar sem direção, mas pelos filhos que escondem o rosto nos seus braços e a expressão de dor no corpo de criança de Kim transformou-se, pela crueldade figurada, no ícone desta guerra. Assim, o fato de serem crianças associadas a mulheres é o que aproxima e justifica o impacto emocional destas três imagens. Assim, parece, que mais do que acaso (as personagens de cada uma destas fotos poderiam ser homens), a força de cada fotografia está que a personagem sintetiza o sentido desejado para a cena. Sintetiza ou concentra. Talvez isso possa ser entendido como um recurso dramático que ao apresentá-las como vítimas dos piores momentos da história das sociedades, possam atribuir a esses momentos, maior repulsa. É como se as mulheres e crianças pudessem revelar com intensidade única a obscura natureza humana, não por tê-la, mas por ser vítima desta.

E para entender esse processo pode-se recorrer a análise que Niedermaier (2008) faz da fotografia como uma condensação de variáveis. Para tanto, a autora emprega os conceitos freudianos de deslocamento e condensação (p. 21-27) empregados pelo pai da psicanálise para compreender a atividade onírica. No campo visual, o conceito de deslocamento estaria relacionado com a apresentação dos conflitos essenciais humanos, tanto individuais como coletivos, por meio de imagens. Estando estas imagens densas de significação, seriam exemplares do conceito de condensação. Assim, as imagens teriam a capacidade de operar tanto em sentido como em significação.

Na fotografia, o deslocamento e a condensação encontram-se sobre um suporte que os relaciona diretamente: a ancoragem desta imagem no real. Tal ancoragem responde pela convicta alusão à fotografia como um sistema de representação homogeneizador, capaz de uma linguagem universal, portanto, isento da comunicação por meio das palavras. É uma convicção platônica, forjada a partir dos três elementos que Platão enunciou como o lastro indispensável para a produção do conhecimento: o nome, a definição, a imagem. Portanto, o que essas três imagens apresentam como convergentes pode ser plasmado neste princípio homogeneizador, que desloca o horror para uma única imagem, condensando o sentido da tragédia na figura feminina.

Mas por que a mulher como figura central desta visão desastrosa da sociedade? Ser a fotografia um porta-voz dos anseios e medos do indivíduo e da sociedade não responde, mas ajuda a cercar os contornos de uma possível resposta, inclusive porque as três imagens associam a mulher à criança. Talvez a resposta esteja numa condição memorial que Niedermeaier soube enunciar: "a fotografia multiplica a memória, a democratiza e lhe aporta precisão. A imagem fotográfica considerada como prova, entrelaça a percepção com a memória" (p. 24). Ora, a imagem da mulher possui uma densidade simbólica, tratada pela arte muito antes da fotografia surgir. Os exemplos são fartos: A liberdade conduzindo o povo de Eugene Delacroix, A República de Honore Daumier, a clássica Vitória Alada e assim por diante. Essas representações fazem analogia entre a mulher e a natureza e, talvez, entre a mulher e a imagem da câmera, já descrita por Talbot como o resultado da natureza desenhando a si própria. Condensa-se assim, na imagem da mulher tomada pela câmera, uma trajetória cultural que coloca em

pauta questões de gênero: mulher associada à natureza, homem associado à cultura. É possível depreender, portanto, que estas três fotografias, cravadas como ícones de acontecimentos diversos entre si, traduzem com os mesmos recursos um discurso sobre os horrores da história e a inefável sordidez da injustiça.

Os textos visuais são os produtores e difusores de sentido e estão imersos em uma busca de representação. No caso destas fotografias, a busca se dá não propriamente na produção: o retrato de Anne Frank não está diretamente vinculado à história do seu diário, senão que o foi posteriormente; a imagem da mãe imigrante fez parte de uma ampla documentação gerada por muitos fotógrafos e a fotografia de Nic Ut foi tomada em meio a um acontecimento imprevisto, sem possibilidade de previsão do fato. Portanto, a inclusão destas imagens na lista das 100 fotografias as quais se atribuiu o poder de mudar o mundo é que constitui o desejo da representação. Uma representação calcada no significado da figura feminina e antes de ser portadora de memória, transmutada em fato memorial, repetida e aclamada para não ser esquecida e a partir disto, adquirir uma função icônica irreversível. Trata-se, podemos concluir, de uma questão de gênero e memória.

Referências

NIEDERMAIER, Alejandra. *La mujer y la fotografia*. Una imagen espejada de autocronstucción y construcción de la historia. Buenos Aires: Leviatán, 2008.

RITCHIN, Fred. Close witnesses: the involvement of photojornalism. In FRIZOT, Michel. A *New history of photography*. Köln: Könemann, 1998, p.590-612.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1984.

____. *A history of women photographers*. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1994.

Referência eletrônicas

http://digitaljournalist.org/

http://www.estadao.com.br/noticias/

http://www.life.com/

http://www.annefrank.org/

Da 'Educação estética do homem' à educação do olhar sensível: dois séculos de (in)sucessos para as humanidades? A propósito de J. M. Coetzee e Robert Musil

Kathrin H. Rosenfield

A ideia de uma educação da sensibilidade foi por muito tempo uma missão. Os maiores pensadores lhe dedicaram ensaios famosos, às vezes destinados a príncipes ou altos dignatários do Estado. Hobbes e o poeta Davenant trocaram ideias a esse respeito; Hume escreveu seu ensaio sobre o padrão de gosto, cuja idéia permeia também sua ética (baseada, segundo alguns intérpretes, num hedonismo metafísico); Schiller nos legou seu tratado sobre a Educação estética, destinada ao rei da Dinamarca. – Mas, durante minha formação – que caiu num período de transição entre os sonhos dos Hippies e do New Age, de um lado, a era digital, de outro (final dos anos 1979 e 80), já reinou um certou endurecimento nada propício à idéia da educação sensível. A sociabilidade do consumo já tinha visto momentos de saturação inéditos e as ideologias críticas (sociologia da literatura, crítica pós-colonial, ideologias multiculturais, desconstrução, pós-estruturalismo) rapidamente iriam criar um clima que tornou quase impossível partir da idéia central de Kant – do juízo de gosto puro como uma das três faculdades do homem ao lodo do conhecimento conceitual e da idéia moral do dever. Essa base fundamental que legitima a idéia da "educação da sensibilidade" parecia pertencer a um passado que Bourdieu e tantos outros filósofos famosos desmistificaram como mera "endoutrinação" a serviço de relações de poder nas suas múltiplas formas de cominação. Consequentemente, a maioria dos professores jovens que encontrei ao longo da minha formação combateu de todas as maneiras os engodos estéticos e poéticos da dominação, e eles fizeram muito e de forma muito eficaz para tornar essa missão ridícula.

Quando Jean François Lyotard escreveu seu ensaio A *Condição Pós-moderna*, fundamentando a impossibilidade de abranger num grande relato filosófico a complexidade das sociedades modernas, a virada digital e a globalização estavam apenas no horizonte. Mas já estava claro que o progresso científico e tecnológico tinha alterado a tal ponto as formas de comunicação e as interações políticas, econômicas e sociais que ninguém de sã consciência se atreveria a sintetizar esse mundo demasiadamente complexo num sistema filosófico. Num cosmos tão diversificado, que requer aptidões e conhecimentos tão especializados em tantas áreas, e que reúne de modo frouxo domínios que não se deixam quantificar, hierarquizar e interconectar, acabou-se o sonho de um "*Organon*". A pós-modernidade contenta-se com a justaposição de padrões múltiplos. Mas esse espírito pós-moderno já começou no século passado, ou talvez já no final do século XIX, e eu gostaria de voltar a pensadores relativamente pouco conhecidos que combinam de modo paradoxal a consciência precoce do relativismo pós-moderno com o apego à precisão, à veneração da sensibilidade com a razão matemática – Musil e Coetzee.

Coetzee ainda não é muito conhecido como pensador e crítico, embora seus romances tenham ganhado visibilidade enorme desde o Prêmio Nobel. Musil foi vítima de sua inteligência e de seu gênio artístico superiores – qualidades que não cabiam nas lutas ideológicas e culturais que se tramavam na Academia das últimas décadas. Ambos compartilham – Musil no início do século passado, Coetzee na virada para o século XXI – pela idéia central do Romantismo alemão: para Kant, Schiller e Hölderlin, e muitos outros poetas e pensadores até Nietzsche e além, o juízo estético é uma aptidão fundamental da humanidade e uma peça-chave sem a qual as outras faculdades – conhecimento e idéias morais – perderiam sua sustentação.

Breve histórico do desgaste do ideal estético

Eu não gostaria de propor um retorno ingênuo aos ideais românticos: As cascatas de modernidade(s) que conhecemos desde o romantismo não somente nivelaram a diferença entre o estético, o ético e o cognitivo (tudo parece ser tão somente discurso, jogos de linguagem entre os quais não existiria diferença qualitativa, nem encaixe sistêmico); os discursos filosóficos anti-sistemáticos estabeleceram também um movimento que oscila constantemente entre posturas céticas (crítica do Iluminismo e das crenças no progresso, na ciência, na tecnologia) e

retornos sinuosos a certezas quase dogmáticas no seio dos movimentos mais libertários, como as vanguardas artísticas (que se transformam na "tradição dos manifestos"); a Psicanálise (que colocou no centro da nossa percepção o inconsciente e o super-ego – isto é, instâncias que nos mostram o Outro da razão e a fragilidade do sujeito autônomo); e a própria Filosofia (Wittgenstein protagoniza a "demolição" do sujeito como autor e como juiz de suas intenções semânticas e coloca no seu lugar inúmeros jogos de linguagem).

Joyce nos lança no fluxo de uma consciência cerzida de "alhos e bugalhos", reminiscências fortuitas destes jogos discursivos, gestuais e imagéticos; Kandinsky ilumina a lógica própria das formas (círculo, ponto, linha) e das cores. A semiótica e o pos-estruturalismo se encarregam de teorizar a perda do sentido estético (romântico) no pan-esteticismo pós-moderno, protagonizando um nivelamento do gosto e da crítica de arte/literatura no oceano de teorias.

Mas nesse oceano de padrões relativos, múltiplos e arbitrários, manifesta-se, cada vez de novo a saudade de formas substitutivas da subjetividade perdida. Nietzsche não consegue livrar-se do sujeito que passeia – esvaziado de todo conteúdo da razão – no horizonte dos delírios báquicos que devem promover o auto-esquecimento do sujeito na iminência da transvaloração de todos os valores. Contra a estetização radical nietzscheana, pensadores como Adorno ou Horkheimer mobilizam apostas no poder crítico da arte ou posturas (meta)religiosas que contrabalançam a impotência ou o vazio no lugar do sujeito despojado das faculdades racionais da tradição ocidental. De Nietzsche a Derrida, escreve Habermas, a corrosão do racionalismo ocidental obriga a filosofia a retornar às experiências místicas – acesso oblíquo para um engajamento político, cultural e artístico cada vez mais duvidoso. Os credos místicos e estéticos

> só puderam desenvolver sua força explosiva, sua força de liquidação que ameaça instituições e dogmas, porque, nos contextos dessas tradições, permaneceram referidas a um deus oculto, que transcende o mundo. Iluminações cortadas dessa fonte concentradora de luz tornam-se peculiarmente difusas. A via de sua profanação consequente conduz àquele domínio de experiências radicais aberto pela arte de vanguarda. Do puro encantamento estético da subjetividade extática, que fica fora de si, Nietzsche criou suas orientações. Heidegger ficou a meio caminho; quis reter a força de uma iluminação desprovida de direção, sem pagar o preço de sua profanação. Assim, joga com uma aura que perdeu seu santuário. Na mística do Ser, as iluminações regridem, transformando-se em magia. Na mística neo-pagã, do carisma transgressor do extra-cotidiano não surge nem algo liberador, como no estético, nem algo renovador, como no religioso – no máximo a sedução do charlatanismo. Dessa sedução, Derrida purifica a mística do Ser, reconduzida ao contexto tradicional do monoteísmo." (port. 258)

O livro de Habermas não é apenas um excelente guia para orientar-se no labirinto dos *Discursos filosóficos da modernidade*. Ele mostra também que existe uma fronteira entre o estético e o discursivo que não pode ser nivelada com o argumento de que as artes também não passariam de formas de discursos, meros textos (escritos, gestuais, visuais) no mar de discursos ou linguagens.

Mas a filosofia de Habermas também contribuiu para "pôr em xeque" a idéia da educação da sensibilidade – pois quem entende ingenuamente como teoria do "agir comunicativo", facilmente aceitará o nivelamento de todos os discursos, de forma que as artes e a literatura tornar-se-iam parte da comunicação.

Coetzee e a reflexão romanesca sobre o papel do olhar sensível e crítico

O problema aflora num dos romances de Coetzee, *Desonra,* no qual o professor de literatura, David Lurie, rumina seus ressentimentos à respeito das reformas universitárias que - globalmente – marginalizaram os estudos literários e o apreço pelas sutilezas de estilo dos grandes mestres da arte : isto é, pelo "bom gosto", pela "distinção" e as demais sutilezas da sensibilidade estética, considerada hoje muitas vezes como um resquício dispensável da cultura burguesa. Para Coetzee e Musil, ao contrário, a riqueza da imaginação, a curiosidade estética e o gosto de distinguir sutilezas tênues são aptidões capitais que deveriam ser cultivadas (o problema é: como?) para criar condições de avaliarmos melhor (também no campo ético).

Disgrace é talvez o romance mais conhecido de Coetzee, e o único que recebeu uma versão cinematográfica.

Ele é também o primeiro romance que refere de modo quase realista (não no registro alegórico bastante cifrado das obras anteriores) às circunstâncias sociais novas da África do Sul. O tempo representado pelo enredo coincide com o período histórico no qual foi escrito – o final dos anos de 1990, quando o país passava do regime do *apartheid*, racista e repressivo, a um governo democrático. Ele toca nos sentimentos e apreensões envolvendo os *farm attacks*, isto é, nos assaltos, roubos e estupros de africanos contra fazendeiros brancos, amplamente comentados nos jornais. Como é de costume na obra de Coetzee, entretanto, o enredo não é propriamente "realista", porém gira em torno de intuições e divagações imaginárias, envolvendo ideais e ideologias, esperanças e fantasmas que se insinuam na mente sob o impacto dos acontecimentos: novas leis e novas formas de relacionamento entre europeus e africanos abrem um leque de possibilidades – por enquanto arriscadas e vagas, hipotéticas e incertas e, muitas vezes difíceis de prever e controlar até para os próprios personagens. Em nenhum momento o romance refere-se de um modo fatual à realidade de assaltos a fazendas, distanciando-se da "realidade" amplamente discutida nos jornais. Ele usa imagens para aliená-las de notícias corriqueiras, revelando mais o labirinto de afetos surpreendentes e complexos que um mesmo "fato" pode provocar em personagens ou momentos diferentes, ele rastreia eventuais reações e sentimentos que ninguém, pois nem os próprios personagens prevêem ou compreendem plenamente – nem antes, nem durante, nem depois dos acontecimentos. Coetzee distancia-se da dramatização da violência, concentrando seu foco sobre sua elaboração imaginária. Assim, seu relato é notável pelo estilo protocolar e pela representação de reações diversificadas que trabalham contra a quase histérica exploração dos detalhes de crueldade e perversão. No entanto, por mais diferenciado e complexo que seja o desenvolvimento artístico deste problema no romance, Coetzee foi criticado pelo African National Congress (ANC) e longos trechos de *Disgrace* foram citados como exemplos de supostos preconceitos raciais.

Realidade histórica e realidade ficcional

A acusação da ANC segue uma lógica (partidária e ideológica) que não leva em consideração o papel da sensibilidade estética e da ficção – pelo menos não o papel que Coetzee lhe atribui. No entender de Coetzee, a ética da arte é a de testar ao máximo as possibilidades de personagens que se apresentam elas mesmas ao autor. Coetzee deu voz a essa concepção na figura de Elizabeth Costello, uma das *personae* do escritor Coetzee. Para Costello a escritura é a vocação de seguir os rastros dos personagens que ao acaso visitaram o autor, e de imaginar (para eles, no lugar deles) as potencialidades que eles mesmos relutariam em admitir e que se produzem (ou poderiam produzir-se), muitas vezes de forma implícita e contra a intenção, no contato com outros personagens e acontecimentos. O autor e as vozes dos seus narradores põem em cena não só sentimentos e raciocínios explícitos, mas, sobretudo, emoções, pensamentos e opiniões "silentes", não ditos ou articulados apenas ao nível de gestos e reações não-verbais. Os constantes deslizes entre essas vozes (que "falam" ora em discursos grandiloquentes, ironias finas ou duplos sentidos, ora através de gestos, silêncios e a partes implícitos) burlam a consciência ética solidificada e os papéis sociais, minando as intenções culturais ou familiares que cumprimos por opção própria ou por dever institucional, ou pelo status social.

Os personagens principais, David Lurie, professor de literatura na Universidade de Cape Town, sua filha Lucy e Petrus, um trabalhador rural negro, são os três pólos entre os quais se desenvolvem essas vozes que constantemente se (des)entendem – a si mesmos e aos outros. Através dessas figuras o leitor é levado – tal como Paul Rayment provocado e incomodado por Elizabeth Costello – a imaginar certas possibilidades que o hábito, o pudor ou a rotina ideológica tendem a congelar: fantasias de alianças, amizades e amores entre negros e brancos são postos à prova da mesma maneira que as possibilidades de conflitos, hostilidades e violências que surgem em qualquer contato humano. Com coragem inédita, Coetzee leva a limites nunca vistos a experimentação imaginária

com casos e acontecimentos particulares que poderiam produzir-se nas condições materiais e afetivas daquele momento histórico de abertura da África do Sul.

É significativo, neste sentido, o tema do "jogar o jogo" ou jogar jogos que corre por baixo dos conflitos pessoais e das tensões sociais desta história. Esses jogos de transgressão (quase de provocação deliberada de conflitos) aparecem de forma relativamente amena no início do romance. As aventuras eróticas inconsequentes de Lurie se parecem com um antídoto contra o tédio, seu pendor mulherengo e galante parece fazer parte da vida na cidade ou, melhor, da existência na redoma da vida acadêmica. É quase por tédio e espírito esportivo também que Lurie se obstina em desafiar o "ronrom" de hipocrisia e correção social da comissão diante da qual ele deveria justificar seus deslizes eróticos, preferindo renunciar ao seu cargo. A filha Lucy, ao contrário, vive no campo, longe desta redoma, enfrentando a vida concreta da terra, por assim dizer, e os confrontos com pessoas e necessidades palpáveis. Nesse ambiente enraizado na terra irrompe o "jogador" Lurie, cuja chegada fará com que as tensões entre os personagens – tanto entre brancos, como entre brancos e negros – se intensifiquem, revelando ao longo da história os equilíbrios delicados dos novos laços de amizade, e a fácil degradação de alianças em hostilidades entre africanos e europeus. A "verdadeira" natureza das relações parece escapar em larga medida à vontade e às intenções dos personagens, sem por isto isentá-las de responsabilidade.

Disgrace não apresenta visões esquemáticas da alteridade e recusa vigorosamente a ficção calcada sobre as dicotomias dos estudos culturais ou sobre as distinções analíticas que regem o pensamento objetivo. Tampouco oferece as conciliações politicamente corretas dos conflitos da multietnicidade. Enfatiza, antes, os limites da possibilidade de entendimento e acordo entre três personagens tão diversos quanto Lurie, sua filha e Petrus. Lurie é o intelectual descendente de europeus; Petrus, o assistente de Lucy e coproprietário de parte do sítio. Ele é um agricultor e patriarca da etnia Xhosa, polígamo com duas esposas; Lucy é uma jovem "alternativa" que se sustenta com a ajuda de Petrus – a quem "ela deve muito", segundo o testemunho da amiga Bev Shaw, que sublinha como Petrus "trabalhou feito escravo" para Lucy *(slaved for her*), para fazer funcionar a plantação de flores e legumes que vendem no mercado. Lucy está, portanto, numa relação de mútua dependência e de aliança fatual com Petrus. É um elo de amizade ambíguo, que tira sua força tanto do amor à terra como da simpatia que inspiram a Lucy as pessoas que trabalham essa terra. Mas é um elo autêntico e quase passional. A gratidão e a amizade que Lucy sente por Petrus faz com que ela lhe venda parte da terra pelo trabalho prestado – uma relação de troca sem exploração que irá favorecer Petrus e desestabilizar sua posição como proprietária e patroa. Essa nova relação, portanto, inspira a Lurie o temor de que Petrus esteja esperando tão-somente o momento para que Lucy abandone o sítio, afirmando seu domínio sobre a terra – um domínio que, de fato, já é seu, considerando seu trabalho e sua eficácia. Essas novas relações de amizade e aliança passam pela prova de fogo de um evento traumático – um assalto no qual Lucy é estuprada. É particularmente significativo que o relato mais oculta do que representa o estupro que, rapidamente, transforma-se em um fato fantasmático, mais do que real.

As suspeitas e apreensões de Lurie – horrorizado com o elo de parentesco que liga Petrus a um dos assaltantes – dramatizam não a violência em si, mas a inevitável produção fantasmática que é típica de situações nas quais é impossível apurar o que "realmente" aconteceu. O mesmo vale, aliás, para os casos de sedução erótica (envolvendo a nebulosa mistura do prazer da transgressão e a rivalidade com um terceiro – marido, namorado – que se sobrepõe a e se mistura com o desejo da mulher ela mesma). Por mais que possam parecer tendenciosos, os medos de Lurie não são de todo insensatos, como não são inverossímeis suas conjeturas a respeito dos motivos (interesse, enfado, curiosidade mais que afeto ou paixão) que levam (suas) amantes a unirem-se (a ele). O que falta nessas opiniões fugazes e aproximativas é o esforço de debruçar-se sobre elas, de considerar seus pressupostos e suas consequências – de testá-las... testando os próprios motivos que levam o 'eu' a concebê-las.

...

O romance explora as suturas mais delicadas e os caminhos ainda não trilhados do novo pacto social pós-*apartheid*. A imaginação ficcional põe à prova uma mudança "real" que ainda exige um imenso trabalho de reestruturação imaginária e prática para tornar-se efetiva e vivida. As cenas iniciais opõem fragmentos da visão alegre (e comercial) da mistura racial (representada na comédia dos bairros boêmios de *Capetown*) aos desafios mais ocultos que terão de enfrentar pessoas com costumes tão diferentes (ou incompatíveis) quanto o puritanismo monogâmico dos europeus e a poligamia e a grande família da etnia Xhosa. O aparente realismo inicial é desmentido (ou, pelo menos, complicado) pelo desenvolvimento da narrativa que aprofunda as situações altamente ambíguas, imprevisíveis e suspensas em tramas hipotéticas: até entre pai e filha há diferenças tão grandes nos modos de vida e nas concepções que os dois personagens mal se escutam, e muitas vezes parecem tramar seus fantasmas sem escutar ou entender o outro, o que os leva a flutuações da imaginação cuja realidade seria difícil de definir. O mesmo fenômeno complica também as (des)leituras que Lurie não pode deixar de fazer dos gestos e palavras de Petrus, o assistente africano de Lucy, cuja língua ele não fala e cujos costumes os descendentes dos colonizadores europeus tiveram pouca curiosidade em conhecer.

Os deslizes do foco narrativo

A imprecisão das suposições e suspeitas, e a impossibilidade de dizer o que "realmente" ocorreu ou o que os personagens sentem autenticamente – uma das características do estilo de Coetzee –, encontram nessas múltiplas estranhezas (entre pessoas próximas, entre estranhos e até da própria pessoa consigo mesma) suas fontes poderosas. Coetzee, como muitos dos artistas do Modernismo, considera que a produção dessas névoas sugestivas é o próprio desafio que a arte e a imaginação literária devem opor às ideias recebidas – em particular num momento delicado como o da África do Sul pós-1994. O país, nessa época, apenas começa a superar as feridas do *apartheid*, que solidificou a falta de curiosidade pelas gentes e pelos costumes alheios, e seus habitantes terão de encarar problemas que excedem a imaginação rotineira. Para Coetzee, é o dever do artista possuir curiosidade sobre esses problemas e a explorar possibilidades hipotéticas para além dos esquemas pré-fabricados da mídia, do consumo, das instituições e do Estado. Esse desafio aflora na construção ardilosa da narrativa que desemboca num desfecho de incertas soluções: melhor dito, em conjeturas sem real solução, que obrigam o leitor a imaginar possibilidades e consequências, ou a testar as fantasias e associações que podem ser meramente entrevistas nos não-ditos, nos mal-entendidos e nos desentendimentos dos personagens. É notável e característico para Coetzee também que seu personagem mais eurocêntrico, Lurie, cuja voz irônica guia o leitor pela narrativa, não carece de bom senso, nem de bondade e de simpatia, apesar de suas bravatas de conquistador e ocasionais faltas de tato típicos dos descendentes dos colonizadores. O mesmo vale para sua masculinidade um tanto "Don Juanesca". Embora ele e suas amantes cultivem o prazer transgressivo, Lurie procura um elo mais profundo com Melanie e lamenta ter sido um amante pouco atento aos desejos e às preocupações da jovem. Além disto, ele tem um traço quase heroico e atraente quando rejeita os subterfúgios do processo administrativo e prefere a renúncia aos ardis e sofismas jurídicos que protegem tão-somente os interesses materiais dos envolvidos e o sistema da instituição. Também no sítio, onde Lurie se sente um "peixe fora d'água", ele é capaz de simpatizar com Petrus e Bev Shaw, embora o primeiro reflexo lhe inspire as observações sarcásticas do gozador nato e do *gambler*, isto é, das pessoas (muitas vezes artistas) que, por alguma razão obscura, não levam a vida real e prática totalmente a sério.

Essa atitude faz com que as posturas e visões de Lurie se choquem muitas vezes contra as evidências incompatíveis com sua sensibilidade, e essas discrepâncias fazem sentir a imensa dificuldade de todos os personagens quando são obrigados a avaliar ou somente a captar o que está fora do raio de suas esperanças e de seus conceitos. Mas há um outro nível de discrepância no interior das ruminações dos dois personagens principais,

um desacordo íntimo que acena para as raízes obscuras da alma e o fundo insondável da verdade. Coetzee escreveu longamente sobre o regresso *ad infinitum* da confissão, e sua obra toca, sempre de novo, no insolúvel desentendimento interior de todos aqueles que param para refletir e para imaginar. Pondo em dúvida a possibilidade da sinceridade e da confissão, esta inconsistência fundamental expõe o caráter encenatório e retórico dos próprios sentimentos e das convicções (éticas ou psicológicas) mais consistentes.

A todo o momento, a narrativa sugere uma diferença – talvez irredutível e inesgotável – entre sentimentos e opiniões subjetivos e as visões fatuais e objetivas do mundo que penetram, no entanto, na trama das opiniões mais idiossincráticas. O modo verbal da narrativa reforça essa ambiguidade. O romance apresenta Lurie na terceira pessoa, mas parece relatar o ponto de vista subjetivo do personagem. Sorrateiramente, a visão idiossincrática se mistura com as opiniões alheias e fatos que contradizem a ótica de Lurie, sem que ele registre conscientemente certas percepções, notando-as apenas mais tarde.

Essa técnica do deslize insondável dos pontos de vista desdobra o aparente realismo da abertura do romance, comprimindo *possíveis* realidades paralelas em plissagens instigantes que desafiam a imaginação (e as limitações) do leitor. Homi Bhabha apreciou esse romance precisamente por esta capacidade de inquietar e incomodar a percepção do público. "*Disgrace* é uma obra que deixou costuras abertas, não acabou nem solucionou a trama. Num momento de real crise social, histórica e psíquica, Coetzee faz seus leitores sentirem a ansiedade, em vez de solucioná-la do modo que um liberal progressista gostaria que ele fizesse. O poder de *Disgrace* vem do fato que o romance permite às pessoas projetar seus próprios sentimentos mais profundos e violentos."

As progressivas plissagens de realidades unidimensionais

O enredo começa na cidade, ou melhor: no universo – quase redoma – de um acadêmico que leciona literatura e comunicação, escreve livros sobre os românticos ingleses e... enfrenta a crise dos cinquenta anos. Os primeiros quatro capítulos resumem os sintomas dessa crise da meia-idade, manifesta na compulsão de ruminar as aventuras eróticas e os pesares profissionais. No meio de suas conquistas amorosas, Lurie não para de atiçar seu desgosto de ver a literatura preterida por disciplinas mais pragmáticas e rentáveis, como a comunicação. O ressentimento é uma espécie de (auto)engodo, como é auto-engano também a inflada importância que Lurie atribui à vida erótica: frequenta Soraya, uma moça de programa, tem um caso com uma secretária do departamento, e seduz uma aluna, Melanie. O último caso desemboca rapidamente num escândalo provocado não se sabe se pelo pai da estudante ou por ela mesma – nem Lurie, nem o leitor ficam sabendo se foi Melanie, ou o namorado ou o pai dela que começaram a queixa por assédio. A incerteza sobre este aspecto é importante, pois evidencia as amplas margens de incerteza que não só a literatura, mas a própria realidade deixa subsistir. Um inquérito administrativo (encenação tragicômica dos clichês, sofismas e subterfúgios pseudo-éticos que a "colonização intelectual" do hemisfério Norte exporta para o mundo) termina com a renúncia de Lurie ao seu cargo.

No capítulo sete (de vinte e quatro), ele já se encontra no *Eastern Cape*, no sítio de sua filha, onde ele é uma espécie de exilado que observa, de fora, as relações e as atividades rurais que Lucy mantém com seus vizinhos africanos e europeus. A vida alternativa e a naturalidade que a mútua dependência imprime às relações com o assistente e vizinho africano, Petrus, não correspondem aos hábitos de Lurie, embora ele esteja intelectualmente a favor das novas relações democráticas pós-*apartheid*. É "apenas" a realidade prática dessas relações igualitárias que

desnudará os hábitos da segregação impregnados na sensibilidade e nos gestos – por exemplo, a surpresa de Lurie quando acorda de uma soneca no sofá da sala e encontra Petrus sentado ao lado, trocando os canais da TV para encontrar seu programa favorito. Também os hábitos linguísticos e os gestos espontâneos de todos ainda conservam as marcas e palavras das antigas relações sociais, e essa linguagem – tanto a de Lurie como a do próprio Petrus – confin(av)am os africanos aos papeis subalternos. Os ardis poéticos de Coetzee embutem as mais variadas perspectivas no ponto de vista "dominante" que, aparentemente, segue o olhar de Lurie – distanciado e irônico e, às vezes, depreciativo, apesar dos seus esforços de compreender e seguir as opções da filha. Lurie é impulsivo e prolixo, e suas opiniões tendem a ofuscar as ideias da filha – como acontece frequentemente com pais intelectuais. Mas Lucy, embora fale menos e com mais simpatia e ponderação do que o pai, tem convicções próprias, perspicácia, e muita presença de espírito. Quando o pai é peremptório e cáustico (e se apressa em soltar *bons mots* e provocações, às vezes de mau gosto), Lucy ora cala e sorri, ora dá uma resposta de excelente humor e pertinência, mas sempre sem a retórica de Lurie, que teoriza suas ideias e seu ponto de vista. O humor da filha parece parodiar as posturas paternas e há uma leve ironia também nos seus gestos, por exemplo, quando ela sugere que o pai se ocupe ajudando Petrus, o que naturalmente o coloca na posição de ajudante do antigo assistente, invertendo drasticamente as relações tradicionais.

O romance de Coetzee não é uma alegoria das relações sociais e políticas existentes, mas uma experimentação com situações e possibilidades que poderiam ocorrer. Ele expressa a curiosidade a respeito das reações emocionais e intelectuais que poderiam resultar de novos encontros em constelações inusitadas. Com imensa coragem e honestidade, Coetzee encena um drama que antecipa precisamente aqueles cenários que atualmente desafiam a imaginação, o sentido estético e o ético, sem os quais será impossível repensar a ordem social. Suas narrativas e sua obra crítica são – como as de Robert Musil – um convite para "ensaiar" a realidade – na literatura e no ensaio crítico: o adágio desses artistas e pensadores continua sendo a educação estética.

Salvar a sensibilidade: Musil e a reivindicação de mais precisão, mais ensaio – menos teoria

Há quase um século, Robert Musil já se insurgia contra o mau uso e ao abuso da teoria no campo da arte e da crítica. Musil irrita-se com a notória falta de curiosidade sensível dos críticos que, segundo o romancista, falham em colocar as perguntas adequadas para o seu ofício:

> Se ao menos os críticos perguntassem à respeito das figuras de um livro ou de um poeta: que homens são esses? [...] em vez de tratar de leis e teorias artísticas das quais nada entendem?

Para Musil, o ensaísmo é uma estratégia contra a teorização inadequada, uma luta contra o excesso de teoria em assuntos que demandam constelações de pensamentos, "complexos" senti-mentais: isto é, evocação de elos intuitivos *entre* os pensamentos, a arte de evocar tonalidades e colorações afetivas que não se deixam expressar diretamente, mas que "tingem" por assim dizer palavras, descrições e argumentos.

Gostaria de insistir no cerne desse tipo de anotações (recorrentes na obra de Musil), pois elas são sistematicamente ofuscadas pela idéia, hoje corrente, de que Musil anteciparia a pós-modernidade e o anti-humanismo que está, na França, sob o signo de Heidegger (*Carta em torno do Humanismo*). Ainda nos anos em torno de 1980, a exposição do *Centre Pompidou*, em 1986, organizada por Jean Clair (autor de *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la Modernité)*, usa o nome de Musil e de outros artistas vienenses do início do século XX, como referência de uma pós-modernidade precoce que tem a liberdade de livrar-se do peso das ideologias (na França, o engajamento do pós-guerra manteve muitos intelectuais nos limites muito estreitos de dogmatismos partidários ou políticos).

As relações complexas entre estética, ética e política, que estão no centro do pensamento de Musil, parecem

não ter encontrado seu lugar nas abordagens teóricas das últimas décadas, muito influenciadas pela psicanálise e pelo marxismo, como pelo pós-estruturalismo e a desconstrução. Mas para quem está hoje à procura de modelos críticos alternativos, talvez encontre em Musil – tanto o ensaísta, como o romancista – um apoio precioso. "Em particular sua reflexão sobre arte e política, que parecia ser tão fora de atualidade no seu tempo" escreve Patrizia McBride, poderia ser "uma visão cujo tempo agora finalmente chegou."

Apesar da erosão do papel dos intelectuais enquanto críticos da sociedade, o ensaísmo musiliano mantém uma postura interessante entre o ceticismo pós-moderno e a aposta em certos ideais iluministas e estéticos que lembram o romantismo e as vanguardas modernistas. Musil não prega, como pensam muitos dos seus leitores, um recuo reativo ao inacabamento erigido como princípio. Ele não glorifica as abordagens provisórias e fragmentadas concebidas como "formas" hipostasiadas, tal como em Adorno (*O ensaio como forma*). O caráter provisório do ensaio e do fragmento não exclui o pensamento metódico – pelo contrário: este é o horizonte daqueles. Musil não lhe confere o valor de um gênero no qual se expressaria a impossível convergência das particularidades do mundo moderno – cujos ecos estão sempre presentes na obra de Adorno, que vincula a forma ensaística diretamente com a dialética negativa e a crítica da sociedade instrumentalizada. Não encontramos em Musil nenhum *parti pris* anti-sistemático, nem o frêmito trágico que paira em torno da dialética negativa (e que requer, como contrapeso, a dimensão utópica da mística judaica).

Musil procura, através do ensaio, uma ordem que torna a comunicação possível e que se torna significante à medida que acomoda um amplo leque de motivações – o que ele chama de "a segunda dimensão do pensamento". O ensaio é o modo de comunicação adequado para os arranjos provisórios da experiência transitória. Musil sempre de novo recua da tentação de procurar no ensaio ou na novela o "mistério da verdade" que afloraria, segundo Adorno, no "gesto total" da empreitada ensaística que resiste à opressão dos sistemas e aparelhos.

A preferência pelo ensaio emerge do espírito matemático: da profunda compreensão da estrutura aberta do cálculo com grandes equações, cálculos que requerem a paciência de aproximações múltiplas, provisórias, com progressões infinitas de soluções parciais. Sem abandonar a idéia do sistema, esse enfoque posterga a síntese para um horizonte longínquo, sem negar sua possibilidade. Dez anos depois do ensaio "*O homem matemático*" (1913), "*A Europa desamparada*" (Hilfloses Europa, 1922), lamenta a falta de equilíbrio entre as tendências racionais e irracionais da mente, e reafirma vigorosamente sua preferência "instintiva" pela síntese, colocada acima da análise, embora o pensamento racional seja importante para conferir mais precisão e direção aos sentimentos. Contra os espíritos sectários, ideologias e esoterismos, ele desabafa nos seus *Diários* : "Nosso problema não é de termos razão demais e almas carentes, mas, antes, que não usamos razão suficiente quando tratamos das coisas da alma".

A particularidade do ceticismo, assim como da ironia, de Musil é sua criteriosa pontualidade: suas atitudes céticas ou irônicas nunca se dirigem contra o parceiro do diálogo, mas contra a reverência pelas construções supostamente sólidas, contra as "chaves de ouro" e as soluções unilaterais. Há um elemento kantiano nesse modo de pensar de Musil: sua atenção está sempre voltada para a diferença incomensurável entre faculdades mentais múltiplas e diversas. Musil não acredita num potencial superior da literatura, da arte e da intelectualidade – neste sentido, ele está longe da tradição do humanismo, que tendia a legitimar o artista ou o crítico literário como crítico ou educador em outras áreas (ou na sociedade como um todo) devido à perspectiva crítica ímpar das obras.

Porém, ao mesmo tempo, isto não implica num processo de "deslegitimação" ao modo de Lyotard, da Condição Pós-Moderna – embora os modos de ler Musil mostrem uma tendência (talvez excessiva) de interpretar os processos de transformação propostos pelo autor d'*O Homem sem qualidades* como modos de desacreditar e abolir as cristalizações existentes de cultura. Uma leitura ingênua poderia tomar ao pé da letra o espanto de Ulrich diante das formas vetustas e anacrônicas que ele encontra ao visitar o patrono da *Paralellaktion* no palácio da *Hofburg*. Com ímpeto juvenil, ele sente a vontade e o vigor necessários para ver na sua mente todo esse velho mundo varrido pela

vassoura das idéias modernas, tragada velo redemoinho de novas formas de conhecer, pensar e imaginar que, há muito, já provaram a irrealidade destas formas de vida cristalizadas.

Muitos pensam, portanto, que o adágio de Musil é destruir e desconstruir em vez de valorizar as possibilidades de reconduzir os elementos dos quais dispomos. É impressionante: há mal-entendidos que se prolongam ao longo de um século. Poucos críticos levam em consideração que Musil, preferia a psicologia experimental à psicanálise, que ele considerava pseudocientífica e apressadamente popular. Toda sua obra gira em torno da idéia de um aproveitamento melhor das possibilidades das quais o homem moderno dispõe graças ao conhecimento científico, precisão matemática, perícia tecnológica. Musil propunha uma maior disponibilidade para explorar e integrar essas possibilidades no imaginário subjetivo, para que o individuo se abrisse ao que é possível no futuro, construindo uma vida melhor. Mas Musil é sempre de novo lido e interpretado como o profeta do "esgotamento e do processo quase místico de dissolução de uma cultura, do desmoronamento de seu edifício complexo de valores."

Na crítica à cultura no período entre as guerras e no pós-guerra é muito comum esse acento pessimista e unilateral, mas ele não é adequado para Musil, que reflete sempre positivamente sobre as possibilidade de tornar dúcteis os valores cristalizados. Introduzir a precisão do olhar científico-matemático no âmbito estético e na sensibilidade cotidiana, é uma das possibilidades que permitiriam perceber diferentemente e re-calcular o que se tornou anacrônico. Somente tornando mais sutil e criteriosa a sensibilidade e o gosto, poderemos esperar reintegrar os elementos em dissolução em novas configurações.

É essa abordagem de Musil que Patrizia McBride ofereceu recentemente num artigo que enfatiza não somente os elementos pós-modernos de Musil. Nessa perspectiva, relativamente nova e inusitada, o pensamento de Musil não pertence ao projeto de "deslegitimação" que prevaleceu de Nietzsche a Derrida, mas oscila de modo paradoxal entre o ceticismo e a sincera busca de pontos de referência e de mediações entre domínios muito heterogêneos de especialização (como a ciência, a estética, a ética e a política). No Mundo moderno não existe mais um pensamento que possa reivindicar uma perspectiva privilegiada ou uma prática reflexiva todo-abrangente ou uma verdade científica superior. Mesmo que não exista mais a possibilidade de apostar no filósofo ou no intelectual como autoridade crítica legítima da cultura como um todo, e menos ainda o papel político da "educação estética" ou filosófica que preocupava ainda os românticos (Schiller, Hölderlin, e o próprio Hegel), Musil sempre trabalha contra a deslegitimação radical. (Cf. McBride, p. 379). Assim, ele se contradiz – deliberada e reiteradamente – quando reivindica que é "importante para a política manter como ponto de referência o sentir e pensar que são próprios da estética e da cultura" (GW 8, p. 1254). Não há aí nenhuma ingenuidade romântica, nem o retorno à concepção da educação estética de Schiller. Contra as evidências do ceticismo perfeitamente a par da competição indiscriminada de valores relativos e de jogos de linguagem sem *organon* e hierarquia, Musil continua exigindo um "salto" utópico para o desconhecido – um salto sustentado pela idéia de ordem e harmonização possível.

Quando Musil refere-se ao "sentir e pensar próprios da estética e da cultura (GW 8, p. 1254), ele não reivindica o espaço da sensibilidade senti-mental: simultaneamente sensível, precisa e inteligente, como uma outra forma de ser ao lado do pensamento conceitual, mas irredutível a ela. dxxdds

FORMAÇÃO INTELECTUAL E EDUCAÇÃO DO OLHAR:
Considerações a partir do Ciclo de Cinema e Filosofia da UFPel.

Luís Rubira[*]

A formação intelectual requer o envolvimento e a reflexão com diferentes áreas do conhecimento, das letras e das artes. A leitura de jornais, de literatura, de poesia, de ensaios; o contato com biografias e obras ligadas às ciências humanas e sociais; o estudo da história. Mas além das leituras solitárias, também as viagens, o confronto com espetáculos de teatro, de dança, de música, a contemplação das artes plásticas, da fotografia e, a partir do século XX, o contato com a chamada sétima arte, o cinema.

É claro que existem diferentes qualidades de jornais, de literatura, de obras de história, de espetáculos de teatro, música e de filmes exibidos nos cinemas. Aliás, em nossa época, prima-se pela banalização e superficialidade nos mais diversos segmentos da cultura: a indústria cultural avançou tanto que a cultura tornou-se moeda de troca, virou um negócio rentável, bom para investimentos. É a vitória da indústria do entretenimento. Livros, espetáculos, exposições, em sua grande maioria são feitos para serem rapidamente digeridos e descartados. Então, para realizarmos a formação intelectual, não basta tomarmos contato com o chamado universo da cultura: há que saber educar o olhar, selecionar certas coisas dentro dele, de modo a, aí sim, aprender algo, crescer como indivíduo, desenvolver-se intelectualmente, aportar com certas mudanças de comportamento que tenham implicações na transformação da sociedade para algo melhor.

Tomemos o caso do Ciclo "A Filosofia e o Cinema Religioso", o II Ciclo de Cinema organizado pelo departamento de filosofia da UFPel. Trata-se de um Ciclo que, na contracorrente da multiplicidade de informações lançadas diariamente pelos meios de comunicação, busca pensar um único tema, de modo a aprofundar sua compreensão, entender suas diversas manifestações e matizes nos mais diferentes países, culturas e períodos da história humana – proposta que fica clara a partir do texto de abertura da programação:

> "Todas as leis humanas se alimentam de uma só lei, a divina". A julgar pelo pensamento atribuído a Heráclito, a filosofia medita sobre o fenômeno religioso há mais de dois mil e quinhentos anos. O conflito espiritual, aas convicções religiosas e o percurso interior do homem, são temas recorrentes nas obras dos mais diversos autores da tradição filosófica. E certamente, nelas, nenhuma religião foi alvo maior de reflexão do que o cristianismo.
>
> A espiritualidade do homem não se restringe ao monoteísmo (seja ele cristão, judaico ou islâmico). Por essa razão, o presente Ciclo de Cinema busca apresentar uma filmografia que permita um contato com as mais diversas tradições religiosas da humanidade. Ao abordá-las, teremos oportunidade para refletir sobre temas polêmicos, tais como a experiência do sagrado, a fé, o desejo, a sexualidade, o amor, o conflito entre o bem e o mal, o fanatismo, a inquisição, o ateísmo, a entrega mística.
>
> Se acaso privilegiamos obras cinematográficas que tratam do cristianismo, é para bem poder compreender a religião que governou a civilização ocidental até a revolução francesa. Não faltam, todavia, obras que remetem às religiões não ocidentais como o budismo e o hinduísmo, bem como outras que indiquem os caminhos religiosos do homem contemporâneo.
>
> As sinopses foram elaboradas de modo a dar uma idéia não somente da obra cinematográfica e de seu tema, mas também das questões que irá nortear os debates ao final de cada sessão. O Ciclo, ademais, faz uma homenagem a Joana d'Arc, mártir francesa cuja fé não foi vencida pela racionalidade de teólogos ortodoxos. Afinal, como escreveu Vauvenargues: "Os grandes pensamentos vêm do coração".

De modo a "educar o olhar" e propor uma formação intelectual ampla, optamos por trazer, junto à programação, uma série de reflexões de filósofos sobre religião, primando pelos mais diversos pontos de vista, de modo a preparar o público para uma reflexão crítica sobre os filmes abordados. Eis as formulações de diferentes pensadores ao longo da história da filosofia:

A religião é o ópio do povo (Marx).

Um pouco de filosofia afasta da religião; muita, a ela reconduz (Rivarol)

Devido à morte é que o homem possui filosofias e religiões (Schopenhauer)

A religião e a filosofia não diferem senão por sua forma; seu objeto é o mesmo (Hegel)

É mais difícil deixar de ser governado do que governar os outros (La Rochefoucauld)

Deus se regozija nos esforços que fazemos para contar suas maravilhas (Malebranche).

O princípio supremo, o ponto central da sofística cristã, é o conceito de Deus (Feuerbach)

O primeiro passo para a filosofia é a incredulidade (Diderot)

A religião é a intuição do universo (Schleiermacher)

Rezar é na religião o mesmo que pensar é na filosofia (Novalis)

Combater a religião é atentar contra a sociedade (Montesquieu)

O fanatismo é um monstro que ousa dizer que é filho da religião (Voltaire)

O budismo é mil vezes mais realista que o cristianismo (Nietzsche)

Do ponto de vista da organização da programação, as obras cinematográficas foram selecionadas ao longo de três meses, primando-se pelo critério de cineastas consagrados da história do cinema, tais como Ingmar Bergman, Martin Scorsese, Luís Buñuel, Carl Th. Dreyer, Andrei Tarkovski, Roberto Rossellini, Robert Bresson, dentre outros. Em seguida, considerando as diferentes abordagens que cada cineasta faz da religião ou da religiosidade, separamos os filmes em três linhas principais: a primeira intitulada "O conflito espiritual", na qual abordamos temas como "predestinação, renúncia, expiação, ascese", a segunda nomeada: "A convicção religiosa", sendo que nela reluzem temas como "crença, dogma, heresia, fanatismo", e a última denominada "O percurso interior", momento em que abordarmos temas caros ao desenvolvimento espiritual tais como "a impermanência, o sofrimento, a aceitação e a transcendência".

Os dois primeiros blocos de filmes buscavam compreender, fundamentalmente, a tradição cristã. Não somente porque esta é a tradição que está na base do processo ocidental, mas também pelo fato de que inúmeros cineastas trataram dela, sendo o número de obras cinematográficas, portanto, mais expressivo. O último bloco de filmes dedicou-se a apresentar filmes que tratam de outras tradições religiosas, tais como o budismo, o hinduísmo, o judaísmo, as tradições religiosas no Brasil, e ainda realizar abordagens específicas, tais como a questão da relação entre religião e sexualidade [neste sentido foi selecionado um filme para pensar a sexualidade no judaísmo (*Kadosh*), outro na tradição cristã (*O anticristo*) e outro na tradição budista (*Samsara*)]. Educar o olhar, num primeiro momento, significa isto: saber que embora todos os filmes tratem de religião, nem todos abordam o tema do mesmo modo.

Tomemos o caso dos dois filmes sobre Cristo constantes na programação. No caso de "A última tentação de cristo", Martin Scorsese buscou mostrar a vida de Cristo, não segundo o Evangelho, mas a partir da obra homônima de Nikos Kazantzakis. Partindo da tese da dupla natureza de Cristo (a humana e a divina, aceita no Concílio da Calcedônia em 451), o filme explora o conflito espiritual que Jesus teria suportado para vencer a tentação de ser um homem comum e realizar seu destino messiânico. Bem diferente é a abordagem que o cineasta italiano Píer Paolo Pasolini realiza com sua obra "O evangelho segundo São Mateus", pois trata-se de uma reconstrução fiel do Evangelho de São Mateus, da anunciação à paixão de Cristo. Criador, Pasolini acentua o aspecto revolucionário de Jesus, fazendo referências à filosofia marxista; ateu, o cineasta dedicou o filme ao Papa João XXIII. A obra foi escolhida pelo Vaticano como um dos melhores filmes religiosos de todos os tempos. No caso do filme de Scorsese, portanto, o cineasta parte de uma obra literária para discutir o lado humano de Cristo, as dificuldades que ele teria atravessado como homem a fim de realizar seu destino; no segundo caso, Pasolini opta por ser fiel ao Evangelho, colocando o foco não nas dúvidas existenciais de Cristo, mas no caráter revolucionário de sua mensagem.

Um dos aprendizados em filosofia é saber que um mesmo texto ou um mesmo acontecimento podem ter diferentes

interpretações. Levando em consideração este fato, e para poder educar o olhar do expectador do Ciclo de Cinema, optamos por trazer três versões do mesmo filme, todas baseadas no mesmo documento, mas que tiveram abordagens completamente diferentes. Tal é o caso das distintas obras cinematográficas em torno do processo que resultou na condenação da mártir francesa Joana d'Arc. Em 1928, o cineasta Carl Th. Dreyer realizou o filme "O martírio de Joana d'Arc", no qual abordava os momentos da paixão de Joana d'Arc, do instante em que começa seu julgamento em 14 de fevereiro de 1431, até ser queimada na fogueira em 31 de maio. Baseando-se no documento original que registrou o processo contra a donzela de Domrémy, Dreyer concentra todo o foco de sua obra para mostrar a força da fé e o estado de graça de uma mulher incompreendida por teólogos ortodoxos e juízes poderosos. Trinta e quatro anos depois, ou seja, em 1962, outro cineasta, desta vez o francês Robert Bresson, faz uma reconstituição rigorosa do interrogatório e das acusações contra Joana d'Arc. Para mostrar que ela foi injustamente condenada por teólogos da Universidade de Paris aliados à Inglaterra, Bresson estudou os autos do processo de condenação anulados pelo Papa em 1456, bem como a canonização de Joana d'Arc em 1920. O foco de Bresson, realizando um filme menos espiritual e místico, e mais agudo na defesa de convicções religiosas e com teor político, buscou tematizar a resistência da fé contra a pressão das instituições. Trinta anos mais tarde, em 1992, outro cineasta francês voltou ao tema. Luc Besson, desta vez, buscou reconstituir a trajetória da Virgem de Órleans – a jovem que, com 17 anos, levou as tropas francesas à vitória contra os ingleses no momento em que a França atravessava o período mais difícil de sua história. Buscando reconstruir a infância, a vida guerreira e o processo de condenação, o cineasta concentrou-se no fervor religioso, nas dúvidas interiores e na salvação pela fé da mártir francesa. Três obras bastante distintas, portanto, algo que educa o olhar do expectador a perceber diferentes abordagens a partir dos mesmos documentos.

Do mesmo modo, o Ciclo buscou mostrar as diferenças entre os Santos da Igreja Católica, tal como ao apresentar duas obras que partiram de um mesmo cineasta, a saber, do diretor italiano Roberto Rossellini. Em "Francisco, arauto de Deus", obra datada de 1950, Rossellini aborda a alegria mística de Francisco de Assis (1182-1226), do regresso de Roma até o momento em que se separa de seus discípulos. Baseando-se em episódios de um livro anônimo do século XIV, o cineasta italiano compõe uma obra de grande sensibilidade para mostrar a vida daquele que, para ele, foi o único homem a aderir totalmente à mensagem de amor deixada por Cristo. Já na obra, intitulada "Santo Agostinho", o diretor apresenta o último período da vida de Agostinho, o qual, convertido ao cristianismo e vivendo na África do Norte, é consagrado Bispo de Hipona, no ano de 395. Ao concentrar-se no período tardio da vida do Santo, Rossellini mostra o homem que realizou a síntese entre o pensamento antigo e o cristão e que, depois de São Paulo, é considerado como um dos principais nomes na consolidação do cristianismo ocidental.

Além disso, após a exibição de cada obra cinematográfica, é realizado um debate com o público participante. Pessoas das mais diferentes classes sociais, profissões, formação educacional, bem como pertencentes a uma faixa etária que varia entre os dezesseis e os oitenta e quatro anos, participam ativamente dos debates para tentar compreender a obra apresentada. Nos debates dos primeiros filmes exibidos, verificamos que o público tinha uma tendência geral a não concentrar-se no argumento trazido pelo filme, mas sim em derivar para especulações bastante distantes daquilo que foi visto e, sobretudo, trazer elementos relativos à história. Considerando o fato, adotamos, então, dois critérios para o debate. Primeiro: concentrar a atenção no roteiro do filme, discutir o filme; segundo: primar pelo debate em torno dos temas filosóficos e religiosos presentes na obra. Seguindo estes critérios, percebemos que, ao longo do tempo, as pessoas foram, literalmente, educando o seu olhar para a leitura, ou exegese, das obras apresentadas.

Com o propósito de aprofundar os debates, em algumas sessões convidamos professores de filosofia, bem como religiosos, para comentar os filmes. Assim ocorreu, por exemplo, nos dois filmes que trataram sobre o budismo (*Kundum* e *Primavera, verão, outono, inverno... e Primavera*), no qual participou do debate uma ex-monja budista, jovem que trouxe inúmeros esclarecimentos não somente com relação aos símbolos presentes na obras cinematográficas, mas também com relação à tradição religiosa do budismo. Ao longo do Ciclo aconteceu, também, um fenômeno interessante por parte do público: muitas pessoas perguntaram por que não havia um filme da tradição espírita de Alan Kardec. Nosso argumento foi que não havia uma obra cinematográfica à altura das demais obras apresentadas no Ciclo, ou seja, nenhum filme existente, até onde

conhecemos, tinha a qualidade de cineastas como Bergman, Bresson, etc. Face ao apelo do público, resolvemos, então, chamar um espírita para debater o documentário "Fé", de Ricardo Dias, no qual, dentre tantas tradições e cultos religiosos brasileiros ali abordados, surge também o espiritismo. O palestrante espírita, Marcelo Freitas Gil, que defendeu dissertação de mestrado sobre as origens sócio-histórico-culturais do espiritismo em Pelotas, acabou por atender aos anseios de um público ávido por compreender assuntos relacionados a esta tradição religiosa presente em Pelotas desde o século XIX.

Em síntese, é possível dizer que, no processo de formação intelectual o cinema desempenha um papel expressivo, pois se trata de uma arte (quando é uma arte) que coloca o público durante duas horas diante de temas amplos e complexos, que partem de diferentes áreas do conhecimento, tais como a literatura, a história, as biografias; que mantém relações com o teatro, com a música, enfim, com muitas áreas do saber humano. A educação do olhar, neste sentido, consiste em saber identificar aquelas obras que possuem consistência, qualidade, que nos deixam algo para pensar, transformar-nos, e aquelas que são mero entretenimento, que fazem parte de uma indústria que busca vender sempre as mesmas fórmulas, que nada estimula para o desenvolvimento humano, para a compreensão de acontecimentos e situações humanas capazes nos fazer crescer enquanto indivíduos.

Feminismo e Interculturalidade:
Implicações para pensar a universalidade

Magali Mendes de Menezes

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.
Clarice Lispector

Gostaria de começar falando sobre algumas coisas que para mim antecedem o tema aqui proposto – Feminismo e Interculturalidade. Para dizer desse modo, que o que falamos e como falamos não é *ex nihilo*, ao do falar que antecede já anunciamos uma forma da própria temática ser apresentada, ou seja, o que parece anteceder porque cronologicamente vem antes, prepara o lugar, define um modo, permitindo ou não diferentes modos de apresentação - o que antecede já está presente na fala. É sobre o que antecede, nem sempre visível, que gostaria de iniciar falando, são estas as condições da fala, são estes lugares que vão acomodando e sustentando discursos. Sob que condições falamos sobre o Feminismo e a Interculturalidade?

Parto do início, sempre provisório como todo início, basta perguntarmos "onde tudo começa?" para percebemos que a fragilidade de todo começo exige testemunho, narrativas possíveis para que o tempo possa ser reconstruído, o início carrega em si uma crença na palavra. Partimos do que parece óbvio, mas como a Filosofia inicia-se pela admiração ao óbvio (e cabe aqui dizer que este início do que chamamos Filosofia também é provisório), quero refletir sobre a obviedade de uma escrita, ou como diz Nietzsche quando se refere a função da Filosofia, "incomodar a besteira". Quando escrevemos ou lemos algo acreditamos que exista algo a ser dito e consequentemente acredita-se também que exista um desejo de escuta na própria leitura. Acredita-se, pois na verdade não sabemos ao certo o que vai ser dito, espera-se apenas que aquele que escreve cumpra a promessa tácita de falar sobre o que fora anunciado no título do texto. No entanto, a fala é permeada pelo anúncio de um tema e o que é inesperado, pois todo encontro se constrói no movimento entre o previsível e o imprevisível. Começamos então pelo óbvio: aquele que escreve é uma mulher, uma mulher que escreve sobre Feminismo e a Interculturalidade. Seria também tácito dizer que as mulheres têm maior legitimidade para falar sobre o Feminismo? E não posso deixar de observar que a maioria dos escritos sobre questões de gênero são feitos por mulheres. Que sujeito é este que fala, que escreve? O que esperamos deste sujeito? A fala das mulheres ou sobre as mulheres perpassa necessariamente o corpo? Parece ser isso que nos diz uma parte da história da Filosofia e podemos citar aqui Schopenhauer quando comenta que "as mulheres pensam com os ovários". As mulheres parecem falar desde seus úteros, por isso a fala ecoa já histérica (como diz a etimologia da palavra *histeria* que deriva de útero, onde o sangue que vem do útero sobe a cabeça e nos enlouquece). Poderíamos ainda dizer que, enquanto as mulheres pensam a partir de seus corpos, os homens colocam o corpo em suspensão? A fala das mulheres emerge de uma

compreensão de sexualidade, de feminino, de uma história comum que possui traços de violência? Aquele que sofre a violência é o único capaz de pronunciá-la, de denunciá-la? E quando a violência é tão brutal (e é difícil pensarmos em uma violência que não seja brutal) que perdemos a capacidade de dizê-la, de testemunhá-la, ou mesmo de reconhecê-la como violência? É o que comenta W. Benjamin em relação a guerra, quando os combatentes retornavam de suas trincheiras pobres em experiência comunicável. O que é possível dizer depois da tortura quando a fala é exigida e o silêncio mata?

Lembro-me de algo que aconteceu uns anos atrás no Brasil (mas que infelizmente não é um fato esporádico) e foi noticiado por muitos veículos de comunicação. O caso de uma menina de 9 anos que fora violentada e ficou grávida de gêmeos. Pela legislação brasileira o aborto fora permitido pelo fato da gravidez causar risco de vida a menina. No entanto, a Igreja Católica, na figura de um bispo pronunciou-se contra o ato médico e excomungou os médicos que realizaram o aborto e os pais, mas não excomungou o homem que cometeu a violência, argumentando que seu ato fora "menos grave" que a violência cometida e consentida pelos médicos e os pais da criança. Como é possível medir o que é menos violento? De que forma então, a violência sofrida pelo Outro pode tornar-se uma questão universal, sem que esta universalidade não faça subsumir a fala, muitas vezes, muda que perdeu a capacidade de dizer-se? Penso que é desse modo que a questão das mulheres tenha algo a nos dizer.

Dentro deste contexto percebemos que a violência sexual é cotidiana e é sofrida fundamentalmente por mulheres e crianças. Mônica Mayer, artista gráfica, curadora e arquivista de arte de mulheres, responsável pelo o primeiro grupo de arte feminista do México, *Polvo de Gallina Negra*, a este respeito escreve:

> El cuerpo se ha mantenido como el espacio físico, el suporte real, de las experiências necessariamente sexuadas de la vida(...) Menstruar, embrarazarse, tener vagina, vello púbico, tetas, sentir el veinto del verano en la piel frente a una ventana sobre un eje vial, trabajar ocho horas com una toalla sanitária empapada de sangre, manejar un taxi desembarazándose del sostén, sentir el próprio cuerpo recorrido por el doble temblor del miedo y del poder al pasar de noche entre hombres en la calle, miedo por el permiso que la cultura há dado al cuerpo sexuado masculino de violentar a las mujeres y poder por saberse ya en contacto con otras mujeres para enfrentarlos, soportar la baja eroticidad del salário a fin de mes, manifestar en el próprio cuerpo el dolor de la pérdida amorosa, protagonizar rituales y ofrecerse, son elementos de nuestro hacer arte, son historia en feminino.

Feminino e feminista, conceitos que apresentam fronteiras e proximidades nem sempre muito claras, a ponto de perguntamos se o Feminismo se produz como uma defesa ao feminino ou como crítica ao que este feminino mesmo representa.

Estas questões me instigam a sair da obviedade e me instigam a pensar: o que devo dizer e por que eu, e outras tantas mulheres devem começar e recomeçar tantas vezes a dizer? Para esta análise abordarei três temas: o lugar de onde falamos, quem é este sujeito que fala e de que forma o Feminismo e a Cultura se relacionam com estas questões. Tenho a certeza que esta divisão é apenas didática, pois penso que estas questões estão intimamente ligadas e torna-se difícil tratá-las em separado. A defesa central desta reflexão será mostrar o quanto o Feminismo, como uma exigência ética deve tornar-se uma questão universal, ou seja, que diz respeitos a todos nós, homens e mulheres.

Os lugares e seus sujeitos que legitimam e desafiam falas

Para contribuir nesta reflexão recupero um texto de Jacques Derrida intitulado *Le droit à Philosophie du point de vue cosmopolitique*, pronunciado na UNESCO em 1991. Há neste texto algumas questões que me interessam pensar: primeiramente a questão do lugar de onde emergem as questões. Derrida começa indagando "onde a questão sobre o direito à Filosofia de um ponto de vista cosmopolita tem lugar?". Os lugares parecem legitimar e autorizar nossas questões, instaurando um sentido ao que se pergunta. Mas ao mesmo tempo, as questões também desafiam os lugares, nos forçando a olhar para eles de outras formas, buscando aberturas, desafiando limites que os próprios lugares buscam estabelecer. Para Derrida, a UNESCO parece ser este lugar privilegiado para falarmos em uma *cosmopolis*, pois possui, por sua própria natureza, uma dimensão de universalidade. No entanto, o filósofo se pergunta sobre o porquê pensarmos em um direito cosmopolita da Filosofia em um lugar, como a UNESCO, que parece encarnar desde já tão bem esta dimensão. A contradição se dá no momento em que a UNESCO por ser uma instituição fundamentalmente filosófica e cosmopolita (que pensa desde uma "filosofia do direito, de direitos dos homens, de uma história universal") necessitar de um departamento de Filosofia, ou seja, um lugar reservado, demarcado para o pensar filosófico. Como a pergunta sobre uma universalidade da Filosofia nasceria de uma instancia reservada à própria Filosofia?

Desloco a problemática levantada por Derrida para pensar o lugar onde estou agora. O que posso então perguntar desde este lugar de onde estou? Este também seria um lugar reservado (dentro deste espaço maior que podemos demarcar como sendo as revistas cientificas, a universidade) para pensar, por exemplo, o Feminismo? E parafraseando Derrida, é possível neste espaço falar de um 'direito ao Feminismo do ponto de vista cosmopolita'? Ou seja, dentro deste espaço reservado a pensar o Feminismo é possível erguemos a problemática da universalidade? Ou melhor, é necessário perguntarmos primeiramente, por que o Feminismo deve tornar-se um problema universal.

Busco então compreender melhor o lugar onde estou. Escrevo desde este lugar que é meu corpo, uma fala entranhada, de um lugar que carrego em mim, de uma expressividade que respira uma terra chamada Brasil; terra que possui diferentes modos de compreender a própria idéia de lugar (se formos pensar em sua dimensão territorial e de seus lugares apertados como as favelas onde sujeitos amontoam-se uns em cima de outros; onde o movimento sem-terra resiste nos ensinando a olhar para o que chamamos 'lugar' de outra forma; falo do conflito de terra, por exemplo, retratado no filme "Terra Vermelha", em que um posseiro agarra um punhado de terra e diz ao índio kaiowás que há três gerações está nesta terra, e o índio pega um pouco da mesma terra e come, nos mostrando que enquanto um possui a terra outro a incorpora. Mas por mais que estas coisas sejam familiares a mim, falo também a partir destes lugares que suponho conhecer. Como dizer que se conhece o Brasil? Terra imensa, onde em cada canto encontramos pessoas que sentem seus lugares de forma completamente diferente. Terra que é também meu corpo, mistura de sensações e sentimos que busco definir e que quase sempre me surpreendem.

Enfim, poderia citar muitas formas de perceber o lugar onde estou. Minha condição por isso é de estrangeira e, ao

mesmo tempo, de familiaridade com lugares que habito e transito.

Falar então do Feminismo e de sua possível universalidade, ou seja, de como esta discussão tem uma relação com cada um de nós, nos exigiria repensar os sentidos que assume a universalidade, que para mim não pode ser pensado sem estas duas dimensões: estranheidade e familiaridade. Francesca Gagallo a este respeito nos diz,

> Ninguna comunidad ha elaborado de forma idéntica las ideas acerca de sua realidad concreta, por lo tanto han elaborado lógicas - entendidas en su sentido común [...] pero ninguno de estos aspectos puede ser considerado universal por una de ellas sin que las otras participen de la elaboración de la idea de universal, sob pena de convertirse en una logica impositiva [...], un saber que coloniza el espacio del pensamiento de las otras culturas.

A universalidade para que não assuma a face da totalidade (ou para pensarmos como Lévinas, a ausência de face, pois a totalidade é justamente a ausência do rosto); deve sair de sua condição abstrata para ser negociada cotidianamente. Neste exercício vamos aprendendo a falar, escutar, a silenciar de diferentes formas; e esta possibilidade de estar - juntos e aprender com Outro é que deve ser universal. Relação esta sempre carregada de estranhamento e tentativas de proximidade. Poderíamos pensar então que a democracia, como um espaço de engendramento do coletivo, representaria este espaço de negociação? Ochy Curiel comenta que,

> La democracia se presenta como uma matriz civilizadora, pero sólo responde al sujeto ilustrado que el feminismo de la segunda mitad del siglo XX criticó por haberse instalado desde uma masculinidad blanca, heteresexual y com provilegios de clase [...].

O Feminismo carrega em si muitas questões que se transformam em denúncias e resistências. A idéia de universalidade passa a ser questionada por este movimento, no momento que denuncia a passagem do *anthropos* ao *andrós*, forjando um conceito misógino de humanidade. Mas também na própria maneira com que este movimento se construiu, quando no esforço de garantir espaços de visibilidade às mulheres, acabou assumindo um discurso homogêneo.

A historiadora Gargallo (2006) mostra o quanto o movimento Feminista ao trazer a problemática das mulheres foi esquecendo-se de pensar seus lugares, e para recuperar o que falava anteriormente, a relação do lugar com as questões. È necessário, no entanto, pensarmos no movimento feminista não como um discurso hegemônico, pois possui muitas correntes, que surgem a partir desta percepção do lugar e de como as próprias mulheres vão se percebendo. Inicialmente, quando o Feminismo definiu-se como movimento social, passa a assumir toda a significação moderna de representação, enquanto uma universalidade necessária para que os sujeitos pudessem existir. A idéia de cidadania era a garantia desta existência. Os movimentos sociais de alguma forma buscaram conquistar o reconhecimento dos sujeitos através de seus direitos, mas ao fazerem isso acabaram criando sujeitos com identidades permanentes. Judit Butler comenta que "a crítica feminista também deve compreender como a categoria das 'mulheres', o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação". É dessa forma, que o Feminismo na tentativa de universalizar-se vive o drama de afastar-se dos sujeitos concretos, pois 'a mulher' enquanto um sujeito universal, não existe, o que existe são sujeitos que se fazem no cotidiano de pequenas e grandes lutas, modos diversos de sentir e viver. O Feminismo, enquanto teoria política, como muitos outros movimentos sociais, foi assumindo determinadas formas de fazer política, construindo um

discurso que teve imensa dificuldade de se reinventar, pois se distanciou dessa cotidianidade produzida pela realidade concreta de muitas mulheres. O feminismo nasce, portanto marcado por um modelo de mulher, arraigado a determinadas identidades. Lembro-me certa vez, em uma reunião com um grupo de mulheres trabalhadoras da Economia Popular Solidária, em que uma delas dizia que era muito bonito tudo o que se falávamos e escrevíamos sobre a economia solidária, mas ela não conseguia ver tudo isso no lugar onde estava. Sua falava representava a distância entre a forma como a universidade sistematizava o conhecimento e a experiência concreta dos trabalhadores. São tempos diferentes, o tempo das instituições e sua forma muitas vezes, burocrática de organizar a realidade; e o tempo das pessoas, com suas memórias e biografias que quase sempre não cabem nesses espaços demarcados.

Uma das questões fundamentais trazidas pelo movimento Feminista foi a dimensão do privado no universo público, ou seja, questões que antes diziam respeito a uma ordem privada invadem o espaço coletivo. Ou seja, o sexo também é político, pois contém relações de poder. Célia Amorós nos diz que "el feminismo es político ya solo por el hecho de impugnar lo definido como política por quienes reparten y nombran los espacios, es decir, por quienes ejercen el poder [...], el patriarcado como 'poder de asignar espacios'". É dessa forma, que a violência doméstica, que tem levado a morte milhares de mulheres, torna-se uma questão de Estado. Dados da Organização Mundial da Saúde mostram, por exemplo, que em países como a Colômbia a cada seis dias uma mulher é assassinada por seu marido ou companheiro, uma a cada três mulheres no Japão e no Brasil sofre maus-tratos. Esses índices mostram a importância e ainda urgente luta das mulheres por uma "democracia en el país, en la casa y en la cama", como era o lema levantado por Margarita Pisano, após a ditadura militar no Chile. A democracia, a forma como organizarmos nossos discursos e nossa participação no espaço público e privado encontrou-se desse modo, atravessada por novas questões, onde não era suficiente garantir o direito ao voto, acesso a educação, ao mercado de trabalho, entre tantas outras lutas; era (e ainda é) necessário também discutir sexualidade, violência, ideologia, cultura...,em que as relações de poder surgem com novas roupagens, misturando-se com a idéia de amor e de afeto.

Contudo, quando pensamos sobre estas lutas, percebemos que tudo isso serviu para mostrar também que a fragilidade das fronteiras entre o público/privado apontado pelo movimento feminista não foi efetivamente capaz de redimensionar esses espaços. Ainda vivemos problemas sérios de violência contra as mulheres, de desrespeito a sua imagem presente nos veículos de comunicação, na dupla jornada de trabalho, salários menores; e quando pensamos, por exemplo, na história da Filosofia e a total invisibilidade das mulheres na construção desta história, percebemos que este debate deve tornar-se mais amplo. Não é apenas na Filosofia que as mulheres buscam conquistar espaços, mas certamente a Filosofia tem se mostrado como um dos lugares mais resistentes a este direito. A Filosofia, historicamente, parece selecionar seus problemas, privilegiando questões, discriminando outras que parecem não pertencerem ao nível de uma questão filosófica. Por que, por exemplo, a Filosofia resiste tanto em problematizar a história de opressão vivida pelas mulheres, construindo um discurso de exclusão e muitas vezes, de desqualificação sistemática de mais da metade da espécie humana? Ou não será esta uma questão filosófica? A Filosofia ao negar essa discussão não estaria negando sua própria condição, seu movimento de re-flexão, de voltar-se sobre si

mesma? Assim concordo com Lyotard quando fala da necessidade de sempre repensarmos a história do pensamento filosófico, pois *"quando examinamos uma filosofia, quero dizer, um conjunto de palavras que formam um sistema, ou, pelo menos, tem um significado, não o fazemos somente para descobrir seu tendão de Aquiles, a tarraxa mal ajustada ou apertada sobre o qual bastará um empurrão para que o edifício se derrube"*. As mulheres, quando propõem esta revisão ou a compreensão desta exclusão, não se encontram movidas por um instinto de morte e de destruição da Filosofia, mas justamente o contrário, queremos mostrar seu sentido, de que filosofar é um eterno recomeçar e que ainda devemos insistir nesse recomeço. Portanto, o que parece morte se faz vida. É esse direito de viver em pleno sentido que buscam as mulheres.

Algumas questões finais: o Feminismo desde a Interculturalidade

Será a interculturalidade que fornecerá ao debate Feminista pistas, a meu ver, fundamentais para repensarmos o próprio sentido da universalidade.

Como comenta Fornet-Betancourt,

> "La interculturalidad es así la apuesta por un proceso lento de universalización que requiere, en un primer paso, la recuperación de la *edad* del mundo y del ser humano, que es recuperación de las memórias que narran las heridas abiertas por la imposición de un determinado modelo de civilización, pero que son sobre todo el *documento* de lo que há retenido como memorable porque se há vivenciado como un compás que ayuda a no perderse por el camino."

Recuperar a 'edad del mundo y del ser humano' é de alguma forma compreender o tempo como uma duração (no sentido bergsoniano), um tempo que escoa e que carrega em si a paradoxal condição de desmedida e necessidade de medida para tornar perceptível sua passagem. A medida é a da memória que chega pela pele, muitas vezes esfarrapada por histórias de violência, é o tempo marcado como tatuagem no próprio corpo flagrando uma *edad* del mundo; a desmedida é a resistência a este encerramento, lutas desesperadas pelo reconhecimento da condição de sujeito, mas de um sujeito que necessita sempre ser reinventado. "No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos", no diz Gargallo.

A interculturalidade provoca uma necessidade de deslocamento, temos que olhar para os lugares como espaços que nos permitem trânsitos, é claro que neste caminhar vamos carregando a terra por onde pisamos, ela se gruda ao corpo, mas também se mistura a outras terras. A universalidade, nesta perspectiva não se afasta da idéia de localidade enquanto uma proximidade. A localidade não é um espaço fechado, como comenta Bourdin (2001), porém pode ser circunscrita tanto por uma autoridade (fatores externos que definem o estar-junto, presente na idéia de nação, por exemplo) ou por uma idéia de *proximidade* que aqui não significa algo meramente espacial, mas que é marcada por encontros diários, existências que se cruzam e vão reinventando sentidos a suas próprias vidas. O movimento feminista deve, portanto resgatar a própria ideia de movimento como algo que se desloca constantemente e neste deslocar-se vai se compondo a partir das experiências de proximidade de sujeitos concretos.

Penso aqui também na densidade da idéia de proximidade presente no pensamento de Lévinas. A proximidade é pensada a partir da sensibilidade, como um corpo que sente o Outro. "A proximidade não é relação pensada, calculada e medida, tampouco uma reunião preparada com uma agenda temática, prévia, comum. Se o ser humano é capaz de relação e

união é porque é originariamente proximidade, subjetividade sensível e razão 'sentinte'". Lévinas chama esta subjetividade de maternal, capaz de sentir profundamente o outro sem ao menos conhecê-lo. No momento que trazemos o Feminismo numa perspectiva cosmopolita é porque compreendemos esta universalidade como tecida por subjetividades sensíveis capazes de dizerem-se no e com o Outro, e ao mesmo tempo, sensibilidade extrema capaz de experenciar o estranhamento.

"Por eso habla la interculturalidad de uno lento proceso de universalizacion (...) esto requiere justamente dar tiempo a la comunicación (...)" , tempo que necessita paciencia da fala, do pensamento, do corpo que busca o outro; tempo que exige aprendizagem, ou seja, reaprender a falar, a dialogar. Para tanto, não há um caminho já traçado que nos indique como os diálogos interculturais tornar-se-ão viáveis. Neste paradoxo de buscar pistas possíveis de concretização desses diálogos nos deparamos com a necessidade de pensar a interculturalidade no exato momento em que ela se constrói, ou seja, como comenta R. Panikkar, o método adequado para pensarmos a interculturalidade é o "diálogo dialogal", onde *a priori* não definimos regras nem formas de diálogo, mas nos propomos a dialogar na abertura extrema ao Outro que fere a toda representação. Diálogo sem indicativos prévios, diálogo que se faz no movimento mesmo de se aproximar do Outro. Não é unidade que permitirá a certeza do diálogo, mas a abertura ao Outro, proximidade absurda e, ao mesmo tempo, condição para viver o estranhamento.

Será nesta pedagogia da escuta que as mulheres vão aprendendo a também falar, não mais uma fala uníssona, em que ferramentas conceituais serviriam para traduzir de uma única forma todas as realidades, pode-se citar aqui conceitos como gênero e empoderamento, que emergem de contextos específicos e representam uma possibilidade de leitura, distante, muitas vezes, de outras leituras, como por exemplo, a história das mulheres indígenas, negras, lesbianas, essas 'outras' no movimento feminista. "Las feministas occidentalizadas, de las elites acadêmicas o de la clase política, tienen a sus 'otras'", como nos diz Gargallo.

Será na pedagogia da escuta que vamos aprendendo a escutar o corpo, dor dos seios que foram arrancados para que pudéssemos carregar nossas lanças, corpo diabolizado e santificado; corpo expropriado que se torna surdo de si mesmo. Como dizer sem dizer com o corpo? Forma de tocar o mundo, de tocar o Outro, palavra que se faz nas entranhas.

Pensar o feminismo de uma forma cosmopolita nos faz olharmos para dentro e para fora do próprio movimento. Olhamos para dentro para percebermos como fomos construindo espaços de diálogo e de escuta, olhamos para fora para pensarmos, ao mesmo tempo, o quanto as fronteiras ou as noções de dentro e fora são formas culturais de compreensão e estruturação de nossas questões. Repensar estes limites se faz necessário e nesta direção julgo que as histórias de luta das muitas e diferentes mulheres nos mostram que a universalidade deve ser construída a partir de uma sensibilidade com a dor do Outro, ao que é estranho, mas que em sua estranheza se torna próximo.

Referências Bibliográficas

AMORÒS, Célia (org). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Editoial Síntesis, s/d.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIN, Alain. *A questão local*.Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
COSTA, Márcio Luis. *Lévinas, uma introdução*. RJ: Ed. Vozes, 2000.

CURIEL, Ochy. In:GARGALLO, F. *Ideas feministas latinoamericanas*. Venezuela: Fundación Editorial el Perro y a Rana, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Le droit à Philosophie du point de vue cosmopolitique*. Verdier: Éditions UNESCO, 1997.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. *La interculturalidad a prueba*. Concórdia, Tomo 43, Aachen, 2006.

GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. Venezuela: Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2006.

LYOTARD, J-F. *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Paidós, 1996.

MAYER.In: GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006.

MENEZES, Magali Mendes de. "Por que as mulheres e a Filosofia? In: Produzindo gênero. POA: Sulina, 2004.

PANIKKAR, R. In: ARNAIZ, Gonzalo. El discurso Intercultural. Prolegómenos a una filosofia intercultural. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Mujeres situadas/situaciones de mujeres: mirándonos las unas a las otras

María Silvana Sciortino

> "A los trece años, me paseaba con las piernas desnudas y un vestido corto [...]. Un hombre hizo una reflexión socarrona respecto a mis gruesas pantorrillas. A la mañana siguiente, mamá me hizo poner medias y me ordenó que alargasen mis faldas, pero nunca olvidaré el choque que recibí de pronto al *verme vista*. (Beauvoir, 2008:247)

El título de la mesa, "Memoria y miradas femeninas", hizo que recuerde el fragmento del *Segundo Sexo* que trascribo en el epígrafe. A lo largo del tiempo, las mujeres fuimos percibiendo, en distintos espacios y momentos de nuestra vida, una mirada externa, ajena, desde la cual fuimos y somos pensadas, explicadas. Este trabajo se propone mostrar la manera en que las mujeres logramos "corrernos" del lugar de "ser miradas" para construir una mirada propia. En el ámbito académico, el reconocimiento de la heterodesignación condujo a la conformación de perspectivas que abordan sus objetivos de estudio o de intervención desde un enfoque de género. La construcción de perspectivas "de género", "de mujeres", "feministas", "femeninas", ha sido una de las principales estrategias desplegada para conseguir "mirarnos" de una manera más autónoma y genuina.

Antes de continuar, me gustaría dejar en claro que cuando utilizo conceptos tales como "mujer" o "femenino" no estoy haciendo referencia, "a ningún arquetipo, a ninguna esencia inmutable". Por el contrario, me alejo de toda teoría del "eterno femenino" o de lo que podría definirse como "el mito de la feminidad". (Beauvoir, 2008:205) En especial, defiendo una perspectiva de género que, en primer lugar, abogue por una comprensión situacional de las mujeres. Es decir, que retomando el concepto de "situación", de Beauvoir, reconozca el marco objetivo diferencial desde el cual mujeres y varones se proyectan como sujetos libres. En segundo lugar, esta perspectiva reconoce que al interior del colectivo de las mujeres existe una "jerarquización de situaciones" que nos posiciona en "locus" desiguales de enunciación y acción.

Estas cuestiones serán desarrolladas en relación a la investigación etnográfica que llevo adelante como parte de mis estudios doctorales.

I

En el Segundo Sexo, Simone de Beauvoir escribe:

> "A veces, en el curso de discusiones abstractas, me ha irritado oír que los hombres [varones] me decían: "Usted piensa tal cosa porque es mujer." Pero yo sabía que mi única defensa consistía en replicar: "Lo pienso así porque es verdad", eliminando de ese modo mi subjetividad. No era cosa de contestar: "Y usted piensa lo contrario porque es hombre [varón], ya que se entiende que el hecho de ser hombre [varón] no es una singularidad [...]" (Beauvoir, 2008:17)

Como hemos venido mostrado a lo largo de la historia, las mujeres nos encontramos ante la necesidad de resignificar positivamente la singularidad que nos califica desigualmente. En el ámbito científico y académico, recurrimos a enaltecer esa subjetividad a la que Beauvoir refiere en el fragmento citado. Así, fuimos estableciendo una "mirada de género" (o "feminista", o "de mujeres", o "femenina") ante el silencio y la invisibilidad impuesta en contextos disciplinares androcéntricos.

El androcentrismo constituye el mecanismo por excelencia de la segregación de las mujeres de la ciencia y del conocimiento científico. Este coloca a los varones y lo masculino en el centro de la elaboración conceptual, de la

investigación y de la presentación de resultados. "Identificar, por tanto, los sesgos de género y el androcentrismo de las disciplinas, que propicia el paradigma patriarcal, implica dar cuenta de cómo se reeditan posiciones jerarquizadas de varón y de mujer, dando lugar a vínculos y redes que no son simétricos ni recíprocos. (Femenías y Soza Rossi, 2011:11)

Norma Blazquez Graf, destaca la perspectiva de género como herramienta crítica que no sólo busca "el examen de la población de las mujeres o de la condición femenina para eliminar la subordinación", sino que a la vez, proporciona una óptica diferente para reconocer la realidad y propone que "si el conocimiento se construye, al menos en parte, desde la propia realidad social, es parcial si no toma en consideración las relaciones sociales fundamentales y especialmente las que se reproducen en términos de desigualdad y dominación, como la existente entre los géneros." (Castañeda Salgado, 2008:35) De esta manera, se han establecido áreas y perspectivas de estudio, centros de investigación, especializaciones, que resaltan una mirada de género.

Al interior de la antropología, disciplina en la cual me he formado, se conforma en la década del 70, la llamada "Antropología de la mujer". La crítica al androcentrismo en la disciplina y la falta de atención y/o la distorsión de que eran objeto la mujer y sus actividades fueron los principales aspectos trabajados desde esta nueva área. El tratamiento que la antropología social había dado a las mujeres es descrito por Henrietta Moore, como ambiguo. Por un lado, en la observación en campo las mujeres al igual que los varones han sido densamente observadas. Las mujeres en los informes etnográficos ocupan un lugar importante y no han dejado de ser tenidas en cuenta, pero acotándolas a determinadas temáticas: familia y matrimonio. Moore sostiene que el principal problema no era de orden empírico, sino más bien de representación. (Moore, 1999:13) Las descripciones etnográficas solían señalar a las mujeres sobre todo en relación a determinadas actividades del orden de lo doméstico, subvalorando la participación que podían tener en el orden de lo económico, religioso, político de la sociedad. Las etnógrafas comenzaron a revisar estas interpretaciones y señalar la relevancia de las mujeres en distintas dimensiones de la vida social y a relativizar "lo doméstico" como categoría universalmente definida.

La Antropología Feminista continúa con la propuesta de la Antropología de la Mujer. Las antropólogas feministas traspasan la frontera del estudio de la mujer y se adentra en el estudio del género, de la relación entre la mujer y el varón y del papel del género en la estructuración de las sociedades humanas, de su historia, ideología, sistema económico y organización política. Ya en ese momento, se sostenía que el género "[...] no puede quedar al margen del estudio de la sociedades humanas. Sería imposible dedicarse al estudio de una ciencia social prescindiendo del concepto de género." (Moore, 1999:18)

Ya en los '80 la Antropología Feminista trata de reconciliarse con las diferencias reales entre mujeres en lugar de concentrase en demostrar las variedad de experiencias y actividades propias de la mujer en el mundo entero. Las diferencias raciales, étnicas y culturales a través de consideraciones de género ocupan en los trabajos de las etnógrafas un lugar fundamental. "La antropología se encuentra en condiciones de criticar al feminismo sobre la base del desmantelamiento de la categoría "mujer", así como de proporcionar datos procedentes de diversas culturas que demuestren la hegemonía occidental en gran parte de la teoría general del feminismo." (Moore, 1999: 24)

Al igual que la Antropología, distintas disciplinas han seguido este camino de afirmación en la construcción de una perspectiva o mirada de género. De este modo, vale reconocer que la "objetividad" que los varones científicos han construido es el resultado de la exclusión histórica de la voz, la mirada, la experiencia y la ciencia de las mujeres. Ante este reconocimiento, Donna Haraway propone "saberes situados", insistiendo en la naturaleza corporizada de toda mirada y en las localizaciones circunscriptas que permiten "aprender a ver", en vinculación a un lugar, un posicionamiento, "donde la parcialidad es precisamente la condición para que nuestras proposiciones de saber racional puedan plantearse, entenderse y solucionarse." (Femenías y Soza Rossi, 2011:15) A continuación, y en esta línea de pensamiento, señalo algunos lineamientos generales de lo que, en mi opinión sería, una perspectiva crítica-

reflexiva de género.

II

El hecho de "ser" mujeres, no es un dato fáctico menor para Simone de Beauvoir, cuestión que se encargó de fundamentar en el Segundo Sexo. Esa condición ha limitado de modo significativo la libertad de la mitad de la especie. (Femenías, 2010:135) "Para un individuo que se experimenta como sujeto, autonomía, trascendencia, como un absoluto, es una extraña experiencia descubrir en sí mismo, a título de esencia dada, la inferioridad: es una extraña experiencia para quien se plantea ante sí como el Uno, verse revelado a sí mismo como disimilitud. Eso es lo que le sucede a la niña cuando, al hacer el aprendizaje del mundo, se capta en él como mujer. La esfera a la cual pertenece está cerrada por todas partes, limitada, dominada por el universo masculino: por alto que se ice, por lejos que se aventure, siempre habrá un techo sobre su cabeza y unas paredes que le impedirán el paso. (Beauvoir, 2008:236-237)

Este fragmento pone ante el/la lector/a la conexión necesaria para Beauvoir entre las nociones de "situación" y "libertad". Para Beauvoir la libertad, diferenciándose de Sartre, nunca es absoluta; ya que la situación es el marco desde el cual esta puede ejercerse. "La situación es, pues, el afuera, lo que queda fuera de la libertad, y está constituida por el mundo: las cosas y los otros. (López Pardina, 2010:59) Simone de Beauvoir ya distinguía a mediado del siglo XX, *puissance*, como potencia que no tiene límites y *liberté*, como la libertad fáctica, constitutiva de la realidad humana. En el primer caso, la *puissance* implica "desde dentro" una potencia infinita, metafísica. En el segundo caso, las posibilidades que se le ofrecen al individuo humano concreto implican, en tanto siempre son finitas, la posibilidad del aumento o la disminución "desde afuera", de su espacio de libertad. (Femenías, 2010:134)

Por lo tanto, considerando que la "situación" delimita el alcance de la libertad, además de ser su condición de posibilidad, podrían identificarse una "jerarquía de situaciones". Alicia Puleo, retomando a Simone de Beauvoir sostiene que "Hay situaciones privilegiadas en las que la libertad se cumple en grado máximo y otras en las que las posibilidades de realización de la libertad son mínimas: son las situaciones de esclavitud, como el caso de las mujeres en el harén o de los esclavos negros en América, ejemplos vivos de mínimo grado de libertad." (Puleo, 2008:3)

La propuesta de una perspectiva de género, que comprenda los sexos de manera "situada", es decir, desde las dimensiones históricas, culturales y socioeconómicas que obstaculizan la potencialidad individual es la clave de análisis que se defiende en este trabajo. "El hecho de ser mujer plantea hoy a un ser humano autónomo problemas singulares." (Beauvoir, 2008:677). La prostitución, la trata de mujeres, la violencia hacia las mujeres, el feminicidio, la asimilación al espacio doméstico, el matrimonio concertado por terceros, la lapidación, la maternidad como mandato, la mutilación genital, la exclusión de determinados espacios (académicos, religiosos, políticos); son "situaciones", entre otras posibles, que las mujeres podemos llegar a vivir. "Situaciones" que limitan de modo significativo nuestra libertad y que responden al lugar subalterno que la mujer y lo "femenino" ocupan en las sociedades patriarcales.

Ahora bien, cuáles serían las implicancias de incluir en este marco interpretativo una "jerarquía de situaciones" ya no sólo entre mujeres y varones, sino también al interior del colectivo de las mujeres. Precisamente, "El género como forma socio-histórica de desigualdad entre mujeres y hombres [varones] dirige la atención hacia otras categorías de la diferencia que se traducen en desigualdad, tales como la «raza» y la «clase», planteando la pregunta acerca de cómo éstas se interrelacionan." (Stolcke, 1999:9) Entonces, podríamos afirmar que en tanto mujeres compartimos una posición subalterna en relación a los varones, resultado de las relaciones de poder y opresión con las que el patriarcado estructura la sociedad. Pero podemos agregar que esa situación compartida entre mujeres toma distintos matices dependiendo de la trayectoria social, histórica, cultural de cada mujer. "Es decir, se trata de comprender

cómo la intersección entre la clase, la raza y el género produce experiencias comunes pero también diferencias en el hecho de ser mujeres [...]" (Stolcke, 1999:11)

Puede tomarse como ejemplo, el manifiesto que en 1977 enuncia el feminismo negro en Estados Unidos, formulando una fuerte crítica a la supuesta "sororidad" planteada entre las mujeres feministas: "Cuando participé en grupos feministas, descubrí que las mujeres blancas adoptaban una actitud condescendiente hacia mí y hacia otras participantes no blancas. [...] No nos trataban como iguales. Y aunque esperaban que les proporcionáramos relatos de primera mano sobre la experiencia negra, sentían que a ellas les tocaba decidir si esas experiencias eran auténticas" (bell hooks, 1984, citado en Leciñana Blanchard, 2006:130-131). Este tipo de declaración develó relaciones de desigualdad dentro del propio feminismo; exigiendo reconocimiento en tanto mujeres y negras y haciendo explícita la urgencia de ser escuchadas al margen de una mirada "paternalista" y del exotismo con que eran consideradas.

A continuación presento la investigación etnográfica en la cual me encuentro trabajando desde una perspectiva de género situada. La etnografía es el enfoque utilizado para conocer de primera mano las diversas "situaciones" entre mujeres, esos contextos desiguales que devienen en situaciones "jerarquizadas" entre mujeres y varones, y entre mujeres.

III

Mujeres originarias en contexto: los Encuentros Nacionales de Mujeres (ENM)

En el siguiente apartado desarrollo la potencialidad analítica de una perspectiva situacional de las relaciones de género. Con este objetivo, tomo como caso de aplicación la investigación etnográfica que realizo en relación a la participación de las mujeres indígenas en el movimiento de mujeres en Argentina, específicamente en los "Encuentros Nacionales de Mujeres" (ENM).

Los Encuentros Nacionales de Mujeres comenzaron a realizarse en 1986 y hasta la actualidad continúan sin interrupción. Estos encuentros reúnen al movimiento de mujeres en Argentina anualmente, convocando a mujeres de todo el país durante tres días, en los cuales a través de la participación en talleres de diversas temáticas se hacen escuchar, debaten y proponen acciones a seguir. Cada año, al finalizar el encuentro, se elige la ciudad que al año siguiente recibirá a las miles de participantes que se autoconvocan. Las mujeres de la ciudad anfitriona conforman una comisión organizadora, la cual se encarga de la coordinación general.

Estos encuentros tienen una dinámica particular, las activistas se organizan en talleres temáticos, en los cuales prevalece la horizontalidad y el respeto frente a la palabra de otra mujer. Cada taller tiene una o dos coordinadoras y secretarias las cuales registran los debates, las propuestas y denuncias que surgen durante el transcurso del mismo. El consenso es la forma en que se toman las decisiones. Cada taller redacta las conclusiones alcanzadas después de dos días de debate, reflejando el consenso y/o las distintas posturas siendo el caso de no haber llegado a un acuerdo colectivo. Estas conclusiones se leen frente al resto de las mujeres el día de cierre.

En el marco de estos encuentros vengo trabajando desde el 2007, concretamente en el taller "Mujeres de los Pueblos originarios". Este taller reúne mujeres indígenas de distintas comunidades y regiones del país. Indígenas de todas las edades, con sus colores, lenguas, banderas, son acompañadas por mujeres no indígenas que participamos en este taller. Así, *originarias* con distintas historias organizativas logran articular sus acciones y construir una agenda política en la que se proponen combinar las demandas específicas de género con las demandas de sus pueblos.

El taller "Mujeres de los Pueblos originarios" se fue construyendo a lo largo de los veinticinco años en que se viene llevando adelante los Encuentros Nacionales. En 1986 se realiza el I Encuentro Nacional de Mujeres en Buenos Aires, en esa oportunidad, se programa el taller "La mujer india". En el encuentro del 89 vuelve a establecerse un taller sobre temáticas indígenas, titulado "Mujer Aborigen". En el VI y VII encuentro la temática central fue el quinto centenario de la conquista, de esta manera, en 1991 en Mar del Plata el taller se nombra "El quinto centenario de la

Conquista de América". En Neuquén, al año siguiente, se reúnen bajo el título de "Mujer aborigen. Los 500 años de la Conquista". El encuentro de 1992 marca un cambio respecto a los anteriores. Las importantes movilizaciones en contra del quinto centenario de la conquista se hacen notar ese año en el encuentro. A partir del mismo las indígenas logran una mayor visibilidad dentro del movimiento de mujeres. Entre el 1993 y el 2001 el taller se nombra "Mujer aborigen", cambiando en algunos años a "Mujeres aborígenes". Recién en el 2002 en el XVII encuentro realizado en Salta, el taller se titula "Mujeres Originarias", pasando en el 2003, Rosario, a establecerse el nombre que lleva hasta la actualidad: "Mujeres de los Pueblos originarios". En mi opinión, los cambios en la titulación del taller representan la forma en que "lo indígena" fue introduciéndose en el movimiento de mujeres. De *india* a *aborigen*, de *mujer* a *mujeres*, de *originarias* a *mujeres de los pueblos originarios*, estos pasajes pueden entenderse como reflejo de la fuerza de afirmación de las mujeres indígenas como sujetos políticos entre otras mujeres.

El nombre actual, muestra el posicionamiento que en general puede leerse en estos talleres. Ellas se reconocen y afirman como mujeres pero siempre en el marco de su pertenencia étnica. Su lucha es por la liberación de sus pueblos y en este sentido es que enarbolan sus reivindicaciones de género. "Somos mujeres de los pueblos originarios, somos mujeres indígenas y trabajadoras" (referente del pueblo qom – Gral. San Martín - Chaco)

Las formas de participación que se pueden identificar son diversas. Así, es posible reconocer participaciones individuales de mujeres que vienen en nombre de sus pueblos. Algunos grupos de mujeres se presentan a partir de su adscripción étnica y comunitaria. Otros colectivos acompañan la identificación étnica con la pertenencia en organizaciones políticas partidarias, religiosas, ONG's.

En términos generales, puede identificarse la presencia de mujeres *qom*, *mocovíes*, *wichí*, *guaraníes*, *charrúas*, *coyas*, *diaguitas*, *huarpes*, *ranqueles*, *mapuches*, *mapuches-tehuelches*. También se presentan *hermanas* indígenas de otras regiones de América Latina, como México, Colombia y Bolivia. Cada vez es mayor el número de mujeres no indígenas que participamos.

Las *originarias* han logrado, a lo largo de los encuentros, que su palabra acceda a un nivel dialógico. Esto implica que no sólo les es posible hablar en propia voz sino que además son escuchadas por *hermanas* indígenas y no indígenas o *hermanas de género*. La posibilidad de diálogo que el encuentro y el taller en particular brindan a mujeres de *Pueblos* diferentes es, en mi opinión, un camino propicio para el movimiento de mujeres ya que permite cuestionar posiciones hegemónicas sobre la identidad y la *lucha* de las mujeres.

A lo largo de mi experiencia de campo tuve que ir revisando y conformando una perspectiva de análisis que me permitiese abordar la diversidad que las mujeres indígenas proponen al encuentro y al movimiento de mujeres. La elección de un enfoque que aborde de manera situada la producción de conocimiento, localizando conceptos, ideas, acciones, saberes; comprendiéndolos a partir de la propia mirada de las mujeres, permite, además de ponernos en contacto con la multiplicidad de visiones que pueden existir sobre un tema, cuestionar la producción de un saber ahistórico, etnocéntrico y universalista.

María Luisa Femenías propone una perspectiva crítica, retomando entre otras autoras a Adrienne Rich. Así, pone énfasis en el concepto de "localización", oponiéndose a una comprensión abstracta de "la mujer". En este sentido, la propuesta busca reconocer el momento histórico-social, el contexto y la ubicación desde la cual determinadas mujeres hablan, son escuchadas, actúan.

También cuestionando una definición abstracta y esencialista de mujer, Chandra Mohanty, deconstruye esta categoría de manera crítica hacia el interior del propio feminismo. Al construir la *otra*, la mujer del "Tercer Mundo", el feminismo occidental reproduce el vínculo colonial desplazado al interior del feminismo. "[...] conceptos como reproducción, división sexual del trabajo, familia, matrimonio, hogar, patriarcado, etc., son usados frecuentemente sin su especificación en contextos culturales e históricos locales." (Mi traducción) (Mohanty, 1988: 59) La autora propone análisis contextualizados considerando las particularidades sociopolíticas, históricas y culturales, en que

las mujeres se agrupan. Para Mohanty, las mujeres deberían ser entendidas desde la pluralidad y la localización de experiencias y saberes.

El entrecruzamiento de categorías en el análisis de las relaciones de género, es una opción teórica que cada vez toma más fuerza, sobre todo en regiones como Latinoamérica. "La transversalización de las estructuras patriarcales con la variable étnica está dando lugar a un número creciente de trabajos que contribuyen a nuestra mejor comprensión del problema. Son bien conocidas, por un lado, las publicaciones de Gloria Anzaldúa, Silvia Rivera Cusicanqui y Marisol de la Cadena y, por otro, los aportes de Ochy Curiel, Marie Ramos Rosado y Rita Segato."(Femenías, 2007b:18) Sus investigaciones nos acercan formas originales de pensar la situación de las mujeres de América latina, "[...] de los grandes movimientos populares indigenistas, de las líderesas indígenas, de la situación de subalternidad de las mujeres negras respecto de las blancas y, por supuesto, frente a los varones en general y a los varones y mujeres blancos en particular." (Femenías, 2007b:18)

Volviendo a los Encuentros Nacionales de Mujeres, la etnografía como abordaje metodológico permite conocer de primera mano las diferencias, similitudes, conflictos y acuerdos entre mujeres que participan del movimiento de mujeres. La posibilidad de compartir junto a las *originarias* espacios de debate y acción, a la par de conocer sus experiencias a través de entrevistas, promueve la identificación de situaciones diversas dentro de un gran colectivo de mujeres que año a año se reúnen en los encuentros nacionales. En este sentido, acuerdo con Miguel Bartolomé, en sostener que el valor político de una "investigación etnográfica radica en su búsqueda por proporcionar, no sólo a la colectividad académica sino a la propia comunidad nacional, una imagen menos distorsionada de las culturas que integran las multiétnicas configuraciones estatales." (Bartolomé, 2003:201) En la investigación que llevo adelante, la etnografía permite, en tanto enfoque que privilegia la perspectivas de los/as actores/as, conocer de voz de las principales involucradas, la lucha como indígenas en el marco de sus Pueblos y ante compañeras mujeres no indígenas.

El Encuentro nos reúne en el debate y en la acción contra situaciones opresivas que compartimos en tanto mujeres. "Mujeres, anticoncepción y aborto", "Mujeres y violencia", "Mujeres y maltrato, abuso, explotación y trata de niñas y niños", "Mujeres en situación de prostitución y explotación sexual", "Mujer e Identidad"; "Mujeres y organizaciones sindicales"; "Mujeres y activismo lésbico", entre otros tantos talleres que se llevan adelante. Espacios en los cuales se pone en debate el "lugar" subalterno asignado a las mujeres en distintos niveles de nuestra vida: familia, trabajo, activismo, sexualidad.

Los encuentros también muestran que esas situaciones que vivimos y los debates, reivindicaciones, acciones en torno a ellas son diversos en relación a las trayectorias históricas y culturales de cada colectivo. Tomando un ejemplo, frente a demandas tales como la despenalización del aborto, las mujeres no compartimos una única posición. La consigna por la despenalización del aborto está presente cada año y cada vez con más fuerza en los ENM. Una asamblea específica para discutir y coordinar acciones suele llevarse adelante en los días del encuentro. La lucha por la despenalización del aborto fue el lema del Encuentro realizado en la ciudad de Paraná (Entre Ríos) en octubre de 2010. Frente a esta lucha del movimiento de mujeres, las *originarias* tienen argumentos varios.

Tomando lo acontecido en el Encuentro realizado en Neuquén (2008), el último día de taller, una mujer no indígena introduce la consigna por la despenalización del aborto. La respuesta general fue de rechazo a tratar el tema, excusando que "ese es el tema de otro taller" y que además no se había establecido como parte del temario. Ese día pude identificar tres posicionamientos respecto al tema. Una de las posturas, sostenía "la defensa de la vida" y la responsabilidad de la madre de "haberse quedado embarazada". La principal defensora era una mujer indígena, la cual no era respaldada por un gran grupo. Esta posición encuentra varios puntos en común con los fundamentos que desde la Iglesia católica se enarbolan condenando las prácticas abortivas. "La defensa de la vida", "la responsabilidad de la mujer", la comparación del aborto a un asesinato, me recordaron a los planteos con los que

cada año en los encuentros la *Iglesia* irrumpe y *rompe* los debates al respecto. Una segunda postura, también de rechazo y con un importante grupo de mujeres indígenas a la cabeza, se negaba tratar el tema "por ser este un tema de blancos", "nos quieren medicalizar", denunciaban. Ellas explicaban que el *"aborto es una práctica que se ha utilizado para exterminar a los originarios, igual que ciertas prácticas anticonceptivas"*. Si retomamos algunas de las denuncias hechas en encuentros anteriores, las prácticas de esterilización y abortivas aparecen asociadas a políticas etnocidas y no a la libre elección sexual. La tercera posición, la cual era defendida por un pequeño grupo de mujeres, principalmente mapuches y con apoyo de gran parte de las mujeres no indígenas, proponía que el tema pase a ser parte de la discusión entre mujeres indígenas. Reclamaban la recuperación de las medicinas tradicionales con las cuales sus abuelas realizaban abortos o cuidaban de la fertilidad de sus hijas. En fin, proponían no rechazar el tema del aborto como parte del temario del taller pero incorporándolo desde la perspectiva indígena, a través de sus medicinas y cosmovisiones.

Finalmente, si entendemos la "situación", retomando a Beauvoir, como el marco objetivo que delimita el alcance de la libertad del sujeto, creo que el desafío consiste en reconocer, en palabras de Saba Mahmood, que el deseo de libertad y liberación también están históricamente situado y que su fuerza motivacional no puede ser asumida *a priori*. Antes bien, la libertad por la que las mujeres abogan, debe ser considerada en el contexto de voluntades, proyectos históricos y capacidades que son inherentes al sujeto históricamente localizado. (Mahmood, 2006:149)
En mi opinión, el tipo de perspectiva que aquí defiendo, permite acercarnos a las múltiples "miradas" que las mujeres tenemos sobre nuestro "estar en el mundo". Las articulaciones entre género y etnia o entre identidades culturales e identidades de género, así también como el reconocimiento del vínculo entre racismo y sexismo, son aspectos fundamentales que hacen a una perspectiva crítica-reflexiva de género.
Durante el ENM realizado en Neuquén (2008) una mujer mapuche interpeló al resto de las que estábamos presentes de la siguiente manera: "¿Cuál será el lugar de las mujeres en los procesos de liberación?" Creo que venimos dando una respuesta colectiva tanto en la academia a través de nuestras perspectivas de abordaje y marcos teóricos como en el activismo, reuniéndonos para transformar las opresiones compartidas. "Mirándonos las unas a las otras", desde nuestras experiencias de exclusión y de liberación vamos desarmando aquel "vernos vistas" que describe Beauvoir; enfrentando las "reflexiones socarronas" con las que el patriarcado disciplina nuestras percepciones, reflexiones y prácticas.

Bibliografía

Bartolomé, Miguel (2003) "En defensa de la etnografía. El Papel contemporáneo de la investigación intercultural", en *Revista de Antropología Social*, 12, 199-222

Beauvoir, Simone de (2008) *El Segundo Sexo*, Buenos Aires, Edición de Bolsillo Editorial Sudamericana.

Cagnolati, Beatriz y María Luisa, Femenías (2010) *Simone de Beauvoir. Las encrucijadas de "el otro sexo"*, La Plata, Edulp.

Castañeda Salgado, Martha Patricia (2008) *Metodología de la investigación feminista*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIIHC), Universidad Autónoma de México - Fundación Guatemala, Guatemala.

Femenías, María Luisa y Paula, Soza Rossi (2011) *Saberes situados /Teorías Trashumantes*, La Plata, CINIG-IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Femenías, María Luisa (2010) "Libertad y compromiso intelectual: a modo de cierre" en Cagnolati, Beatriz y María

Luisa, Femenías, *Simone de Beauvoir. Las encrucijadas de "el otro sexo"*, La Plata, Edulp, pp.133-142
----------, (2007a), *El género del multiculturalismo*, Bernal, UNQui
----------, (2007b) "Esbozo de un feminismo latinoamericano", *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15(1): 97-126
----------, (2006), "Afirmación identitaria, localización y feminismo mestizo" en Femenías M. L. (comp.) *Feminismos de Paris a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos.

Guber, Rosana (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires

Leciñaña Blanchard, Mayra, (2006) "Crisis del sujeto desde el feminismo filosófico y sus perspectivas en América latina" en, Femenías, M.L. (comp.) *Feminismos de Paris a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos.

López Pardina, Teresa (2010) "Perfiles del existencialismo de Beauvoir, una Filosofía emancipatoria y humanista", en Cagnolati, Beatriz y María Luisa, Femenías, *Simone de Beauvoir. Las encrucijadas de "el otro sexo"*, La Plata, Edulp, pp.55-64

Mahmood, Saba, (2006) "Teoría femisnista, agência e sujeito liberatório: algunas reflexônes sobre o revivalismo islâmico no Egipto", en *Revista Etnográfica*, Vol. X.

Mohanty, Chandra Talpade (1988) "Under Western Eyes: Feminism Scholarship and Colonial Discourse", *Feminist Review* 30.

Moore Henrietta (1999) *Antropología y feminismo*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Puleo, Alicia, (2008) "Simone de Beauvoir: filósofa existencialista, pensadora de nuestra libertad" http://www.ciudaddemujeres./articulos/Simone-de-Beauvoir-filosofa

Sciortino, María Silvana (2011) "Saberes y prácticas situadas: la experiencia de las mujeres mapuches en los Encuentros de mujeres (Las Coloradas-Neuquén), en María Luisa Femenías y Paula Soza Rossi (coord.), *Saberes situados /Teorías Trashumantes*, La Plata, Editorial: CINIG-IdIHCS-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 115-139

Stolcke, Verena, "¿Es el sexo para el género como la raza para la etnicidad?" Cuadernos para el Debate, N 6. IDES. 1999. http://www.ides.org.ar/areasdeinvestigacion/centro_programas/mercosur/publicaciones/index.jsp

A PRESENÇA/AUSÊNCIA DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA – CONSTRUINDO UM NOVO OLHAR

Mirian Tavares

> (...) "talvez a verdadeira fotografia total", pensou, "seja um monte de fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das coroações".
>
> Ítalo Calvino

Há uma questão cuja resposta se torna, cada dia, mais complexa: o que é arte? Houve um tempo em que não era tão complicado assim: a arte e a beleza andavam lado a lado. Tudo estava prescrito nas obras de filósofos e arquitectos. Por melhor que fosse o artista não havia confusões entre arte e realidade, sendo a primeira sempre vista como imitação da segunda. Houve ainda um momento em que a realidade deixou de ser a referência e a arte passou a olhar para o seu próprio umbigo: *Ceci n'est pas une pipe*. Um quadro de um cachimbo era sempre um quadro, uma representação, o artista compreendia que o seu papel, enquanto demiurgo, era criar uma outra natureza que não se confundia com a realidade mesma. Era possível também reconhecer a arte através dos materiais utilizados, dos espaços de exposição, dos modelos que apareciam nos livros e dos tratados de estética que mostravam alguns caminhos. Havia sempre a possibilidade de algumas obras serem mais apreciadas do que outras, mas não havia dúvidas: estava-se diante de uma obra de arte! Hoje não é possível ter essa certeza. A arte saiu dos espaços por onde andou confinada e espraiou-se pelas ruas, a beleza há muito que deixou de ser um pré-requisito básico para qualquer criação artística e o conceito de arte como choque já não faz sentido numa época em que o audiovisual, através dos diversos ecrãs que partilham connosco o nosso quotidiano, promove uma contínua imersão no absurdo. E é por esta e por outras razões que seguimos perguntando: o que é afinal a arte? E para que serve?

Para Régis Debray, "é uma banalidade verificar que a arte nasce funerária, e renasce apenas morre, sob o aguilhão da morte." E conclui, posteriormente, que " as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos." A arte nasce da morte porque a humanidade desejava ser imortal e, através das imagens de si mesma, convertia o seu desejo em obras que perdurariam para além da sua frágil existência. O corpo humano, em suas diversas formas, mais ou menos simbólicas, mais ou menos perfeitas tecnicamente, mais ou menos belas, sempre foi um dos principais motivos da arte ocidental. Teoricamente, o início da História da Arte no ocidente é celebrado com as obras dos gregos que, liberados da obrigação simbólica de converter homens em deuses, tentaram criar, com suas mãos, imagens de homens e mulheres que representassem a ideia que eles tinham do real.

A presença do corpo na arte confunde-se com o nascimento mesmo daquilo que chamamos de arte obras que em seu momento tiveram funções diversas, rituais, celebratórias ou mágicas, mas que a história passou a considerá-las como parte do grande acervo artístico ocidental. Nem a interdição bíblica à criação de imagens que poderiam ser confundidas com os ídolos *(eídolon*) conseguiu refrear o ímpeto dos criadores que continuaram a produzir imagens de si mesmos, retratos idealizados de uma civilização, de uma cultura, de um povo. A própria igreja acabou por ceder e percebeu, desde cedo, o poder atractivo das imagens como forma de convencimento e sedução. O corpo mimético começa a desaparecer da arte no início do século XX para ressurgir um outro corpo, fragmentado, reflexo de uma civilização à beira do abismo da I Grande Guerra. Podemos dizer que a fragmentação do corpo nas artes visuais foi compensada pela aparição do corpo cinematográfico, cujo ecrã especular mostrava, em tamanho hiper-dimensionado, corpos em movimento que encantavam um público crescente.

As vanguardas históricas são, indubitavelmente, as maiores culpadas da confusão que se instalou no campo das artes. Foram elas, através dos seus princípios iconoclastas, que deitaram por terra as certezas que ainda tínhamos acerca da arte, da realidade, do papel do artista e da sua função. O século XX aparece no horizonte carregado de tensões: políticas, sociais, culturais e artísticas. As pessoas logo reconheceram que o tempo corria muito depressa e que era uma fonte de constantes mudanças. A cada dia aparecia uma novidade que ocupava o lugar de conceitos agora fora de moda: como a estabilidade e a permanência. A novidade é fruto de uma profunda modificação da visão do mundo, cristalizada a partir de constantes relativizações na relação entre o homem e a sua apreensão da realidade.

É preciso, antes de mais nada, termos consciência de que a arte absorve o sentido do tempo e acaba por realizá-lo em palavras e/ou imagens. Apesar de apontar para o futuro, os artistas reflectem as descobertas e visões que lhes são contemporâneas – *A dança*, de Matisse, por exemplo, pode ser vista como uma paródia ao conceito de espaço que surge no Renascimento. A perspectiva renascentista vai perdurar até a nossa era e, já no início do século XX, vai ser, de muitas maneiras, superada, desmontada e destruída. A imagem do universo de Matisse consegue, simultaneamente, actualizar a representação do espaço da Renascença e propor a sua destruição. Conforme Francastel: "O espaço aparece dotado de novas qualidades: extensão ponderal, plasticidade, indeterminação dos limites. Desta vez, estamos nitidamente fora das hipóteses fundamentais do século passado. Mais uma vez, constatamos que a arte moderna retorna a fontes permanentes da visão para elaborar novos sistemas ilusionistas".

A nova arte nasce para responder ao apelo do *novo* homem e de uma outra consciência espacio-temporal. Matisse pinta *A dança* em 1909, dois anos depois de *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, obra que, segundo Lièvre-Crosson, já deitara por terra: " (...) quatre siècles de tradition picturale." O que os artistas das vanguardas pretendiam era, antes de mais nada, estilhaçar as formas de expressão até então conhecidas e, através de suas criações, expressar a angústia de um tempo que se iniciava sob os escombros da I Guerra Mundial, guerra na qual eles não queriam participar. Eram desertores de uma batalha que não reconheciam como sua. A luta só fazia sentido no campo das ideias e as batalhas aconteciam nos centros das principais cidades da Europa. (É interessante observar que o termo *avant-garde* tem origens militares e que a duração dos movimentos está compreendida no período anterior e imediatamente posterior às duas Grandes Guerras).

Vários foram os movimentos de vanguarda e, facilmente, recorrendo a qualquer enciclopédia, conseguiremos enumerar as suas semelhanças e as suas diferenças. E as diferenças são muitas. Porém havia algo que todos tinham em comum: a tentativa de responder a algumas questões que, naquele momento, se impunham: qual seria a nova concepção do Homem? Como representá-lo? Como conviver com a nova realidade tecnológica que se afigurava? Como lidar com as máquinas, objectos paradoxais, capazes de provocar fascínio e terror e que, por todo o lado, apareciam como as legítimas intermediárias entre o homem e o mundo?

O papel fundamental das vanguardas foi o de ajudar a construir um novo olhar, transformar a percepção, lançar a todos noutro espaço com diversos pontos de vista. Segundo Ortega y Gasset: "Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada no veremos el objeto o lo veremos mal." O deslocamento do olhar seria um regresso à própria arte fugindo, desta maneira, da necessidade intrínseca que certas correntes artísticas sentiam de reproduzir o mundo e os corpos que nele habitavam. A arte como espelho não tinha interesse algum. Os artistas não desejavam que o público se identificasse com aquilo que estava a ser feito, pelo contrário, preferiam provocar o desassossego através do estranhamento. Decifra-me ou devoro-te, diziam os objectos criados por aqueles que buscavam, através da arte, instaurar um desvio no texto da vida.

Falar das vanguardas do início do século, é, também, falar da crise da cultura provocada por questões religiosas, científicas e, sobretudo, artísticas. O processo de dessacralização do mundo, da quebra dos mitos e da liquidação do Estado divino, suscita uma reacção por parte dos mesmos que ajudaram a promover esta derrocada. Como deveria ser representado o corpo do homem do novo século: seria um corpo mecânico? Fragmentado? Um compósito de restos de um modelo de civilização, com traços do passado, do presente e do futuro? A ideia de um modelo unitário estava, irremediavelmente perdida. Era preciso, pois, subsumir uma outra unidade que substituísse magicamente a *unidade*. A cultura adquire aqui um papel fundamental, como sustentáculo de uma ideologia do espectacular, capaz de reproduzir o sentido do *uno*.

Para Walter Benjamin, os grandes períodos históricos são capazes de provocar a reorganização no nosso modo de perceber o mundo. A era da reprodutibilidade técnica obriga-nos a mudar a nossa maneira de fruir os objectos artísticos – saímos de uma relação de contemplação para uma relação de choque. As vanguardas não buscavam a aceitação ou a compreensão, o que procuravam era retirar a arte de um quotidiano sufocante, para torná-la, de facto, membro activo do seu próprio tempo, traduzindo-o e, simultaneamente, antecipando o porvir. A arte distancia-se da natureza e cria uma outra realidade. O modelo da perspectiva, adoptado pelo Renascimento, passa a pertencer às objectivas das câmaras fotográficas e cinematográficas o que liberta as artes plásticas da tradição mimética, dando-lhes agora a possibilidade de se tornarem efectivamente *plásticas*, moldáveis, anamórficas, aproximando-se, cada vez mais, da poesia. "A arte pós-impressionista não pode mais ser considerada, em qualquer sentido, uma reprodução da natureza; sua relação com a natureza é de violação. Podemos falar, no máximo, de uma espécie de naturalismo mágico, da produção de objectos que existem a par da realidade, mas não desejam tomar o lugar desta."

Ao renunciar à reprodução do mundo, as vanguardas renunciam também aos conceitos que guiavam até então a criação de um objecto artístico. A noção de belo, presente nas obras de arte e nos estudos que as acompanharam ao longo dos séculos, perdeu completamente o sentido. Segundo Hauser, a arte moderna é "fundamentalmente uma arte «feia» ", que não busca o deleite, mas privilegia o intelecto, renunciando ao hedonismo e aos excessos sentimentais cometidos por alguns dos artífices do passado.

Os cubistas inauguraram um novo tempo, deixando para trás *quatre siècles de tradition picturale* e os dadaístas romperam, de maneira brutal, com a tradição artística oitocentista. Criado em plena guerra o dadaísmo foi, dentre os movimentos, aquele que incorporou de forma mais intensa o sentimento geral de derrota presente nos meios intelectuais. Por isso, na sua génese já estava contida a sua destruição: um sentimento negativo do mundo, da criação e da própria arte. Ao fazer explodir as formas de representação, ao destruir as fronteiras entre a arte e a não-arte, ao negar o próprio processo de criação artística e fugir do reconhecimento público, não lhes restou outra saída senão o *suicídio*. Para permanecer fiel ao seu espírito o dadaísmo, à partida, já estava condenado à morte.

Através da análise do fim do século XIX, René Huyghe mostra-nos o caminho inexorável que os artistas acabarão por trilhar no século XX. Um caminho que reflecte a incomunicabilidade e o declínio, não só da civilização ocidental, mas do próprio conceito de civilização. A opção pelo não figurativo na arte nada mais é que uma tentativa de escapar dos "sobejos do mundo visível". A arte desiste de ser um reflexo da imagem humana e passa a reflectir sobre a própria ideia de humanidade. O corpo, presente em obras como a do artista italiano Giorgio De Chirico, aparece como estrutura obsessiva que exclue qualquer possibilidade de vida: são manequins e autómatos que actualizam o pesadelo de Goya. Os monstros gerados pela arte irão cada vez mais levar-nos a uma descida às trevas que pairam sobre a civilização europeia.

Diante das descobertas da ciência que destroem antigas crenças, da desagregação de conceitos, da sensação de *desrealização* que acompanha o surgimento das vanguardas, ainda é possível, e talvez mais do que nunca é necessário, que a arte actue no mundo, se não para preencher o vazio deixado pela derrocada da ideia de unidade, pelo menos para retratá-lo, "No entanto, neste vazio, os artistas constroem muitas vezes uma realidade (...). Já no Surrealismo, Max Ernst gostava de erigir, como uma muralha intransponível, blocos de pedra numa esquadria curiosa onde, por vezes, se abrem estranhamente olhos."

As vanguardas históricas, de maneira diversa, desconstroem o corpo nas suas obras, independentemente do suporte utilizado. Mesmo quando utilizam o cinema, fazem-no contra a corrente: no princípio o cinema era visto como um espelho que reflectia o mundo que se apresentava diante de sua câmara-olho. Não podia requerer o *status* de arte – o espelho não produz signos (*aliquid stat pro aliquo*). "A imagem especular (mesmo admitida como antecedente) está presente, e em presença de *um referente que não pode estar ausente*. Jamais remete a consequentes remotos. A relação entre objecto e imagem é a relação entre duas presenças, sem nenhuma mediação." Conforme Eco, signo é tudo que pode ser usado para mentir, e "não se pode mentir *com* a imagem especular e *através* dela", pode-se mentir sobre ela e a seu respeito. A imagem especular só existe na presença de sua unidade geradora, não funcionando como substituto, ou seja, não existindo enquanto signo. A arte não é um mero espelho, ela converte o mundo em signos e significados distintos.

O corpo sígnico da arte moderna reclama a sua presença, mesmo quando ausente. A sua negação é, na verdade, uma denegação, uma maneira torta de reafirmá-lo e de apresentar, através da sua representação, o cerne da questão: que corpo é esse? A quem pertence? O mundo das imagens é também o mundo da sedução e do reconhecimento. E é, sobretudo, um mundo construído e ideológico. Os artistas do início do século XX pretendiam desmistificar o papel da perspectiva renascentista e demonstrar que como tudo na arte, também ela, a perspectiva linear, era fruto de uma construção e de uma abstracção. Não era, de modo algum a única maneira, ou *a* maneira correcta de representar o mundo.

A II Grande Guerra e o fim das utopias

Cubistas, dadaístas, surrealistas, futuristas, expressionistas e todos os outros movimentos de vanguarda do início do século XX tinham algo em comum: acreditavam que a arte, a nova arte criada por eles, seria capaz de mudar o mundo. Experimentaram novos materiais, novos conceitos, novos suportes. Experimentaram novas maneiras de representar o corpo, através da fragmentação, da negação do ponto de vista único da perspectiva linear, da simplificação de linhas, do despojamento ou do excesso. O corpo, na arte, era um novo corpo, construído à medida para uma nova era. Todos os artistas das vanguardas históricas transformaram a sua arte num manifesto ao novo, a um possível e desejável futuro, a um futuro que seria construído sob os escombros de uma grande guerra. Ou então, como os expressionistas, projectavam no passado o possível futuro da humanidade. Mesmo os dadaístas que fizeram da sua arte um manifesto contra o artista demiurgo, transformando os criadores em observadores privilegiados, em recolectores de objectos do quotidiano, viam na arte um caminho possível. Mas, ao contrário dos outros movimentos, os dadaístas retiraram do corpo do objecto artístico a sua função. Banalizaram o gesto criador e converteram-no em ideia.

Com a chegada súbita, mas anunciada, da II Guerra, os artistas foram sendo dispersados pelo mundo. Da Europa rumaram, ou voltaram, para os Estados Unidos e enfrentaram, na medida do possível, a nova face do medo. Se a I Guerra ainda foi *corporificável*, a II não tinha uma face visível, tal era o horror que suscitava. Num mundo onde a incomunicabilidade tornara-se um problema de dimensões mundiais, paradoxalmente os novos meios de comunicação funcionavam como dispositivos de exibição de um mundo idealizado e expandido, cujo novo centro civilizacional estava situado fora da Europa.

O ideário das vanguardas ainda acompanhou alguns artistas e reflectiu-se em movimentos como o Expressionismo Abstracto, primeiro grande momento da arte no pós-II Guerra. Artistas como Pollock ou Rothko assumiam, nas suas obras, o silêncio do mundo visível que se tornara irrepresentável, mas as suas obras ainda aspiravam a alguma transcendência. Na Europa, o ar estava irrespirável e alguns artistas, e movimentos, reproduziram o clima de terror absoluto criando obras que lembravam a utopia passadista de algumas vanguardas, buscando o passado idílico, não na natureza, mas no próprio homem, na sua infância, antes de ser corrompido pela cultura, caso do Grupo Cobra ou da Arte Bruta. Ou, simplesmente, fugiram da representação mimética e/ou realista do mundo. Caso do artista Zoran Music, prisioneiro em Dauchau, onde produziu mais de 200 desenhos dos corpos amontoados e desfigurados de judeus naquele campo de concentração. Após o fim da guerra passou mais de 20 anos sem produzir um desenho sequer que representasse uma figura humana. Voltou-se para um abstraccionismo muito particular, como forma de reafirmar que, diante do indizível, não havia nada que a arte pudesse fazer.

Ainda na Europa da pós-guerra Francis Bacon, seguindo a genealogia do espanhol Goya, produzia seus monstros: figuras disformes, como que apanhadas num momento em que revelavam seu espanto, seu estupor. Creio que um dos seus quadros mais significativos do período, *Man with dog* (1953), reproduz a visão do homem naqueles dias: uma sombra sem rosto ao lado de uma animal quase humano, numa rua escura. Nos Estados Unidos expande-se a *Pop Art* e o Conceptualismo. Ambos, por vias diversas, influenciados pelo dadaísmo. A *Pop Art*, inverte o sentido dos *ready mades* – já não são os objectos do quotidiano que se convertem em arte, é o próprio quotidiano que se converte no objecto e no sujeito da realidade artística, reconhecendo que o real é uma projecção de um ideal mediático. A Arte Conceptual, por sua vez, absorve de Duchamp a ideia da morte da arte como sua única forma de sobrevivência. O mundo está demasiado povoado de objectos, a saída possível para os artistas é negarem-se a criá-los, é evitarem o papel de procriadores de imagens signo que se convertem, rapidamente, em mercadoria.

Os (des)caminhos contemporâneos

Duas guerras depois, a arte, que faz parte da vida, intrinsecamente, e que não é uma actividade outra ou marginal, incorpora todas as mudanças por que o mundo passou num século tão conturbado. E finalmente vê os discursos alheios ao seu próprio umbigo atravessarem os seus próprios discursos. E de repente se dá conta que existe outra arte. Que existem outras artes e outras maneiras de se ver e representar o mundo.

A arte na contemporaneidade é uma arte múltipla e pluridiscursiva. São várias as vozes que a compõem, são vários os discursos. Não é possível falarmos de um modelo ou cânon. Talvez a falta de cânon seja o modelo. Mas há algo que une, ou que pelo menos, põe em diálogo tudo que se fez ou se faz desde a segunda metade do século XX: com tantos caminhos abertos, vias, redes, reais e virtuais, com o esboroamento das fronteiras, físicas e simbólicas, parece que ainda não conseguimos falar a mesma língua. Que estamos todos juntos e muito próximos mas, simultaneamente, terrivelmente distantes. E a arte reflecte sobre isto. Primeiro como um espelho e depois como alguém que pensa e questiona e coloca o dedo na ferida. Nas feridas. Há uma questão que é fulcral para a arte nos tempos que correm e que diz respeito a um sentimento de pertença: se eu não sou nem sou o outro, quem sou eu afinal? O corpo do artista converteu-se no território onde esta questão se expande. Um corpo identificado num espaço, que já não apenas geográfico e mapeado, é o lugar que define quem sou, o que em mim é meu e o que é fruto de um sentimento comum. O que me liga aos outros? O que me difere? O que me faz ser eu?

Para demosntrar esta questão na arte contemporânea tomo como exemplo a arte do Mediterrâneo. Giulio Carlo Argan, há uns anos, ao falar do romantismo e do neoclassicismo, dizia que o romantismo só poderia ser fruto do Norte da Europa e que

o neoclassicismo só poderia ser mediterrânico. Porque, para o urbanista e teórico italiano, a relação que o homem mantém com a natureza determina, de alguma maneira a relação que ele manterá com a arte. A natureza sombria, impenetrável e misteriosa do norte da Europa é reflectida numa arte ensimesmada que beira sempre o abismo, onde o homem busca, sobretudo, o desvendamento. Busca dificultada pelo entorno que o envolve e que não facilita o seu percurso. Já a luz aberta e franca que permeia a arte neoclássica, mostra um homem que dominou já a natureza à sua volta, que esta já foi convertida em cultura e em espaço da representação. A natureza é amena e aprazível, penetrável, não necessita de desvendamentos, apresenta-se como espaço a ser ocupado, não dificulta o caminho. Aliás, o Mediterrâneo é o mar, por excelência, dos caminhos, da fundação da civilização que redundará, séculos depois, na civilização europeia.

Contemporaneamente o Mediterrâneo volta a fazer parte das discussões. Volta a ser um lugar de navegações e trocas, de encontros. Nicolas Bourriaud disse certa vez que a arte contemporânea não é um objecto em si, é a maneira nova de habitar velhos espaços. E são estes velhos e conhecidos espaços, que foram se distanciando, que devem ser novamente visitados e re-habitados. Por isso a importância de se pensar hoje numa arte do e no Mediterrâneo. Uma arte com semelhanças e diferenças, com consensos e dissensões, mas uma arte que precisa dialogar mais e absorver melhor o outro, que nunca deixou de ser, apesar da distância, uma outra face de nós mesmos. E há que se buscar a completude.

A arte contemporânea do Mediterrâneo mais a oriente, como a Turquia, apresenta as mesmas características da arte europeia "modelar" – entre os novos e os velhos *media*, entre as novas e as velhas técnicas, os artistas visuais procuram re-habitar um espaço aparentemente conhecido e visitado. E procuram, com a sua arte, estabelecer diálogo entre culturas diversas, entre diversidades dentro da sua própria cultura, entre modos diferentes de se habitar o mundo. Não há um modelo preestabelecido, não há uma fórmula única, nem um projecto comum. O que os une entre si, e entre os artistas do lado de cá do Mediterrâneo, é a afirmação de uma identidade, é a exploração de feridas que foram ocultadas, é, sobretudo, o desejo de ter uma voz.

Haluk Akakçe, artista turco que vive e trabalha em NY, utiliza ícones de várias culturas para falar da relação entre o homem e a tecnologia. Mas, não apenas para fazer uma reflexão sobre o tema, como muitos outros o fazem, a sua ideia é promover uma autêntica fusão dialógica que produza novos significados. A sua arte é apenas uma das muitas representantes de uma contemporaneidade que já percebeu o papel que cabe à arte, e aos artistas, nos tempos que correm: promover, uma vez mais, o diálogo entre distintas culturas, entre meios diversos, entre lógicas que aparentemente se repelem, mas que necessitam de alguém, ou algo, que construa uma ponte.

A obra de Gunes Terkol, outro artista turco, que pertence ao Ha Za Vu Zu artist group, é uma fusão entre técnicas diversas utilizadas para falar da identidade, ou das identidades sexuais. Entre um fundo abstracto e a colagem de objectos retirados do quotidiano, ele se considera um contador de histórias. E com suas histórias pretende que o espectador entre na sua obra através de suas próprias memórias. A identidade não é apenas do artista, mas daqueles que o vêem e que com ele se identificam. Mais uma vez a presença do elemento dialógico que nos remete, invariavelmente, para uma amplificação do conceito criado por Bourriaud da estética relacional: a arte só funciona quando habitada e vivenciada.

Artistas como Vahap Avsar cujo trabalho político o obrigou a procurar refúgio fora da Turquia, reflectem outra instância de criação da obra dos eternos OUTROS. Por mais diversos que sejam os trabalhos e as técnicas, todos caminham numa direcção: o possível diálogo. O possível entendimento que não é a aceitação passiva e pacífica do outro, mas a fusão de ideias e a desejada confusão de identidades e espaços. Navegar já não é *preciso*. Mesmo sendo necessário. Navegar pode ser a possibilidade de perder-se no e com o outro, em outras terras, em outros espaços. Navegar é ir em *direcção a*. Em direcção ao outro, simultaneamente ao passado e ao futuro. Simultaneamente ao ocidente e ao oriente. O mediterrâneo, como já disse,

sempre foi um caminho. Talvez seja preciso voltar a percorrê-lo. E desta vez, deixar-nos perder um pouco naquilo que não conhecemos e experimentarmos o outro, que faz, mesmo que não queiramos, parte de nós.

A arte contemporânea não tem fronteiras, levanta as mesmas questões, de formas diversas, um pouco por todo o mundo. O corpo na arte e o corpo da arte reflectem sobre a situação do artista, e das pessoas, num mundo em trânsito constante e frenético. De um corpo ideal, criado pelos fundadores da civilização europeia, os gregos, a um corpo fragmentado pelas vanguardas e silenciado por alguns artistas do pós-guerra, o corpo foi reassumindo um lugar central na arte contemporânea. Quando não está visível é convocado a habitar os espaços, a fazer parte de uma narrativa que (con) funde o real e aquilo que nos habituamos a chamar de imagem, fruto da criação humana. O corpo do artista, em determinado momento, foi chamado a ser arte, a ser suporte, como única maneira de representar os medos mais profundos e falar daquilo que não se costuma falar: o sexo, o género, o desejo, a finitude e a consciência da morte.

A arte nasceu do medo da morte, do medo demasiado humano de desaparecer da face da terra conhecida e rumar para o desconhecido. As imagens, que durante algum tempo foram o retrato da humanidade, o retrato ideal de uma humanidade que buscava a perfeição, foram sofrendo, a pouco e pouco, transformações. O corpo contemporâneo é um compósito de ideias, de ideais, de modelos mediáticos, de desejos. O corpo na e da arte às vezes é uma ausência. E esta ausência não representa o fim da relação do homem com o infinito, nem do seu medo de desaparecer, mas representa, isto sim, a condição dialógica da arte, que responde às questões que o mundo lhe coloca. Nem sempre de modo satisfatório, mas sempre cumprindo a sua função de provocar o desassossego e o desejo de saber mais, de prosseguir. É a resposta ao desejo, demasiado humano, de fundir-se ao infinito e confundir-se com o corpo do mundo. E assim realizar, finalmente, a sua vontade, sempiterna, de permanecer.

OLHANDO PARA SI MESMA: O AUTORRETRATO NA PRODUÇÃO DAS ARTISTAS PLÁSTICAS

Profa. Dra. Nádia Senna

O autorretrato desempenha um papel crucial na produção artística feminina, fornecendo dados e corroborando para a construção da história das mulheres na arte.

As primeiras manifestações das quais temos os registros, tem origem na Idade Média, com as ilustradoras dos textos bíblicos e dos famosos Breviários que incluíam suas próprias imagens nos manuscritos e nas cenas religiosas, dentre as mais conhecidas e veneradas temos a abadessa alemã, Hildegarda de Bingen (1098-1179), cuja produção compreende iluminuras e miniaturas, composição de hinos e salmos, e ainda dois livros de medicina abordando o poder de cura das plantas. Contudo, o autorretrato prolifera como produção sistematizada a partir do Renascimento, período em que a pintura adota os temas laicos e o ser humano configura o foco das preocupações científicas, sociais e culturais.

A nobreza e as figuras ilustres concorrem na encomenda de retratos, como forma de distinção social e preservação da memória; ter o seu retrato, ou de sua família revela a consciência de indivíduo que começa a aflorar nas sociedades renascentistas. O autorretrato surge como subgênero independente, promovendo a ascensão social do artista, de mero artesão a membro importante e digno de representação. O exercício do autorretrato também se revelava um meio eficaz para o aprendizado dos cânones e captura da verossimilhança, principalmente quando o artista não dispunha de modelos para o estudo (BOTTI, 2005).

O autorretrato comparece como "espelho do artista", associação metafórica que alude ao autoconhecimento, verdade e iluminação. E não é por acaso que irrompe na produção artística do Renascimento, são os artesãos venezianos os responsáveis pela construção dos primeiros espelhos planos, combinando uma chapa de vidro com uma fina lâmina de metal, permitindo revelar com nitidez as feições do indivíduo.

Não só por possibilitar a reflexão de si mesmo, o objeto exerce verdadeiro fascínio e comparece representado em diversas obras, seja para explorar leis da ótica ou princípios da física ou, ainda, como alegoria da vaidade. Particularmente, nesse quesito proliferam representações do feminino, a figura da mulher olhando-se no espelho, ocupada com sua própria aparência, sustenta uma iconologia que oferece múltiplas leituras, cujo conteúdo expande-se em subjetividade e erotismo. (ZUFFI, 2001).

Ao mesmo tempo em que se olha, ela é o objeto do olhar, e como afirma Berger, seu olhar é uma construção mediada pelo olhar do outro. A mulher como sujeito ativo do olhar é uma subversão aos padrões recorrentes na arte ocidental, ultrapassando a questão do objeto de contemplação para encenar posições engajadas e projeções sociais. O estudo do autorretrato feminino fornece parâmetros para desvendar a imagem que as mulheres artistas forjaram de si mesmas, atualizando e revitalizando os arquétipos, e, sobretudo como promulgaram a legitimação de si como profissionais da arte.

Esse breve panorama privilegia representações construídas ao longo do século XX, em que comparecem artistas que redimensionaram os modelos usuais, propondo através do seu autorretrato um novo olhar sobre o feminino, sua beleza e seus papéis sociais.

Seguindo referências renascentistas, com destaque para a obra de Rafael, Lilly Spencer (1822-1902) desenvolveu uma arte consagrada ao cotidiano, conferindo-lhe uma maior dimensão, onde personagens e temas elevam-se para além do meramente mundano. Reconhecida como pintora de gênero, Spencer construiu uma sólida carreira, trabalhando, expondo e vendendo desde muito cedo. Filha de imigrantes, vindos da Inglaterra para os EUA, pobres, porém progressistas, a menina recebeu educação artística e o incentivo para seguir como profissional. Em

Cincinnati, Ohio, estudou com os notáveis artistas James Henry Beard e John Insco e, foi nessa cidade que obteve seus primeiros êxitos junto a *Western Art Union* e *American Art Union*. Casou-se com Benjamin Spencer em 1844, e, em 1848 a família mudou para Nova York, onde ela estabeleceu seu ateliê. As reproduções litográficas de suas pinturas, as encomendas de retratos, o trabalho de ilustração para o *Godey's Lady's Book* e outras revistas, tornaram Spencer conhecida nacionalmente e providenciaram o sustento para a sua família. Segundo um arranjo bastante incomum para a época, Benjamin assumiu a direção dos trabalhos domésticos e os acordos financeiros, para que a artista dispusesse de mais tempo para a profissão. (Encyclopædia Britannica On-line, 2007).

This Little Pig Went to Market, (Figura 1) pintado em 1857, celebra a intimidade entre a mãe e seu bebê. O tema, recorrente na pintura de gênero, apresenta interiores e personagens oriundos da classe média, entretidos com tarefas e brincadeiras alegres, seguindo uma tradição iniciada pela Escola Flamenga do século XVII. Contudo, as referências de Lilly Spencer, para conceber esse trabalho, retrocedem ao Renascimento, a composição e os elementos provêm das séries de Madonas de Rafael. O dossel da cama redesenha o baldaquim

Figura 1- *This Little Pig Went to Market*
Lilly Spencer, 1857.
Óleo s/ painel.
New Britain Museum of American
Art, Connecticut.
Fonte: www.nbmaa.org

da "Madona do Baldaquim" (1508), as roupas suntuosas da mãe têm as mesmas cores e decorações da "Madona da Cadeira" (1514), a figura da mãe sorridente, inclinada sobre o bebê "entronado" no seu colo, assemelha-se à "Madona do Cravo" (1506), a ternura que embala a cena também é a mesma. A artista utilizou o mesmo formato de tela adotado para as pinturas religiosas, com a parte superior recortada em forma de arco, uma alusão à abóbada celeste, presente nos nichos de igrejas, próprios para a inserção das pinturas.

Ao resgatar uma iconografia, própria da representação de Maria com o menino, Lilly Spencer espiritualiza a condição maternal, tão exaltada nos discursos filosóficos do século XIX, como a realização suprema do feminino. Apesar de afinada com o discurso dominante e o gosto do mercado, a obra tangencia uma questão fundamental para a artista, que não se conformava com o rótulo "pintora de gênero", enquadramento acadêmico para a arte feminina, que lhes conferia posição inferior em relação aos pintores de temas históricos e alegóricos. "Divinizar o tema" revelou-se uma estratégia eficiente para burlar o sistema.

Autorrepresentações como mãe comparecem ao longo do século XX, na obra de importantes artistas. Paula Modersohn-Becker (1876 -1907) foi pioneira ao se autorrepresentar nua e grávida. A sua concepção de maternidade contempla o "enraizamento", vínculo íntimo entre o camponês e a terra, cultuado pelo meio artístico alemão de sua época. Suas mães estão diretamente associadas ao ciclo da vida, a nutriz. No seu autorretrato, ela não está grávida de fato, foi pintado como uma antevisão, a artista queria sentir a maternidade em sua plenitude, a história triste por trás da obra é o seu falecimento um ano depois da conclusão da obra, de complicações pós-parto.

Como uma estátua de ébano, uma mãe monumental, assim se autorrepresenta a artista jamaicana Renee Cox (1960), atualmente trabalhando e vivendo em Nova York. A série de fotografias *"Yo Mama"* se inicia em 1992 e vai até 1997, contemplando sua gravidez, as transformações de seu corpo, a amamentação e o crescimento de seu filho.

Figura 2 - Yo Mama
Renee Cox, 1993.
Fotografia, p&b.
Christine Rose Gallery, NY.
Fonte: CHICAGO, 1999.

A artista se filia à corrente contemporânea que utiliza o próprio corpo como modelo, sua nudez negra é explorada para criticar o contexto racista e sexual freqüentemente associado à mulher negra. Algumas de suas obras fazem referências explícitas ao Cristianismo e recriam imagens dos mestres renascentistas, como as polêmicas versões negras para a *"Pietá"* de Michelangelo e para a *"Última Ceia"* de Leonardo.

"Yo Mama" integrou o evento *"Maternal Metaphors: Artists, Mothers, Artwork,"* organizado por Susan B. Anthony, do Instituto de Gênero e Estudos da Mulher da Universidade de Rochester, em Nova York, 2004. As imagens que a artista oferece contrastam e estabelecem uma franca resistência aos retratos tradicionais de mãe e filho, envoltos no mito da felicidade doméstica, e, ainda aos retratos de família, dos primeiros daguerreótipos, onde a negra comparece como a indefectível babá. Seu olhar desafiante e seu genuíno orgulho opõem-se aos conceitos normalmente agregados à imagem da mulher nua e negra, como símbolo de fertilidade excessiva, disponibilidade ou pobreza.

A personificação da mulher como musa da beleza e símbolo de sedução constitui arquétipos predominantes e recorrentes no imaginário ocidental, embora evoluindo ao longo dos séculos, do caráter sacro para o profano, as suas referências e objetivos permanecem constantes. Do ponto de vista masculino, a grande maioria das representações incorpora apenas inovações estéticas, os tipos ganham os contornos e as feições contemporâneas, segundo técnicas e suportes disponíveis. O olhar feminino será responsável pela reformulação, a beleza das próprias artistas somadas ao seu talento e sua postura desafiadora, contribuirá decisivamente para o estabelecimento de novos padrões de beleza.

Musa da beleza romântica, a Condessa de Castiglione (1837-1899), introduz um diferencial para eternizar e difundir sua imagem: o uso da fotografia. O recurso, ainda luxuoso para a época, soma-se às ilustrações de moda e às estampas destinadas ao mercado feminino. E, definitivamente, inaugura outra esfera de circulação dos modelos femininos, pois a dimensão elitista abre espaço para uma dimensão social.

Em 1856, a Condessa contrata os serviços do fotógrafo Pierre Louis Pierson (1822-1913) dando início a um dos episódios mais singulares do retrato fotográfico. A perícia técnica de Pierson aliada à inventividade de Castiglione, forja um acervo de mais de quatrocentas imagens. Vestida de forma extravagante, ela encena diferentes personagens; em poses de marcada teatralidade, algumas parodiando obras de conhecidos pintores, ou, ainda em atitudes audaciosas focando, deliberadamente, as pernas e os pés. Algumas das fotos eram retocadas com guaches coloridos, outras recebiam molduras pintadas, também os títulos integravam o jogo engendrado pelas imagens (Figura 3).

Figura 3 - Sherzo di Folia
Pierre Louis Pierson, 1863-66.
Fotografia
Gilman Paper Company Collection, NY.
Fonte: www.netmuseum.org

A opção pela máscara, o jogo de disfarces, a encenação de si mesma como objeto visual revelam uma compreensão do retrato fotográfico, que é puro romance, como definiu Baudelaire; "produto da imaginação, mas nem por isso menos fiel à personalidade do modelo" (FABRIS, 2004, p.21). Castiglione reconhece que sua identidade reside nestas múltiplas aparências: ela é modelo de beleza na sua versão para a Vênus de Velázquez, a cortesã que exibe as pernas, a mulher amada em "Rainha dos Corações", símbolo da elegância feminina trajando a moda da época. Enfim, os múltiplos papéis sociais que lhe foram impostos ou que ela escolheu desempenhar. Destaca-se ainda, a componente auto-representativa, nas imagens de Castiglione; essa afirmação de identidade multidimensional, também se faz presente nos autorretratos das artistas, que igualmente se sabiam belas. Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Mary Beale, Angelica Kauffmann, Adelaide Labille-Guiard, Elisabeth Vigée-Lebrun integram uma longa lista de artistas que executaram diversas representações de si mesmas: como pintoras, musicistas, intelectuais, como alegorias das artes, no trabalho de professoras, e, ainda, como mães e esposas.

O trabalho de Castiglione situa-se na fase de transição entre o fazer artesanal e o industrial, da difusão dos modelos em circuito restrito para o âmbito das massas; limites que serão extrapolados, ao longo do século XX, em função da imprensa, publicidade, cinema e fotografia de moda. "O desenvolvimento da cultura industrial e midiática, permitiu o advento de um novo ciclo da história do belo sexo, sua fase mercantil e democrática" (LIPOVETSKY, 2000, p. 129). Lipovetsky ressalta o surgimento de uma cultura baseada na aparência, disseminada para todas as categorias sociais e a relação de identificação que estabelece com o feminino.

Tais transformações acompanham as motivações profissionais das mulheres; sobretudo, nas áreas artísticas, uma conseqüência direta da valorização da imagem como suporte e reflexo dos modelos de feminilidade. Carreiras em ascensão como ilustração, fotografia, design gráfico e de moda, decoração, produção e direção de arte, entre outras, consistiam num terreno ainda inexplorado e, portanto, aberto à participação feminina. Contudo, esse fazer ligado a área de comunicação, segue atrelado às convenções de gênero, o que dificulta a proposição de modelos alternativos.

A autonomia que as artes alcançaram durante o século XX, possibilitou às artistas plásticas ultrapassarem definições estereotipadas. E, à medida que as artistas assumem o controle de suas identidades visuais, despontam diferenciais nas representações que fazem de si próprias, reafirmando suas posturas revolucionárias. É a sua beleza e a sua atitude que as transformam em verdadeiros ícones do feminino.

Tarsila do Amaral (1886 – 1973) estava fora do país, quando a Semana de Arte Moderna sacudiu São Paulo, o que não impediu sua integração ao grupo e ao ideário modernista, vindo a tornar-se um dos expoentes mais celebrados e atuantes do movimento.

A artista inicia seus estudos tardiamente, já tinha passado por um casamento desfeito e pela experiência da maternidade. Contudo, dispunha de recursos para investir em sua formação e toma o caminho invariável: Paris, *Académie Julian*. Sob orientação de Emile Renard desenvolve uma pintura impressionista, mas logo toma conhecimento das vanguardas artísticas e passa a freqüentar o ateliê de Fernand Léger, uma influência decisiva para o desenvolvimento do cubismo na obra da artista.

As ligações de Tarsila com a arte européia eram fortíssimas, ela esteve em contato com Picasso, André Lothe, Albert Gleizes, De Chirico, André Breton, de quem captura o conceito de arte como inovação – rompimento – que ela traduz perfeitamente em sua obra. A originalidade da artista revela-se na fase "Pau-Brasil", em que mescla os elementos da paisagem e da cultura brasileira com o tratamento estrutural do cubismo, criando uma atmosfera de ingênuo lirismo.Se a obra encantava, a artista idem. Menotti narra o momento em que Anita Malfatti apresenta Tarsila ao grupo:

> "Esta é Tarsila, paulista, pintora e vem de Paris. Pintora? Tinha eu na frente uma das criaturas mais belas, mais harmoniosas e mais elegantes que me fora dado a ver... É claro que todos se apaixonaram por Tarsila... Mário

enviou-lhe todas as margaridas que conseguiu comprar na feira do Arouche e Oswald se perdeu de amores"

Oswald determinado a conquistar Tarsila, vai ao seu encontro em Paris. Era a Paris dos loucos anos vinte, que concentrava a modernidade em todos os seus aspectos; lugar de encontro e manifestação das personalidades das artes, das ciências e da política. Em meio a esse clima de inovação, romance e glamour Tarsila compõe "Autorretrato - *Manteau Rouge*" (Figura 4).

Figura 4 - Autorretrato (Manteau Rouge)
Tarsila do Amaral, 1923
Óleo s/tela, 73 X 60 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ
Fonte: AMARAL, 2003.

O célebre *Manteau Rouge*, uma criação de Jean Patou, foi usado no jantar em homenagem a Santos Dumont, oferecido pelo embaixador brasileiro Souza Dantas, para quinhentos convidados em Paris. Souza Lima relata o episódio, comentando o atraso e a sensação causada pela artista, arrebatando todos os olhares (AMARAL, 2003).

Do fundo azul escuro destaca-se a figura da mulher, o recurso da luz incidente cria uma aura em torno da figura, ao mesmo tempo serve para recortá-la do fundo. O volumoso casaco vermelho envolve o corpo da personagem, segundo o tratamento geometrizante característico da pintora. A paleta abusa dos tons de vermelho para construir com cor a forma. A gola desempenha o papel principal; funciona como uma moldura, habilmente projetada, valoriza sem cercear: colo, pescoço e rosto irrompem dessa elipse. Contornos e traços fisionômicos são delineados em equilibrada dosagem: ora fortemente demarcados, ora sutilmente diluídos. Destacam-se a boca que repete o vermelho predominante do casaco, criando uma rima visual; e os olhos que recebem um tratamento esfumaçado, trabalhado com sombras coloridas sugerindo certa turvação do olhar. A personagem não encara o espectador, deixa-se ver, mas não se revela de todo. A pose imponente e o distanciamento provocado pelo olhar reforçam o sentimento de majestade que emana da figura.

Tarsila pinta-se bela, elegante, nobre como de fato ela era; o modelo de feminilidade encenado é o reflexo de si mesma projetado na tela.

O paradigma da mulher moderna encontra em Tamara de Lempicka (1898 -1980) a perfeita representante. "Tamara no Bugatti Verde" (Figura 5), publicado na capa da revista de moda alemã, *Die Dame*, converteu-a no retrato vivo de uma época.

"De luvas e boné, ela surge-nos como uma beldade fria, desconcertante e inacessível. Perante esta imagem é impossível negar-se que esta mulher é inteiramente livre!"

Figura 5 - Tamara no Bugatti Verde
Tamara de Lempicka, 1925.
Óleo s/ madeira, 35 X 26 cm.
Coleção Particular
Fonte: NÉRET, 2001

Livre, inteligente, bela, elegante, Tamara de Lempicka reunia todos os atributos necessários para ocupar o centro das atenções; o talento artístico somado a uma presença "irresistível" concedeu-lhe prestígio e triunfo.

Tamara de Lempicka e o marido emigram para Paris, fugindo da Revolução Bolchevique. Em 1918, inicia sua formação na *Académie de la Grande Chaumière*, na seqüência toma aulas com Maurice Denis, que lhe ensina o domínio da cor e sob a tutela de André Lhote desenvolve o estilo *Art Déco*, uma abordagem das experiências da vanguarda cubista conciliadas com a iconografia acadêmica. Essa estratégia, mesmo que superficial, atendia às exigências plásticas da artista e da requintada sociedade do Pós-Guerra: o ambiente de luxo e de prazeres irreprimíveis que ela encena e onde se insere com perfeição; alcança o apogeu nas décadas de vinte e trinta.

Passional, engajada, dilacerada, heróica... A lista de predicados para definir esta artista não tem fim, tal era a dimensionalidade do caráter de Frida Kahlo (1907-1954). Dona de uma obra autobiográfica e ideológica, Frida Kahlo concentra-se no autorretrato para construir uma pintura visceral. Os quadros, se colocados justapostos, comportam-se como uma longa história em quadrinhos, narrando as aventuras e desventuras da personagem Frida Kahlo (inclusive, muitos deles contam com textos complementares, poemas, citações e dedicatórias). História, aliás, complexa, cheia de passagens dramáticas: o terrível acidente na juventude, os tratamentos doloridos, as limitações físicas, a maternidade frustrada. E também celebrações: um grande amor, a exuberância da natureza, as raízes mexicanas, o culto à deusa-mãe e a uma causa utópica.

A qualidade formal e estética da obra de Frida Kahlo tem suas raízes firmemente plantadas na cultura mexicana. A arte popular, as cores, o folclore, a religião se integram sob a forma de um primitivismo autêntico e emocional. Uma estratégia que permite à artista assumir seu compromisso com a terra e com suas origens; ao mesmo tempo possibilita tratar os temas sérios (o amor, a dor, a morte) iluminados pela fantasia e ingenuidade indígenas. Soma-se ao quadro de referências, o surrealismo e o primitivismo de Gauguin e Rousseau. Contudo, a influência maior advém de Diego Rivera.

O encontro dessas duas personalidades extraordinárias resultou em uma relação arrebatadora. Ambos devotavam admiração e fascínio pela pessoa e pela obra do outro, sem margem de dúvidas. Porém, a parceria que eles formavam conjugava binômios de difícil convivência; fragilidade/vitalidade, natureza/cultura, obsessão/desprendimento, dor/gozo.

> "Eles mesmos favoreciam a lenda: Kahlo porque representava o papel de heroína sofredora e instintivamente se fez de Bela para a Fera Rivera, e Rivera por sua obsessão por publicidade e seu talento como fabulador" .

A história desse amor está visualmente documentada na obra da artista; a união, o desespero diante da traição, a obsessão amorosa, a relação de opostos complementares e a união mística de suas almas.

"Autorretrato com Colar de Espinhos e Colibri" (Figura 6) foi executado em 1940 quando a artista estava separada de Rivera e ainda ressentida com a traição de Diego com sua irmã Cristina. A essa altura, Frida Kahlo começava a tornar-se conhecida e as encomendas sucediam-se. Este trabalho pertence a uma série de autorretratos em que celebra a si mesma e a natureza mexicana: os acessórios são extravagantes, as roupas ornamentadas, flores e pequenos animais são inseridos na composição. Porém, nada é gratuito, os elementos estão impregnados do misticismo mexicano.

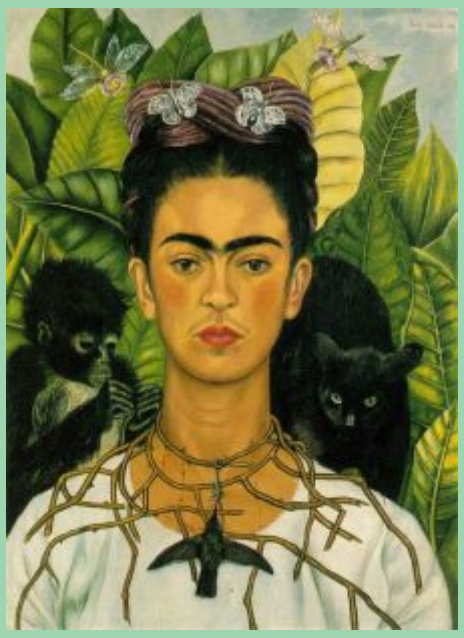


Figura 6 - Autorretrato com colar de espinhos e colibri
Frida Kahlo, 1940.
Óleo s/tela, 62 X 47 cm.
Harry Ransom Humanities Research Center, Austin.
Fonte: KETTENMANN, 2004.

A folhagem ganhou destaque e oferece um fundo exuberante, em contraste com a seriedade e introspecção da personagem. O macaquinho, a lhe fazer companhia, está entretido com os espinhos do colar, também o gato e o pássaro preso pelo bico se amalgamam em torno do elemento de dor. Na mitologia mexicana, o macaco é o patrono da dança, representa o movimento, o desregrado, a luxúria; o gato identifica-se com o feminino, com a intuição e a independência; o colibri é o mensageiro do amor. No xamanismo, os amuletos com plumas de colibri são utilizados para atrair o amor e ajudar a ver o melhor de cada um. A simbologia dos espinhos remete à paixão de Cristo, ao sofrimento; porém nos ritos pré-colombianos, os espinhos significam, simultaneamente, dor e libertação da dor, ressurreição. Tal aspecto, mais positivo, é reforçado pela inserção das libélulas e borboletas. Ambas são símbolos de transformação, mudança, reconectam o feminino com as forças da natureza. Duas borboletas, especificamente, aludem ao par amoroso e simbolizam felicidade conjugal. Apesar da dor ainda latente, há esperanças para o casal Frida e Diego. De fato, foi o que aconteceu. O casal retomou o casamento, no final desse mesmo ano, segundo um acordo muito particular, mas que se revelou eficiente, já que permaneceram juntos até o falecimento da artista.

O elo entre identidade e imagem instiga a fotógrafa Cindy Sherman (1954) que em suas séries, assume diferentes papéis femininos para questionar a idéia de mulher como representação, "como um efeito do outro" . Modelo e fotógrafa de sua própria produção, Sherman inicia a discussão em torno da imagem da mulher, na série *"Stills cinematográficos sem título"* realizada de 1977 a 1980, que se caracteriza pelo uso da técnica p&b e pela encenação de tipos recorrentes nos filmes americanos dos anos cinqüenta e sessenta. A artista encena diferentes personagens: estudante, dona de casa, secretária, atriz, voluptuosa, solitária, entre outras. As personagens guardam em comum a jovialidade e um ar vulnerável, instável. Embora a citação não seja direta, a imagem é uma construção; o arquétipo é facilmente reconhecido, uma vez que gestos e expressões faciais obedecem a um código pré-determinado.

Nas séries que se seguem, no início dos anos oitenta, a artista continua a explorar as relações entre imagem feminina e os meios de comunicação de massa; o diferencial fica por conta da inserção da cor, da explicitação dos artifícios de construção da imagem e da encenação de uma atitude mais independente, as personagens são mais ousadas. Se em *"stills"* o arquétipo concentra-se na garota, o foco agora é a mulher madura, evidenciada não só pelas poses mais desinibidas, mas também, pelas roupas e cortes de cabelo que ajudam a compor um tipo mais autoconfiante. As personagens de Cindy Sherman parodiam modelos de feminino que circulam nos seriados e telenovelas, nas revistas de moda, nos pôsteres centrais das revistas masculinas e inclusive nos cânones de beleza instituídos, como Marilyn Monroe, por exemplo (Figura 7).

Figura 7 - Sem Título
Cindy Sherman, 1982.
Fotografia, 39,2 x 23,2 cm. MOMA, NY.Fonte:
www.josephklevenefineartltd.com/newsite/ShermanMonroe.htm

Sherman, provavelmente, partiu de uma série de fotos realizadas entre 1958 e 1960, na época em que Marilyn tentava fugir do estereótipo da loira burra, explorado nas comédias, para assumir personagens mais complexas, buscando demonstrar seu talento em papéis dramáticos. Essa nova faceta aparece, por exemplo, nas fotos realizadas por Eve Arnold, durante as filmagens de "Os desajustados", com parte das locações no deserto de Nevada, mostrando a atriz mais despojada; em jeans, tricôs, sem os excessos de maquiagem, jóias e brilhos costumeiros. Uma Marilyn mais intimista é dada a ver, sendo que, para muitos, essa nova imagem é até mais sensual.

Contudo, a Marilyn Monroe encenada por Cindy Sherman, apesar da simplicidade das roupas e acessórios, não tem a naturalidade pretendida no original; a fotógrafa encena a personagem acuada, fragilizada e deixa transparecer o drama por trás do mito.

Considerações

A participação feminina na construção de modelos de feminilidade e beleza foram marcantes ao longo do século XX, consequência do acesso definitivo a uma formação aprimorada e a participação ativa junto aos meios de produção cultural e apropriação visual de si mesmas. O olhar feminino será responsável pela reformulação e recuperação dos arquétipos afinados com a feminilidade, e muitas são as artistas que fazem uso de sua própria imagem para dar visibilidade a essa nova mulher: um sujeito ativo, competente e dignificado.

Nas primeiras décadas do século, o envolvimento e o comportamento das mulheres artistas foi tão responsável pela construção de modelos alternativos, quanto às imagens propostas por elas. Tarsila do Amaral, Tamara de Lempicka e Frida Kahlo são exemplos nas artes plásticas; assim como a postura e a produção de Coco Chanel e Elsa Schiaparelli na área da moda e, ainda Greta Garbo e Marlene Dietrich, no cinema. Essas artistas introduziram um novo modo de ver a mulher, como donas de si mesmas, emancipadas e competentes.

A maior consciência de si mesma e o "empoderamento" promovido pelo movimento feminista aliado às estéticas reconhecidas como pós-modernas; possibilitaram representações de si mesma segundo diferentes papéis, em situações ousadas e transgressoras, experimentações em torno de arquétipos universais, ultrapassando os modelos existentes. A produção recente, pontuada pelos autoretratos de Renee Cox e Cindy Shermann, só para citar alguns de uma lista infindável, propõem em última análise um novo olhar para a arte e o feminino, capaz de compreender e interpretar a complexidade dos processos que envolvem a mulher na contemporaneidade.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. USP, Perspectiva, 1975.

BOTTI, Mariana. Espelho, espelho meu: auto-retrato fotográfico de artistas brasileiras na contemporaneidade. 2005. Dissertação de Mestrado em Multimeios – IA, UNICAMP, Campinas, 2005.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. Imagens da Mulher. Porto: Afrontamento, 1992.

CHADWICK, Whitney. Mujer, Arte y Sociedad. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

ECO, Umberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2004.

FAUX, Dorothy Schefer (org.). Beleza do Século. São Paulo: Cosac & Naify. 2000.

GROSENICK, Uta (org.). Mulheres artistas: nos séculos XX e XXI. Colônia: Taschen, 2005.

HERRERA, Hayden. Bella para la Bestia. In: CHADWICK, W.; COURTIVRON, I. Los otros importantes. Madrid: Cátedra, 1994.

HIGONNET, Anne. Mulheres e Imagens. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). História das Mulheres, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991.

KETTERNMANN, Andréa. Frida Kahlo: Dor e Paixão. Colônia: Taschen/Paisagem, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. A terceira mulher. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MAYAYO, Patrícia. Historias de mujeres, historias del arte. Madrid: Cátedra, 2003.

NÉRET, Gilles. Tamara de Lempika. Colônia: Taschen, 2001.
TEIXEIRA, Lúcia. As sete faces da musa. Disponível em:
http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=749&pagina=5

VIGARELLO, Georges. História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar do Renascimento aos dias de hoje. Rio de janeiro: Ediouro, 2006.

ZUFFI, Stefano (org). Arte y Erotismo: la fascinante relación entre arte y eros. Milán: Electa, 2001.

CULTURA E SENSIBILIDADE: POSSIBILIDADES E LIMITES NO SÉC. XXI

Sônia Maria Schio**

Resumo: Os temas referentes ao gênero, à arte e à memória fazem surgir muitos questionamentos, além de permitir várias interligações. Dessa forma, os conteúdos são passíveis de tratamento em conjunto ou em separado, mesmo quando ligados à Filosofia em suas diferentes áreas. Em estética, por exemplo, pode-se perguntar como a cultura, direcionada à recepção sensível, tem se posicionado com relação às diferenças de gênero, de concepção da arte e de desvalorização da memória humana. Uma das possibilidades é a de entender que a "sociedade de massa", em seu afã de novidade, de rapidez e de busca tecnologia tem deixado o "humano" em um plano de esquecimento, em especial quanto à sua "faculdade da imaginação", imprescindível para uma vida autêntica.

Palavras-chave: cultura, sensibilidade, estética, sociedade de massa, imaginação, Hannah Arendt.

O século XX foi marcado por possuir o predomínio de sociedade de massa e seu correlato, uma sociedade de massa. Além disso, como herança do século anterior, o séc. XIX, houve um grande questionamento sobre a arte, uma das principais manifestações culturais, junto às ciências, à filosofia, às religiões, entre outras. Em breves termos, toda a "criação" humana ficou sob suspeita e, apesar da euforia da *Belle Epòque*, muitos conflitos demonstravam que, social e economicamente, por exemplo, havia problemas: greves operárias, o movimento de descolonização da América e as novas colonizações, como a da Alemanha na África, os conflitos territoriais, como a Rússia e o Japão, entre inúmeros outros.

Por outro lado, a cultura, com sua importância na construção teórica de Hannah Arendt (1906-1975) sobre as questões da política, também podem ser percebidas em todos os acontecimentos históricos citados, os quais são pouco investigados em nível interdisciplinar. É nesse sentido que uma indagação filosófica sobre o temas da cultura, da sensibilidade e da imaginação se tornam relevantes nos dias atuais: há uma ampla divulgação que a sociedade do séc. XXI é uma sociedade tecnológica, da informação, da comunicação rápida e eficiente. Porém, essas características não são relacionadas com a "sociedade de massa" em que ela ocorre, pois sequer se questiona a qualidade e a abrangência da informação e da comunicação. Nessa perspectiva de liberdade total, sem limites nacionais, étnicos, por exemplo, parece que a cultura é algo "democrático" no sentido de permitir um acesso amplo, sem restrições ou normas rigorosas.

Dessa forma, investigar a concepção de imaginação relacionada à sociedade de massa e à sensibilidade humana sob o horizonte de gênero, arte e memória na acepção que Arendt expõe no artigo intitulado "A crise da cultura, sua importância social e política", que compõe a obra *Entre o passado e o futuro*, é imprescindível. E isso ocorre por diversos motivos, isto é, se pode questionar as relações entre as temáticas e a política a partir de diversos ângulos. Por exemplo, a tecnologia atual alterou a forma de recepção sensível do ser humano? Até que ponto a cultura que é difundida, divulgada e apreciada é uma "verdadeira" cultura? Em que a "cultura" atual contribui para a formação da cidadania? A informação, a cultura e a comunicação têm estado a serviço de uma autêntica vivência humana? Ou mais simplesmente, se pode perguntar: o que é cultura, atualmente? Quais são as possíveis relações entre a educação e a cultura? Como a cultura se relaciona com a arte e a estética? Esse aparente "progresso" suprimiu e resolveu os problemas de gênero, de etnia, entre outros? A memória e a imaginação humana estão mais atuantes com o uso dos aperfeiçoamentos disponíveis?

Historicamente o termo "cultura" surgiu com os romanos, que a relacionavam com a Filosofia. Porém, os gregos utilizavam o termo "*Paidéia*" para se referir à formação integral do ser humano que vive em uma comunidade, que precisa se inserir nela, se adequar, conviver, e que deixa algo de seu, tanto na comunidade quanto na cultura, ao morrer. Os alemães, na Época do Iluminismo, utilizaram o termo "*Bildung*" com um significado próximo ao de *Paidéia*. Entretanto, o termo também possui outras acepções. Por exemplo, como sinônimo de civilização, de educação, de refino, de distinção do animal, entre outras.

Investigar a acepção arendtiana, além de interessante, de esclarecedora, é imprescindível à política, em especial em um momento em que o Estado, a educação e o mundo dos negócios apregoam que se carece de "pessoas qualificadas", seja para o trabalho, seja para a vida com os outros, isto é, para a cidadania. Em Arendt,

então, há uma distinção entre cultura, arte e estética. Esse conjunto, entretanto, permite que a pessoa humana se torne mais apta para o convívio consigo mesma, com os outros seres humanos e com o mundo.

Em Arendt, a estética trata da sensibilidade humana, pois ela toma o termo nos sentido grego de *aisthesis*, diferente de belo e feio, *kalós* e *kakós*, assim também como de arte, que para os gregos era uma *poiésis*, um fazer, que era distinto do saber fazer, a *technè*, com regras precisas, métodos, etapas. A *poiésis*, esse fazer "ativo", na época, era dedicado aos pobres e aos escravos, ou seja, àqueles que estavam submetidos à necessidade imposta pela sobrevivência. O modo de vida mais valorizado na Antiguidade, o que inclui a Grécia Helênica, mas não da mesma forma e proporção, a Roma Antiga, é o "contemplativo", daqueles que estavam "livres" para dedicar-se ao "ócio", isto é, às atividades próprias do humano, não interessadas com os "*nec-otium*", a negação do ócio. Em outros termos, poder dedicar-se a si mesmo, ter tempo e possibilidade de refletir, de ler, de apreciar as obras de arte, de realizar discussões científico-filosóficas (que compunham o mesmo saber, naquele tempo), era uma ocupação para aqueles que eram livres, e nessa época, eram raros os que podiam usufruir disso, motivo pelo qual era uma atividade não apenas valorizada, mas muito desejada por todos.

Platão, junto a Sócrates, desvalorizava a escrita porque ele a entendia como tornando a palavra "morta", coibindo a efetivação da dialética, e, portanto da ampliação do saber. Nesse viés, as "artes" materiais, como a arquitetura, a escultura, a pintura, a literatura, eram consideradas cópias da realidade verdadeira, da Ideia. Ou seja, elas eram "cópias (humanas) da cópia que é a realidade externa". A realidade externa, por sua vez, é a cópia da realidade verdadeira, que é atingível apenas pela "alma" quando essa está livre do corpo, seu túmulo que a prende ao mundo supralunar, o mundo externo. A música, por ser imaterial, não levava os seres humanos ao engano, porque não os "encantavam", não os tornavam "irracionais", como as artes "materiais". A música, então, ao "facilitar" a introspecção e a reflexão, era considerada "útil" à formação do cidadão.

Aristóteles, ao contrário de Platão, valorizava a "arte" de escrever tragédias, como o fazia Sófocles. À essa "arte", ele denominou de *Poética*, nome da obra que ele dedicou à temática. Essa obra, apesar de breve, é muito rica em conteúdos: nela, Aristóteles explica que o teatro é uma maneira de "imitar" (*mímesis*) homens em ação (representação), e que isso é importante para fazer uma passagem do "sensível ao inteligível", denominado de *catarse*. Para que a *catarse* ocorra, entretanto, o "poeta" pode (ou até deve) seguir alguns passos, aqueles encontrados na obra *Édipo*, de Sófocles, por exemplo. Em primeiro lugar, o poeta possui mais liberdade do que o historiador, pois esse precisa descrever o acontecido. O poeta, porém, pode utilizar um evento do mito e, usando a imaginação, expor como os acontecimentos "poderiam ter sido", o que ele chama de "verossimilhança".

O mito, já conhecido dos espectadores, era exposto de uma outra forma, porém, com início, meio e fim, o que permitia a compreensão "completa" do exposto. O poeta, após, utilizava os recursos do "reconhecimento" e da "peripeteia". O primeiro é a passagem do desconhecido para o conhecido. Em Édipo, por exemplo, da ignorância de ter matado o pai e casado com a mãe para o saber que tudo isso foi obra sua, e que o oráculo cumprira-se. O momento seguinte é o da "*peripeteia*" ou "reviravolta", isto é, a trajetória do herói, do personagem que é um ser normal e mediano, se altera totalmente, da felicidade ao seu contrário, da vida à morte, como na *Antígona*. Enfim, o desfecho é inesperado, o que causa o "terror e a piedade" nos espectadores. Segundo Aristóteles, esses são os sentimentos ideais para levar à *catarse*.

Os "sentimentos ideais" que o desfecho da tragédia causa, isto é, o "terror" ocorre porque o espectador percebe que aquilo que adveio ao herói pode também ocorrer com ele: a "piedade", por seu turno, é uma espécie de "solidariedade" com os acontecimentos vivenciados pelo herói, pois, para o grego, é o resultado do destino, e se o herói errou, não foi proposital ou conscientemente, como se pode afirmar após o surgimento da Psicanálise. A empatia gerada entre o herói e o espectador o faz sentir algo que se torna, em seguida, objeto de reflexão. Dessa forma, mesmo que o herói não porte um "*ethos*", isto é, que a tragédia não tenha o objetivo de deixar uma "lição"

(moral ou ética), ela leva a uma alteração cognitiva naquele que a assiste com atenção, pois ele passa a pensar sobre os eventos passíveis a ocorrerem em sua vida. Para Aristóteles, então, se não toda a arte, ao menos a arte trágica porta a possibilidade de aperfeiçoar o humano.

Nessa época, o teatro era aberto a todos: cidadãos, mulheres, estrangeiros, escravos. A *catarse*, porém, não ocorria em todos, pois ela exige atenção, o acompanhamento da encenação, o cuidado com as nuances, os detalhes. O mesmo deveria ocorrer com os *aedos*, que declamavam os versos de Homero e de outros, pois, embora todos possuam sensibilidade, é preciso que haja uma disposição para que os objetos do mundo externo "toquem" o humano: distância, interesse, por exemplo. Em outros termos, embora a "cultura" fosse acessível a todos, apenas alguns conseguiam uma alteração qualitativa em seu ser, em sua vida a partir da cultura.

Passando-se para a concepção de estética em Agostinho, um representante da Época Medieval, é preciso lembrar que esse período apresenta variadas nuances, posto que é um longo período. Mesmo assim, Agostinho de Hipona parece ser um importante representante de sua Época. Para ele, a arte é o modo específico de realizar a beleza. Para tanto, é preciso "uma educação do olhar", um recolhimento, sem o qual o ser humano nada percebe do mundo. Assim, ele entende que o artista é o "hermeneuta da beleza", pois o Deus Cristão é o organizador, o criador do mundo, e o responsável pela harmonia, pela virtude. O conhecimento permite ao homem chegar a Deus, unificando conhecimentos dispersos. A razão humana, então, é o "olho da alma", aquela que é capaz de captar o equilíbrio, a harmonia que existe no mundo. A razão inventa a linguagem, a dialética, entre outras obras, o que permite ao homem aproximar-se da verdade, de Deus.

Nesse sentido, segundo ele, a experiência estética é a realização do ser humano em sua integralidade, ligando o humano com seu corpo e sua alma. Isto é, para que haja uma vivência autêntica, o sensorial é imprescindível, e a experiência do belo é uma forma de amor. Agostinho, então, é interacionista: os sentidos estão coligidos e unidos. Ou seja, para ele o ser humano é um composto de racionalidade, sentidos externos (os cinco: audição, visão, tato, olfato e paladar) e os sentidos internos (intelecto, memória e vontade). O homem julga a partir de leis eternas, pois o inteligível possui razões imutáveis. O belo possui ritmo, unidade, gerando juízos de gosto, não de prazer ou desprazer (como em Kant). Em outros termos, para Agostinho, os juízos estéticos são racionais: a experiência estética é parcialmente avaliável, devido à unidade perfeita da qual faz parte.

A Beleza, nesse viés, possui unidade, e é relacional: a partir dela pode-se descobrir a si e ao divino. O melhor exemplo é a música: é a ciência da boa modulação, do ritmo. A experiência com a música é similar com a do tempo: "distensão da alma", mas não com a do espaço. A experiência estética, nesse viés, é uma vivência que entrelaça o humano com o divino, encaminhando o ser humano para o sentimento máximo, que é o amor: do belo ao amor, e desse à responsabilidade. É dessa forma que se unem a estética e a ética. A estética leva à liberdade, à tensão, à finitude, à existência: enfim, ela é uma experiência completa.

A relação dessa concepção de estética com a arte e a sensibilidade pode ser comparada com a dos gregos da Antiguidade: para os gregos, o cosmos é organizado, harmonioso, racional, e o homem, como parte desse todo, também é racional, podendo atingir o sentimento de organização, de harmonia, de completude. O mesmo ocorre na medievalidade: o Deus Cristão fornece a possibilidade de unidade do homem com o todo, interno e externo, imanente e transcendente. Não há cisão, por isso a insegurança é afastada pela possibilidade cognitiva, em alguns casos, e pela experiência estética, em outros. O entorno, então não é estranho, é um *alter* e não um *alien*.

Na Modernidade, a relação do ser humano com o mundo externo, com a *physis* vai ser alterada, com consequências tanto para a estética quanto para a arte, a cultura, a política, enfim, as mais variadas áreas da vida humana foram alteradas. E com as relações humanas não foi diferente: o ser humano, separado do mundo, vai entendê-lo como estranho (*aliem*), e nem sempre "amistoso". Um exemplo bem conhecido na Filosofia encontra-se em Descartes: há uma "*res cogitans*" e uma "*res extensa*"; há um sujeito cognoscente e um objeto cognoscível, e eles

estão separados; há a "dúvida" que coloca tudo em suspenso; os sentidos humanos são considerados enganosos, ao contrário do pensar, que pode atingir a verdade, iniciando pela primeira, a certeza da existência. Outro exemplo marcante é fornecido pelas ciências naturais: tudo o que é metodizado, experimentado, em especial com instrumentos, como o telescópio, o microscópio, são mais confiáveis do que os sentidos humanos. A ciência passa, então, a fornecer a certeza que o ser humano necessita em um *cosmos* no qual ele é o "senhor". Em outros termos, a ciência moderna apregoa, ao conhecer as leis sobre o funcionamento de fenômenos físicos, matemáticos e químicos, em especial, que o homem pode dominar a natureza em seu benefício.

Kant, no século seguinte ao de Descartes, e apesar de sua "revolução copernicana na Filosofia" após ler as acepções expostas por Hume, completa a acepção de Descartes ao colocar, epistemologicamente, o ser humano como o centro da relação de conhecimento. Em contrapartida, ele (re)valorizou os sentidos, mostrando que eles são imprescindíveis ao ser humano, seja para o conhecer, seja para a ocorrência do belo e do sublime. A memória, nesse viés, é valorizada por ser aquela que "recolhe e guarda" aquilo que precisa ser lembrado, o conhecimento, em especial. Quanto ao gênero, Kant, como "bom filho de seu tempo", ainda denomina as mulheres de "belo sexo", considerando-as frágeis, mas ao mesmo tempo entendendo que elas podem emancipar-se, isto é, podem ser autônomas.

Sendo o "belo" que trata da arte, do gosto e da estética, ele ocorre quando as faculdades do ânimo, ou ainda espírito ou mente, atuam em conjunto. Trata-se do entendimento e da imaginação. O belo ocorre no sujeito, mas quando há uma relação dele com o objeto. O objeto que permite a ocorrência do juízo estético pode ser natural ou artificial, a obra de arte, por exemplo, e no qual a imaginação está livre. Desse "jogo livre" entre o entendimento e a imaginação surge um sentimento, e não um conhecimento, que permite ao humano vivenciar algo de diferente, que lhe permite sentir, experienciar o diverso, o múltiplo e o ilimitado, que lhe possibilitando perceber que há possibilidades múltiplas para o agir e para o pensar. O belo, então, é possível para cada ser humano, porque ele é dotado de corpo e espírito, ou seja, de sensibilidade, imaginação e entendimento. O sentimento do belo não é determinado, isto é, ele ocorre quando a "relação" tem lugar, e não quando o indivíduo o quer, momento em que se pode afirmar que ele é livre, mais livre do que aquilo que ocorre na moralidade.

Hegel, por seu turno, privilegia o "belo artístico", ou seja, aquele que foi produzido pelo ser humano, pois o "espírito" o perpassou. Nesse caso, a natureza é desconsiderada. Além disso, o "fim da arte" ocorre quando ela, a arte, não mais cumpre um papel relevante para o espírito que tem como meta atingir o "espírito absoluto". Em outros termos, a arte continua a existir, mas ela não tem mais uma "função" para o espírito. Ela não desaparece, mas passa a ter um papel menos importante para o ser humano.

Efetuando mais um "salto" na História, a Escola de Frankfurt, no séc. XX, criticou o "espírito Iluminista" ao apregoar que ele não livrou o ser humano do mito, mas se tornou um novo mito, ao supervalorizar a razão, assim como o fizeram as ciências, em especial as naturais. Esse pensamento é relevante, nessa temática, porque inclui algo novo em suas considerações: a tecnologia. Resultado da junção do "saber fazer" (*techne*) com o saber/conhecer (*logos*), a tecnologia, artefato humano, tanto pode beneficiar a humanidade, ampliando seus conhecimentos e melhorando sua qualidade de vida, quanto prejudicá-la, como nos casos da guerra, no extermínio em massa (no Nazismo, por exemplo), na exclusão de amplas maiorias de suas benesses por motivos econômicos, entre outros.

Além disso, os teóricos dessa Escola, em especial Adorno, Horkheimer e Benjamin, mostraram como a arte pode auxiliar um grupo dominar outro, mesmo numericamente maior. É necessário lembrar que, nesse ponto, eles continuam na perspectiva teórica de Marx, mas com cunho mais social do que o propriamente econômico, fundamento do pensamento marxiano. Benjamin, por exemplo, entende que a arte perde sua originalidade, sua "aura" ao ser reproduzida. A sensibilidade, nesse horizonte, se torna ao mesmo tempo excitável em demasia, mas rude com aquilo que não se adapta aos padrões previamente impostos pelos grupos de domínio. A informação passa

a ser aquela exposta para a maioria, isto é, preparada para o entendimento e lembrança (memória) da massa, e não é transformada em conhecimento. O homem e a mulher "massa" confiam mais na tecnologia do que na memória natural. A memória artificial é entendida como aquela que pode reter os dados, as informações de forma mais completa e complexa do que o ser humano, pois esse possui limitações. Dessa forma, a memória, as coisas antigas, assim como as pessoas mais idosas são colocadas em um "segundo plano". Assim sendo, a imaginação restringe-se àquilo que é exposto e esperado das pessoas pelas mídias, chamada de "indústria cultural". As questões de gênero, na sociedade de massa, se parece com as questões que opõem, por exemplo, capitalistas e operários, de certa forma "deformando" a questão, e assim, as possíveis soluções.

Arendt, por seu turno, confia na razão humana para, se não manter intacta a dignidade do humano, ao menos poder resgatá-la. Arendt demonstra, em seus escritos, que o ser humano possui tudo o que necessita para não praticar o "mal", como para perceber se o comete e mudar. Ela entende que o ser humano está apto para a vida em grupo porque ele possui um corpo e as faculdades "espirituais" para isso: a memória, a imaginação e a razão, kantianamente entendida como possuindo duas funções, uma de inteligir e outra de pensar.

Nessa perspectiva, mesmo uma "sensibilidade viciada" pela sociedade de massa pode, em contato com o mundo externo, alterar seu modo de pensar e de agir. Ou seja, no pensamento de Arendt, além da esperança que ela demonstra na capacidade do ser humano de ser livre, há a indicação da maneira de atingir a liberdade em qualquer situação. Em outros termos, o humano tem o poder de liberar-se dos automatismos, dos regramentos, de algo que possa aprisioná-lo e fazer dele um "sonâmbulo" entre outros como ele, sem comunicação, sem vida em conjunto, sem falar, ouvir, concordar ou discordar. E isso lhe é permitido a partir daquilo que o mundo externo, por mais alterado ou distorcido que esteja, ainda porta: a cultura, em suas mais diversas formas.

O ser humano está no mundo, isto é, seu corpo, mescla de físico e espiritual, ocupa um lugar no espaço e interage com ele. Dessa forma, tanto os objetos da natureza, como os da cultura, em especial as obras de arte, podem chamar a atenção dele, fazê-lo deter-se e sentir algo, o belo ou o repulsivo. O juízo estético que disso surge permite que ele seja livre, e dessa liberdade, que faça escolhas, como a de continuar tudo o que está fazendo, ou parar, ou ainda alterar algo, pouco ou muito, assim como também ele pode pensar em possibilidades diversas de sentir, de querer, de agir, enfim, de viver.

A "sociedade de massa", com seus desejos infindáveis de novidade, de rapidez, supervalorizando a tecnologia, possui seres que estão isolados, individualizados e concorrentes, por um lado, mas comprimidos, sem identidade e com medo, por outro, parecendo "anestesiados" ou "sonâmbulos", e não parece haver qualquer saída para essa situação. Arendt, porém, afirma que as possibilidades existem, e que a interrupção desse estado de coisas pode acontecer a qualquer momento, isto é, o ser humano pode ter um juízo estético que poderá libertá-lo da rotina, dos automatismos, da acriticidade. Esse juízo pode liberar a imaginação, e essa atuando livremente permite que o pensamento também atue, e aponte para variadas formas de ser e de agir. Para Arendt, o ápice da vivência humana ocorre quando os seres humanos estão reunidos e eles têm o mundo como preocupação, isto é, quando eles são capazes de emitir juízos políticos qualificados. A qualificação do humano, e uma vivência autêntica, mesmo que tenham recebido historicamente outras denominações, tem sido o ideal dos artistas, dos filósofos, dos cientistas, dos professores e de outros que têm esperança em uma humanidade que viva de forma ética, digna e plena.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. A dialética do Esclarecimento. RJ: Jorge Zahar Ed, 1985.

_____. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, s/data.

ARENDT, Hannah. Lições sobre a filosofia política de Kant. Trad. de André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. Origens do totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Relume- Dumará/UFRJ, 1991
.
_____. Eichmann à Jerusalém: rapport sur la banalité du mal. Paris: Gallimard, 1991.

_____. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Nova Perspectiva, 1992.

_____. Compreender – formação, exílio e totalitarismo (ensaios). São Paulo: Cia das Letras/Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.

ARISTOTE. La Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris : Éd. Allia, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Crocodilos no Paul – o que perdemos no desencantamento?, Estética e arte contemporânea: entre a crise e a crítica, n. 28 e 29, Santa Maria: UFSM, 2004. (45-51)

HEGEL, G. W. F. Estética. SP: Martins Fontes, 1996.

HEIDDEGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 2000.

HINRICHSEN. Luís Evandro. A estética de Santo Agostinho: o belo e a formação do humano. Porto Alegre: ESTEF, 2009.

JAEGER, Werner. Paidéia – a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT. Immanuel. Resposta à pergunta: que é o Iluminismo? A paz perpétua e outros opúsculos. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Observações sobre o belo e o sublime*; *Ensaio sobre as doenças mentais*, 2 ed., Campinas: Papirus, 2000.

MAMMÌ, Lorenzo. Deus Cantor. Artepensamento, São Paulo: Cia das Letras, 1994. (43-58)

MATTEI, Jean-François. A arte da insignificância ou a morte da arte. Entre a estética e a arte contemporânea: entre a crise e a crítica. Letras, n. 28 e 29, Santa Maria: UFSM, 2004. (p. 13-23)

MERLEAU-PONTY, M. L'oeil et l'esprit. Paris, Éditions Gallimard, 2003.

PLATON. Le politique, Cratyle, La République, Íon (Oeuvres complètes I), Paris : Gallimard, 1999.

ROSENFIELD. Kathrin. Estética (Col passo-a-passo 63), RJ: Jorge Zahar Ed, 2006.

_____. Estéticas clássicas e crítica da arte – impasses, Revista de artes visuais, ano XIII, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005. (149-159)

_____. Os modos de findar a arte – de Hegel à Danto, manuscrito, s/data.

SCHIO. Sônia Maria. Hannah Arendt: história e liberdade (da ação à reflexão), Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

_____. Hannah Arendt: a estética e a política (do juízo estético ao juízo político). Tese de doutorado. UFRGS, 2008.

_____. A concepção de metáfora em Platão, Dissertatio, n. 15-16, Pelotas: UFPel, 2002. (41-60)

_____. A concepção de metáfora em Hannah Arendt, Poliantéia, Caxias do Sul: EdUCS, 2002a. (113-131)

TALON-HUGON, Carole. L'Esthétique, Paris: PUF, 2004.

ZINGANO, Marco Antônio de A. Katharsis poética em Aristóteles, manuscrito, s/data.

CORPOREIDADE, ALTERIDADE E FEMINISMO

Ursula Rosa da Silva

Dos conceitos

O presente texto é resultante de um caminho de reflexão que pretende aproximar as categorias de Corpo e de Alteridade a partir das características da Pós-Modernidade.

Na verdade, o ponto desta reflexão se firma a partir de uma análise da transfiguração do próprio corpo, neste período compreendido entre século XVII, do pensamento moderno, e século XXI, pós-moderno, em que evidenciamos a passagem da concepção de corpo-objeto para corpo-sujeito e ainda, talvez, para um corpo-coisa.

Tratar de Corpo e Alteridade não é uma temática Pós-moderna, pois o pensamento Moderno, presente na ciência, de modo geral, desde o século XVII vai definir um estatuto claro para o corpo, a partir da concepção cartesiana. O sujeito moderno é a soma de duas partes *res cogitans* (consciência) e *res extensa* (corpo). O corpo é um mecanismo, cujas funções ocorrem de modo encadeado, no conjunto de suas partes, e é passível de ser observado, analisado, experimentado, tanto quanto qualquer objeto. Isto significa que falar de corpo é falar de uma *Res Extensa*, coisa que ocupa lugar no espaço, ou seja, o corpo é visto como objeto. Partindo desta concepção, a relação entre sujeitos, ou uma relação de Alteridade, vai se estabelecer como uma troca entre consciências. A filosofia não fala ainda de intersubjetividade, mas de troca entre consciências, consciências racionais, transcendentais, objetivas, em que uma constitui a outra a partir do conhecimento.

O Outro, Alter-ego, é o mistério que o Eu precisa descrever, explicar, entender. A este Outro não se aplica a vontade, a intencionalidade de seus atos, conforme a psicologia do comportamento (behaviorismo) ou mesmo as ciências da saúde, como a medicina. A ciência moderna, mesmo as ciências humanas, é imparcial e procura definir este Outro do mesmo modo como olha os objetos: conceituando-os objetivamente.

A antropologia, no século XX, se configurou também como o estudo do Outro que é estranho, diferente e que precisamos conhecer e conceituar. Lévi-Strauss em suas pesquisas com tribos da América do Sul e do Norte concluiu que as características humanas são as mesmas, mas definiu os indígenas pesquisados como "mentes selvagens", em contraposição às "mentes civilizadas". Ou seja, sua análise foi com base em comparação a partir de um sujeito tido como a referência, o modelo, o "normal", vendo os demais como o Outro, o diferente.

Se a filosofia e as ciências humanas consideravam o sujeito como objeto, a história também estava neste rol. Assim, podemos entender que a história da arte, como a história em geral, fazia o registro do passado, dos grandes feitos, dos heróis, dos homens heróis, dos dominantes, enfim, muitas histórias ficaram à margem. Neste sentido, há um conceito universal de sujeito que efetiva a história, e este conceito justifica as exclusões feitas. Assim como na história da arte – sistematizada ainda no século XVIII por Winckelmann – só entrariam para a história as obras de arte que tivessem como critério de produção a noção do ideal de belo, plasmado pela forma perfeita próprio da cultura grega. Por isso muita coisa ficou de fora, a arte rupestre, por exemplo, por muito tempo foi ligada apenas à antropologia como manifestação de um comportamento cultural daqueles grupos.

A revisão de paradigmas na História, em meados do século XX, vai possibilitar a ressignificação e valorização de muitas produções ligadas à arte.

No século XX, por exemplo, temos duas teorias advindas da Fenomenologia de Edmund Husserl, que fazem uma crítica à visão cartesiana de corpo-objeto e desenvolvem o conceito de Corpo-próprio ligado à intersubjetividade, ou seja, para compreender o corpo-próprio é preciso que exista a interação com o Outro, por meio da percepção. Foram as teorias de Edith Stein e Maurice Merleau-Ponty.

Edith Stein, discípula de Husserl, 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" (RUS,

s/d).

Em sua tese, denominada *O Problema da Empatia* (1916), Edith desenvolve o conceito de *Einfühlung* (intuição empática, empatia) ligado a uma concepção do modo de estar no mundo do sujeito (Eu próprio) em relação ao Outro (Eu estranho). Para chegar ao conceito de empatia, ela explicita o sujeito como um indivíduo psicofísico, diferente 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. (STEIN,1917, p.70, tradução nossa)

A empatia é a intersubjetividade, para Edith Stein, e nesta relação do Eu com o Outro, o Eu próprio e o Outro (Eu estranho) são percebidos de uma mesma maneira em sua experiência, é um "fluxo indiferenciado de experiência vivida" (STEIN, 1917, p.104). A concepção do Outro, para Edith Stein, do 'sujeito estranho', é de 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, primeiramente, 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 (...). (STEIN,1917, p.150, tradução nossa)

A empatia ou intersubjetividade 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. Para Edith Stein, a empatia envolve nossa experiência de sujeito "estranho" que consiste em captar o ato de vontade estranho. A característica deste ato de compreensão, mediante o qual o "querer estranho", do outro, passa a ser "meu querer", remanescendo o querer do outro. E esta característica não deve se limitar aos atos de vontade, mas ampliar-se a todos os atos empáticos.

Quando trata da empatia como problema de constituição, aborda o quesito sobre como nos constituímos, de forma consciente, na objetualidade de que se fala na teoria tradicional da empatia: um conjunto de indivíduo psicofísico, personalidade e semelhante. A partir daí define o que é o corpo próprio e de que modo isso se dá em nós. Partindo da consciência pura, base de sua pesquisa e da teoria de Husserl, Edith Stein pergunta: "como se constitui conscientemente, para mim, o meu corpo próprio, no caso que isso me venha dado somente nos atos de percepção externa?" (STEIN, 1917, p.124).

Uma coisa real, um corpo manifesta uma sequencia de aparição e, ao mesmo tempo, mostra estranha lacuna: é um corpo que se esconde de mim no mesmo momento em que me convida a apreendê-lo, a dar-lhe atenção de um jeito sempre novo. O Eu não apenas quer aderir ao seu convite, quer também desvelar os outros lados. Outra coisa que vejo me diz "toca-me sou verdadeiramente uma coisa que se manifesta, sou uma coisa atingível e não uma imaginação" (STEIN, 1917, p.124).

Para melhor precisar esta noção devemos dizer ainda que outro objeto me é dado em uma multiplicidade infinitamente variável de aparições mutantes em relação a mim, a minha capacidade de observação e intenção de dar-lhe atenção.

O corpo próprio é, por sua vez, um Objeto que me é dado em uma sequência de aparições que podemos variar só dentro de limites, estreitíssimos. O corpo é um Objeto que estará em sintonia, constantemente, com uma insistência fina. Pois quando percebo meu corpo, por exemplo, quando vejo minha mão, eu não vejo somente a mão, percebo a mão como mão sensiente de

um corpo próprio, e vejo ainda os campos sensoriais da mão, os quais são por mim constituídos na percepção do corpo próprio. Por outro lado, enquanto evidencio, tomando em consideração alguma parte do meu corpo próprio, simultaneamente, formo para mim mesmo uma imagem da parte do corpo em questão: uma coisa é manifestada a outra, embora não sejam juntamente percebidas.

A empatia é a condição de possibilidade da constituição do indivíduo próprio. Conforme Edith Stein, o Eu individual ou indivíduo é um sujeito unitário, no qual a unidade da consciência de um Eu e um corpo físico se conjuga indissoluvelmente. Assim, cada um desses dois elementos (corpo físico e consciência) assume um caráter novo: o corpo se apresenta como corpo próprio, enquanto a consciência se apresenta como anima do indivíduo unitário. A unidade é documentada pelo fato de que certos processos (sensações, sentimentos comuns) venham a dar-se como pertencentes tanto à alma quanto ao corpo próprio, simultaneamente.

Quando Stein afirma que o indivíduo é parte integrante da natureza, ela faz uma aproximação do sujeito e de sua consciência ao mundo real, diferente de Husserl. Pois, embora Husserl valorize o mundo das vivências para a apreensão do sentido verdadeiro e original dos fenômenos, ele vai, pela redução, separando-se deste mundo fonte de significados. Stein vai definir a intencionalidade a partir da diferenciação entre o movimento mecânico do corpo e um movimento próprio, que revela vontade.

Assim, para ela, o corpo humano não delimita diretamente o campo do meu Objeto de empatia, o qual pode ser-me dado por meio do corpo próprio, mas delimita um campo dentre o que é possível perceber com um preenchimento empatizante. Ou seja, a percepção de mim e do mundo passa por um envolvimento com o Outro. A constituição do mundo real externo torna-se possível pela experiência intersubjetiva, pelo contato com o Outro. Desde a orientação no espaço, parto da relação do Outro para ter um referencial de posicionamento no mundo. De modo que um dos elementos constitutivos do corpo próprio é sua posição a partir de um ponto zero de orientação. Este elemento incide sobre o mundo espacial externo. O corpo do outro indivíduo como puro corpo físico é, como uma outra coisa, uma coisa no espaço, isso é dado como um corpo localizado em um determinado ponto do espaço, uma determinada distância de mim.

De modo muito semelhante, Merleau-Ponty vai apresentar a experiência da intersubjetividade por meio das concepções de corpo-próprio, consciência incarnada, ser-no-mundo, intencionalidade. Da crítica que faz ao método tradicional de conhecimento na filosofia e na psicologia clássicas, a respeito da noção de comportamento humano, ele vai redefinir o comportamento defendendo o corpo-próprio ou corpo-sujeito, em contraposição ao corpo-objeto das ciências.

Em estudo anterior, analisamos, em Merleau-Ponty, a sua proposta para superar a antinomia clássica (sujeito-objeto) por meio da relação entre pensamento e linguagem. Naquele estudo, percorremos o caminho de suas obras para desvendar como ele concebe a coexistência da linguagem com o pensar, passando por uma crítica às concepções empirista e intelectualista de comportamento e linguagem e como ele retoma a ligação entre a experiência perceptiva – fundamento de sua fenomenologia – e a experiência da linguagem, como extensão da intencionalidade significativa do corpo no mundo.

A expressão do corpo foi um dos caminhos que a fenomenologia merleau-pontyana desenvolveu para compreender o ser-no-mundo como um ser intencional, voltado para o mundo e para o outro. Desta maneira, o ponto de partida não foi a linguagem, mas a análise do comportamento, como demonstra em sua primeira obra, *La Structure du Comportement*, cujo objetivo principal era o de apresentar a relação entre natureza e consciência, diferente da relação objetiva e exterior de conhecimento estabelecida pela filosofia e pelas ciências, até então. Nesta obra Merleau-Ponty chega à categoria de corpo como fenômeno, também chamado de "corpo-sujeito" ou "corpo-próprio", diferenciando-o do objeto científico, pois é um corpo que é sujeito de seus atos, que apresenta uma intencionalidade e um poder de significação em sua relação de abertura para o mundo e dele não podemos nos separar no processo de conhecimento:

> reconhecemos para o corpo uma unidade distinta daquela do objeto científico. Acabamos de descobrir até em sua função sexual uma intencionalidade e um poder de significação. Procurando descrever o fenômeno da fala e o ato preciso de significação, teremos oportunidade de ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre

sujeito e objeto. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 183)

Para tentar superar os dualismos presentes na filosofia, inaugurados pela metafísica clássica, Merleau-Ponty parte, em *La Structure Du Comportement*, do estudo do comportamento. Ele examina a antinomia sujeito-objeto à luz das propostas do empirismo, do intelectualismo, do mecanicismo causalista, do idealismo, e, na psicologia, de igual forma nas teorias do comportamento reflexo, do behaviorismo – no modo como estas apresentam o comportamento, decorrente do sistema nervoso central ou das relações do individuo com o meio ambiente – até chegar à *Gestaltheorie* ou psicologia da Forma, como primeira tentativa de superação dos pensamentos causais ou idealistas sobre o comportamento rumo a um tratamento dialético do tema.

Analisando o comportamento, Merleau-Ponty se dá conta da ambivalência do corpo, derivado das concepções antinômicas do intelectualismo e do atomismo em relação a este: "[...] o espaço corporal é ambivalente. [...] O organismo é ao mesmo tempo uma máquina onde a atividade total é a soma das atividades locais, e um todo onde as atividades locais não são isoláveis" (1975, p.47, nota 2).

Assim, falar do corpo, em Merleau-Ponty, remete-nos à compreensão deste por meio das suas atividades de significação e expressão, as quais vão além da linguagem e do pensamento. A linguagem, para ele, é unidade indissociável de outros aspectos da existência humana, pois, além do papel de simbolizar e significar, ela recebe uma nova atribuição: a palavra – como prolongamento do corpo no mundo – tem a tarefa de expressar e realizar seu comportamento intencional. O sujeito que fala é princípio de sentido, por estar em constante diálogo com o mundo e com o outro, por isso, não há sentido absoluto fora do sujeito (como ocorre nas concepções racionalista e empirista). É *na* e *pela* linguagem que o homem se constitui como sujeito. Assim sendo, a linguagem funda realmente a sua realidade, a de ser-no-mundo. Este ser é sujeito presente no mundo, enquanto consciência conhecedora (que pode vir a atingir o conhecimento objetivo), mas que também participa ativamente, como corpo situado no mundo, do processo de conhecimento. O sujeito tem a função ativa e criativa, pois seu olhar sobre o mundo implicará seu olhar sobre si mesmo dentro deste mundo que submete ao conhecimento.

Estas reflexões levam à concepção de a linguagem se constituir junto com o pensamento; de estes não existirem em separado e, por fim, de o conhecimento e seu processo de construção do pensar, do tematizar e do constituir quaisquer saberes sobre o mundo dependerem desta relação.

Merleau-Ponty estende a intencionalidade da consciência para o corpo, e esta é a sua novidade, pois, para ele, a intencionalidade não está na consciência pura, mas é própria de uma consciência incarnada. O corpo é o mediador entre o sujeito e o mundo, pois é pelo ser corporal que nos descobrimos como ser-no-mundo (o in-der-Welt-Sein de Heidegger). É na noção de "ser-no-mundo" de Merleau-Ponty que se reflete uma consciência engajada e sua existência. A intencionalidade não é exclusiva de uma consciência absoluta, pois, antes de mais nada, a consciência manifesta-se no próprio corpo.

A concepção de corpo enquanto fenômeno ou corpo-próprio remete a uma consciência que não é constituinte, mas perceptiva e intencional, voltada para a ação e seu elemento principal é a significação. Perceber é uma atitude que se opõe ao representar ao instaurar um conhecimento objetivo, porque a percepção inaugura um sentido que está enraizado histórica e culturalmente no mundo.

Em Merleau-Ponty, a filosofia inaugura o próprio ser, busca significá-lo desde seu momento originário, nascente, silencioso, e o traz ao mundo pela expressividade da linguagem que se engendra junto ao pensar. E é essa expressão que instaura também outro momento: a intersubjetividade. A linguagem é um dos modos de troca com o Outro, a palavra, a fala, a obra literária, a obra de arte. Falamos com o Outro, pois nos situamos no mesmo mundo.

> Desde logo a nossa existência de videntes, isto é, (...) de seres que 'põem o mundo do avesso' e que passam para o outro lado e se entrevêem, que veem pelos olhos uns dos outros, e sobretudo nossa existência de seres sonoros para os outros e para si próprios contém tudo o que é necessário para que, entre um e outro, exista a fala, fala sobre o mundo. E, em certo sentido, compreender uma frase não é coisa diferente de acolhê-la inteiramente em seu ser sonoro, ou (...) de *ouvi-la*; o sentido não está na frase como manteiga na fatia de pão (...): o sentido é a totalidade do que se diz, a integral de todas as diferenciações da cadeia verbal, é dado com as palavras aos que possuem ouvidos para ouvir. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 149, grifo nosso)

Se nos vemos pelos olhos uns dos outros, também nos ouvimos. E é essa dimensão do diálogo, não somente enquanto

poder de falar ao outro, mas principalmente, capacidade de poder ouvi-lo é que deve ser retomada pela filosofia. Considerando que entre os estados de subjetividade e intersubjetividade há diálogo e dialética, isto é, uma subjetividade que percebe, percebendo-se no ato de perceber, que sai de si na troca com o Outro para expressar sua visão deste mundo para o Outro, que, por sua vez, percebe esta expressão e a si mesmo neste movimento de significá-la para si. Eu vou ao mundo e volto a mim, em pensamentos, em linguagem muda, e novamente volto ao mundo, com novas significações, do acordo entre o que meu silêncio e a palavra do outro amalgamaram, e vice-versa. Essa reversibilidade se dá no processo de ensino e aprendizagem, no qual aquele que ensina também aprende, mas não sabe exatamente em que momento desse processo foi ator ou espectador, porque mergulhou na experiência irrefletida e originária deste ensinar.

Para chegar à constituição da linguagem, Merleau-Ponty parte de uma reinvenção do corpo. E a linguagem acaba sendo um novo paradigma que surge na contemporaneidade, um dos quais as teorias pós-estruturalistas utiliza para rever o próprio sujeito e seu processo de inserção e relação social. Assim, a Modernidade tem uma concepção e organização ainda voltada aos paradigmas da consciência e de seu dualismo com o corpo, cujas teorias contemporâneas da fenomenologia, existencialismo e teorias críticas tentaram superar.

O período que passa a ser definido como Pós-Modernidade, também é um momento de reavaliação destes conceitos à luz da linguagem, baseando-se nos teóricos pós-estruturalistas, pós-críticos, das correntes da psicanálise, da neolinguística, da semiologia. Há uma transformação no ponto de vista da História, de quem é o sujeito, sua corporeidade e sua relação com o Outro.

Corpo, Alteridade e Feminismo

Nestas mudanças da concepção de corpo, a luta feminista vai se fortalecer, se beneficiar, aproveitando estas transformações para seus próprios conceitos e metas de transposição de obstáculos.

Embora desde o Renascimento tenhamos textos e discursos de imagem que fazem uma crítica, feita por mulheres, ao papel social da mulher – com os textos de Cristina de Pizan e as obras de Artemisia Gentileschi, por exemplo – será apenas no século XX que efetivamente ganhará espaço esta manifestação. Junto ao movimento dos Estudos Culturais que traz à tona a necessidade de narrar a história dos esquecidos e marginalizados, abordando uma história ou micro-história que valorize, não os dominantes, mas aqueles que sempre foram dominados e tiveram suas narrativas abafadas, silenciadas (criança, mulher, negro, índio, etc.). Neste movimento de reconhecimento do sujeito de um modo geral,s e fortalece a luta das mulheres por um espaço de igualdade, num primeiro momento, para depois buscar um espaço seu, específico, diferente.

> Los primeros analisis feministas centraron la atención en la obra de notables mujeres artistas y en la inigualable tradición de elaboración por parte de las mujeres de produtos domésticos y utilitários. Asimismo revelaron la manera en que las mujeres y sus producciones han sido presentadas en relación negativa com la creatividade y la alta cultura. Los análisis feministas demostraron que las oposiciones binárias del pensamiento occidental – hombre/mujer, naturaleza/cultura, análises/intuición – se han ido aplicando una por una en la historia del arte, y se han utilizado para reforzar la diferencia sexual como base de evaluaciones estéticas. Las cualidades asociadas a la 'feminidad', como 'decorativo', 'precioso', 'sentimental', 'aficcionado', etc. han ofrecido una serie de características negativas que sirvieron de rasero para medir el arte 'elevado'. (CHADWICK, 1999, p.9)

Deste modo, mesmo artistas que foram reconhecidas pela História da Arte como Artemisia Gentileschi e Judith Leysler, elas foram avaliadas a partir dos cânones masculinos de representação, e foram colocadas à parte das outras mulheres, como exceções, ou seja, pintavam como “homens” e não como as mulheres. Por outro lado, como afirma Chadwick (1999), além de lutar pelo espaço na sociedade frente aos homens, dentro do próprio movimento feminista começam a surgir embates e contradições.

> Desde sus inicios, el arte y la critica feministas tuvieron que afrontar sus propias contradicciones inherentes. Las feministas de color y las feministas lesbianas pusieron en entredicho los intentos de identificar una 'imaginería femenina' o una experiencia femenina globales, aduciendo que tales intentos restringían la identidad femenina a una categoría universalizada que era, en realidad, heterosexual y blanca, y por supuesto de clase media. (CHADWICK, 1999, p.11)

A História da Arte tradicional apresenta a imagem da mulher a partir um tipo ideal de representação. Em geral, tem-se considerado que esta representação reforça, de um lado, a defesa de uma inferioridade da mulher – por sua condição biológica e física de pertencer ao sexo feminino e, por isso, ser frágil, delicada, racionalmente inferior ao homem – enfim, justifica a posição social desta como de submissão a este papel; e, de outro, isenta que se questione o olhar masculino, ou seja, como a maioria dos artistas, legitimados por esta História tradicional, são homens, as imagens passam como o recorte correto e a interpretação verdadeira de uma natureza humana dada. Como instiga Loponte (2002):

> Como enfrentar a questão de que o discurso que legitima o olhar de um espectador masculino na história da arte emerge, ao menos na escola, contraditoriamente a partir de professoras de arte, a maioria mulheres?

Os movimentos feministas, com textos e manifestos pioneiros desde o final dos anos 1940, reforçados pelos movimentos sociais dos anos 1960 tiveram uma importância determinante em muitos dos questionamentos e das críticas às posturas machistas que reduziam a mulher a uma essência afirmada por sua condição físico-biológica. Tanto que a frase de Simone de Beauvoir (1970) "não se nasce mulher, torna-se mulher", além de famosa, representava também a crítica que o próprio movimento filosófico existencialista fazia à tradicional visão aristotélica de que a "essência precede a existência", contrapondo com uma noção mais hegeliana de que o ser está em constante "devir". Injuriada com a resignação das mulheres, Beauvoir afirma:

> Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. (1970, p.7)

Assim, o fato de nascer do sexo feminino não significaria necessariamente que este ser representaria a feminilidade, pois esta deveria ser aprendida durante a existência e a participação na sociedade.

Devemos ainda considerar a própria História e sua mudança com influência da virada lingüística, por exemplo, fazendo com que houvesse uma reconceitualização do sujeito histórico e de paradigmas de legitimação deste, tendo consequências para o campo da História da Arte. Ou seja, é quando a mulher é reconhecida como personagem, sujeito ativo e produtor de sua própria história, que a sua imagem e a representação do que significa ser mulher começa a mudar.

Seguindo, então, os passos de uma história universalizante, a história da arte que passou a registrar a produção feminina, adotou o conceito de feminilidade, em princípio, vinculado às categorias de mulher branca, heterossexual e de classe média, esta seria a base para classificar a produção das mulheres. Assim, o próprio feminismo sentiu necessidade de rever suas concepções dadas esta situação. O conceito de gênero parece que amplia e dá maior liberdade para se pensar o que é o feminino. Ao mesmo tempo, abre para outras possibilidades, pois a feminilidade não se reduz ao campo das ações das mulheres, os homens passam a participar de uma busca de diversidade de gênero.

Nessa busca, os estudos feministas voltam-se para teorias do estruturalismo (Saussure, Benveniste), psicanálise

(Freud, Lacan), a semiologia e os estudos culturais (Foucault, Williams, Stuart Hall), teorias que colocam em questão o modelo universalista de sujeito, racional, autônomo, que dominou o campo da arte e das humanidades desde o Renascimento. As correntes pós-estruturalistas, por sua vez, argumentam contra as teorias essencialistas, afirmando que não existe uma diferenciação por meio da diferença dos sexos, mas o significado é "constituído dentro da linguagem (...) e que não existe uma série de características emocionais e psicológicas biologicamente determinadas que sejam 'essencialmente' masculinas ou femininas" (Chadwick, 1999, p.12). A linguagem passa a desempenhar o papel de construção da subjetividade, que não é fixa, mas constantemente negociada num jogo de forças econômicas, sociais e políticas.

Os movimentos feministas, em suas várias fases, vão de diferenciar pelas especificidades dos motivos. Conforme Scavone (2008), as teorias feministas de autoras como Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Gayle Rubin, Joan Scott, Daniele Kergoat, Júlia Kristeva, Jane Flax, Carole Pateman, Nancy Fraser, Judith Butler nos trazem questões que devem ser compreendidas a partir do contexto de transição de paradigmas, advindo de transformações sociais que ocorreram nos anos 60.

Neste cenário de Guerras e movimentos de descolonização foi que veio ao debate, no Primeiro Mundo, "não só os 'internamente colonizados' (as chamadas minorias, os marginais, as mulheres, os homossexuais) como os 'externamente colonizados' (os habitantes do mundo colonizado), colocando em cena novas vozes coletivas e contribuindo para a desconstrução de um sujeito único e universal" (SCAVONE, 2008, p.174).

Scavone (2008, p.177) define três fases do feminismo: uma fase de luta por igualdade, em que a mulher busca os mesmos direitos sociais que os homens; a fase da luta pela diferença, vinculada ainda à visão essencialista da diferença pelo sexo, em que se pretende a afirmação das diferenças e da identidade, um feminismo baseado na mulher-sujeito. E a fase pós-moderna, derivada do desconstrucionismo, que reforçou as teorias dos sujeitos múltiplos e/ou nômades. Em relação a esta última etapa, Chadwick (1999), tratando do esquecimento das mulheres na História da arte, menciona uma característica desta fase do feminismo, a partir dos estudos culturais dos anos 1970.

Num primeiro momento a entrada das mulheres na história da arte se deu num patamar de comparação, em termos de técnica, quantidade e qualidade, comparação direta com a produção masculina. O artista era tido como herói, e único (gênio) e a mulher parece que tem que correr atrás desta categoria procurando se igualar para pode ocupar este espaço. Embora tenha que dividir as tarefas de casa, filhos com a produção, os termos de comparação não incluem este diferencial para com os homens.

Num segundo momento, é dentro do próprio feminismo que aparecem as contradições, pois as feministas de cor ou as lésbicas não se viam contempladas num lugar que era caracterizada pela mulher branca de classe social privilegiada e heterossexual. Estes conflitos internos levam a perceber que o gênero feminino é mais amplo do que a categoria "mulher" ligada ao sexo feminino. Judith Butler, na obra *O Gênero em Disputa* (2007), questiona certas pressuposições habituais em relação ao gênero, como, por exemplo, o heterossexismo:

> Lo que más me inquietaba eran las formas en que el pánico ante tales prácticas las hacía impensables. ¿Es la disolución de los binarios de género, por ejemplo, tan monstruosa o tan temible que por definición se afirme que es imposible, y heurísticamente quede descartada de cualquier intento por pensar el género? (2007, p.8)

Assim, Judith Butler recusa o heterossexismo e também toma as ideias do pós-estruturalismo francês para elaborar sua teoria. Por outro lado, ela não considera que o homossexualismo feminino fecha o universo dentro do feminino caracterizando-o exclusivamente. Ao contrário, Judith vai refletir sobre como as práticas sexuais não-normativas ou não convencionais irão por em prova a estabilidade do gênero como categoria de análise (2007, p.12): ¿Cómo ciertas prácticas sexuales exigen la pregunta: qué es una mujer, qué es um hombre? Si el género ya no se entiende como algo que se consolida a través de la sexualidad normativa, entonces ¿hay una crisis de género que sea específica de los Contextos *queer?*

Nesta trajetória de transfomações nas concepções da noção de corpo, percebemos que houve uma diferenciação do momento em que a luta era pela igualdade de espaço, a mulher queria ocupar os mesmos espaços que o homem, e buscou superar um domínio masculino-machista que iniciou ainda nas justificativas do pensamento aristotélico, na Antiguidade e obteve reforço de argumentos masculinos nos séculos XVII e XIX. Depois, na disputa pela diferenciação de espaço houve a preocupação de definir o que era o feminino e o masculino, mas nesta diferença novos conflitos surgem dentro de cada categoria do que seria o masculino e do que seria o feminino, saindo da diferença por sexo, parte-se para a definição de gênero. Sendo ainda insuficiente a qualidade de masculino e de feminino, o que se vê é uma nova quebra de paradigma, a partir do que Judith Butler vai denominar de disputa por poder, o gênero passa a ser uma representação pela linguagem denominadona e não uma categoria social ou sexual.

Nesta perspectiva de uma multiplicidade ou diversidade de gêneros que se manifestam atualmente, fica o questionamento sobre o que significa esta representação ou definição pela linguagem, se mesmo aproxima-se de um modo de ser que inova hábitos, costumes, comportamentos, redefinindo-os, ou se este comportamento vinculada-se ao mundo pós-moderno de uma sociedade do espetáculo, em que é preciso ser visto, o importante é marcar visualmente a presença e o comportamento passa por uma performance constante. Nesse sentido, até que ponto a humanidade passa a se caracterizar por uma diversidade de modos de estar no mundo e até que ponto o corpo-sujeito não volta a ser corpo-objeto, no sentido de travestir-se para aparecer, ou mesmo um corpo-coisa, em que as próprias relações ficam coisificadas ou nos tornamos objetos de representação das personagens que a sociedade passa a inventar. Em que medida os referenciais de alguma identificação humana não estão se dispersando a ponto de se liquidificarem totalmente ou evaporarem no efêmero pós-moderno?

Referências

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo. 1. fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BUTLER, J. *El Género in desputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*, 2ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* São Paulo: Ed. Moraes, 1992.

LOPONTE, L. G. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*. v.10 n.2 Florianópolis jul./dic.

PEVSNER, Nicolau. *As Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia a Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. A Natureza da Percepção (1934), IN: *O Primado da percepção e suas consequências filosóficas*. São Paulo: Papirus, 1990.

_____. A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio, IN: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SCAVONE, Lucila - Estudos de gênero: uma sociologia feminista?, IN: Estudos Feministas, Florianópolis, 16(1): 173-186, janeiro-abril/2008. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n1/a18v16n1.pdf

_____. *Dar a vida e cuidar da vida: feminismo e Ciências Sociais*. São Paulo: EDUNESP, 2004.

SENNA, N.C. *Donas da Beleza*. (tese de Doutorado). Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, ECA/USP. São Paulo:2007.

STEIN, Edith. *IL Problema Dell´Empatia*, Halle: Stamperia dell´Orfanotrofio, 1917.

COMUNICAÇÕES

SUMÁRIO Comunicações

1.Filosofia e Educação: Diálogos e relações de Gênero e Memória:
- ESTUDO DE CASO DE DEVOÇÃO MARIANA EM PELOTAS – RS: NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES 100

- A FUNÇÃO DOS *MYTHOS* NA *PAIDÉIA* DA *REPÚBLICA* DE PLATÃO *104*

- A FORMAÇÃO DO SUJEITO-LEITOR COADJUVADA PELAS REFLEXÕES DE HANNAH ARENDT 108

2. *História, Gênero e Memória:*
- NOS LIMITES DO RAZOÁVEL 112

- SIGNIFICADO DA PRESENÇA FEMININA NO PALCO DO FUTEBOL PROFISSIONAL DA CIDADE DE PELOTAS, RS, NAS DÉCADAS DE 40 E 50 116

- A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA DE CAETANO JOSÉ RIBEIRO JÚNIOR 124

- A DECLARAÇÃO DE SENTIMENTOS DE 1848: APRESENTAÇÃO E IMPORTÂNCIA 128

- HISTÓRIA E ARTE PICTÓRICA BARROCA: UM ESTUDO DE GÊNERO 133

- AS VIRTUDES NA FILOSOFIA MEDIEVAL: ESTUDOS DE ANSELMO E BOAVENTURA E AS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS PARA A MORALIDADE FEMININA 139

- A AUTENTICIDADE DE UMA IMAGEM: A FORÇA DE UMA MULHER? 145

- A MARIOLOGIA MEDIEVAL EM PERSPECTIVA DE GÊNERO E MEMÓRIA: UM ESTUDO DO MILAGRE DE NOSSA SENHORA DE GAUTIER DE COINCI E DA CANTIGA DE SANTA MARIA DE AFONSO X 151

- "ARTE PARA VER A ALMA": A CONTRIBUIÇÃO DA ARTE NA ASSISTÊNCIA DO CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL (CAPS) DE MARAVILHA – SC 157

- HISTÓRIA DAS MULHERES BRASILEIRAS E A PESQUISA NAS UNIVERSIDADES DO SUL DO BRASIL 164

- MEMÓRIAS DA PARTICIPAÇÃO FEMININA NA HISTÓRIA DO ENSINO SUPERIOR DA CIDADE DO RIO GRANDE A PARTIR DE 1960 168

- MULHERES NO JORNAL ANARQUISTA "NOSSO VERBO" 174

- AS MAJESTOSAS SENHORAS NO ESPAÇO DOS SOLDADOS DE CRISTO 178

- DONA IOLANDA: COTIDIANO E TRAJETÓRIA LABORAL ATRAVÉS DA MEMÓRIA DE UMA ARTÍFICE 184

- A MULHER DO TENENTE FRANCÊS: FARSA COMO ALTERNATIVA PARA A LIBERDADE E DESCOBERTA DA IDENTIDADE 189

- MULHER PÚBLICA: O VER E O SER VISTA, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES 194
- UMA ANÁLISE DA AUTONOMIA CONCEDIDA ÀS VIÚVAS ATRAVÉS DO FUERO REAL EM CASTELA NO SÉCULO XII – 200

3. Gênero nos discursos e práticas midiáticas e estéticas:

- AQUARELA, AGUADA ET CETERA PROBLEMATIZANDO REPRESENTAÇÕES DO MASCULINO E DO FEMININO 203

- O ENSINO DE ARTES NAS SÉRIES INICIAIS DA REDE PÚBLICA ESTADUAL DE PELOTAS/RS 211

- O CORPO CONFORMADO: A *PERFORMANCE* COMO DESCONSTRUÇÃO 217

- EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS COM O OLHAR DO/A CUIDADOR/A 223

- PROJETO DE EXTENSÃO ILUSTRAÇÃO DE MODA: RELATO DE EXPERIENCIA 228

- COMUNIDADE EM PÉ DE PAZ: TRABALHANDO GÊNERO NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA 232

- O NEGATIVO E O POSITIVO DA MONOTIPIA, SOB AS PERSONAGENS FEMININAS DAS COMICS AMERICANAS 237

- A PEDAGOGIA DA COMUNICAÇÃO E A PRODUÇÃO DE VIDEO: UMA PROPOSTA TEORICO - PRÁTICA 243

- DESVELANDO A SEXUALIDADE FEMININA NA 251

- SONHO E PESADELO NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DE CORALINE: A "OUTRA MÃE" COMO PERSONAGEM VILÃ 255

- MEMÓRIA CULINÁRIA: LER, COZINHAR, ESCREVER, EXPERIÊNCIAS DE UMA OFICINA. 261

- ANÁLISE SEMIÓTICA DO BANNER TEMÁTICO DA PARADA GAY DE PELOTAS/2010 266

- DESCONSTRUINDO O MITO MATERNO: A SOMBRA DA MATERNIDADE EM "DAR À LUZ" DE MARGARET ATWOOD 271

- IMAGENS, ÍCONES, QUADRINHOS E EDUCAÇÃO 279

- ANIMES, MANGÁS E GIBIS DEFLAGRANDO PROCESSOS ÉTICO ESTÉTICOS EXISTENCIAIS E PROFISSIONAIS 288

- A PRODUÇÃO EM *GRAFFITI* DAS MULHERES BRASILEIRAS 293

- GÊNERO E MUSEOLOGIA - MULHERES ARTISTAS NO ESPAÇO MUSEAL BRASILEIRO 296

- RELATOS EM PRIMEIRA PESSOA: AS CONFISSÕES E A NOVÍSSIMA ARTE CONTEMPORÂNEA 301
- A FÊNIX E A MULHER COLONIAL BRASILEIRA 306

- O CORPO FEMININO NA *PERFORMANCE ARTE*: DA CONSTRUÇÃO SOCIAL À CONSTRUÇÃO DO CORPO SEM ÒRGÃOS 313

4. Gênero e memória em uma perspectiva interdisciplinar:
- PROFESSORAS DE DESENHO 320

- GÊNERO E ARQUEOLOGIA: ALGUMAS INTERPRETAÇÕES A PARTIR DA CULTURA MATERIAL DA REDUÇÃO JESUÍTICA DE SANTO ÂNGELO CUSTÓDIO 327

- ARTE, REALISMO E RELIGIOSIDADE NA OBRA DE JUDITH BACCI:
UM PATRIMÔNIO A SER PRESERVADO 333

- ARTE, GÊNERO E EDUCAÇÃO: APROXIMANDO ARTESANATO,
ARTE POPULAR E FORMAÇÃO DOCENTE 339

- OLHARES DE ALICE: INTERAÇÕES ENTRE O RECURSO VISUAL E O TEXTO ESCRITO 343

ESTUDO DE CASO DE DEVOÇÃO MARIANA EM PELOTAS – RS: NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES

FARINHA, Alessandra Buriol; CARLE, Claudio Babtista

RESUMO:

O trabalho busca discutir sobre a devoção mariana em Pelotas, RS, tendo como enfoque principal a devoção a Nossa Senhora dos Navegantes na região do Porto da cidade.O período estudado é entre as décadas de 30 e 70, período que realizava-se a festa de Navegantes no bairro, uma grandiosa procissão terrestre e fluvial, que concentrava a população do Porto e da cidade em geral. Foi utilizado o método de pesquisa em referências bibliográficas, documentais e entrevistas com moradores do bairro, os quais participavam das festas de Nossa Senhora dos Navegantes. Para contextualizar, o trabalho disserta sobre a origem da devoção mariana e especificamente em Navegantes na América Latina e especificamente no Brasil. O artigo é produto de um capítulo da dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Como dados conclusivos, a pesquisa demonstra uma mudança de paradigmas com relação à devoção mariana, provavelmente motivada pelo Concílio Vaticano II. As mudanças consistem em centralizar ou não centralizar a devoção na Virgem Maria, dependendo do contexto histórico em questão. Estes fatores foram capazes de gerar certa comoção por parte de devotos de Maria, pelo fato da descentralização da devoção.

PALAVRAS-CHAVES: Pelotas, devoção mariana, Navegantes.

1 INTRODUÇÃO

O artigo estuda a devoção mariana, especificamente a devoção a Nossa Senhora dos Navegantes em Pelotas e as mudanças de paradigma com relação à centralização da fé, vezes centrada na Virgem Maria e vezes centrada em Cristo, chamada Cristocêntrica. O trabalho enquadra-se nas ciências humanas, tento como subárea a antropologia.

O problema da pesquisa se encontra no reflexo que as mudanças de devoção podem ter em uma comunidade específica. Mesmo não sendo o foco deste estudo, é fundamental entender que os concílio Vaticano I e II traçam diretrizes que norteiam a vida eclesial e as atitudes do clero e paroquianos. O estudo dos mesmos torna-se importante para o entendimento da trajetória histórica das comunidades.

O culto a Nossa Senhora dos Navegantes teve origem durante a Idade Média, no tempo das cruzadas, quando Cristão atravessavam o Mediterrâneo saindo da Palestina, a fim de defenderem os lugares santos da profanação pelos infiéis (MEGALE, 2009, p. 37). Eles recordavam das terríveis travessias marítimas enfrentadas em embarcações frágeis da época, por isso recorriam à intercessão de Maria quando se viam a mercê das ondas.

De acordo com Megale (2009, p. 38), no tempo das grandes navegações a devoção se desenvolveu ainda mais entre os navegadores portugueses e espanhóis, que se aventuravam no oceano imenso e desconhecido. Antes da partida das embarcações os viajantes participavam da Santa Missa pedindo a proteção da Mãe dos Navegantes na jornada.

Na América Latina as religiões têm grande representatividade na constituição da identidade histórico-cultural (OLIVEIRA, 2008, p. 208). Existe uma pluralidade de religiões ou ainda de vivências religiosas não necessariamente condicionadas por instituições eclesiásticas.

De acordo com Vainfas e Souza (1999, p. 201), Nossa Senhora chega à América não através do clero ou de religiosos, mas através de navegadores e conquistadores. Hernán Cortés a entronizou do Templo Mayor de Tenochtitlán, atual Cidade do México e Pedro Álvares Cabral a colocaria em retábulo na primeira missa no Brasil.

A primeira aparição de Nossa Senhora na América aconteceu, de acordo com Vainfas e Souza (1999, p. 206) no México, em nove de dezembro do ano de 1531 ao índio Juan Diego. Era a aparição de Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira da América Latina.

> Religião não é algo possível de se ignorar na América Latina. Devido ao início da Revolução Anticolonial e ao surgimento do "terceiro mundo" (assim denominado), os latino-americanos passaram a reivindicar a sua história, não mais aceitando sem questionamentos as "fachadas ocidentais e passaram a agir subitamente em nome próprio e de acordo com as próprias representações" (OLIVEIRA, 2008, p. 208).

A religiosidade no Brasil caracterizou-se assim, por seu caráter: branca, negra, indígena, refundiu espiritualidades diversas num todo específico e multifacetado. De acordo com Pierucci e Prandi (1997, p.13), a religião católica sempre foi majoritária e hegemônica no Brasil. Do catolicismo tradicional fazem parte também muitas práticas populares de devoção a santos, promessas, milagres, peregrinações. Mesmo assim, a maioria dos católicos tradicionais mantém a religião apenas como identidade social, indo à igreja apenas para os ritos de passagem.

Oliveira (2008, p. 208) coloca que a pluralidade religiosa é marca da religião no Brasil até hoje. "Mas sem dúvida, um dos traços marcantes dessa religiosidade luso-americana foi também a devoção preferencial a Nossa Senhora" (VAINFAS e SOUZA, 1999, p. 209).

A Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes na Paróquia do Porto de Pelotas foi idealizada pelo então Pároco Luiz Gonzaga Alfino Chierichetti. Ocorreu pela primeira vez no ano de 1932. Talvez pela carência da devoção a imagem de Nossa Senhora de referência, ou pelo sincretismo religioso que relaciona Nossa Senhora dos Navegantes com o Orixá Iemanjá, relacionada a afro-religiosidade (KOSBY, 2007, p.27), não se pode afirmar ao certo, mas o fato é que a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes no Porto de Pelotas foi um fenômeno cultural que cresceu demasiadamente no passar dos anos.

A devoção a Nossa Senhora dos Navegantes em Pelotas era algo que ultrapassava os limites do bairro. De acordo com a fala dos paroquianos, participavam da procissão todas as classes sociais, multidões de fiéis. De acordo com entrevistas, a multidão de fiéis comparava-se naquela época apenas com o tradicional carnaval da Rua XV de Novembro, e que as pessoas participavam mais da procissão do que da Semana Santa. A ausência da Imagem da Santa e da Festa de Navegantes é algo que, na fala dos entrevistados do bairro, representa saudades, uma lacuna, a falta do símbolo principal da devoção.

2 METODOLOGIA

O trabalho foi realizado através de pesquisa bibliográfica específica e analise de documentos da Arquidiocese e Paróquia do Porto. Além disso foram realizadas entrevistas com sete paroquianos devotos de Nossa Senhora dos navegantes na faixa dos 70 a 95 anos e um pároco que assumira a paróquia de 1958 a 1978.

As entrevistas ocorreram dentre os meses de junho a setembro do corrente ano. Através desta metodologia foi possível vislumbrar o que fora a festa de Nossa Senhora dos Navegantes na tentativa de mensurar esta devoção Mariana desta região de Pelotas do século XX. Além disso foi possível detectar a lacuna memorial que significou o afastamento da imagem de Nossa Senhora dos Navegantes e deslocamento da festa.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os resultados obtidos até o presente momento colocam a devoção Mariana, especificamente em Nossa Senhora dos Navegantes como ícone de forte presença no bairro do porto, principalmente entre os paroquianos mais antigos. A ausência da imagem na Paróquia ainda é sentida na fala dos entrevistados no sentido de "perda".

A reforma litúrgica preconizada pelo Concílio II foi entendida, em muitos lugares, como uma ordem de demolição radical e sistemática de tudo o que, na Igreja, destoasse de uma visão "atualizada" do mundo e da sociedade - cunhando, precisamente, a expressão italiana "aggiornamento", "pôr em dia", em uma perspectiva de "racionalização". De acordo com Prandi (2007, p. 30), o aggiornamento era o processo de a igreja adaptar-se aos novos tempos, de dialogar com o homem moderno.

Uma prescrição litúrgica, especialmente, dizia respeito às devoções marianas: ordenava-se não expor duas imagens da Virgem com o mesmo título na mesma igreja; caso duas representassem títulos ou "mistérios" distintos, que não fossem expostas lado a lado, para evitar confusões na mente dos fiéis. Isso foi interpretado por alguns padres como se só pudesse haver, em cada igreja, uma única representação mariana.

De acordo com Hines (2005, p. 07), os rumos seguidos pela espiritualidade católica a partir do Concílio Vaticano II a faz questionar: o que houve com a devoção mariana? A autora cita a decadência da devoção em Maria após o Concílio.

> Travou-se desagradável polêmica entre a Ação Católica e a Congregação Mariana, em grande parte por causa das posturas diante da liturgia. A primeira impulsionava uma participação criativa e inovadora, enquanto a segunda preferia ater-se aos ritos e rubricas vigentes (LIBANIO, 2005, p. 29).

Nos três nichos do altar-mor da Igreja do Porto encontram-se as imagens do Sagrado Coração de Jesus, do Imaculado Coração de Maria, e de São José. Isso levou a que essa imagem de Maria fosse a "escolhida" para permanecer. Foi ordenado o desmantelamento dos altares laterais de Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora dos Navegantes, a demolição da gruta de Nossa Senhora de Lourdes que se situava dentro da igreja, à entrada, e a retirada de todas as demais imagens dos Santos (com exceção de S. José, no altar-mor), sob pretexto de desestimular a devoção popular, supostamente mais centrada neles, que em Cristo.

Conforme colocado anteriormente, as modificações na igreja no sentido das devoções marianas são sentidas até os dias de hoje pela comunidade. O trabalho está em fase de término de entrevistas, pretende-se ainda realizar mais questionários e pesquisas documentais, em periódicos e documentos da Igreja.

4 CONCLUSÃO

O trabalho pode demonstrar as mudanças ocorridas que tangem a devoção mariana em pelotas, especificamente no estudo de caso de Nossa Senhora dos Navegantes em Pelotas, RS. Foi verificado através das entrevistas a extensa e representativa abrangência da Festa dos Navegantes que realizava-se no Porto (de caráter terrestre e fluvial) de 1932 até os anos 70. Também se pode concluir a presença, a participação de paroquianos e munícipes em geral, além do sentimento de falta, de perda da imagem de Navegantes, da Festa, dos símbolos que remetiam esta devoção.

De acordo com Pollack (1989), diferentes pontos de memória pessoal formam a coletividade. A tradição de fé e devoção representada neste momento pela antiga procissão é um exemplo de memória popular que se dissipou através das décadas. Neste estudo de caso, a história está a beira do esquecimento, pois existe apenas na memória dos que naquela época viveram.

5 REFERÊNCIAS

CAVEDON, Neusa R. Navegantes da esperança: análise de um ritual religioso-urbano em Porto Alegre. 1992. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

COSTA, Angela Maria F. D. A Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre/RS e o Patrimônio Histórico Imaterial. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio | MAST. Vol. 03 núm. 01, 2010.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o Profano: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HINES, Mary E. O que aconteceu com Maria? São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

KOSBY, Marilia Floor. Cruzamentos, territórios e patrimônio religioso: sobre a doçura como referência Cultural nas comemorações de Iemanjá e Nossa Senhora dos Navegantes nas praias do Laranjal, Pelotas/ RS, em 2007. Cadernos de Campo – Revista dos alunos do PPG em Antropologia Social da USP. São Paulo, n. 17, 2008.

MARQUES, Ester; SANTOS, Joaquim. Procissão de Nossa Senhora de Fátima: devoção e ritual. Maranhão: Comissão Maranhense de folclore, CMF, n°29, 2004.

POLLACK, Michel. Memória, Esquecimento, Silencio. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, v. 02, n. 03. 1989.

SILVEIRA, Jonas Klug da; FARINHA, Alessandra Buriol. Monsenhor Luiz Gonzaga Chierichetti e a Antiga Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes em Pelotas: Vivências de religiosidade popular em um bairro portuário. Encontro Regional Sul de História Oral. Pelotas: Editora da UFPel, 2011.

VAINFAS, Ronaldo; SOUZA, Juliana B. A. Nossa Senhora, o Fumo e a Dança. In: NOVAES, Adauto (org.). A outra margem do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEEGE, Adriana. Peregrinação no mundo: A romaria de Nossa Senhora de Salette e as outras romarias. In: BOBSIN, Oneide (org.). Uma religião chamada Brasil: estudos sobre religião e contexto brasileiro. São Leopoldo: Oikos, 2008.

A função dos *mythos* na *paidéia* da *República* de Platão

Cláudia Carneiro Peixoto

Resumo: O presente trabalho tem o propósito de descortinar a função dos mythos na paidéia como exposto por Platão na República, de modo a expor seu papel político e moral na educação no âmbito do Estado ideal.

Palavras-chaves: mythos, paidéia, República, função política e moral.

O presente trabalho questiona a função exercida pelos mythos na paidéia proposta por Platão na República. Neste contexto, pode-se perguntar se o uso das narrativas míticas é um expediente de controle político ou ainda se, para o êxito da kallípolis, a educação do filósofo poderia ocorrer sem que se fizesse uso da encantação mítica nos moldes propostos na obra.

Platão foi contemporâneo de grandes turbulências históricas como a Guerra do Peloponeso, tendo testemunhado o declínio da democracia e da Idade de Ouro de Atenas, no século V a.C (Cf. NISBET, 1973, p. 110). Da República, célebre na História da literatura ocidental, emergem os conflitos da época vivida pelo filósofo, o que se sedimenta em várias passagens, nas quais a personagem Sócrates e seus interlocutores delineiam os contornos de uma kallípolis utópica, isenta dos transtornos e vicissitudes que assolavam os atenienses, cujo projeto de vida boa - ordenada pela razão - consubstancia-se na "vida do filósofo", devotado ao aprendizado e à contemplação da verdade (Cf. NUSSBAUM, 2009, p. 122), única via de acesso à eudaimonia. Nesta perspectiva, o significado da paidéia apresenta-se como um conjunto de práticas destinadas à "formação" do homem e se sobrepõe a um sentido restrito de educação ao englobar as potencialidades humanas, como a música, a matemática, a ginástica, a filosofia, entre outras.

O termo myýthos, para os gregos antigos, significava "palavra, ou narrativa", não se opondo de início ao lógos, que também significava palavra (Cf. VERNANT apud NUNES SOBRINHO, 2007, p. 33). Esta identidade inicial entre mythos e lógos se transforma até se firmar na delimitação dos campos de atuação de cada um no âmbito da psykhé:

> Mas, visto que o pensamento mítico não se limita a explicar as causas, e também serve, por exemplo, para o entendimento do ser humano, é evidente que o pensamento mítico e o pensamento lógico não cobrem um único e mesmo campo. Assim como muitas coisas do mundo mítico permanecem inacessíveis ao pensamento lógico, assim também muitas coisas novas, descobertas no campo da lógica, não podem ser substituídas por nenhum elemento mítico. (SNELL, 2009, p. 210)

Os mitos atuam em um espaço não acobertado pela lógica, embora não se restrinjam a um caráter meramente fictício, pois trazem uma significação de cunho normativo e universal, autuando como ao mesmo tempo no âmbito da herança histórica que abarca a criação literária e do modelo exemplar (cf. JAEGER, 2010, p. 68). Embora Platão faça uso dos mitos em muitos de seus diálogos, sobretudo ante a emergência de temas filosóficos "espinhosos", o que se almeja na presente investigação circunscreve-se ao âmbito literário e como este atua na paidéia esboçada na República. Com efeito, nesta obra, Sócrates defende arduamente as restrições dos mitos na educação infantil (377a-379a). Assim, ante a necessidade de criar e educar o futuro filósofo deflagra-se a discussão acerca de que tipo de paidéia deve ser implantada na polis (376c-d). A partir disto, pode-se acompanhar a gravidade que assume o tema em torno do uso das fábulas na formação e educação dos futuros filósofos.

Platão divide a literatura para os fins de sua paidéia em duas categorias: uma verdadeira e outra falsa (376e). Esta última, embora receba o predicado de "falsa" – mesmo que contenha algumas verdades – deve ser a primeira a entrar no currículo das crianças no intuito de iniciar sua modelagem (377a-b). Ressalve-se que no intuito "moldar" a alma desde a tenra infância, os autores de fábulas devem ser "vigiados" e proscritas aquelas fábulas consideradas más, sendo as "boas" selecionadas para serem contadas, ainda no ambiente familiar, pelas mães e amas (Cf. 377b-c).

A permissão do uso das fábulas na educação das crianças é o primeiro indício de que Platão tem consciência dos efeitos morais e, portanto, políticos, das narrativas literárias. Como sublinhado, as estórias devem ser criteriosamente escolhidas, pois o público a que se destinam não sabe distinguir o que é alegórico do que não o é, podendo tomar o falso pelo verdadeiro e vice-versa. Acresça-se que aquilo que se aprende na infância é indelével e inalterável (378e), de modo que às crianças serão destinadas as fábulas nas quais a ideia do bem é a pedra de toque (Cf. CASSIRER, 2003, p. 91), com o devido expurgo de qualquer influência hostil ou prejudicial à formação da juventude. Platão tem em vista que o aprendizado da infância torna-se parte da constituição da alma, de modo que as fábulas desempenham um relevante papel, arraigando-se ao acervo do imaginário como parte inextricável de como o homem já formado apreenderá a realidade.

Note-se que a censura imposta pelo filósofo é de cunho moral e objetiva a impedir a perversão de valores que tanto no homem como no Estado devem estar em sincronia. Os delineamentos ideias da literatura devem abarcar até mesmo o comportamento dos deuses nas narrativas míticas, as quais devem seguir os padrões de honra e de conduta ilibada (382e). Nesse viés, os deuses sofrem um crivo moral que tem por escopo alçá-los à condição daquilo que é incontestavelmente bom: seus atos devem ser descritos sem nódoas e suas imagens não devem ser conspurcadas em combates, conflitos e conspirações (378c-d).

Ainda no contexto do diálogo voltado à paidéia, Sócrates concebe a expulsão dos poetas que não se adequam ao desiderato da kallípolis em um tom jocoso e irônico:

> __ Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exibir juntamente com os seus poemas, prosternávamos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e manda-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. (398a-b).

Assegura Cassirer (2003, p. 91) que a admissão dos mitos na paidéia implicaria em frustrar os esforços filosóficos e minar os alicerces do Estado proposto por Platão, pois o que ele "combate e rejeita não é a poesia em si própria, mas a atividade criadora de mitos". Sob este ângulo, percebe-se que a ironia na expulsão dos poetas oculta algo muito mais grave do que deixa entrever, pois ao expulsar o poeta – e, junto com ele, a potencialidade dos mitos -, o que se faz é eliminar da polis elementos capazes de subverter a ordem estabelecida, o que corrobora as restrições imposta às narrativas míticas e aos seus desdobramentos embutidos nas possibilidades criativas que as obras literárias podem engendrar.

As cautelas adotadas na educação dos guardiões a fim de que estes não sintam medo e as limitações às fábulas de além-túmulo contadas desde a infância, denotam a envergadura da censura artística para a paidéia platônica:

> Portanto, devem ainda rejeitar-se todos os nomes terríveis e medonhos relativos a estes lugares, "Cocito" e "Estige", "espíritos dos mortos" e "espectros", e outras designações do mesmo jaez que fazem arrepiar quem as escuta. Talvez estejam certas para outros efeitos. Mas nós receamos que os nossos guardiões, devido a tais arrepios, fiquem com febre e amolecidos, mais do que convém (387b-d).

A cidade, cujos guardiões se tornassem pusilânimes, teria sua harmonia rompida e estaria sob constante risco, pois a coragem é a virtude política ínsita aos guardiões auxiliares, e implica a disposição psicológica imprescindível ao cumprimento do imperativo obrigacional que lhes é inerente (433a). Acresce-se que, ao acreditarem que os deuses conspiram e combatem, seriam os guardiões vulnerados pela ausência de nobreza destas estórias, tendo como resultado sentimentos como o ódio de uns aos outros (378b-d). É preciso considerar que Platão se resguarda do desregramento político na perspectiva de que as fábulas e os mitos ensejariam consequências tanto no plano do individuo como do Estado, uma vez que não existe maneira de seccionar a justiça na alma da justiça na polis (Cf. JAEGER, 2010, p. 762).

O comedimento de Sócrates ao ministrar seus ensinamentos filosóficos em "conta-gotas" e até mesmo em deixar transparecer a impressão de não compartilhar todos os seus pensamentos com seus interlocutores sobre o real alcance ético do uso das alegorias na educação dos jovens e na construção da cidade justa, evidencia-se quando, inquirido por Adimanto sobre o que deve ser respondido acerca do que e quais são as fábulas, responde de modo esquivo não ser poeta, mas "fundador de uma cidade", posição que pode ser interpretada sob o ponto de vista da censura que o Estado exerceria sobre a criação poética de acordo com Platão:

> Ó Adimanto, de momento, nem eu nem tu somos poetas, mas fundadores de uma cidade. Como fundadores, cabe-nos conhecer os moldes segundo os quais os poetas devem compor suas fábulas, e dos quais não devem desviar-se ao fazerem versos, mas não é a nós que cumpre elaborar histórias (379a).

Novamente, não se pode perder de vista que à figura de Estado em Platão está implícito o conceito de justiça como princípio geral de ordem, regularidade, unidade e legalidade (Cf. CASSIRER, 2003, p. 92), o que confere maior ênfase aos temores que confluem para que a paidéia platônica se torne uma rigorosa ferramenta de controle do imaginário que se forja a partir da primeira infância, momento em que a alma deve ser moldada.

A incoerência da proposta de Platão está em ele ser uma "exceção à sua própria regra", o que desperta grande interesse em seus intérpretes como a que se colhe em MacIntyre (2010, p. 94), de acordo com o qual a República seria intencionalmente uma obra inacabada, na medida em que a paidéia nela exposta não teria sido experimentada por nenhum dos participantes do diálogo, e, além disso, se ressentiria do comportamento excepcional do Sócrates platônico que lança mão do recurso às imagens e mímesis, cujo status é o de quem ainda não aprendeu as formas.

Pode-se contrapor a esta posição que a busca de um critério racional e universal de justiça na República implica em calcificar no homem uma livre e harmoniosa disposição moral para agir conforme o que é belo e bom (kalokagathos). Na esteira de tal raciocínio surge a figura do filósofo, aquele que trilhou o caminho da dialética proposto pela paidéia platônica e que teve acesso ao conhecimento verdadeiro, estando habilitado a identificar "o que é" (epistéme). A narrativa da alegoria da caverna (514a-519b), que se inicia com o pedido do Sócrates para que se imagine a natureza humana relativamente à educação ou à sua falta, sugere que o mito diz respeito à condição humana, cumprindo a "caverna" o papel imagético de demonstrar a metamorfose do homem agrilhoado naquele que, pela educação dialética, tornar-se-á um filósofo. Lembra Annas (1992, p. 257) que a caverna representa não só o estado de degradação de uma sociedade ruim: trata-se da condição humana, de modo que, mesmo numa sociedade idealmente justa, todos iniciariam na caverna.

O começo humano na caverna talvez seja um sinal de que a função primordial dos mitos seja a de manter-se permanentemente ao serviço da paidéia, que, por sua vez, está subordinada ao Estado ideal. Nesse sentido, o as narrativas míticas restringir-se-iam à manutenção da irreflexão e do conformismo, propiciados pelo controle do Estado.

Referências Bibliográficas

ANNAS, Julia. An Introduction to Plato's Republic. 8 ed., New York: Oxford University Press, 1992.

CASSIRER, Ernst. O mito do Estado. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Códex, 2003.

JAEGER, Werner. Paideia: A formação do homem grego. 5 ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MACINTYRE, Alasdair. Justiça de quem? Qual racionalidade? 4 ed., Trad. Marcelo Pimenta Marques. São Paulo: Loyola, 2010.

NISBET, Robert. Os Filósofos Sociais. Brasília: UnB, 1973.

NUNES SOBRINHO, Rubens Garcia. Platão e a imortalidade: mito e argumentação no Fédon. Uberlândia: EDUFU, 2007.

NUSSBAUM, Martha C. A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PLATÃO. A República. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

SNELL, Bruno. A cultura grega e as origens do pensamento europeu. São Paulo: Perspectiva, 2009.

A FORMAÇÃO DO SUJEITO-LEITOR COADJUVADA PELAS REFLEXÕES DE HANNAH ARENDT

CHAVES, Priscila Monteiro; GHIGGI, Gomercindo.

RESUMO: Sabe-se que o analfabetismo vem configurando uma das principais problemáticas inerentes aos dias atuais, e que, mesmo com um ou outro incentivo à cultura, o indice de leitura no Brasil permanece bastante baixo. Mesmo que nesta sociedade a leitura seja fator essencial para o ingresso no mercado de trabalho, bem como para o exercício da cidadania, no contexto brasileiro as pesquisas e as avaliações educacionais apontam para a precária formação de um público leitor, denunciando diversas vezes um fenômeno conceituado como analfabetismo funcional como agravador de tal situação, revelando as imensas dificuldades para o sucesso das ações envolvidas na solução do problema. Partindo destes pressupostos, as pesquisas nos campos de linguística e literatura têm sido bastante exploradas no meio acadêmico, porém, a fim de preencher uma lacuna neste processo de formação do sujeito-leitor, algumas considerações de filósofos renomados, como Hannah Arendt, tornam-se de suma importância à busca de um leitor emancipado. Diante de tal quadro, não se recorre neste trabalho ao campo filosófico a fim de dar um status de "verdade" à importância e ao papel social da competência leitora, e sim busca-se uma tentativa de responder necessidades ainda existentes, mesmo com os avanços de outras áreas, nos dias atuais. Dessa forma, as leituras de Arendt são de extrema valia à formação do sujeito-leitor, pela sua categórica critica ao trabalho alienado; à semiformação e ao mal da irreflexão.

PALAVRAS-CHAVES: sujeito-leitor; formação; humanização; teoria arendtiana.

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se já que o século XX foi marcado por muitas guerrilhas, alguns genocídios, (pelo menos três bastante conhecidos), e neste contexto, o que restou para alguns, como para Hannah Arendt, por exemplo, foi somente a língua materna, da qual não se esquece, morre-se com ela internalizada. Porém, ao mesmo tempo, foi um século que apropriou-se de toda essa barbárie para deixar à humanidade um legado teórico bastante rico, a formação da escola de Frankfurt legitima esta assertiva, mostrando de maneira marcante que em um paradigma da impossibilidade, se demonstra a inviabilidade da formação, ou semiformação, somente pela socialização desta última.

Toda experiência vivida pelos teóricos alemães daquela época, como a vivência em meio a Auschwitz, legitimou o que Immanuel Kant já propusera quando defendia a saída do homem de sua menoridade, ao responder à pergunta "O que é o iluminismo?", já que ao tecer suas reflexões, o autor advoga que é o este esforço que faz com ele atinja à ilustração (1784).

Referindo-se ainda ao mesmo fato, como explicar a ocorrência de tal barbárie em uma nação sofisticadamente letrada, de um ponto de vista linguístico, mas aparentemente analfabeta do ponto de vista político? Tamanha era a contradição da época, quando começou-se a pensar a respeito de uma possível "barbárie", que até muitos judeus ainda estavam descrentes, partilhando da ideia de que um genocídio não poderia ser possível e efetivo, principalmente pelo fato de os alemães formarem um povo considerado extremamente "civilizado", o que se pensava é que tamanha barbárie não teria mais possibilidades de acontecer naquele século, muito menos naquele país. Eram certos de que nenhum ser humano seria capaz de cometer atrocidades parecidas.

Ainda que pareça contraditório, o leitor/escritor que vem sendo formado na atualidade parece ter grande capacidade de explicar os fatos de uma maneira geral, porém uma vasta dificuldade de compreendê-los, dessa forma, alguns dos fatos que não deveriam ser esquecidos em hipótese alguma, acabam sendo abordados de maneira incompleta, descompromissada ou até mesmo inocente. Um deles é a responsabilidade de Auschwitz, que de acordo com a análise feita pelas teorias advindas da escola de Frankfurt, pode ser tomada pelo fato de uma educação extremamente fetichizada pelo ensino técnico, não humanizante.

2 METODOLOGIA

Em uma tentativa de explicação de como ocorreu metodologicamente esta pesquisa, em um primeiro momento é interessante expressar uma inquietação que permeia tal temática. Dessa forma, elucidativa se torna a expressão utilizada por Hannah Arendt, visto que no processo de formação de leitor é possível perceber uma lacuna entre um não mais e um ainda não, isto quer dizer que, com o avanço das pesquisas na área da literatura bem como da linguística, esta competência apresenta avanços perceptíveis e o leitor que as propostas da contemporaneidade vem formando, já não é mais um decodificador, porém ainda não se mostra emancipado.

Segundo a autora em questão, o declínio do velho e o nascimento do novo não são movimentos ininterruptos e assim sendo, surge um espaço vazio entre ambos. E é neste viés que o presente texto busca compreender também o elo perdido entre "um e outro leitor", entre um passado que mostra ter sido superado e um futuro que ainda não emergiu.

Optou-se por esta maneira de operar com a temática em questão, ainda que esta se desenvolva de modo arriscado, intimidada pelo fetiche à quantificação, por determinadas tendências científicas que trabalham mecanicamente em meio a tabelas e números, mas que por vezes nada, ou muito pouco, explicam a respeito dos fenômenos atuais. Assim sendo, buscou-se aqui propiciar a descoberta de uma nova maneira de ler o que já fora lido.

Leitura esta que se mostra de extrema relevância que cada autor, bem como cada leitor, não levam consigo espaços comuns de referências, dessa forma, é fundamentando-se nessa tessitura, na estrutura em que é elaborado este texto, isto é, no lúdico de suas conexões internas que tentar-se-á reconstruir o contexto necessário à compreensão do ato de recorrer à filosofia a fim de responder necessidades existentes.

Em outras palavras, lança-se mão de uma temática a fim de (re)inventá-la, tentando alcançar a precisão do pensamento (ECO) na verticalização da competência leitora, que dialoga com outra área pra se tornar mais segura e se fazer avançar não somente como habilidade, mas como instrumento de humanização.

Diferentemente de mera coleta de noções, procurou-se elaborar uma crítica sob reconhecimento de um problema, encarando esta interpretação dos fenômenos como método. Tem-se logo, a temática da leitura conduzida pela escrita enquanto configuração concreta de tramas conceituais, visto que, "o importante é compreender [...] escrever é uma questão de procurar essa compreensão, parte do processo de compreender" (ARENDT, 2008, p.18).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Muito tem se falado em processo de alfabetização, cultura letrada, desenvolvimento das habilidades da lectoescrita, dos altos índices de analfabetismo entre outras problemáticas que permeiam a atividade de leitura, porém parece que a discussão ainda não é suficiente e as soluções cabíveis ou não foram apontadas, ou ainda não surgiram. As questões relacionadas a tal atividade permanecem sendo uma problemática a ser resolvida no/pelo contexto escolar, desde a educação infantil à academia.

Ainda que haja constantes discussões a respeito, o Brasil é caracterizado como um país de não-leitores, mesmo em uma sociedade letrada e grafocêntrica como a que se vive. Situação ainda mais contraditória que esta é o fato de estes brasileiros serem constantemente submetidos à cultura escrita, produzem muito para ela, porém bem pouco se beneficiam da mesma.

Mesmo que nesta sociedade a leitura seja fator essencial para o ingresso no mercado de trabalho, bem como para o exercício da cidadania, no Brasil, as pesquisas e as avaliações educacionais apontam para a precária formação de um público leitor, revelando as imensas dificuldades para o sucesso das ações envolvidas na solução do problema. Essa realidade aprofunda ainda mais a desigualdade social, visto que embora o sistema educacional brasileiro inclua os estudantes que estavam fora da sala de aula, essa inclusão não é plena do ponto de vista qualitativo, pois o desempenho desses estudantes tem sido baixo, demonstrando sérios problemas no domínio da das capacidades de ler e escrever, resultando em uma menor compreensão da realidade e consequentemente, menor capacidade de resolução de problemas e perspectiva de vida.

Diante de tal quadro, não se recorre aqui ao campo filosófico a fim de fornecer um status de "verdade" à importância e ao papel social da competência leitora, e sim busca-se uma tentativa de responder às necessidades ainda existentes, mesmo com os avanços de outras áreas, como a das tecnologias nos dias atuais. Dessa forma, as leituras das obras de Arendt são de extrema valia à formação do sujeito-leitor, pela sua categórica crítica ao trabalho alienado; à semiformação; ao mal da irreflexão.

A partir de tal processo de pesquisa aliado à escrita, entende-se nesse momento que uma das principais contribuições da teoria arendtiana à formação do leitor é a distinção feita entre trabalho e ação. Visto que, segundo a autora esta última consiste em "la seule activité qui exige la pluralité". Pela ação "l'être humain se révèle, se distingue, et s'exposant aux autres, à ses compagnons, montre qui il est, son unicité"(AMIEL, p.07)(grifos da autora). Dessa forma, o leitor da ação é o leitor da pluralidade, partindo de um dos eixos fundamentais da Condição Humana arendtiana de que homens vivem na Terra e habitam o mundo, e não Homem (Cf. ARENDT, 1997).

Toda leitura irá pressupor uma interação com uma determinada cultura, agindo constantemente nos moldes do imaginario coletivo que esta possui, isto é, ainda que o sentido ocorra no plano imaginario individual de cada leitor, fatalmente pela função formadora que este ato traz consigo, partilha sentidos com membros de sua sociedade também. Assim sendo, o sentido que se extrai da leitura, irá "immédiatement prendre place dans le contexte culturel où évolue chaque lecteur" (JOUVE, p. 12-13).

Diferentemente do leitor do trabalho que, ainda de acordo com a mesma teoria em questão, seria aquele que produz um mundo artificial de coisas, vive do outro lado de uma fronteira individualmente e necessita de uma produção, criativa ou não, para justificar sua existência humana e possuindo a mundaneidade como sua condição humana. O que é insuficiente para uma vida humana digna de fato, com a participação política de cada um, como vislumbra as reflexões arendtianas. Percebe-se nesta espécie de leitor a carência de posicionamento crítico, em virtude de seu caráter alienado de participar, ou não participar, da vida activa, "de façon cyclique, répétitive e anonyme" (AMIEL, p.85)(grifos meus).

Outra crítica a ser analisada e abordada nesta temática constitui no mal da irreflexão. Narrativamente tratado em sua obra Eichmann em Jerusalém, cunhando uma das expressões que a celebrizou: o mal banal. Neste a autora aborda a "banalidade", a trivialidade com que era visto um conjunto de ações repressivas realizadas por um grupo, muito bem elaboradas cientificamente, descrevendo e refletindo a respeito do julgamento de Adolf Eichmann, pode-se dizer que, além da banalidade do mal, outra contribuição de grande valia desta obra é o fato de Hannah Arendt ter sido quem de alguma forma personificou a racionalidade instrumental na literatura alemã, o que ainda não havia sido realizado naquele tempo.

O mais perplexo, de toda esta estranha interdependência entre inconsciência e mal, parece ser o fato de que Adolf Eichmann não podia ser considerado um criminoso, ele não tinha a intenção de fazer o mal, segundo Arendt, ele não teria motivação alguma para tal "a não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais"(1999, p.310). Então a próxima hipótese seria a de que era uma pessoa sem instrução alguma? Todavia, neste ponto a autora também contrapõe:

> Ele não era burro. Foi pura irreflexão - algo de maneira nenhuma idêntico à burrice - que o predispôs a se tornar um dos grandes criminosos desta época. E se isso é "banal" é até engraçado, se nem com a maior boa vontade do mundo se pode extrair profundidade diabólica ou demoníaca de Eichmann (grifo meu) (1999, p.311).

A teoria adorniana se utiliza destes fatos para observar uma imposição a um mundo que está longe de se humanizar, sendo assim, recorre ao genocídio a fim de deixar clara a "inviabilidade tendencial da formação pela socialização da semiformação"(ADORNO, 1995, p. 27). Torna-se possível então questionar: Eichmann tinha instrução, era "educado" nos moldes da educação burguesa, mas foi capaz de tal atitude irreflexiva, capaz de uma desmesura do mal praticado, como isso pôde acontecer? O Caso Eichmann legitima as reflexões da teoria recém evocada, principalmente no que concerne às dificuldades da formação da subjetividade autônoma recorrente a uma via da educação e da cultura, nesses moldes.

Arendt partilha da mesma ideia, não sendo somente uma pensadora política, mas uma questionadora das regras de conduta do seu tempo. Como aponta Anne Amiel: "rien n'est plus opposé au questionnement arendtien que l'idée absurde et même offensante, d'un Eichmann en chacun de nous" (2007, p.31), para ela "a questão não é mais um ser humano particular, um único indivíduo distinto no banco dos réus, mas sim o povo alemão em geral" chegando ao ponto de "toda a espécie humana estar sentada atrás do acusado no banco dos réus" (ARENDT, 1999, p.309).

4 CONCLUSÃO

Entende-se logo que, com a figura de Eichmann, Hannah Arendt justifica o fracasso de uma formação fragmentada, tecnicista, com a qual não se adquire noção alguma de coletivo. Legitimando que somente através da educação crítica, da formação integral do sujeito - esta que começa pela leitura, desde que o ato de ler deixe de ser o que vem sendo: "enorme esforço para expressar simples dados estatísticos" (FREIRE) - será viável formar cidadãos prenhes ao contato com o diferente, com o não-idêntico, visto que é preciso que se rompa com a ideia de educação como mera apropriação de uma técnica.

5 REFERÊNCIAS

AMIEL, Anne. Le vocabulaire de Hannah Arendt. Ellipses, Paris, 2007.
ARENDT, Hannah. A Condição Humana. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.
_____.Compreender: Formação, exílio e totalitarismo (ensaios). São Paulo. Companhia das Letras, UFMG, 2008.
_____. Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
JOUVE, Vincent. La lecture. Hachette Livre, Paris, 1993.

NOS LIMITES DO RAZOÁVEL

SALELLAS BOSCH, Alfons C.; SCHIO, Sônia Maria

RESUMO: Ao 60 aniversário da publicação de *The Origins of Totalitarianism* de Hannah Arendt, este artigo visa evidenciar que a deontologia, e qualquer outro dos elementos constitutivos da Filosofia do Direito não são de aplicação, nem para o trabalho de construção nem para o de compreensão, em Estados totalitaristas. Para tanto, servimo-nos do capítulo terceiro, "A ruptura e o paradigma da Filosofia do Direito: os limites da lógica do razoável", do livro de Celso Lafer: *A Reconstrução dos Direitos Humanos: Um Diálogo com o Pensamento de Hannah Arendt*. Não só as respostas que possa oferecer, senão as mesmas perguntas que a Filosofia do Direito se coloca nada têm a ver com governos de natureza totalitária.

PALAVRAS-CHAVES: Arendt; Lafer; Totalitarismo; Filosofia do Direito.

1 INTRODUÇÃO

O eixo central de toda a obra de Hannah Arendt é a ruptura entre o passado e o futuro, marcada pelo surgimento no século XX do fenômeno totalitário com Hitler na Alemanha e Stalin na Rússia. Este fato político, não só provocou um hiato histórico de consequências trágicas e inéditas, como uma rotura epistemológica de primeira ordem, que instituiu um antes e um depois na tradição do pensamento ocidental. O fenômeno totalitário, por esse mesmo motivo, insere-se na *descontinuidade*, que é uma das características dominantes do mundo moderno. Isto levou a escritores de todo tipo, desde poetas até filósofos, a tentarem compreender o seu mundo desde a fragmentariedade, seguindo o caminho iniciado por Nietzsche, para logo juntarem, ou não, as peças e calibrar o desenho resultante.

É partindo desta premissa que Celso Lafer estabelece um diálogo com o pensamento arendtiano, verificando o seu alcance para a Filosofia do Direito, o que também lhe permite aprofundar no estudo da erosão do paradigma do Direito Natural.

2 METODOLOGIA

Pesquisa bibliográfica.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A destruição da unidade, que se remonta a Parménides, entre ser e pensamento, efetuada pelo criticismo kantiano, provocou uma crise cujas consequências foram a solidão do homem, que já não pode contar com sua razão para a apreensão do ser, a falta de provas para os ideais da razão e a implantação da autonomia do individuo, que deste modo se libera do contexto universal do ser e converte-se em uma coisa entre tantas outras. Neste sentido, Lafer (LAFER, 2009, p. 82) escreve:

> Esta destruição da identidade entre Ser e Pensamento e, consequentemente, do pressuposto de harmonia preestabelecida entre o homem e o mundo é, no plano epistemológico, uma das razões básicas do paradigma do Direito Natural, que explica como o paradigma da Filosofia do Direito vincula-se, (...), à preocupação kantiana com as condições transcendentais do conhecimento da experiência jurídica. Neste sentido, a análise de Hannah

> Arendt sobre o problema da ruptura vê-se confirmada no plano do Direito, pois o início do esfacelamento da tradição começa com a substituição do paradigma do Direito Natural pela Filosofia do Direito, a partir do questionamento do Direito como um *dado* da natureza acessível a uma razão comum a todos.

A filosofia posterior a Kant, segundo Arendt, segue duas vias divergentes. A primeira, cujo máximo expoente seria Hegel, é o intento de reconciliação entre ser e pensamento. Já a segunda, protagonizada principalmente por Kierkegaard e Nietzsche, aprofunda na brecha iniciada por Kant e a radicaliza. Tomando esse fio, Lafer (*Ídem*, p. 83) esclarece o seguinte:

> As oscilações epistemológicas que caracterizam, desde o século XIX, o paradigma da Filosofia do Direito, ora afirmando a possibilidade da unidade entre Ser e Pensamento, ora contestando-a, ora fixando-se no "*Como* se faz o Direito?", sem considerar o "*Para* que serve?" e "O quê?" do significado, e vice-versa, testemunham as inquietudes cognitivas nas relações entre o homem e o mundo também no plano da experiência jurídica.

A diversidade de escolhas entre diferentes modelos para outorgar rigor jurídico aos procedimentos intelectuais destinados a interpretar, comprovar e integrar normas de Direito Positivo, são testemunha do esfacelamento da tradição iniciado na idade moderna. A própria análise da linguagem jurídica representa, segundo Lafer, outro elemento ilustrativo do fenômeno da ruptura entre ser e pensamento, desde que certo dia passou-se a suspeitar sobre a equivalência entre as palavras e as coisas.

A tarefa de Hannah Arendt, explicitada em múltiples textos, é a de compreender. Para tanto, discute com Lessing a dicotomia entre as contingentes verdades da história e a necessidade das verdades da razão, explorando as possibilidades de confirmação das primeiras para as segundas. Contudo, conhecimento e compreensão, ainda que interligadas, são duas coisas distintas. Em vista disso (*Ídem*, p. 85):

> Ao discutir o senso comum e o raciocínio lógico, [Arendt] aponta que este pode operar independentemente do mundo e da experiência. Por isso, é incapaz de compreender e, se abandonado a si mesmo, torna-se estéril na sua consistência. Daí concluir que a redução da compreensão e do pensamento a operações da lógica representa uma diminuição da faculdade de pensar a um mínimo denominador comum, no qual as diferenças reais não são levadas em conta.

O processo de crise tomado pela religião e a filosofia, discutido por Arendt em uma conferência intitulada "Thinking and moral considerations", publicada em 1971, comporta uma analogia perfeita com o Direito, pois a crise do Direito também se coloca como faceta da ruptura quando os jusfilósofos começam a falar no declínio e na morte do Direito e de como o Direito participa da angústia contemporânea pelas dúvidas que provoca nos próprios juristas. Outro tanto poderia se afirmar sobre a confusão entre o conhecer e o pensar que, segundo Arendt, atravessa toda a filosofia moderna, desde Descartes até os neopositivistas, consistente em aplicar ao pensar os critérios dos modelos de certeza que convêm à cognição. Arendt apóia-se na distinção, feita por Kant, entre razão (*Vernunft*) e intelecto (*Verstand*) para sublinhar (ARENDT, 2009, p. 29) a diferença existente entre as atividades destas duas faculdades, respectivamente:

> A distinção entre as duas faculdades, razão e intelecto, coincide com a distinção entre duas atividades espirituais completamente diferentes: pensar e conhecer; e dois interesses inteiramente distintos: o significado, no primeiro caso, e a cognição, no segundo.

Lafer sustenta que esta concentração no conhecer atravessa também a reflexão sobre o Direito. Ela está presente no desejo do jusnaturalismo moderno de transformar o Direito numa ciência lógico-demonstrativa, tentando construir uma jurisprudência científica na esfera do paradigma da Filosofia do Direito e no rigor cognitivo da Teoria Pura do Direito. No entanto, como sublinha Hannah Arendt, a verdade e o desejo de conhecer não são a mesma coisa que a necessidade mais abrangente da razão de buscar o significado das coisas. Lafer (*Op. cit.*, p. 88) agrega:

> Do ponto de vista do paradigma da Filosofia do Direito e de seus problemas a concentração no conhecimento do Direito pode ser uma atitude de bom senso operacional, para lidar com um Direito em permanente mudança. Pode também levar à *reductio ad Hitlerum*, impeditiva de qualquer questionamento do Direito Positivo baseado no pensar.

Entre os séculos XIX e XX os juristas com inquietudes filosóficas tentaram resolver os problemas de tipo prático e epistemológico do Direito Positivo, edificando o paradigma da Filosofia do Direito, baseado na lógica do razoável, como resposta à crise do paradigma do Direito Natural, sustentado na crença. Lafer (*Ídem*, p. 88-89) sentencia:

> O eu pensante não pensa abstratamente algo, mas a respeito de algo, no procedimento dialético do diálogo do eu consigo mesmo, quando nós nos desligamos provisoriamente do mundo para chegar a uma conclusão sobre o sentido das coisas, diante de uma dificuldade concreta.

No entanto, este paradigma fica em suspenso diante da ruptura que representa o totalitarismo, já que a lógica do razoável serve-se do bom senso para adequar um comportamento às circunstâncias, o que não resulta de aplicação na hora de lidar com regimes que operam sem correlato a nenhum tipo de senso comum que possa ser compartilhado por todos.

A principal característica dos regimes totalitários é o movimento, a falta de estabilidade que possibilita todo tipo de situações impensáveis num estado de direito regido por normas que, entre outras, têm a função de orientar o cidadão dentro dos limites de um espaço e de um tempo. Esta desestabilidade provoca o que Lafer chama de *amorfismo jurídico*, que se reflete tanto no âmbito constitucional como na criação ou derrogação de normas. No regime totalitário não há nada de tão relativo e volúvel quanto as leis, até o ponto que, na Alemanha de Hitler, o partido nazista e a polícia não estavam regidos por norma nenhuma. A polícia secreta, por razões obvias, não respondia a nenhum código estabelecido, e a população desconhecia a qualidade das regras sob as quais viviam, no caso de existir alguma. Este *amorfismo jurídico* se corresponde, no plano do Estado, com um secretismo e uma falta de hierarquia aparente que faz com que a pirâmide clássica para representar o poder não seja de nenhuma utilidade. Hannah Arendt simbolizou o Estado totalitário com a figura de uma cebola. No centro, escondido, habita o poder real e a primeira e última fonte de decisões. A superfície, isto é, a parte conhecida pela população, é intercambiável e até eliminável, de modo que ninguém pode ter certeza de quem é que está dando as ordens a cada momento. Este movimento considera-se necessário para a sobrevivência do regime, pois a introdução de algum tipo de estabilidade poderia converter todo o aparato em previsível e, logo, vulnerável. Neste contexto, e somente neste contexto, Lafer (*Ídem*, p. 96-97) pode afirmar que:

> "Direito é aquilo que é bom para o movimento", tal como entendido em função não apenas das ordens do *Führer* mas dos seus *desejos*. (...) Em síntese, o amorfismo do Estado e do Direito no regime totalitário substitui a relação jurídica pela fidelidade pessoal ao *Führer*, cuja função não é institucionalizada precisamente para impedir a estabilidade e permitir a dinâmica.

A função não só de comunicação, senão também orientadora, isto é, que informa de uma visão do mundo e que é característica do conjunto das normas num Estado de direito, é substituída no caso do regime totalitário pelo "princípio do chefe" ou pela "vontade de revolução" expressos pelo líder, que um dia pode dizer uma coisa e outro outra bem distinta. O autor (*Ídem*, p. 97) escreve:

> O totalitarismo, por isso mesmo, não cria uma nova forma de legalidade, substitutiva de uma legalidade anterior: aniquila-a. A legitimidade totalitária, explica Hannah Arendt, desafia a legalidade procurando aniquilá-la ao executar a lei da História (stalinismo) ou da Natureza (nazismo), sem convertê-las em critérios de certo e errado que possam nortear a conduta individual.

As leis do Estado totalitário são leis para um movimento desestabilizador que visa, em primeira e última instância, à permanente subjugação da população ao poder reinante. Deste modo, Lafer (*Ídem*, 97-98) conclui o seguinte:

> Num contexto com estas características perdem evidentemente significado: o kelseniano princípio dinâmico do ordenamento; as normas de reconhecimento de Hart; a validade como uma categoria de utilidade prática, por meio da qual o pensamento jurídico seleciona os seus próprios dados a partir do ponto de vista interno do sistema jurídico; a definição do Direito como ordenamento e os problemas daí derivados que levam aos pressupostos da coerência, hierarquia e inteireza do sistema jurídico; a preocupação com o rigor da análise da sintaxe e da semântica do discurso jurídico - para mencionar temas e conceitos elaborados pelo paradigma da Filosofia do Direito no assim denominado campo ontológico da investigação.

Vê-se logo que ao quebrar todos os princípios do Estado de direito, o totalitarismo, as suas bases, sua dinâmica, sua organização - ou a falta dela - não é apto para ser estudado em base aos princípios históricos do paradigma da Filosofia do Direito.

Desde Maquiavel, e depois com Hobbes, o interesse se erigiu como um dos motivos principais, senão o mais importante, para explicar a ação humana. O totalitarismo, diferente nisso como em outras questões em ralação às tiranias clássicas, rompe também com esse modelo explicativo. Fora isso, o totalitarismo implanta o conceito de

"inimigo objetivo", que diz respeito a todos aqueles indivíduos ou grupos identificados como hostis ao regime, de cujos *crimes possíveis* é melhor ocupar-se antes que aconteçam. Deste modo, um bom número de pessoas podem ser eliminadas pelo fato de representarem uma hipotética afronta ao governo – ou desgoverno – no poder. Resulta obvio que, dentro desses padrões, noções como as de "culpa" e "inocência" perdem qualquer significado. Daí que, como observa Lafer, o antiformalismo da Filosofia do Direito – ou fenomenologia jurídica –, que relaciona os fatos da vida diária com as formalidades das leis, não possa nada num Estado em que as normas não obedecem a razoabilidade nenhuma, em que a polícia deixa de prevenir delitos para atarefar-se na liquidação dos indesejáveis e em que os desejos do *Fhürer* viram ordens na hora.

O objetivo último do regime totalitário é converter a todos os indivíduos em supérfluos. Portanto, este tipo de governo não admite a justiça como legalidade, posto que isso constituiria um equilíbrio contrário aos seus objetivos. Para dar uma explicação do fenômeno totalitário, Hannah Arendt analisou, como precedentes, o antisemitismo moderno e o imperialismo, além de detalhar a estrutura e função dos diferentes tipos de campos de concentração. Não nos cabe aqui determos nesta análise. Tão só, e para finalizar, salientar algumas conclusões para o que é de nosso interesse.

4 CONCLUSÃO

O primeiro que fazem os governos totalitaristas é acabar com a personalidade jurídica das pessoas, detentoras de direitos e obrigações em qualquer Estado de direito. Mas, nos campos de concentração – espaço próprio dos regimes totalitários –, tanto os nazistas como os da URSS, as pessoas foram tratadas como se já não existissem. Todos os condenados eram inocentes e a justiça se ignorava, simplesmente porque, como já foi observado, a palavra perdeu todo significado e, ademais, nada tinha a ver com aquela situação: o campo de concentração fica fora do âmbito do Direito Penal, isto é: o campo de concentração não é uma prisão. Deste modo, a deontologia, e qualquer outro dos elementos constitutivos da Filosofia do Direito não são de aplicação, nem para o trabalho de construção nem para o de compreensão, em Estados totalitaristas. Não só as respostas que possa oferecer, senão as mesmas perguntas que a Filosofia do Direito se coloca nada têm a ver com governos de natureza totalitária, nos que as peças imprescindíveis da razão e o bom senso brilham só pela sua ausência.

5 REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. New York: Harcourt, 1976.

_____. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

LAFER, Celso. *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *A reconstrução dos Direitos Humanos*: um diálogo com o pensamento de Hannah Arendt. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SIGNIFICADO DA PRESENÇA FEMININA NO PALCO DO FUTEBOL PROFISSIONAL DA CIDADE DE PELOTAS, RS, NAS DÉCADAS DE 40 E 50

HERBSTRITH, Aline Batista; GIUSTI, Carmen Lúcia Lobo ; SILVA, Úrsula Rosa da

RESUMO: Este estudo busca o significado da mulher no palco do futebol profissional de Pelotas nas décadas de 40 e 50 e o sentido de sua representação. Foram analisadas fotografias da coleção do desportista da época, Paulo de Souza Lobo (Galego), treinador de futebol que teve sua atuação no futebol do interior do Rio Grande do Sul, principalmente, nas cidades de Pelotas, Rio Grande e Bagé e cujo profissionalismo e conquistas o tornaram um ícone deste esporte. Para uma análise correta de uma fotografia é necessário um olhar desprovido de sentimentos que venham influenciar o que ela tem a dizer. Para a guardiã desta coleção, sempre foi muito difícil observar um novo punctum e estabelecer um novo olhar desprovido de sentimentos devido aos laços afetivos que a ligam ao referido desportista. Somente após os conhecimentos adquiridos na disciplina de Fotografia do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, foi possível analisá-las e estabelecer novos detalhes que as representassem através de um olhar sem conhecimento anterior, um olhar virgem sobre as mesmas. Segundo estudiosos ver tudo ou quase tudo que as imagens mostram. Após a análise fica clara a presença feminina apenas como significado de presentear, com glamour, os momentos de glória de atletas e dirigentes dos clubes de futebol profissional da cidade de Pelotas.

Palavras-Chave: Fotografia. Representação. Mulher. Futebol. Memória.

INTRODUÇÃO

Este ensaio tem por objetivo identificar a presença feminina no futebol profissional pelotense e diagnosticar o sentido de sua representação nas décadas de 40 e 50, através da análise de fotografias da coleção de Paulo de Souza Lobo, desportista da época. Destaque como jogador e treinador, considerado até os dias de hoje como signo icônico do futebol profissional da cidade de Pelotas e no interior do estado do Rio Grande do Sul.

Nas décadas representadas nas imagens o futebol pelotense foi palco de grandes conquistas. Ainda sendo notícia na imprensa estadual até hoje (CABRAL, 2011), na década de 90, Santos (1996) escreve sobre Paulo de Souza Lobo (Galego) no Jornal Zero Hora,

> Dois anos depois de completar 50 anos de atividade profissional (1994), decidiu abandonar o futebol, às vésperas do jogo festivo seleção da Rússia 2x1 Pelotas, onde fora homenageado, o experiente Paulo de Souza Lobo, o velho Galego, como era conhecido. No dia do jogo, nove de fevereiro de 1994, Galego foi homenageado pela diretoria do Pelotas durante um almoço que contou com a presença na época do técnico da Seleção Brasileira, Carlos Alberto Parreira, e de seu auxiliar Zagalo. O experiente treinador, que aglutinava também outros adjetivos, como exigente e disciplinador, estava decidido que iria descansar na praia do Laranjal como legítimo aposentado. A decisão durou pouco. No começo do ano já estava dirigindo o time do Pelotas no Gauchão.

Para a guardiã desta representativa coleção de fotografias e, principalmente, movida por laços afetivos, sempre foi muito difícil obter um novo olhar sobre as imagens sem que o único detalhe, o referido desportista fosse o significante.

Neste estudo foram selecionadas 10 fotografias de sua coleção para análise.

Construção teórica

Para que se consiga perceber tudo o que uma imagem nos fala, Dubois (2003) nos esclarece que: "É preciso um olhar virgem, é preciso reconhecer que não se sabe nada a respeito de uma imagem, mesmo que se saiba bastante". É necessário se desprover dequalquer conhecimento anterior a respeito da imagem. Para ele, essa é a condição de se ver tudo ou quase tudo que a imagem nos mostra, de não se projetar nosso saber sobre ela. O conhecimento nos cega e nos impede de vê-las. Ao se analisar uma imagem acontece um fato muito interessante, segundo Dubois (2003), o espectador quase sempre faz a seguinte observação: "É isso que eu

estava procurando, porque essa imagem se inscreve em tal contexto, pertence a tal situação". Nessa procura pela memória, os "punctuns" são os detalhes essenciais para que se possa trazer a informação mais representativa de um acontecimento. Ainda para Dubois (2003), "se encontra o que se procura, mas não vai encontrar o que não se está procurando, é preciso esquecer de procurar aquilo que já se conhece". Para que isso não aconteça é preciso não procurar nada em uma imagem para ser capaz de descobrir aquilo em que não se está pensando, o que não era imaginável.

Dubois (2003) em sua entrevista nos diz que,

> é preciso deixar a imagem falar, é preciso ter confiança na imagem, entender que ela tem algo a nos dizer, sobre o qual não temos a menor idéia, mas é preciso ao mesmo tempo desconfiar da imagem, porque ela é um artifício, é objeto de manipulação, foi construída[...] Essa dupla atitude, de confiar e desconfiar parece essencial.

Sob este novo olhar foi possível observar nas fotografias a maciça presença masculina no palco do futebol pelotense nas décadas de 40 e 50, como representação de uma época.

Segundo Barthes (1984), como espectador, é necessário analisar o "Studium" (a cena), observar o "Spectrum" (o referente) até encontrar o "Punctum" (o detalhe). Nas fotografias apresentadas e analisadas tem-se representada maciça presença masculina neste esporte. São imagens de representações espontâneas, raras nestas décadas. Nas figuras 1 e 2 o "studium" é o interior dos gramados, característico local masculino para a época. As Figuras 3 a 7 mostram imagens de eventos esportivos, com descontração onde evidencia-se comemorações de conquistas com presença maciça masculina, onde a mulher poderia estar representada mas, pela condição do esporte ainda não ter representação com atletas femininas, o cenário ainda é tipicamente masculino.

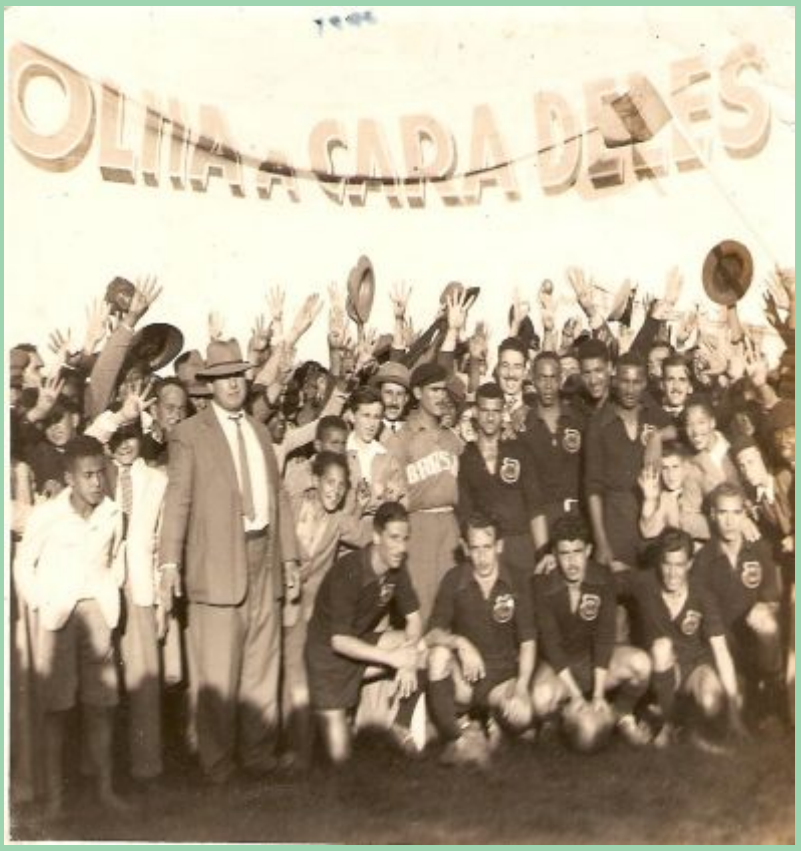


Figura 1 - Comemoração, entre homens, da conquista de campeonato nos anos 40.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 13cm x 12cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 - Homens atletas, treinador e seus filhos homens, nos anos 50.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 24cm x 18cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 3 - Momento de descontração entre homens, atletas e seus filhos nos anos 40.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 18cm x 11cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 - Confraternização entre homens desportistas nos anos 50. 1 fot. : papel revelação ; p&b ; 13cm x 8cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 - Discurso em confraternização de conquista entre homens nos anos 50.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 18cm x 11cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 6 - Confraternização de conquista entre homens nos anos 50.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 24cm x 18cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 7 - Multidão de homens, torcedores assistindo um evento esportivo nos anos 50.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 18cm x 11cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Havia neste período, um forte movimento no sentido de consolidar o futebol feminino, que dava seus primeiros passos na classe média baixa, mas segundo Castellani (1988),

> o Conselho Nacional do Desporto (CND) estipulou que as mulheres não poderiam mais praticar esportes "incompatíveis com sua natureza", proibindo a sua prática em todo o país, condicionando à mulher apenas a praticar esportes que segundo o CND fossem condizentes com suas funções de esposas e mães.

A presença feminina como signo convencional para brindar atletas homens em suas conquistas

Na coleção analisada o sentido de representação da mulher limita-se ao glamour das cerimônias finais das grandes conquistas dos clubes sob a forma de brindar atletas homens de duas formas: a presença feminina representando glamour de uma classe social e as premiações de conquistas.

As Figuras 8 a 11 são fotografias que nos remetem ao sentido da representação da memória coletiva construída. Em uma narrativa oral, D. Geni[4] nos relata que "naquele tempo, nós mulheres, para assistirmos um jogo, éramos levadas a locais especiais e só íamos para festas de comemorações no clube em família e junto com os filhos". A mulher era vista como um signo convencional de glamour na vida social e esportiva. Sua representação era de uma figura coadjuvante nos momentos de conquistas dos clubes e de acontecimentos, como por exemplo, festas natalinas.

Figura 8 - O desportista, Campeão da Cidade, recebendo cesta de flores de uma mulher. Pelotas, 1947.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 18cm x 11cm

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 9 - O desportista, Campeão, recebendo condecoração da madrinha do clube. Pelotas, 1955.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 18cm x 11cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 10- Confraternização natalina, com a presença das esposas e filhos. Pelotas, 1956.

1 fot. : papel revelação ; p&b ; 24cm x 18cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Análise/estudo com resultados

Nas décadas de 40 e 50, o futebol profissional pelotense analisado na coleção de fotografias do desportista Paulo de Souza Lobo tem em sua representação o homem como centro das atividades deste esporte em nível nacional, mundial, como nos mostra as imagens da coleção em estudo, na cidade de Pelotas. Na sua maioria as imagens são marcadas por cenas espontâneas. A mulher tem seu significado como um signo convencional de momentos de conquistas, apenas brindando o evento com seu glamour, representante da elite de uma classe social. Nas décadas analisadas foi um momento de extremismo, quando o Conselho Nacional do Desporto (CND) decide que as mulheres não poderiam mais praticar esportes "incompatíveis com sua natureza", proibindo a sua prática em todo o país e que elas só poderiam praticar esportes condizentes com suas funções de esposas e mães, o que nos leva a entender os motivos da presença feminina no esporte estar ligada apenas ao significado de presentear, com glamour, os momentos de glória de atletas e dirigentes dos clubes de futebol profissional, tendo como palco os eventos acontecidos na cidade de Pelotas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A câmara clara : nota sobre a fotografia. 4.ed. Rio de janeiro : Nova Fonteira, 1984.

CABRAL, Sérgio. Uma data para não esquecer no futebol. Diário Popular, Pelotas, 10 out. 2011. Esportes, p.11.

CASTELLANI, Lino. Educação Física no Brasil : a história que não se conta. Campinas: Papirus, 1988.

DUBOIS, Phillippe. Entrevista concedida à Marieta de Moraes Ferreira e Monica Almeida Kornis em 2 de setembro de 2003. Estudos Históricos, Rio de janeiro, n.34, p.139-156, jul/dez 2004.
PARDO, Eliane Ribeiro; RIGO, Luiz Carlos. Memórias esportivas : uma história da subjetividade urbana. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 25, n. 2, p. 21-37, jan. 2004.

SANTOS, Klécio. Técnico fez história no Interior. Zero Hora, Porto Alegre, 10 out 1996. Esportes.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA DE CAETANO JOSÉ RIBEIRO JÚNIOR

BORGES, Cibele Dias

RESUMO: O presente trabalho tem como tema a imagem de Nossa Senhora da Conceição, realizada pelo artista sacro Caetano José Ribeiro Júnior (1824-1894). Tal imagem possui uma representação significativa na história deste artista e por conseqüência, nas narrativas de seus descendentes. Através de entrevistas com seus descendentes, foi possível fazer uma leitura diferente desta imagem. Memória e arte estão aqui, entrelaçadas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Sacra, Nossa Senhora da Conceição, Memória, História da Arte.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em um recorte da pesquisa acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – PPGMP da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Este trabalho foca na análise iconográfica da imagem sacra de *Nossa Senhora da Conceição*. Tal imagem foi concebida pelo artista Caetano José Ribeiro Junior (1824-1894) nascido e falecido na cidade de São José do Norte, no Estado do Rio Grande do Sul. O artista em foco ficou conhecido por trabalhar com imagens de arte sacra, por isso era chamado por sua comunidade de o "santeiro". A imagem de *Nossa Senhora da Conceição* está localizada na cidade de Rio Grande na Igreja Nossa Senhora da Conceição. O artista apresentava habilidades que lhe deixaram conhecido popularmente onde morava. No período em questão, século XIX, Caetano trabalhava com madeiras pesadas e as entalhava com características muito pessoas. Perpetuou em suas imagens os rostos de seus familiares, traçava linhas e compunha suas imagens de uma maneira muito sentimental. Além de trabalhar com imagens articuladas o que possibilita a movimentação do corpo. A arte é o reflexo de uma sociedade que quer delimitar um espaço no tempo. Desta forma, quando lidamos com as obras de arte como um todo, podemos relacioná-las a alguns valores e podemos tratá-las de formas distintas, ou seja, pode existir uma preocupação pelas coisas como, identificar, conservar, restaurar, comprar, exibir, vender ou então, podemos pesquisar sobre, saber no que consiste, como se gera e se transmite, como reconhecemos e podemos usufruir. Caetano pertencia a uma família muito ligada a arte e a cultura, buscava a inspiração para realizar suas obras em seus familiares. Segundo depoimentos de seus descendentes, o artista estudava o corpo humano, através de seus filhos, tinha noções de anatomia e utilizava desta sabedoria para compor as imagens e as construir o mais próxima possível do real. Esta inspiração, e o estudo do corpo humano são de tamanha importância dentro da História da Arte. Muitos artistas utilizavam de seus estudos e saberes para compor seus trabalhos. Assim foi com Leonardo da Vinci, o artista, referia-se ao homem como o modelo do mundo, modelo este gerado pelo Todo Poderoso. Sendo assim o estudo da anatomia humana, era um meio de conhecer o criador e estar mais próximo aos mistérios que Ele envolve.

> Quando consideramos os *estilos* (e vamos fazê-lo do ponto de vista das artes plásticas), vemos que a atividade artística se condensa em formas essenciais, dotadas de um dinamismo próprio, desenrolando seu curso temporal efetivo, como um segundo processo histórico, que intercepta as linhas da história social e cultural, sem com elas se confundir. O desenvolvimento das artes plásticas (escultura, arquitetura, pintura) estaria regido por determinadas categorias estilísticas, correspondentes a certos modos definidos de *visão artística*, comuns, num período que se recorta no tempo específico desse desenvolvimento, à pintura, à escultura e à arquitetura. (NUNES, 2006, p. 102 e 103)

A arte sacra permite essa aproximação e quando se trata do artista permite a sua imaginação consagrar através de materiais a sua idéia de devoção. Segundo João Dalla Rosa Júnior, "a invocação é um conceito (tema) da escultura." (2006, p.9).

2. MEMÓRIAS

O artista em questão tem sua história perpetuada através de seus descendentes. Uma história passada de geração em geração e que hoje, através desta pesquisa fica viva na narrativa pessoal de cada familiar. Caso houvesse um distanciamento do grupo o qual se compartilha idéias, por exemplo, automaticamente haveria o esquecimento, bem como a impossibilidade da reconstrução da lembrança. Maurice Halbwachs nos diz isso quando refere que a memória coletiva, nada mais é, do que a participação da memória individual de cada sujeito para com o fato, segundo Halbwachs (1990, p. 51) "diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.". A origem desta narrativa individual está inspirada na narrativa coletiva que a família proporciona até hoje. A família de Caetano perpetua a sua história, porque não deixa de falar ou narrar para seus descendentes e curiosos quem foi este artista. A memória é o reconhecimento que é imediato, é a forma do passado agir no presente. Halbwachs nos aponta que a partir das vivências em grupo, no caso desta história, as vivências dos familiares de Caetano, a memória pode ser reconstruída. Ao se tratar de descendentes do artista, aqui a memória pode ser criada a partir de representações do passado, vividas por outras pessoas. A memória pode ser uma reconstrução do que se imagina ter acontecido. Narrando suas memórias, a família de Caetano estará reavivando o sentimento de pertencimento a gerações passadas e fortalecendo os laços que ligam este artista a seus descendentes e também a cidade e memória da cidade.

3. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

A história de Caetano vai se redimensionando, agora também através de seu trabalho. Suas obras estão visíveis para que qualquer pessoa possa ter acesso. Através de seus trabalhos, um tempo histórico pode ser rememorado, torna-se uma tentativa de contextualização do período em que o artista viveu.

O objetivo do trabalho foi fazer uma análise iconográfica da obra *Nossa Senhora da Conceição* de Caetano José Ribeiro Júnior, afim de entender o contexto em que o artista vivia e assim apresentando a comunidade o criador da imagem adorada por tantos fiéis. Para trabalhar com tais questões referentes ao artista que viveu no século XIX, foram realizadas entrevistas com descendentes de Caetano. A história oral é suporte fundamental para que possa entender o cotidiano e o contexto em que viveu o artista. Também ocorreram visitas a Igreja de mesmo nome da imagem, localizada na cidade do Rio Grande no estado do Rio Grande do Sul, como já citado anteriormente, para que a obra fosse fotografada e posteriormente analisada. Conforme Barros, a história oral "remete a um dos caminhos metodológicos oferecidos pela História" (2008, p. 133). Ainda segundo Delgado:

> A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas. Testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida. (2006, p. 15-16).

A imagem de *Nossa Senhora da Conceição* (Figuras 1 e 2), encontra-se na nave lateral esquerda da igreja de *Nossa Senhora da Conceição*. É composta de madeira, não possui característica de roca, mas muitos detalhes significativos e muito expressivos da imagem. A datação de sua feitura ainda não foi descoberta, mas sabe-se que foi realizada e idealizada por Caetano e ainda no século XIX. Tais informações estão registradas em um jornal da época, ainda não identificado, pois seus familiares possuem apenas uma fotocópia deste texto. No texto estão registradas três informações muito importantes, a primeira é a citação do nome do artista e um agradecimento muito especial a

ele, a segunda a data de entrega da obra e a terceira o local de destino da encomenda. A data XX e o local a cidade de Bagé. Especula-se que tal imagem tenha sido entregue a Igreja que a solicitou, mas que por falta de recursos financeiros foi devolvida a seu artista e assim, doada a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Esta imagem está em cima de um globo terrestre e de nuvens, onde anjos guardam seu olhar. Uma lua esta coberta pela nuvens e esta representação dá-se por referenciar a pureza da lua, a pureza de Maria. Debaixo dos pés da imagem encontra-se uma serpente, que em muitas imagens representa o mal que foi vencido. A obra possui aproximadamente 2 metros de altura, a contar da base que a sustenta, a ponta de sua coroa.

Figuras 1 e 2. Nossa Senhora da Conceição. Fotografia Digital

Seu semblante é muito sereno e neste caso, há uma curiosidade em especial. Caetano reproduziu o rosto de Nossa Senhora (Figuras 3 e 4), a semelhança dos traços do rosto de sua esposa. Esta história é perpetuada por seus descendentes. Sempre que surge uma nova possibilidade de conversas com os familiares, essa história é sempre relatada com muito carinho. Segundo depoimentos, Caetano tinha uma relação muito especial com sua esposa, a adorava como adorava suas imagens, a tinha como modelo de inspiração para a realização de suas obras. Sabe-se que ao longo da História da Arte, muitos artistas utilizavam a imagem feminina para representar o sagrado ou mesmo o profano e que a utilização da figura feminina, não passava de uma representação do desejo a ser reproduzido. Aqui Caetano aproveitava o momento de inspiração para fazer algo além da pura representação do feminino, constata-se a partir do estudo dos relatos de seus descendentes, um sentimento de perpetuação a memória familiar. Entende-se aqui, que o artista, escolheu determinados momentos de sua trajetória para que fossem recordados mais adiante, com o passar dos anos. Não se sabe ao certo qual a intenção de Caetano, mas fazendo uma análise de seus trabalhos e das narrativas familiares, o sentimento de perpetuação de sua memória, como o artista especial, aquele que tentava se superar em suas habilidades fica evidente.

Figuras 3 e 4. Rostos. Fotografia Digital

1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta breve análise da obra de Caetano José, entende-se que o artista não tem a obrigação de utilizar o material para obter um bom resultado, mas é favorecido em consagrar-se neste resultado, quando o material lhe proporciona tal inspiração e favorece a futura leitura do objeto. O artista tende apenas a guiar-se pela natureza e aproveitar os benefícios dos materiais. Há artistas que depositam o valor estético na sensibilidade, no cuidado, na perícia da operação, transformam a obra em uma preciosidade que dá a ela uma singularidade. A História da Arte está no nosso dia a dia através dessas imagens. É uma história diferente, pois é narrada através de seus materiais e está sempre em conjunto com quem a solicita. Uma análise mais profunda será realizada, à medida que o projeto for sendo desenvolvido. *Nossa Senhora da Conceição* da Igreja de mesmo nome, da cidade do Rio Grande, é ícone de adoração, representa a comunidade, a proximidade de Maria com seus fiéis e ressalta as dores que foram por ela sentidas, fazendo com que a comunidade perpetue uma história de amor e fé.

2. REFERENCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História: especialidades e abordagens*. 5°ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. São Paulo: Ática 2006.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária Processional: classificação e tipos de articulações. Imagem Brasileira. Belo Horizonte. N. 1, 2001, p. 129 – 134.

ROSA JÚNIOR, João Dalla. *As Invocações da Virgem na Igreja Matriz de Viamão: uma proposta metodológica na análise da imaginária sacra*. P.1-11. In: *II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP.*

A DECLARAÇÃO DE SENTIMENTOS DE 1848: APRESENTAÇÃO E IMPORTÂNCIA

RODRIGUES, Cíntia Luzardo[1]; ALMEIDA, Eduardo Pinto de[2]

[1]Mestre em Ciências Sociais - UFPel, cintialuzardo@hotmail.com; [2]Mestre em Filosofia - UFPel, oabrs60542@gmail.com.

RESUMO: o presente trabalho se destina a apresentar e analisar a Declaração de Sentimentos, documento discutido e elaborado na *Seneca Falls Convention*, convenção que aconteceu em 1848 na cidade de Nova York para discussão dos direitos da mulher. Será também objeto deste estudo, a estrutura, o conteúdo, a autoria e a importância do referido documento.

PALAVRAS-CHAVE: declaração, direitos, mulheres

1 INTRODUÇÃO

Esse estudo integra um projeto de pesquisa vinculado à Universidade Federal de Pelotas denominado "Caixa de Pandora: mulheres artistas e filósofas do século XX", que se destina a estudar e pesquisar a importância e a contextualização das ideias relacionadas com gênero.

Dentro dessa perspectiva, no presente trabalho será apresentado e analisado o documento conhecido como *Declaration of Sentiments*, ou *Declaration of Rights and Sentiments*, texto discutido, elaborado e adotado no que se considera a primeira convenção sobre direitos da mulher, a *Seneca Falls Convention*, ocorrida em Nova York, 1848.

Partindo do documento como tal, o presente trabalho indaga não apenas sua estrutura e conteúdo, mas trata também – ainda que rapidamente - de sua autoria e das circunstâncias em que foi elaborado, bem como o impacto e os efeitos que teve no desenvolvimento dos direitos das mulheres.

Embora se trate de tema desconhecido na literatura brasileira, a Declaração dos Sentimentos suscita grande interesse multidisciplinar, pois, além de seu valor histórico, representa um importante encontro entre o direito e a ideia do gênero.

2 METODOLOGIA

Para a execução desta pesquisa e obtenção dos objetivos propostos, quais sejam, apresentar e determinar a importância do documento denominado "*Declaration of Sentiments*", executou-se, em primeiro lugar, a tradução e análise do texto conforme publicado em "*History of Woman Suffrage. In Three Volumes*. Edited by Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony and Matilda Joslyn Garge. Vol. I: 1848-1861. Rochester, New York. Charles Mann, 1887". Depois, foi realizada revisão bibliográfica, com a seleção, leitura e análise crítica do material escrito pelos especialistas e comentadores inseridos nesse contexto.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1. Autoria da Declaração

No dia 14 de julho de 1848, o *Seneca County Courier*, jornal local, publicou uma nota anunciando "uma convenção para discutir a condição civil, social e religiosa e os direitos das mulheres". A nota convidava as mulheres a comparecer no dia 19 e o público em geral no dia 20 daquele mês na capela Wesleyan.

A convenção, que contou com 300 participantes e produziu a Declaração de Sentimentos, foi resultado, principalmente, da articulação de duas importantes ativistas do movimento abolicionista escravagista norte-americano, Elizabeth Cady Stanton e Lucretia Mott.

Elizabeth Cady Stanton nasceu em 12 de novembro de 1815, no estado de Nova York. Frequentou uma escola chamada *Troy Female Seminary*, que foi uma das primeiras a fornecer às mulheres uma educação de nível médio, comparável à que os homens recebiam. Recebeu educação também em casa. No escritório de seu pai, que foi congressista e juiz da Suprema Corte, aprendeu o caráter discriminatório das leis americanas, o que veio a constituir uma das grandes motivações para a luta por direitos iguais. Elizabeth casou-se com um advogado abolicionista. Em 1840 ela e seu marido compareceram à Convenção Mundial Antiescravidão, em Londres. Lá, presenciou com indignação ao impedimento, por parte dos organizadores da convenção, da participação das delegadas mulheres, entre as quais, contava-se Lucretia C. Mott.

Lucretia C. Mott, nasceu em 3 de janeiro de 1793 na cidade de Nantucket. Estudou em escolas públicas e particulares, de acordo com o desejo de seu pai, que era amante da democracia. Tornou-se assistente e, depois, professora. Ao tornar-se professora, descobriu que, somente por ser mulher, receberia a metade do salário que recebia um homem pelo mesmo trabalho. Esse teria sido um dos motivos que a levaram a promover e participar da luta pelos direitos das mulheres. Durante os anos 1830, Lucretia participou ativa e intensamente do movimento abolicionista americano. Em 1838 ajudou a realizar a Convenção Americana Antiescravidão. Em 1840, por ser mulher, foi impedida de exercer sua função de delegada na Convenção Mundial Antiescravidão, o que é considerado como o segundo motivo de sua luta pelos direitos das mulheres.

3.2 Convenção e Declaração

Durante os dois dias de convenção muitos assuntos foram tratados. Mas, o que é mais digno de nota é a discussão sobre o direito de sufrágio feminino. Na época, o debate mais importante para muitos era sobre o direito de propriedade da mulher, pois ainda era ela, quando casada, considerada legalmente incapaz de administrar os próprios bens. Por força da *coverture*, que somente aos poucos começava a receber algumas restrições em alguns estados americanos, os bens da mulher casada ficavam sob total controle do marido. Muitos participantes da convenção foram contrários a incluir na discussão a referência ao direito de sufrágio feminino. Acreditavam eles que isto suscitaria muita oposição e antipatia na opinião pública, prejudicando o movimento. Em uma época em que mal podia a mulher casada exercer algum dos poderes do direito de propriedade, reivindicar o direito de votar era uma grande ousadia mesmo entre aqueles que eram liberais o bastante para frequentar a primeira convenção dos direitos

da mulher. No final, dos 300 participantes da convenção, 100 assinaram a Declaração dos Sentimentos: 68 mulheres e 32 homens.

3.3 Declaração de Sentimentos: estrutura e conteúdo

O primeiro esboço da Declaração dos Sentimentos foi elaborado por Elizabeth Cady Stanton tomando por base a Declaração de Independência dos estados americanos (1776), redigida por Thomas Jefferson. Em realidade, o texto da Declaração dos Sentimentos segue praticamente linha a linha o texto da Declaração de Independência. Porém, onde as colônias americanas referem o rei George, a Declaração dos Sentimentos refere o homem, ou seja, o gênero masculino. Substitui, pois, a autoridade política pela ideia do gênero. A tirania exercida pela pesada autoridade de um rei injusto sobre um povo jovem de índole independente e democrática foi a imagem escolhida para dar uma ideia da opressão exercida pelo gênero masculino sobre a mulher. Não é por acaso que a Declaração de Independência é o modelo seguido para a Declaração dos Sentimentos.

A estrutura do texto aprovado na convenção contém três grandes seções: uma espécie de preâmbulo, uma série de "queixas" ou uma lista de injúrias praticadas pelos homens contra as mulheres e uma série de resoluções ou um pequeno programa de ação.

O preâmbulo traz as principais teses filosóficas. Afirma "que todos os homens e mulheres foram criados iguais" e que possuem como direitos inalienáveis a vida, a liberdade, e a persecução da felicidade. É enunciada com clareza a seguinte tese jusnaturalista: é para assegurar estes direitos que os governos são instituídos; e sempre que algum governo ameaça estes direitos, as pessoas têm o direito de recusar submissão a ele. De acordo com o preâmbulo, a mulher tem sido alvo da tirania masculina e tem necessidade de demandar igualdade de tratamento.

Na segunda seção do documento, é enunciada uma série de 16 queixas. Do ponto de vista dos temas, tais queixas podem ser agrupadas, de modo geral, conforme se refiram (a) aos direitos políticos:

> "Ele nunca permitiu que ela exercesse seu direito inalienável de votar.
> Ele a obrigou a submeter-se a leis em cuja formação ela não teve voz.
> Ao privá-la deste primeiro direito de cidadão – o de votar – deixando-a desse modo sem representação nas casas legislativas, ele a oprimiu por todos os lados.";

ou (b) ao direito de propriedade, em conexão com o casamento e o divórcio, como por exemplo:

> "Além de privá-la de todos os direitos enquanto mulher casada, quando solteira e proprietária, ele a taxou para sustentar um governo que a reconhece apenas quando a sua propriedade pode lhe ser proveitosa.";

ou (c) ao direito à educação e à atividade religiosa:

> "Ele fecha para ela todos os caminhos que ele considera para si mesmo os mais honrados para a riqueza e a distinção. Como professora de teologia, medicina ou direito, ela é desconhecida.
> Ele negou a ela as oportunidades de obter uma educação completa – todas as universidades estão fechadas para ela.
> Ele a admite na igreja assim como no Estado, numa posição não mais que subordinada, alegando autoridade apostólica para excluí-la do ministério e, com algumas exceções, de qualquer participação nos negócios da Igreja."

A terceira seção da Declaração dos Sentimentos contém as resoluções que foram adotadas na convenção. Trata-se de algumas conclusões de natureza declaratória e de algumas diretrizes de ação. Aqui também há um pequeno preâmbulo em que é afirmado um princípio de direito natural. Mas aqui a invocação do naturalismo jurídico

se apoia na autoridade muito concreta de ninguém menos que Sir Willian Blackstone:

> "Considerando concedido que o grande preceito da Natureza seja aquele que diz que "o homem deve perseguir sua verdadeira e substancial felicidade", Blackstone, em seus Comentários, faz constar que esta lei da Natureza, sendo coeva da humanidade e ditada pelo próprio Deus é, evidentemente, superior em obrigação a qualquer outra. Ela é obrigatória sobre todo o globo, em todos os países e em todo o tempo; nenhuma lei humana tem validade se contrária a ela, e aquelas que valem, derivam dela sua validade, autoridade e força, mediata e imediatamente."

A partir desta forte premissa é estabelecido que as leis que estejam em conflito com este grande preceito da natureza não têm validade e, assim, as leis que impedem a mulher de ocupar a posição social adequada ou que a coloquem em posição inferior ao homem, sendo contrárias à lei da natureza, não têm validade.

A terceira seção da Declaração reafirma ainda a igualdade natural entre o homem e a mulher. E, mais importante de tudo, estabelece que "é dever das mulheres deste país assegurar para si mesmas seu sagrado direito de votar".

4 CONCLUSÃO: IMPORTÂNCIA DA DECLARAÇÃO DE SENTIMENTOS

A importância da Declaração de Sentimentos de 1848 é, em primeiro lugar, histórica. Além de reforçar o movimento pelos direitos das mulheres em geral, a Declaração é hoje considerada a pedra fundamental do movimento que culminou na aprovação da décima nona emenda da Constituição daquele país; emenda que garantiu o direito de voto às mulheres.

A Declaração tem também notável importância para movimento feminista, pois não se trata apenas de um documento que reivindica direitos frente a uma autoridade política constituída. Ao substituir o "rei George" por "homem", ou "ele", o texto põe em primeiro plano justamente o problema estrito do gênero. Sua mensagem latente diz que a declaração de independência das mulheres não se dará em relação a um governo (embora se esteja também reivindicando direitos frente a este governo); a independência da mulher terá de ser buscada em relação ao sexo dominante. A busca de direitos iguais é, em verdade, um meio para alcançar este fim. É um feminismo que luta e se impõe através da ideia dos direitos e não um feminismo que serve para obter direitos (com o que estaria esgotada sua finalidade).

A Declaração tem também grande interesse para a teoria do direito e a teoria política. Primeiro, não por inventar, mas por colocar em ação duas formas elementares do jusnaturalismo: uma, de matriz lockeana que afirma que os governos existem para proteger certos direitos que as pessoas já possuíam antes de sua instituição; e outra, que afirma que leis positivas que contrariem uma determinada lei natural não têm validade. Em segundo lugar, e mais importante: a Declaração mostra precocemente que o princípio da igualdade celebrado no liberalismo das revoluções francesa e americana, para ser um princípio de igualdade real, não pode ser cego para certas diferenças. A ideia de gênero ao introduzir a diferença na reflexão sobre o direito e os direitos, de seu lado, não nega, mas reforça o princípio de igualdade.

5 REFERÊNCIAS

ESTADOS UNIDOS DA AMERICA. American State Papers.Chicago: Encyclopaedia Britannica [The Great Books of The Western World vol. 43], 1952.

ESTADOS UNIDOS DA AMERICA. Women in Congress. Disponível em: [http://womenincongress.house.gov/]

HOLLAND, Patricia G.; GORD, Ann D (eds). The Papers of Elizabeth Cady Stanton and Susan B. Anthony. Disponível em: [http://ecssba.rutgers.edu/index.html]

MORRISON, Wayne. Filosofia do Direito – dos gregos ao pós-modernismo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STANTON, Elizabeht Cady; ANTHONY, Susan B.; GAGE, Matilda Joslyn. History of Woman Suffrage, vol I.: 1848-1861, illustrated with steel engravings. Second Edition. Rochester: Charles Mann, 1887.

WOLLESTONECRAFT, Mary. A Vindication of The Rights of Woman, With Strictures on Political and Moral Subjects. New York: A. J. Matsell, 1833.

HISTÓRIA E ARTE PICTÓRICA BARROCA: UM ESTUDO DE GÊNERO

TEDESCO, Cristine; JARDIM, Rejane Barreto

RESUMO: O presente texto busca discutir as possibilidades de uso das fontes escritas e imagéticas, por pesquisas históricas. Utilizaremos, principalmente, uma das obras de Artemísia Gentileschi (1593-1652), pintora do período barroco romano, intitulada *Giaele e Sisara* (1620, Budapest, Szepmuvészeti Múzeum), juntamente com os textos do Antigo Testamento presentes na Bíblia de Jerusalém que narram a história de Jael, a qual dará origem a uma série de produções pictóricas no contexto do século XVII, dentre elas a obra que analisaremos. Além disso, realizamos uma investigação atrelada às discussões de *gênero,* pois entendemos que as relações de poder entre o feminino e o masculino são construídas culturalmente e que as identidades subjetivas de homens e mulheres possuem origens sociais (SCOTT, 1990). A partir dos referenciais teóricos dos *Estudos de Gênero*, podemos nos perguntar, por exemplo: Como os discursos políticos, religiosos, comportamentais, androcêntricos, direcionados ao *corpo sexuado* de Artemísia Gentileschi, e que regravam os papéis destinados às mulheres do mesmo período, atuaram ou não sobre ela? Sua atuação no processo de criação artística é também caracterizada pela resistência àqueles discursos que questionavam a legitimidade das obras artística produzidas pelas mulheres, já que estas seriam também formas de criação do mundo. Dessa maneira, "[...] como poderiam às mulheres, capazes apenas de copiar, traduzir e interpretar, terem condições de criar"? (SOIHET, 2010, p. 209). Estes são alguns dos questionamentos abordados ao longo da pesquisa e também se demonstram significativos para a construção do conhecimento historiográfico a partir de personagens individuais, o que não deixa de contribuir com explicações mais complexas da sociedade. A investigação está atrelada, ao mesmo tempo, a uma problemática de estudo interdisciplinar, envolvendo, sobretudo história e artes visuais.

PALAVRAS-CHAVES: História. Gênero. Artemísia Gentileschi. Discursos. Interdisciplinaridade.

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo faz parte da pesquisa em andamento no PPGH-UFPel e se utiliza de dois campos de trabalho, marcados por fontes escritas e imagéticas. Um desses campos é constituído pela análise dos interrogatórios presentes nos autos do processo crime desencadeado em Roma durante o ano de 1612 por Orazio Gentileschi contra Agostino Tassi, ambos pintores. O processo é aberto em vista do estupro cometido contra a também pintora, Artemísia Gentileschi. A obra foi organizada por Eva Menzio (2004), e inicia com a súplica de Orazio Gentileschi ao papa Paolo V (Camillo Borghese, atuou como pontífice entre 1605 e 1621) a fim de que fosse efetivava a abertura do processo.

O segundo campo da pesquisa, não menos importante, é dedicado ao estudo das obras pictóricas de Artemísia Gentileschi. Dentre elas podemos destacar algumas, como por exemplo: *Susanna e i vecchioni* (1610), *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613), *Giuditta e la fantesca* (1613-1614), *Ester al cospetto di Assuero* (1622-1623) e *Giaele e Sisara* (1620), que será, esta última, o elemento aqui investigado. Nosso objetivo no artigo é realizar uma análise do ponto de vista da construção das diretrizes de *gênero*, discutindo a cena histórica representada na imagem pictórica, já indicada, de Artemísia Gentileschi.

2 METODOLOGIA

Como é possível controlar os resultados de uma pesquisa histórica? Na elaboração das hipóteses de uma investigação pode-se ter a pretensão de chegar a determinados resultados. Contudo, como proceder quando os resultados são diferentes daqueles esperados? Os objetos de estudo possuem suas particularidades específicas, mas não podemos esquecer, além disso, as subjetividades que envolvem tanto os indivíduos que investigam como aqueles que são investigados. Nesse sentido, salientamos ainda que a seleção das fontes, da metodologia, do referencial teórico e a elaboração das perguntas feitas ao longo de uma investigação, são influenciadas pelo próprio objeto.

A abordagem metodológica que nos propusemos a realizar está vinculada à micro-história italiana, da qual podemos mencionar o historiador Carlo Ginzburg (1989), como um dos seus grandes incentivadores. No Brasil, é

possível destacar a obra de Henrique Espada Lima (2006), *A micro-história italiana: escalas indícios e singularidades*, que sinaliza o amplo interesse dos historiadores que nos últimos tempos têm se apropriado do método. Podemos afirmar que isso ocorre à revelia dos referenciais teóricos – os quais não são determinantes para a escolha de um ou outro método de abordagem.

A escolha da micro-história para o estudo da obra *Giaele e Sisara* (1620) de Artemísia Gentileschi, pode ser relacionado com um dos questionamentos feitos ao longo da elaboração da pesquisa: Que importância teria o estudo histórico sobre uma pintora do barroco romano para a historiografia atual? Os estudos de acontecimentos históricos que durante muito tempo foram negligenciados pela história surgem hoje, a partir das propostas metodológicas da micro-história, que propõe uma investigação diferente.

Por meio de um olhar microscópico da sociedade, criamos condições para entender seu cotidiano e as formas através das quais os indivíduos atribuíram sentidos ao mundo. O interesse em entender como se construíram, ao longo do século XVII, os discursos androcêntricos que delimitaram funções e papéis sociais para homens e mulheres, bem como compreender o que tais identidades, femininas e masculinas, significaram durante o período, fazem parte das inquietações que contribuíram com a seleção metodológica da micro-história.

Para a historiografia já consolidada, é difícil conceber que de suas explicações não fazem parte uma série de indivíduos, dentre eles as mulheres. Tal afirmação pode ser confirmada com o simples ato de observar nos livros, por exemplo, de história da arte, quantas mulheres deles fazem parte. Então por não terem suas obras em importantes livros de artes, não teriam elas existido? O silêncio acerca "das histórias das mulheres" evidencia a fragilidade de certas explicações e métodos da conhecida História Geral. Para Carlo Guinzburg (1987), os acontecimentos históricos individuais podem contribuir para explicações mais complexas da sociedade.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A história da personagem bíblica do Antigo Testamento que será representada por Artemísia Gentileschi na obra *Giaele e Sisara* (1620), é narrada ao longo do livro histórico dos Juízes, presente na Bíblia de Jerusalém. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, pp. 306-384).

Após a morte de Josué, principal sucessor de Moisés, e de toda a geração que conhecia a obra de Iahweh:

> Então os israelitas fizeram o que é mal aos olhos de Iahweh, e serviram aos baais. Deixaram a Iahweh, o Deus de seus pais, que os tinha feito sair da terra do Egito, e seguiram a outros deuses dentre os dos povos ao seu redor. [...] Então a ira de Iahweh se acendeu contra Israel. E os abandonou aos saqueadores que os espoliaram, e os entregou aos inimigos que os cercavam [...]. Em tudo o que empreendiam, a mão de Iahweh era contra eles para lhes fazer mal [...]. Então Iahweh lhes suscitou Juízes que os livrassem das mãos dos que os pilhavam. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, pp. 350-351).

Durante a atuação de Débora e Barac (Juízes enviados por Deus para salvar o povo de Israel), em meados do século XII a.C., os israelitas sucumbiam nas mãos de Jabin, rei de Canaã, que reinava em Hasor. O líder de seu exército era Sísara, o qual habitava a noroeste da planície de Jezrael – o conflito, então desencadeado, possui caráter histórico.

Segundo o texto do antigo testamento, "Nesse tempo, Débora, uma profetisa, mulher de Lapidot, julgava em Israel. [...] os israelitas vinham a ela para obter justiça. Ela mandou chamar Barac, filho de Adinoem de Cedes em Neftali". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 354). Débora, que administrava a justiça em nome de Deus, ordenou a Barac que reunisse dez mil homens para lutar contra o exército de Sísara. Afirmou ainda: "Irei, pois, contigo, porém, no caminho que seguires, a honra da vitória não será tua, porque é nas mãos de uma mulher que Iahweh entregará Sísara". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 354).

Avisado Sísara de que Barac estava a caminho do monte Tabor, convocou suas tropas. Cheio de pânico ao

avistar os dez mil homens, Sísara fugiu a pé e todo seu exército caiu "ao fia da espada" de Barac. Sísara correu em direção à tenda de Jael, mulher do quenita Héber.

> Jael, saindo ao encontro de Sísara, disse-lhe: "Fica, meu senhor, fica comigo. Não temas!" Ele entrou na tenda com ela, e ela o cobriu com um tapete. Disse-lhe ele: "Dá-me um pouco d'água, peço-te: tenho cede". Ela abriu o odre onde estava o leite, deu-lho a beber e o cobriu de novo. Disse-lhe ele: "Põe-te à entrada da tenda e, se vier alguém a te perguntar: 'Há algum homem aqui?' Responderás: 'Não'". Mas Jael, mulher de Héber, pegou uma estaca da tenda, apanhou um martelo e, aproximando-se dele mansamente, cravou-lhe na têmpora a estaca até que penetrou na terra. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 354).

Quando surge Barac, na tenda de Jael, procurando por Sísara, ela disse-lhe: "Vem e te mostrarei o homem que procuras. Ele entrou com ela: Sísara jazia morto, com a estaca na têmpora. Assim Deus humilhou naquele dia, o rei de Canaã". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 355). O cântico entoado por Débora e Barac, inserido numa composição hínica, é um canto de vitória. Dentre a exaltação ao temor à Deus e às tribos que responderam ao apelo de Débora e a repressão aos que não compareceram no combate contra Sísara, encontramos também, a glorificação de Jael: "Bendita entre as mulheres Jael seja (a mulher de Héber, o quenita), entre as mulheres que habitam as tendas, bendita seja ela! Ele pediu água: leite lhe trouxe, na taça dos nobres serviu-lhe creme. Estendeu a mão para apanhar a estaca, a direita para alcançar o martelo dos trabalhadores". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 361).

Os estudos desenvolvidos por Catherine Chalier (1992), ao longo da obra *As Matriarcas: Sara, Rebeca, Raquel e Lia*, são importantes para refletirmos sobre as mulheres bíblicas. O diálogo entre homem e mulher é inaugurado por Abraão e Sara, já que Adão e Eva, apesar de possuírem o dom da linguagem e dirigirem-se a Deus e a serpente, não se falavam um ao outro. A autora analisa o fato de Sara ser apresentada por Abraão ao faraó egípcio como sendo não sua esposa, mas sim sua irmã, para protegê-lo em detrimento do perigo a que ela seria exposta.

O relato bíblico apresenta Sara como o primeiro ser humano "[...] a dar prioridade à vida de outrem acima de sua própria vida". (CHALIER, 1992, p. 28). O que poderá ser percebido em outras histórias do antigo testamento, como por exemplo, nas narrativas que tratam de Judite, Ester e Jael. Tais histórias bíblicas serão amplamente representadas em obras pictóricas durante o período barroco, século XVII. A artista da qual nos referimos aqui, Artemísia Gentileschi, reproduzirá os dramas vividos por elas. Contudo, a postura de Judite, Ester, Susana, Lucrezia, Madalena, Cleópatra, Jael, entre outras, assumem uma postura diferente nas pinturas de Artemísia Gentileschi, quando analisadas pelo olhar do *gênero*.

Figura 1: *Giaele e Sisara*, 1620. Olio su tela 92,3cm x 127,5 cm.
Szepmuvészeti Múzeum, Budapest.
Inscrizioni: sulla colonna al centro "Artemitia Lomi facibat MDCXX".
Fonte: (apud CONTINI; PAPI, 1991, p. 144).

O legado pictórico de Artemísia Gentileschi é também uma manifestação das tensas relações entre o feminino e o masculino do contexto em que a artista viveu. A partir dos trabalhos de tradução do processo crime que julgou Agostino Tassi, no ano de 1612, e da análise dos principais interrogatórios, podemos dizer que todos os indícios assinalam que o estupro ocorreu. Contudo, o que mais nos interessa é entender as tensões de *gênero* que permeiam todo o desenrolar do processo e mais, fizeram parte da vida de Artemísia Gentileschi.

A artista, inserida numa sociedade patriarcal, enfrentou ainda a privação dos conhecimentos técnicos de pintura pelos discursos e práticas sociais que normalizavam as funções que homens e mulheres desempenhariam no cotidiano – apenas tardiamente pôde ser matriculada na Academia de Desenho, da qual foi a *primeira* mulher a fazer parte, foi aceita porque, segundo o pai, "pintava como um homem". Artemísia precisou lidar ainda, com instituições jurídicas marcadas por posturas e atitudes que a condenaram, evidentemente, por ser mulher.

É necessário mencionar ainda, que todas estes questões que a inquietaram, e as experiências que produziram, foram marcantes para a vida profissional de Artemísia Gentileschi. Todavia, não esqueçamos que um (a) artista pressupõe criatividade. Caso contrário seria o mesmo que negar sua importância para o período na história da arte e da pintura. As mulheres representadas pela pintora não são apenas objeto de desejo sexual dos homens. Sua obra *Giaele e Sisara* (1620) simula uma cena onde Jael não se demonstra resignada às ordens de Sísara, líder do exército do rei de Canaã. Não só ela o engana, aparentando servir ao seu pedido, como também surpreende-o cravando-lhe uma estaca na têmpora.

Foram necessários três séculos, segundo Sandro Barbagallo (2011), para a história da arte reconhecer o *status* de artista e a importância de Artemísia Gentileschi para a pintura barroca. Sandro Barbagallo, – um dos organizadores da primeira exposição oficial de Artemísia Gentileschi no Palazzo Reale, em Milão, que ocorre entre 20 de setembro de 2011 e 29 de janeiro de 2012 – afirma ser a pintora: *"La versione femminile di Caravaggio"*. Não apenas por ter uma produção que retratou diferentes mulheres protagonistas de suas próprias histórias, mas principalmente pelo atrevimento de se inserir num mundo criado pelos homens e para os homens. Para Barbagallo (2011), "La grandezza artistica di Artemisia Gentileschi va ben oltre le sue vicende personali e i luoghi comuni che da sempre l'accompagnano". (BARBAGALLO, 2011, p. 1).

Embora correndo o risco de utilizar um termo anacrônico, é possível falar de um discurso feminista nas obras de Artemísia Gentileschi? Ainda que tenha convivido com excelentes colegas, primeiro o pai, Orazio, depois Caravagio, Rubens, Van Dick, entre outros, as obras de Artemísia constituem releituras próprias e particulares. Expõem, de certa maneira, sua postura feminista diante da sociedade, que consequentemente se reflete em sua produção pictórica, tanto através dos temas bíblicos quanto dos clássicos.

4 CONCLUSÃO

As aproximações feitas ao objeto de pesquisa, a partir de diferentes olhares, nos permitem lançar algumas considerações. Salientamos, em primeiro lugar, que os *Estudos de Gênero* têm provocado ruídos não apenas na historiografia, mas na própria construção dos saberes ditos científicos. Desconfiar dos silêncios sobre as mulheres foi um dos principais motores dos questionamentos que realizamos inicialmente.

Superado o "espinhoso problema das fontes", para se valer de uma expressão de Michelle Perrot (1995), ou seja, munida de um significativo mapeamento de materiais que tratam de distintas mulheres artistas, principalmente sobre Artemísia Gentileschi, a presente pesquisa agora se volta para um novo recorte do objeto. Os usos metodológicos da micro-história, juntamente com as reflexões do *gênero*, permitiram complexificar nossa problemática de estudo e pensar algumas novas perguntas.

Queremos entender o dito e o não dito, legados pelas formas e cores elaboradas por Artemísia

Gentileschi em suas obras. O novo recorte da pesquisa procura privilegiar o período em que ocorre o estupro de Artemísia (1611), o desenrolar do processo crime contra Agostino Tassi (1612) e as obras produzidas pela artista nos primeiros anos que se seguiram, num contexto marcado, principalmente, pelas relações de poder. A pesquisa busca também compreender como e em que medida o poder, em suas formas capilares: "[...] alcança o âmago dos indivíduos, toca-lhes o corpo e insere-se em suas ações e atitudes, seus discursos, processos de aprendizagem e rotinas diárias". (BURKE, 2002, p. 63). Entendemos que nossas reflexões se revestem de importância crítica, pois pretendem estabelecer um diálogo interdisciplinar sobre os lugares ocupados ou almejados pelas mulheres na produção artística pictórica do século XVII.

5 REFERÊNCIAS

AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemísia. Art Dossier, Firenze, n. 172, pp. 5-47, novembre, 2001.

ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. Art Dossier, Firenze, n. 153, pp. 27-31, febbraio, 2000.

BARBAGALLO, Sandro. E non dite che dipingeva come un uomo. In.: Mostra Artemisia, Palazzo Reale, Milano, 22 settembre 2011 – 29 gennaio 2012. © L'Osservatore Romano, 6 ottobre 2011.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002, pp. 661-701.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In.: PINSKY, Carla Bassanezi. Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 203-233.

BURKE, Peter. História e teoria social. São Paulo: UNESP, 2002.

CHALIER, Catherine. As Matriarcas: Sara, Rebeca, Raquel e Lia. Petrópolis: Vozes, 1992.

CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). Artemisia. Roma: Leonardo de Luca, 1991.

GAIO, Plinio Secondo. Storia Naturale: mineralogia e storia dell'arte. Libri XXXIII - XXXVII. Trad. Gianpiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi, 1988.

GINZBURG, Carlo. A Micro-História e outros ensaios. Lisboa: Difel, 1989.

_____. Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In.: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene, PARANHOS, Adalberto. (Org.). Histórias e Imagens: textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura: O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp. 27-29.

_____ (Org.). A pintura: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIMA, Henrique Espada. A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. Estudos feministas, UFRGS, 2002. Ano 10, pp. 283-300. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf > Acesso em 13 de junho de 2011.

PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relatos de uma experiência. Cadernos Pagu (4) Núcleo de

Estudos de Gênero/UNICAMP, São Paulo, 1995, pp. 9-28.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. Revista de Estudos Feministas. Florianópolis, 17(1): 296, janeiro-abril/2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11687/10988> Acesso em junho de 2011.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v 16, n. 2, pp. 05-22, jul./dez. 1990.

SNYDER, Jon. L'estetica del barroco. Bologna: Il Mulino, 2005.

SOIHET, Rachel. Michelle Perrot. In.: LOPOES, Marcos Antônio; MUNHOZ, Sidnei J. (Orgs.) Historiadores de nosso tempo. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 193-212.

TEDESCO, Cristine. As mulheres na História da Arte: Artemísia Gentileschi através de suas obras. In: X SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, Pelotas, 20 e 21 de junho de 2011. Anais do X Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPel, pp. 1-10. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/27/23> Acesso em 23 de setembro de 2011.

VASARI, Giorgio (1511-1574). Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.

AS VIRTUDES NA FILOSOFIA MEDIEVAL: ESTUDOS DE ANSELMO E BOAVENTURA E AS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS PARA A MORALIDADE FEMININA

AZEVEDO, Daniela Grillo; SCHIO, Sônia Maria

RESUMO: Este trabalho tem como tema geral as virtudes na filosofia medieval, buscando em Santo Anselmo (obra *Cur Deus Homo*) e São Boaventura (obra *Brevilóquio*) as referências teóricas. Havendo nestas obras a preocupação pela reconciliação humana necessária em função do pecado original, pode-se destacar a virtude de obediência como a principal para atingir a finalidade de remissão. Porém, quer-se evidenciar que esta obediência tem caráter mais especifico para a mulher, já que segundo o relato biblico, fora ela a culpada de todo o mal. Com isso, pode-se perceber uma série de conseqüências para a condição feminina, influenciada a partir desta tradição religiosa-filosófica ocidental.

PALAVRAS-CHAVES: Anselmo - Boaventura - Obediência - Pecado Original - Eva - Maria.

1 INTRODUÇÃO

A ética como grande área de estudo da filosofia, busca, entre os vários objetivos que poderiam ser destacados, construir um sistema de crenças intencionando a sua validade normativa, avaliar outros sistemas de crenças e normas tendo em mente uma possível relevância, descrever e prescrever.

Na tradição filosófica, muitos sistemas éticos foram elaborados. Alguns adquirindo maior influência sobre outros (como por exemplo o platonismo e o kantismo), havendo também aqueles não muito cotados (as virtudes de Maquiavel) ou mal vistos (utilitarismo). Mas a questão este artigo traz é: a partir de algumas categorias da filosofia moral medieval, apresentadas em Anselmo e Boaventura, destacar virtudes ou normas morais recomendáveis e com isso apontar para uma possibilidade de análise da normatividade para a moralidade feminina.

As virtudes observadas terão como base as obras *Cur Deus Homo* de Anselmo de Aosta (1033 – 1109) e *Brevilóquio* de Boaventura de Bagnoregio (1221 – 1274). Centralidade desta análise será destacar a normatividade que pode-se ler nestas obras, buscando dar evidência ao papel feminino e por fim relacionar estes dados aos mitos e preconceitos em torno da mulher.

A evidenciação feminina nestas obras está centralizada em dois momentos: no pecado original, na figura de Eva e na obra da redenção humana, na figura de Maria. Para problematizar as categorias salientadas, as referências serão algumas autoras contemporâneas que preocupam-se com a história da mulher no que concerne seus papéis, atribuições sociais e políticos. Relação é pertinente a uma análise moral, já que papéis ou funções sociais e políticas não estão distanciadas de uma concepção ética.

2 METODOLOGIA

Este trabalho foi elaborado a partir de interpretação hermenêutica das obras de Santo Anselmo (*Cur Deus Homo*) e São Boaventura (*Brevilóquio*). Procurou-se entender-se o projeto filosófico da obra e após destacar as passagens que fazem referência à mulher (nas figuras de Eva e Maria). Por fim, tendo como referência autores que preocupam-se com questões de gênero, fez-se relações da interpretação acerca da moralidade feminina nestas duas obras e suas conseqüências.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir da análise de "Cur Deus Homo", de Santo Anselmo e do "Brevilóquio", de São Boaventura, pode-se salientar como deu-se a origem do pecado, qual o papel da mulher e por isso a culpa que é revestida. Com isso torna-se possível salientar uma normatividade para a conduta da mulher; analisando o porquê errou, pode-se perceber como corrigi-la. Sendo o pecado um erro da vontade, a correção se mostra pela justiça da retitude e obediência, a

partir dos exemplos que o Deus-homem, ou o Verbo encarnado traz.

A obra *Cur Deus Homo* não explica de forma detalhada como se deu o pecado original. Faz menção a ele em alguns momentos da obra, e salienta a mulher como expoente, conforme a história bíblica já afirma.

Que crime Eva cometera? Como afirmado logo acima, Anselmo não detalha a passagem do pecado original, já que sua obra é destinada a explicar a lógica da encarnação. O pecado original surge nos momentos em que o filósofo precisa argumentar a origem do mal dentre os homens e por isso justificar a vinda do Deus encarnado, e na maior parte das vezes, utiliza o termo "o pecado de Adão". (Anselmo, 2003, p. 68).

Com isso pode-se perceber que, ao menos nesta obra citada, Anselmo estende a ambos os sexos o peso do pecado. Tendo início pela mulher, ao referir-se à queda, não salienta maior culpa e ao referir-se às penas, não lhe imputa um fardo maior e mais pesado. Se a remissão depende da justiça e da obediência, está para ambos: homens e mulher da mesma forma.

Uma maior riqueza de detalhes acerca do pecado original, pode ser lida na obra de Boaventura. Para este filósofo medieval, o homem fora criado bom, pois toda a criação é boa. Recebeu atributos divinos que lhe possibilitaria a confirmação no bem. Fora concebido sem mácula, culpa e livre de qualquer miséria. O corpo do homem era como uma semente destinado a propagação e contava como o auxílio da mulher como co-princípio. A simples obediência aos preceitos divinos dariam ao homem a dignidade ao bem que Deus lhe prometeu.

Como se deu então a desobediência? Boaventura explica que o pecado é a corrupção da vontade, está contrário ao bem e é possível pelo livre-arbítrio. Deus ao fazer o homem e a mulher, sua obra mais grandiosa, provocou no Diabo uma profunda inveja, que para destruir a obra Divina, tentou a mulher, "com essa tentação queria fazer cair a mulher, mais fraca, e depois, por ela, o varão." (BOAVENTURA, 1999, p. 135).

O demônio, segundo o filósofo, foi astuto ao tentar primeiramente a mulher, "pois era mais fácil derrubar o menos forte, e nisso assemelhou-se ao inimigo, cuja astúcia ataca a cidade pelo lado mais fraco." (BOAVENTURA, 1999, p. 136). O demônio experimentou a mulher levando-a à dúvida: porque Deus havia ordenado que não comesse o fruto proibido? Depois impeliu-a afirmando que mesmo comendo não morreria. Por fim, lhe fez a atraente promessa, em que comendo, seria como são os deuses, conhecedores do bem e do mal.

O demônio levou a mulher à dúvida, lhe aconselhou e provocou seu desejo. Seduziu-a pela ciência, pela vontade de grandeza e pela doçura. Segundo o filósofo, fora tentado tudo o que poderia ser em uma mulher: "a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida." (BOAVENTURA, 1999, p. 137). Desta forma, a mulher desejou a ciência e a grandeza de Deus, e a doçura que seduz a carne. E como se não fosse suficiente, levou ao homem o fruto proibido, que:

> Não querendo entristecê-la em seu deleite, não só não a repreendeu, mas até deu consentimento a quem tão mal lhe aconselhava e, comendo do fruto oferecido, tornou-se transgressor do mandamento divino. (BOAVENTURA, 1999, p. 137).

A primeira motivação de Eva foi através da mente, a segunda pela sensibilidade e a última na ação. A tentação iniciou-se pelo que era inferior e chegou ao que é superior, ou seja, da carne à alma. Entrou pelo ouvido, percorreu o desejo e por fim chegou ao consentimento. Adão, seduzido pela mulher e por apreciar sua companhia "não quis corrigir a esposa, nem sacrificar suas próprias delícias. Mas, como deveria corrigi-la, e não o fez, foi-lhe imputado o pecado da mulher". (BOAVENTURA, 1999, p. 138).

O homem não querendo sacrificar seus prazeres afastando de si a mulher, passou a amar-se mais que a Deus, afastando-se da amizade Divina, caindo também na gula e na desobediência. A transgressão foi cometida, desta forma, por ambos, Eva e Adão. Eva porque desejou e ambicionou o que não recebera e não lhe cabia, querendo a sublimidade de Deus. E Adão amando demais o que já possuía, acreditando-se grande e querido por Deus, achou que

sua punição não pudesse ser tão severa.

Após a culpa, sentiram-se envergonhados e o juízo Divino atribuiu ao homem a pena do trabalho, sofrimento, fome, indigência, morte e a volta ao pó. Para a mulher, uma dupla pena lhe foi infligida: aflições referentes a concepção, muitas dores no parto e submissão na convivência com o marido:

> Pelo fato de que o pecado começou pela mulher, sua pena foi duplicada. Por se haver deixado levar pela soberba na mente, incorreu na sujeição; porque olhou e desejou o fruto agradável para comer, incorreu na dor; enfim porque rompeu o jugo da obediência, incorreu no castigo de ver-se presa e carregada de muitas misérias. Fica claro, assim, com quanta ordem da Providência foram infligidas penas múltiplas ao varão, e duplicadas à mulher, para que "a desonra do pecado não ficasse sem o resplendor da justiça". (BOAVENTURA, 1999, p. 140).

Pode-se perceber, a partir da análise de Boaventura, que a mulher sendo ela a causadora do pecado, merece uma dupla punição. A mulher peca ao ser mais fraca, pois deixa-se dominar pela sensibilidade, pelo desejo e pela curiosidade; não fora racional. Desejar a ciência é desejar o que lhe está acima, e se o faz é porque está motivada pela sensualidade dos sentidos.

O homem cai por amar demais a mulher e não querer ofendê-la. Deveria vigiar pela sua obediência e não o fez, deveria repreendê-la e não o fez. Boaventura, ainda afirma, que o homem não come do fruto proibido:

> A mulher come do fruto, mas não o varão, e embora o pecado não seja plenamente consumado, deve, contudo, ser contado entre os pecados mortais, porque, havendo a mulher saboreado, o homem todo mereceu a condenação. (BOAVENTURA, 1999, p. 147).

O homem corrompe-se sugerindo mais ingenuidade que malícia, enquanto a mulher cai compactuando da astúcia demoníaca, sugerindo assim possuir ela uma propensão maior ao mal, ela é mais corruptível que o varão, e com isso, deve ser submissa e vigiada.

Anselmo dirá, no capítulo VIII da segunda parte do *Cur Deus Homo*, que é conveniente que Deus assuma a condição de homem a partir da raça de Adão e por uma mulher virgem. Explica que se o homem pecou, deve o homem pagar a dívida assumida através de seu erro, mas o homem por si só não conseguiria pagar. Assim a bondade Divina que quer ver sua obra recuperada permite que o Verbo faça-se homem.

Para que as mulheres não se desesperassem pela impossibilidade de atingir a recompensa daqueles que são bem-aventurados, para viabilizar a esperança, o bem deveria dar-se início a partir de uma delas. Se a causadora do mal também fora uma virgem, aquela que recuperaria assim deveria ser também. E por último, Anselmo afirma, que se a mulher criada a partir do homem, fora feita a partir de um virgem, é conveniente que este Deus-homem criado da mulher sem a participação de outro homem, seja também uma virgem.

Boaventura explica o modo que se deu a encarnação, não essencialmente diversa de Anselmo, porém trazendo alguns elementos quanto da personalidade da Virgem:

> Anunciando o anjo à beatíssima Virgem Maria o mistério da encarnação que nela se realizaria, a Virgem creu, desejou e consentiu; o Espírito Santo desceu sobre ela, para santificá-la e na virtude dele "a Virgem concebeu o Filho de Deus, como Virgem deu à luz e permaneceu Virgem depois do parto". (BOAVENTURA, 1999, p. 164).

Concebeu a carne unida ao Verbo, sem pecado, santa e imaculada:

> Deste modo, assim como a mulher – enganada pelo demônio, pelo varão conhecida com concupiscência e corrompida – transfundiu em todos a culpa, a doença e a morte; assim a mulher, instruída pelo anjo, santificada e fecundada pelo Espírito Santo, deu à luz sem qualquer corrupção do espírito e do corpo a um descendente doador da graça, da salvação e da vida a todos que a ele se dirigem. (BOAVENTURA, 1999, p. 165).

Boaventura utiliza a mesma explicação dada por Anselmo sobre a forma de criar-se um homem a partir de

uma mulher, sem o concurso de outro homem. A Virgem bem-aventurada amava de forma singular o Espírito Santo, em seu corpo a virtude Dele estava presente.

Anselmo explica que as mulheres não precisam perder as esperanças, já que, mesmo o mal procedendo de seu gênero, a possibilidade de redenção por elas também fora dada. Porém o filósofo não traz em seu texto, as justificativas pelas quais a mulher foi a originária do pecado, ou as características morais que a deixasse mais vulnerável ao mal e ao erro. Apenas indica, como já observado, as virtudes para a remissão, apontadas neste artigo como a retidão da vontade (justiça) e a obediência, e que valem para ambos: homens e mulheres.

Boaventura, trazendo uma análise mais detalhada, irá deixar claro que a mulher é de certa forma inferior ao homem, já que é mais fraca; em seu ser a sensibilidade é mais forte que a racionalidade. Na terceira parte do Brevilóquio, na altura em que explica a origem dos pecados atuais, o franciscano associa o homem à superioridade da razão. Dizendo que a razão não é constrangida e obedecer ao que discorda, e se o faz consente com o pecado consumando-o, assegura que o pecado "chegou até ao varão, isto é, até a parte superior da razão, da qual depende a plenitude do consentimento." (BOAVENTURA, 1999, p. 149).

E segue comparando, afirmando que o consentimento ao pecado não se faz apenas no agir, mas também no prazer que despende, em que "a parte inferior segue a sensualidade, por isso, se na deleitação sensual a razão sucumbir à sensualidade, então a mulher obedece à serpente e subverte-se a reta ordem e a ordem da justiça." (BOAVENTURA, 1999, p. 149). O pecado é imputado a ambos, pois se a mulher erra, o homem também erra ao não reprimir sua companheira. Boaventura está afirmando a inferioridade das sensações ao jugo da razão e relacionando sensibilidade e sensualidade à mulher, razão e comando ao homem.

Cabe relembrar que crime Eva cometera: tentada pelo demônio, quis a sabedoria, quis exercer a sensibilidade que seus sentidos despontavam e quis equiparar-se a divindade. Pode-se perguntar: por quais razões seria a atitude de Eva um pecado? Se a criatura fora feita racional, porque proibir o exercício da razão? Se fora feita composta de alma e corpo, porque não ter conhecimento das potencialidades e sensações que o corpo proporciona? Se fora feita a imagem e semelhança de seu Criador, porque não procurar desenvolver as virtudes que são Dele emanadas?

A questão parece estar mais voltada à obediência, que historicamente, recai com uma força maior sobre o feminino. Já que para o homem as letras e o exercício de pensamento não fora proibido (mesmo que, como viu-se, em alguns períodos fortemente vinculada à fé). O corpo mesmo sendo tabu no medievo, o da mulher reunia uma gama maior de perigo. E por interesses, que perpassou da política à religião, foi mais vigiado. As virtudes de ascensão a uma vida mais contemplativa e religiosa, estava muito mais voltada ao homem, para isso basta pensar que toda a organização da igreja era composta por um clero onde apenas os homens ingressavam. Se havia conventos femininos, estes não estavam voltados para um estudo mais profundo das verdades Divinas, permitindo o estudo de filosofia, por exemplo; o destino fora o total recolhimento e a meditação.

Michelle Perrot, em sua história das mulheres, retrata de forma semelhante a justificativa da submissão feminina, atrelada a uma moralidade fundamentada na teologia. O termo que Perrot utiliza em seu texto, freqüentemente, é o "silêncio". E sua questão, além de demonstrar que mesmo caladas houve uma história feminina, é demonstrar o porquê da imposição ao calar. Diz que: "a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos". (PERROT, 2007, p. 17). Muito poderia-se apontar das reflexões de Perrot, porém delimitar-se-á a algumas questões referentes ao medievo, já que é o cerne deste artigo.

A autora diz que, as religiões monoteístas fizeram das diferenças entre os sexos e das diferenças valorativas entre ambos, um dos seus grandes fundamentos. O masculino aparece hierarquicamente superior ao feminino e a justificativa surge a partir de uma ordem natural, a partir da criação humana. Sendo que, na criação de Adão e Eva, relatada na Gênesis, segundo a historiadora, possui duas versões, que são debatidas atualmente por teólogas:

> Segundo a versão original, o homem e a mulher teriam sido criados ao mesmo tempo. Segundo uma versão ulterior, eles teriam sido criados um depois do outro, sendo a mulher segunda ou derivada, "vinda de um osso sobressalente", como lembra Bossuet para incitá-las à humildade, tendo a Igreja Católica adotado esta segunda versão. (PERROT, 2007, p. 84).

O catolicismo, clerical e masculino, é a imagem de seu tempo. Somente aos homens fora permitido o acesso ao sacerdócio e ao latim, assim como ao poder, ao saber e ao sagrado. Para as mulheres, pecadoras em maior potencial, é aconselhada a prece, o convento e a santidade; recomendada ao "prestígio crescente da Virgem Maria, antídoto de Eva." (PERROT, 2007, p. 84).

À mulher recai a interdição ao saber, já que:

> O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso. (PERROT, 2007, p. 91).

A figura de Eva traz, desta forma, a emblemática contida na proibição ao saber. Se Eva morde a maçã por curiosidade, a Igreja aponta como solução a imagem tranqüila e meditativa da Virgem.

Branca M. Alves e Jacqueline Pintanguy, escrevem um pequeno texto, direcionado a explicar o que foram os diferentes movimentos feministas na história. Neste trabalho citam Christine de Pisan (1364 – 1430), uma das raríssimas escritoras medievias, autora de um livro chamado *A cidade das mulheres*. Nesta obra, Pisan afirma que homens e mulheres são iguais por natureza, refuta as generalizações que fazem do sexo feminino inferior e "condena a dupla moral, pela qual o mesmo ato é crime quando praticado pela mulher e apenas pequeno defeito quando pelo homem." (ALVES, PITANGUY, 1982, p. 19).

Citam também as palavras de um inquisidor e teórico da demonologia, Jacques Sprenger. Este ao elaborar um manual para a caça às bruxas, remete-se aos ensinamentos de fé para comprovar a inferioridade feminina:

> A mulher é mais carnal que o homem; vemos isto por suas múltiplas torpezas... Existe um defeito na formação da primeira mulher, pois ela foi feita de uma costela curva, torta, colocada em oposição ao homem. Ela é, assim, um ser vivo imperfeito, sempre enganador. (SPRENGER, *apud* ALVES, PITANGUY, 1982, p. 24).

A inquisição fora mais feroz e inclemente às mulheres. Os dados que Pitanguy traz, assim como Perrot, são de uma proporção que dentre os condenados à morte, até noventa por cento eram mulheres.

A inferioridade atribuída ao feminino e o desprezo à mulher, em função de atribuir-se à ela apenas a sensibilidade e negar-lhe a racionalidade, ou de vê-la como um eminente perigo e ameaça a ordem estabelecida, está dispersa em numerosos autores. Existe hoje uma bibliografia vasta para análise desta forma de entendimento, que vão desde explicações políticas, econômicas, religiosas e filosóficas.

4 CONCLUSÃO

Apresentado no decorrer deste artigo alguns tópicos do pensamento de Anselmo e Boaventura, procurou-se dar destaque à explicação do pecado original (nascedouro do mal, representado por Eva) e da remissão (nascimento do Salvador e sua morte, em que a condição de possibilidade fora a virtuosa Virgem).

Apresentou-se também algumas idéias de historiadoras que trazem à tona a questão da submissão feminina, da inferioridade e do silêncio. Relacionando tais questões ao entendimento religioso dominante no ocidente cristão.

Porém, faz-se importante ressaltar que, tais idéias inferiorizantes, ou porque não dizer preconceituosas, não são um desprivilégio do ocidente, ou originado apenas a partir da teologia cristã. Pode-se observar no Corão a mesma inferioridade, na cultura romana e grega anterior a cristo, na mitologia de vários povos. Mas o que se quer, ao trazer

os textos e informações da forma que foram abordados, é mostrar uma possibilidade de inferir a conduta moral feminina a partir da racionalidade medieval, que fora (e de certa forma ainda o é) tão importante e influente.

Viu-se que a razão, filosofia, não esteve dissociada completamente da fé, principalmente nos dois autores estudados. A normatividade que pode-se ver em ambos filósofos medievais é o seguir a justiça e a obediência. Virtuoso é o obediente aos ensinamentos e que mantém seu querer justo.

Pode-se observar também que o indicativo moral foi imposto a ambos sexos, já que ambos participaram do pecado original. Mas Boaventura salienta que para a mulher a culpa fora duplamente imposta, já que ela trouxera os males ao homem. Se a mulher fora a precursora, o foi pelo fato de ser a mais fraca, de ser inferior, mais ambiciosa, curiosa e queria o que não lhe era cabido. Para ela, além do castigo das misérias acometidas sobre o corpo, também lhe acresce a pena de submissão a que fica imposta.

É como dizer, se à humanidade, a obediência é o caminho para a salvação, exemplificado pelo Verbo encarnado, à mulher recai uma dupla obediência: aos mandamentos Divinos (e exemplo da salvação), e aos mandamentos do homem, que desta vez deve controlar os defeitos femininos para que não corrompa novamente a possibilidade de ascensão.

A virtude exemplar para a mulher. É apresentada por Maria. Pode-se comparar a personalidade de Eva e Maria: Eva – curiosa, ambiciosa, desejosa; Maria – extremamente passiva, crente e obediente. Importante lembrar que ambas nasceram sem pecados, puras. Eva diretamente criada por Deus e Maria recebendo a Graça de ter seus pecados apagados antes mesmo de seu nascimento.

Eva com sua personalidade ativa, levou ao caos, e sua ação passa a ser o modelo recriminado, corrigido e punido. Maria, que era pacífica, que amou sobremaneira o Espírito Santo e não questionou nenhuma ordem, firma-se como o exemplo de virtude a que todas as outras devem seguir.

5 REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jaqueline. *O que é Feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANSELMO. *Por que Deus de fez homem?* São Paulo: Novo Século, 2003.

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. *Escritos Filosófico-Teológicos*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

DE BONI, L. A. *Introdução. In:* BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. Escritos Filosófico-Teológicos. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

GOUVÊA, Ricardo Q. *Anselmo de Cantuária e a Invenção da Teologia Escolástica. In:* ANSELMO. Por que Deus de fez homem? São Paulo: Novo Século, 2003.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *A mulher e a família. In:* LE GOFF, Jacques. O Homem Medieval. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

LE GOFF, Jacques. *O Homem Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MERINO, José Antônio. *Historia de la Filosofia Franciscana*. Madrid: B.A.C., 1993.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

TELES, Maria A. A. *O que são direitos humanos das mulheres*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

VASCONCELLOS, Manoel. *Fides ratio auctoritas: o esforço dialético no 'Monologiun' de Anselmo de Aosta: as relações entre fé, razão e autoridade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

A AUTENTICIDADE DE UMA IMAGEM: A FORÇA DE UMA MULHER?

BLANK, Dionis Mauri Penning; MICHELON, Francisca Ferreira

RESUMO: A pesquisa foi realizada por meio da técnica de pesquisa bibliográfica, tendo por objeto a análise de uma fotografia sob o prisma de sua autenticidade. O objetivo do trabalho foi buscar a compreensão da legitimidade, memória, autencidade e realidade da fotografia, de maneira geral, evidenciando isso em uma foto memorável e consagrada, consistente numa mulher que sozinha resistiria ao poder do exército israelense, tendo por aporte teórico os conceitos trazidos por Benjamin (1979), Kossoy (1999), Séren (2002), Domenech (2003), Fatorelli (2003) Sontag (2003), Didi-Huberman (2007) e outros. Para isso, utilizou-se o método de abordagem dedutivo e o método de procedimento monográfico. Nessa direção, constatou-se a importância das diferentes interpretações para o realismo da imagem, bem como para a sua legitimação, resultando a autenticidade num referencial real, embora possa não estar atrelada a uma verdade, comparando-se ao contexto existente.

PALAVRAS-CHAVES: legitimidade, memória, verdade, realidade e autenticidade.

1 INTRODUÇÃO

A legitimidade imputada a uma fotografia depende sempre da qualidade e experiência do observador, além do contexto em se encontra o leitor e a forma como a imagem toca o seu íntimo. Dependendo de como esses elementos se entrecruzarem, a interpretação será uma ou outra, originando uma identidade ou afastamento em relação ao objeto examinado. Lembrando que "[...] a fotografia é um hiato de tempo roubado, não tem sentido em si, portanto" (MICHELON, 2008, p. 187).

Ademais, a fotografia tem o poder de legitimar a realidade daquilo que apresenta, o que leva ao pensamento acreditável de que a imagem extraída sempre existe, embora sua verdade possa não ser aquela. E esse poder, é o poder de permitir que o sujeito se lembre, mesmo que seja por uma simples necessidade momentânea, com restrições e até diferentes interpretações, repassando ou não a lembrança para diferentes gerações.

A realidade identificada na fotografia se conecta ao passado e ao próprio documento originado, passando-se do campo visual ao campo da representação, autenticando a existência do objeto. Desse modo, em tese, ter-se-ia que o fotografado sempre existiria, atendendo à ideia do original. Significa que a imagem, visualizada no presente, é por ele afirmado e mantido, conquanto possam ser lançados diversos sentidos e percepções sobre o referencial.

Nesse sentido, os elementos são trabalhados e conectados a fim de se possibilitar, num primeiro momento, e tornar mais claro, num segundo momento, a investigação e análise de uma imagem, no diz à sua autenticidade, considerando que a efetividade do autêntico ocorrerá quanto mais real e singelo parecer o referencial em exame.

Portanto, o objetivo do trabalho foi buscar entender a compreensão da legitimidade, memória, autenticidade e realidade da fotografia, evidenciando isso em uma foto memorável e consagrada, consistente numa mulher que sozinha resistiria ao poder do exército israelense. Para isso, utilizou-se o método de abordagem dedutivo, o método de procedimento monográfico e a técnica de pesquisa bibliográfica. Ademais, a pesquisa ficou estruturada em três partes, quais sejam, a legitimidade e memória da fotografia, sua autencidade e realidade e investigação de um caso prático.

2 LEGITIMIDADE E MEMÓRIA DA FOTOGRAFIA

Séren (2002) apresenta a ideia de que seria imprescindível, para que a fotografia satisfizesse o seu fim, o reconhecimento dela por determinado grupo de pessoas, pela comunidade, resultando numa forma de autenticar a

imagem obtida. Outro aspecto interessante e peculiar da imagem fotográfica, apontado por ela, reside na alteração sentimental que provoca no espectador. A instabilidade, momentânea ou não, modifica a percepção criando uma espécie de identidade com o objeto. Isso diz respeito à significância da imagem.

> [...] o poder da imagem sobre o público não está cientificamente provado. Só se oferecem como observáveis comportamentos individuais, que escapam ao método sociológico. Mas a hipótese do poder da imagem tem ganho legitimidade pela sua aceitação tanto entre os seus defensores como entre os que lhe encontram efeitos perniciosos sobre a aprendizagem e a autonomia do indivíduo. A sua sedução reside no fato de criar perturbação emotiva e não, necessariamente, cognitiva. (SÉREN, 2002, p. 20).

A legitimidade atribuída à imagem, de fato, divergirá de observador para observador, tendo em vista que a interpretação relacionada ao campo visual leva em conta a experiência e o estado anímico desse sujeito. Nesse sentido, a perturbação emocional provocada pela imagem ao entrar em contato com o olhar do espectador, motiva-o a concebê-la, ou não, como uma forma ou instrumento de representação, seja o conteúdo dessa representação do passado ou mesmo do futuro.

Ademais, outro elemento a ser considerado é o contexto vinculado à imagem, bem como ao próprio observador. O contexto é capaz de alterar, até mesmo, a memória do registro realizado, justamente porque seu significado é refém de uma interpretação.

> A produção fotográfica da arte contemporânea se insere neste novo contexto quando demonstra duvidar do caráter de realidade inscrito no seu registro, colocando sob suspeita o que está representado na imagem. E parece duvidar ainda de que exista uma essência própria da fotografia. Não é mais preciso afirmar as suas possibilidades expressivas como meio; isso já foi feito à exaustão pelos modernos. A imagem técnica não está mais vinculada apenas à arte ou à ciência: é um objeto do cotidiano e, ao mesmo tempo, a principal forma do homem contemporâneo se relacionar com o mundo. (QUADROS, 2007, p. 45-46).

Considerando as particularidades apresentadas, o ideário proposto por Didi-Huberman (2007) é bastante esclarecedor. A legitimidade da imagem não pode ser atribuída de maneira retroativa, ou seja, antes de sua ocorrência seria totalmente ilógico autenticá-la. Por outro lado, não se pode negar que a percepção é importante. No entanto, a imagem deve ser explorada ligando os contextos, entendida como portadora de sensibilidade e sinceridade, provocando no sujeito uma possibilidade de leitura particular do objeto.

Didi-Huberman (2007) eleva a questão no sentido da existência de um fato crível verificado na fotografia, que seria o de legitimiar a realidade de sua referência. Desse modo, aquilo que teria sido fotografado sempre existiria, o que, em certa medida, parece estar correto, porquanto a manipulação não modifica a realidade da fotografia, mas sua verdade. Nesse passo, a afirmação do autor acerca da lembrança e da imaginação é consonante com o tema. À fotografia estaria relacionado um processo imaginativo vinculado à maneira que o observador olha a imagem e não haveria incidência de um processo de conhecimento sobre a foto.

> As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as apreciam. Estes, já trazem ao embutido no espírito, suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos (os referentes). Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos, etc. Tais filtros todos nós os temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade (KOSSOY, 1999, p.44).

A capacidade de evocar uma lembrança remeteria, então, a uma memória que, embora possa ser mutilada e incompleta, quase sempre existirá e poderá ser repassada, logicamente dentro de suas limitações e interpretações. Desse modo, o fato de alguém lembrar poder imaginar não se deve ao fato de que sabe, mas pela necessidade quem tem de lembrar.

> Assim, a fotografia mostra e afirma o mostrado, operando como uma prova do tempo e do espaço no se inscreveu o registro. A imagem se impõe e sabemos disso pela nossa experiência individual com as fotos que guardamos. Quanto mais o tempo passa, mais afirmativa a imagem se torna quando a reencontramos, negando ou afirmando a nossa lembrança. E tão mais intenso é esse fato quanto mais afetivo o vínculo que temos com o registrado (fato ou ser). [...]. [...] quanto mais intensa a informação do registro mais esvaece para a consciência do espectador a presença do dispositivo e do operador. Quanto mais imediata e universal a informação, mais destituída a imagem parece ser de autor e de processo. Assim, a diluição da consciência de imagem concebida é proporcional à neutralidade que tal imagem consegue aparentar. (MICHELON, 2008, p. 12-13).

Domenech (2003), ao afirmar que alguns recortes de imagens que representam um todo suprimem a realidade, apresenta a síntese de que a imagem é algo fiel e menor dentro de um processo que permite ao observador se contextualizar com o objeto. Nesse particular, a imagem é um dos caminhos para se tentar chegar ao passado, ser envolvido por ele. A memória desse registro, por sua vez, possibilita ao observador uma viagem espaço-temporal para reconhecer nela o conjunto de imagens necessário à retomada da realidade.

3 AUTENCIDADE E REALIDADE DA FOTOGRAFIA

Outra visão, agora fornecida por Fatorelli (2003), indica que a imagem acarreta uma expansão do espectro visual do observador, isto é, desenvolve-se a ideia de que a abstração vem tomando o lugar de uma realidade concebida como concreta, inflexível e imutável.

Além disso, seguindo essa concepção, a fotografia tenderia a ser levada, cada vez mais, para a virtualização, para a substituição do realismo, para a representação de uma imagem simulada, em que pese a redução da distância entre o homem e a máquina, com um espectador mais receptivo e flexível.

> Com o reconhecimento das imagens como documento, o caráter de verdade e coerência estabelece relação dialógica com o pesquisador, a fotografia testemunha a existência de um possível passado, mas não sustenta uma realidade. [...]. A ficção pode ser percebida por uma ilusão que desloca a interpretação para uma abordagem subjetiva através da memória do leitor, tendo como efeito nostálgico um reflexo da sociedade do tempo presente.
> Podemos concluir que a ficção documental não atingirá o pesquisador prevenido de uma metodologia criteriosa e concreta de análise. A imagem inebria o nosso olhar, somos atraídos por seus signos, ela desloca nossa imparcialidade de julgamento e acabamos caindo na apreciação estética. (SCHVAMBACH, 2008, p. 159-160).

Kossoy (1999, p. 36-37) identifica a existência de duas realidades: "A primeira realidade é o próprio passado [...]. A segunda realidade é [...] a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível". Dessa maneira, para ele, a imagem fotográfica resultaria uma transposição de realidades, a realidade visual, no contexto da vida, para a realidade da representação. Esclarece:

> A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) a verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência... A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes 'leituras' que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações.
> São múltiplas, pois, as realidades da fotografia. (KOSSOY, 1999. p. 38).

Didi-Huberman (2007), de outro passo, ao elucidar em seu texto a a artificialidade no contexto fotográfico e o poder simbólico da fotografia, descata a existência de um parodoxo insuperável: a fotografia autenticaria a existência de sua referência. Desse modo, teria-se, sempre, a garantia de que aquilo que está sendo fotografado existiria.

> A realidade dessas fotografias transparece sentidos que não advém dos elementos registrados, mas de uma experiência visual e de conhecimento, que na ordem dos fenômenos se soma na aparência de reflexos sobrepostos.
> No tempo em que foram geradas eram imagens que não revelavam os fatos, que não enunciavam as ideias, no entanto, no presente, são operativas em afirmá-los e sustentá-los. São imagens que não operariam na mesma

> forma se não fossem fotografias. Há uma materialidade na sua condição fotoquímica, há uma mágica do substrato de papel e prata imanente, magnetizam quem as vê. (MICHELON, 2008, p. 190).

Benjamin (1979), em seu texto sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, salienta que o aqui e agora do original constitui o que se chama de autenticidade, uma espécie de unicidade no próprio local onde ela se encontra e nela se enraizaria uma tradição possível de identificar o objeto. Sendo assim, o que levaria algo a ser autêntico, para o autor, seria tudo o que ela conteria de originariamente transmissível, desde sua duração material até o seu poder de servir como testemunho histórico.

> É com base na antropologia, ciência que auxilia o homem a conhecer-se a si mesmo e a sua própria história, que se buscou levantar apontamentos sobre a realidade "fragmentada" da fotografia que, ao ser produzida, já embute o olhar crítico e influenciador do pesquisador, e que, por manter um alto poder de convicção, geralmente, é aceita, pelo espectador, como cópia fiel da realidade, sem que este faça qualquer questionamento sobre a sua autenticidade. Reconhece-se, assim, a fotografia como um instrumento eficaz para o desenvolvimento da percepção visual e capaz de levar o ser humano a uma reflexão de vida, auxiliando, contudo, na construção social e cultural, pois a imagem fotográfica, por usa veracidade, pode propiciar a transformação da consciência humana devido às reflexões e às emoções que provoca. (DINIZ; VEIGA, 2010, p. 7).

Nesse contexto, o fio condutor que costura os autores trabalhados ao longo do texto reside na questão da autenticidade. Conforme o disposto ao longo da argumentação, a autenticidade seria uma capacidade inalienável da imagem fotográfica "apresentar" o ocorrido, por meio de seus elementos. Dentro desse panorama é que se investiga e analise o objeto de estudo.

4 A FORÇA DE UMA MULHER?

A fotografia tirada por Oded Balilty, da Agência *American Press*, no dia 1° de fevereiro de 2006, retrata uma colona judia tentando conter o exército israelense durante a retirada de colonos ilegais em Ramallah, na Cisjordânia, distante 15km de Jerusalém. A imagem foi a vencedora dos dois mais importantes prêmios outorgados em termos de fotografia no mundo, Pulitzer e World Press Photo.

Figura 1: Mulher judia tenta conter policiais israelenses durante retirada de colonos ilegais em Ramallah, na Cisjordânia, em 01/02/2006. Foto: Oded Balilty/AP.

Na oportunidade, o exército israelense recebeu ordens para desocupar um assentamento judeu ilegal chamado Amona. Os moradores, apoiados por simpatizantes, ergueram barreiras de arame farpado para proteger as casas, colidindo violentamente com o exército, em que a oposição de uma mulher remete a um cenário praticamente bíblico.

A imagem é obtida de tal forma, inserindo a ideia de que a colona judia se opõe contra todo o exército de homens israelenses, quando, na verdade, apenas resiste a um único integrante dele, um único escudo. A expressão no rosto dela é uma mistura de coragem, medo e ousadia. Além disso, utiliza vestimentas simples contra um exército profissional, com roupas negras, botas e capacetes. Ainda, percebe-se um grande números de populares apenas assististindo (passivamente) o que acontece. A fumaça preta aumenta o drama que se sente em uma terra desértica pobre feita de inúmeros pedaços.

Há muitos sentidos nessa imagem que decorrem, inclusive, do processo perceptivo sobre a cena. A mulher que parece na foto se insurgir contra um exército inteiro, na verdade, empurra o escudo de um único soldado. Justamente nessa quase ilusão de ótica, em grande parte resultante do ângulo de tomada da cena pelo fotógrafo, é que se promove certa interpretação consensual que valoriza a ação da mulher, sobretudo.

Dessa forma, há que se perguntar se esse "equívoco" visual, do qual advém a força expressiva da fotografia, não pode ser uma prova, ainda que circunstancial, dos limites da fotografia, inclusive, sobre a realidade. E, nesse momento, seria oportuno se perguntar onde ocorre a autenticidade da foto.

Nesse ponto, Sontag (2003, p. 26) alude que: "Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça". Assim, em seu texto a autora aborda as discussões sobre a veracidade de uma fotografia de guerra, ao mostrar quantas fotos foram montadas pelos fotógrafos e mundialmente conhecidas como um retrato dos horrores da guerra. A questão da subjetividade do criador de imagens é por ela solucionada, quando indica se tornar difícil pensar em uma imagem pura, apenas registrada neutramente, sem a posição daquele que, na verdade, a construiu - selecionou a cena, escolheu o ângulo, remeteu a ação a uma determinada direção.

> A imagem, para ser considerada como autêntica, precisa evocar algo do 'natural', da simplicidade e do realismo; não pode lembrar uma montagem ou qualquer elaboração da luminosidade - ela precisa mostrar o que realmente 'aconteceu', sem farsas. (Schwertner, 2005, p. 43).

Por conseguinte, a autenticidade da fotografia ocorre no exato momento do choque, do embate, entre da mulher com a força policial israelense. Isso retrata a realidade. Não é verdadeiro ter sido ela a única a resistir ao exército, mas é real que ela se opôs e lutou contra ele, embora ele também tenha sido representado por único sujeito, com seu escudo, num primeiro instante.

5 CONCLUSÃO

Diferentes percepções e interpretações podem tomar conta de uma única imagem, de um único referencial. Entretanto, o quanto ele é autêntico, o quanto ele traz de verdade e realidade, sem dúvida, é que conferirá à fotografia um *status* diferenciado em cotejo às demais. Nesse ponto, a legitimidade se relaciona à pessoa do observador e suas características, ressaindo o registro um instrumento de representação aceito ou não pelo sujeito.

A realidade reside exatamente nesse ponto: nas diferentes leituras que podem ser lançadas para um mesmo objeto, o que não significa que ele será verdadeiro ou que retratará um fato verdadeiro. No caso em apreço, a resistência de uma mulher à investida legal de um exército completo, além ter sido valorizada pelo método de

obtenção da fotografia, indiscutivelmente apresenta um fato real, embora não verdadeiro e único.

A autenticidade presente no momento da luta corporal apresenta a realidade daquele momento, daquela ocasião. Entretanto, o contexto, ligado, inclusive, ao território santo, comprova ter havido uma luta generalizada, em que o exército israelense, de fato, expulsou do território todos os colonos ilegais que ali estavam, incluindo, logicamente, essa mulher que se opõe bravamente.

6 REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La invención de la histeria: Charcot y La iconografia fotográfica de La Salpêtrière. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2007.

DINIZ, Lívia Gabriela dos Santos; VEIGA, Adriana Imbriani Marchi. Formas de ver: a imagem fotográfica como construção social e cultural. 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-diniz-fotografia.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2011.

DOMENECH, Ernesto E. Crimen y fotografia. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2003.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e imagem: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MICHELON, Francisca Ferreira. Introdução: fotografia para guardar, colecionar e tentar não esquecer.... In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira (Org.). Fotografia e memória: ensaios. Pelotas: UFPel, 2008. p. 7-16.

MICHELON, Francisca Ferreira. A fotografia representando a diversidade cultural: um cubo de vidro no tempo. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira (Org.). Memória e patrimônio: ensaios sobre a diversidade cultural. Pelotas: UFPel, 2008. p. 181-194.

QUADROS, Flávia Campos de. A suspeita ronda a fotografia: jogos e ambigüidades na arte contemporânea brasileira. 2007. 218 f. Dissertação (Mestrado em artes visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SCHVAMBACH, Janaina. A fotografia como fonte de pesquisa e sua ficção documental. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira (Org.). Fotografia e memória: ensaios. Pelotas: UFPel, 2008. p. 153-161.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. Educar em Revista, Curitiba, n. 26, p. 39-52, 2005.

SÉREN, Maria do Carmo. Metáforas do Sentir Fotográfico. Porto: Centro Português de Fotografia, 2002.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A MARIOLOGIA MEDIEVAL EM PERSPECTIVA DE GÊNERO E MEMÓRIA: UM ESTUDO DO MILAGRE DE NOSSA SENHORA DE GAUTIER DE COINCI E DA CANTIGA DE SANTA MARIA DE AFONSO X.

ALVES, Franciele Mendes ; JARDIM, Rejane Barreto

RESUMO:
O objetivo dessa pesquisa é analisar O Milagre de Nossa Senhora "De uma mulher que foi curada em Arras" de Gautier de Coincy e a Cantiga de Santa Maria número 105 de Afonso X, ambas escritas no século XIII. Encontramos nessas narrativas literárias, o relato da ação violenta do marido contra a esposa, a Donzela d´Arras, que recusa o casamento para dedicar o seu corpo e guardar a sua vida e a sua virgindade por devoção e compromisso á Maria. As fontes utilizadas nessa pesquisa nos permitem o estudo das relações entre o universo masculino e o feminino, a violência ao corpo feminino e situação da mulher na sociedade medieval. A memória medieval se faz presente através da tradição oral dessas narrativas, que ultrapassou as fronteiras territoriais e culturais, pois esteve presente tanto na França quanto na Espanha, encontrando - se também na cultura laica e clerical.

PALAVRAS-CHAVES: Memória; Literatura; Gênero ; Devoção Mariana; Idade média.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa analisar as formas de violência privada, principalmente no que diz respeito ao universo das relações entre homens e mulheres, a partir das Cantigas de Louvor à Maria no contexto da sociedade francesa e ibérica do século XIII.

As Cantigas de Louvor à Maria selecionadas para essa pesquisa são: O Milagre de Nossa Senhora "De uma mulher que foi curada em Arras" de Gautier de Coinci e a Cantiga de Santa Maria número 105 de Afonso X, dois importantes representantes da poesia mariana.

A seguir uma parte da narrativa presente tanto em "De uma mulher que foi curada em Arras" de Gautier de Coincy como na narrativa da Cantiga de Santa Maria número 105 de Afonso X:

> [...] Aconteceu que na rica cidade de Arras, uma doce e singela Donzela foi passear sozinha no jardim de seu pai e a Virgem Maria se mostrou a ela. Maria pediu a jovem Donzela,que esta fosse sua serva, uma de suas virgens , mas para isso teria que seguir seu mandamento , que é guardar a sua virgindade. Mas quando a jovem Donzela estava na idade de se casar, um jovem a pediu em casamento para a sua família. Tanto a família como os amigos aprovaram o casamento, mas a jovem recusou dizendo que nunca em sua vida gostaria de ser tocada ou conhecer um homem. Mas a família a maltratou e a desprezou e a fez se casar forçosamente com o jovem. O marido cansado de esperar pela consumação do casamento, que após seis meses não havia ocorrido, lhe fez uma ferida tão mortal,que não poderia nunca mais se deitar com ela. Em sua aflição ela rogou a Virgem Maria, suplicando - lhe para tomar conta da sua alma, pois o corpo já estava perdido [...]

A partir dos versos de Gautier de Coinci e Afonso X, que relatam de forma ficcional, o cotidiano maravilhoso da Donzela d´Arras, extraímos elementos importantes para a pesquisa histórica. Estudando estas narrativas é possível observar como se davam as relações entre o universo masculino e o universo feminino, a violência no âmbito público e privado, assim como a circulação e produção dessas narrativas literárias entre as duas sociedades.

Na investigação sobre as relações sociais entre os sexos, o historiador pode aproveitar a quantidade de discursos e de formas variadas de representação sobre as mulheres em suas relações sociais com os homens.

A representação do feminino na sociedade medieval se enquadra nas categorias de virgens, viúvas e casadas. A personagem Donzela d´Arras, que defende a virgindade, na condição de solteira e a castidade na condição de casada, é o modelo proposto tanto pelo discurso clerical , quanto pelo discurso leigo.

Ao abordar as relações de gênero (universo masculino/feminino) e as representações do sujeito feminino (virgens/casadas) presentes nas narrativas literárias das Cantigas de Louvor à Maria, nos deparamos com o modelo de mulher que foi o cerne do discurso normativo desse período: o modelo da Virgem Maria.

A recusa em aceitar o casamento, desde o século XIII, imposto pela família e pela Igreja, poderia muitas vezes se transformar em violência que, hoje, caracterizamos por violência de gênero. Algumas mulheres parecem ter pensado em como escapar desse destino, se apropriando de um discurso que originalmente buscava o controle de suas vidas, transformando a proposição de virgindade e reclusão em uma saída libertadora em relação ao casamento.

A Cantiga de Santa Maria escrita por Afonso X procede os Milagres de Nossa Senhora escrita por Gautier de Coinci, indicando que essa história é conhecida em outras regiões da Europa. Ao analisar alguns trechos da narrativa literária presente nas Cantigas de Louvor à Maria, temos a oralidade como função disseminadora da poesia medieval.

A violência, presente nos versos das Cantigas de Louvor à Maria se manifesta nas duas sociedades (francesa e castelhana), o que pode ser visto como um traço característico da civilização do ocidente cristão, de tal forma que se tornou fonte de criação para o artista medieval. No texto de Gautier de Coinci o ato violento é descrito com mais detalhes do que no texto afonsino, o que nos permite analisar como a sociedade ibérica compreendia as relações entre homens e mulheres e a violência entre eles.

O que teria levado o texto afonsino a omitir os detalhes que a narrativa de Coinci nos apresenta? Mas é certo que essa ação violenta estava presente na transmissão oral, pois o relato da violência se encontra na narrativa iconográfica dessa Cantiga de Santa Maria. Dessa forma, o meu interesse é observar a violência no privado, no âmbito das relações de gênero presente nessas duas sociedades.

A problemática levantada nessa pesquisa aponta para o problema da feminilidade numa sociedade acusada de recusar o feminino. Além disto, quer problematizar as diferentes possibilidades de interpretação, a partir da abordagem das obras dos poetas Gautier de Coinci e Afonso X, no que se refere a narrativa da violência, partindo do caso da Donzela d´Arras, jovem mulher que dedica o seu corpo e vida a guardar a sua virgindade por devoção e compromisso à Maria.

Ao analisar a situação da mulher na Idade Média, através das Cantigas de Louvor à Maria, vemos como a representação do sujeito feminino é resultado de uma operação complexa socialmente elaborada, buscando na categoria Gênero uma ferramenta de pesquisa útil e necessária para estudar as relações entre os sexos no passado medieval.

Assim, o objetivo dessa pesquisa será a de investigar as relações que permeiam a produção e a circulação das narrativas presente nas Cantigas de Louvor à Maria no contexto de Gautier de Coinci e de Afonso X, verificando como se apresentam as relações sociais entre os sexos, a partir das duas narrativas e observando, desde a categoria gênero, as diferenças e semelhanças nos discursos referentes à violência privada.

2 METODOLOGIA

Essa possibilidade de estudar determinados grupos sociais a margem da História, como as mulheres, abre um leque de possibilidades de investigação sobre as relações sociais entre os sexos, sendo os textos literários uma rica fonte histórica para esse estudo. Para investigar as mulheres em suas relações sociais no medievo ibérico e francês, usamos a categoria gênero, como instrumento metodológico da abordagem das relações entre homens e mulheres. Analisando a pratica da violência privada à luz do gênero, tal como proposto por Joan Scott, isto é, entendendo que as relações que homens e mulheres estabelecem em sociedade, se constituem em uma forma elementar de exercício de poder, de forma *generificada*. Assim, ao estudar as mulheres a partir do uso do gênero, se estuda também os homens, nessa dimensão relacional da qual ambos são constituídos.

Joan Scott (1990) conceitua gênero como sendo "uma categoria social imposta ao corpo sexuado", com papéis já definidos e construídos dentro da cultura e sociedade. Ao conceituar gênero, essa autora questiona a

construção de identidades fixas tanto para os homens como para as mulheres.

Dessa maneira, o conceito gênero possibilita a compreensão da estrutura de poder que vai além da divisão sexual no âmbito da família e do trabalho, presentes nos discursos, dando outro significado para essa estrutura.

Podemos encontrar esse "outro" significado através dos discursos presentes na literatura, sendo que esta sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem simbolicamente para representar as ambíguas e imbrigantes categorias da vida, do pensamento, das palavras. (HUNT, 2001, p.158)

A pesquisa histórica fundamentada em textos literários tende a busca de novas formas de abordar o passado, conduzindo os históriadores para a crítica literária. Esta abordagem cultural da história recebe a influência da crítica literária que tem ensinado aos historiadores a reconhecer estruturas narrativas numa criação e descrição da realidade histórica. (HUNT, 2001, p.131)

As Cantigas de Louvor à Maria constituem- se num dos mais importantes textos literários medievais, sendo uma fonte histórica importante para observar alguns aspectos da vida familiar, a devoção e as crenças dessa sociedade.

O historiador poderá desconstruir esse discurso sexista binário que permeia a compreensão da estrutura de poder e na qual Joan Scott critica, não fazendo:

> "(...) interpretações fundamentadas na ideia de que as linguagens conceituais empregam a diferenciação para estabelecer o sentido e que a diferença sexual é um modo principal de dar significado à diferenciação. O gênero é então um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. (SCOTT, 1990, p. 16).

Para a análise das relações entre os sexos é necessário também a compreensão de como a violência de gênero é vista na narrativa literária, tanto pelo abade Gautier de Coinci , na França , tanto pelo rei Afonso X , na Espanha. Como já mencionado, encontramos em ambas as narrativas literárias a violência do marido á Donzela d´Arras, mas no texto de Gautier de Coinci o ato violento é descrito em mais detalhes , do que na Cantiga de Santa Maria . E é através da memória oral, que se observara as diferenças e semelhanças no discurso presente nessas narrativas.

A memória coletiva formada por diferentes estratos sociais sofre, na Idade Média, profundas transformações. O essencial vem da difusão do cristianismo como religião e como ideologia dominante e do quase monopólio intelectual. Para Le Goff (2003) os traços característicos das metamorfoses da Memória na Idade Média são: repartição da memória litúrgica girando em torno de si mesma e da memória laica de fraca penetração cronológica; desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos; papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento de tratados de memória. (LE GOFF, 2003, p.438)

Na sociedade medieval, o escrito desenvolve - se a par do oral e há um equilíbrio entre a memória oral e a memória escrita, intensificando - se o recurso escrito como suporte para a memória. (LE GOFF, 2003,p.445) Sendo a poesia provençal medieval destinada a apresentação oral e publica, seria difícil provar que a preservação do poema foi apenas assegurada pela memória, porém Zumthor refere estudiosos da musica que afirmam que a transmissão da melodia permanece na forma oral, por muitas gerações, mesmo que a priori, tenha sido fixado num texto escrito. A este postulado segue um importante complemento: esta passagem da oralidade para o texto não ocorreu de forma aleatória, pois o texto escrito, na maioria das vezes, estava a serviço da transmissão oral. (SILVEIRA, 2009, p.43)

A memória produz um lugar que não lhe é própria. Sua mobilização é indissociável de uma alteração. Mais ainda, a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade alterada - deslocável, móvel, sem lugar fixo. (CERTEAU, 2007, p.162) Pode - se dizer que a noção de autoridade da memória coletiva ou individual, autoriza uma inversão, uma mudança de ordem ou de lugar para algo diferente, uma metáfora da prática ou do discurso (CERTEAU, 2007, p.163)

A memória, então, se faz presente através da tradição oral e da tradição escrita na França e na Espanha e também nas culturas do clero e do laicado. Ela, a memória, transmite a Cantiga, mas com pequenas mudanças em sua narrativa, pois suas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição e tem - se uma energia particular,origem das suas variações. (ZUMTHOR, 1993, p.143)

Nessa perspectiva a metodologia dessa pesquisa, se fundamenta no estudo de violência privada à luz da categoria gênero, como instrumental de abordagem da prática costumeira da "vingança privada". Buscando observar as sociedades aqui analisadas foram marcadas por traços de gênero, se as práticas de violência privada são generificadas.

O levantamento bibliográfico inicial para o desenvolvimento desse estudo se atem aos estudos que se referem ao estudo da mulher na Idade Média, ao corpo medieval e ao gênero.

Em *Idade Média, Idade dos Homens*, Georges Duby (2011), nos alerta da importância de se estudar as mulheres medievais. Em seu estudo pioneiro, ele afirma que sendo historiador da sociedade feudal, busca:

> Compreender , como essa sociedade funcionava, interrogando - se sobre comportamentos e sobre as representações mentais que governavam esses comportamentos. Colocando o problema da condição da mulher na sociedade que chamamos feudal. (DUBY, 2011, p, 32)

Eis um ambiente onde temos um código de comportamento coletivo, de um conjunto de regras que aspiram a ser igualmente inquebráveis e que pretendem definir antes de tudo o estatuto respectivo do masculino e do feminino. (DUBY, 2011, p.10)

Diante dessa representação de um comportamento coletivo, que enganosamente nos parece imutável, vemos emergir estudos internacionais e nacionais que analisam o papel da mulher nesse período da História.

Dessa maneira, é relevante o questionamento que o historiador José Rivair Macedo (2002) faz em *A Mulher na Idade Média*. Lançar a luz á história das mulheres equivale reconhecer a importância e o papel de metade da sociedade, a se inconformar com generalizações abusivas, a buscar as singularidades e diferenças. (RIVAIR, 2002, p.9) Não se esquecendo de que para se entender a história das mulheres, é preciso considerar que boa parte das informações foram fornecidas por homens, e que a imagem obtida, revela - nos um olhar masculino nem um pouco neutro. (RIVAIR, 2002, p.10)

Se atualmente, as mulheres se constituem em um crescente campo de estudos históricos, são imprescindíveis as reflexões sobre o Estudo de Gênero. Joan Scott (1990), em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, afirma que essa categoria:

> Torna - se uma maneira de indicar construções sociais- a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e mulheres. (...) É uma categoria social imposta sobre o corpo sexuado. (SCOTT, 1990, p.7)

Portanto, o conceito de gênero proposto por Scott (1990), rejeita as diferenças biológicas como único fator das diferenças sexuais, enfatizando a organização social entre os sexos. (SCOTT, 1990, p.5)

O corpo sexuado como categoria social, torna o corpo feminino um corpo hierarquizado em um mundo de ordem e de homens. Pensando no conceito do corpo na Idade Média, serão utilizadas as reflexões de Jacques Le Goff (2006), no que se refere às ideias da desigualdade da criação dos corpos encontrada na teologia medieval . Para Agostinho, o ser humano é cindido, ou seja: a parte superior (a razão e o espírito) esta do lado masculino, a

parte inferior (o corpo, a carne), do lado feminino. Ideias defendidas e propagadas não somente por ele, mas também por Tomás de Aquino e Aristóteles. (LE GOFF, 2006, p.53) O homem será, por conseqüência, o guia dessa pecadora, e as mulheres, que não possuíam voz na história, vão oscilar entre "Eva e Maria, pecadora e redentora, megera conjugal e dama cortês." (LE GOFF, 2006, p.54)

Diante das reflexões dos estudos dos historiadores em diversos campos historiográficos e que proporcionou a proposta dessa pesquisa, é importante salientar a tese *Ave Maria, Ave Senhoras de todas as graças! Um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na castela do século XIII* , defendida em 2006 pela Professora Doutora Rejane Barreto Jardim. Em seu estudo, há a investigação da Virgem Maria no universo mental ibero-castelhano, do século XIII, a pesquisa orienta - se por diretrizes de gênero e que ,portanto, defende a tese que o fenômeno Maria, na sociedade ibérica, é resultado de um jogo de poder que se revela na tensão, entre dois universos, o masculino e o feminino. Maria teria servido de modelo, a orientar a conduta de homens e mulheres na Castela Medieval.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O estudo aqui apresentado faz parte do projeto para a seleção do mestrado e por isso esta em fase inicial de pesquisa.

4 CONCLUSÃO

Na sociedade medieval temos o discurso de que o corpo é objeto de intensas preocupações morais. Sobretudo o corpo feminino que é ao mesmo tempo ignorado e vigiado. O corpo feminino esta assim, submetido à família, ao marido e ao casamento.

O corpo feminino tem a importância e a relevância de ser estudado em sua historicidade na sociedade medieval. As ideias que os homens e mulheres possuíam sobre os seus corpos são um importante indício sobre como se davam as relações de gênero nas sociedades do passado. (JARDIM, 2006, p.23)

Vejo aqui, através da análise dos documentos históricos desse estudo, que o corpo torna- se para o historiador, um instrumento no qual é possível visualizar os acontecimentos passados, as diferenças entre os sexos e as relações sociais que eles estabelecem entre si. É no corpo dos homens e mulheres que se encontra a base das diferenças que se construirão entre masculino e feminino, sendo uma forma primaria de exercício de poder.

Nos textos medievais, há inúmeros registros de tensão entre o masculino e o feminino, às vezes marcada por uma postura misógina. A posição de inferioridade da mulher em relação ao homem marca os diferentes discursos que a sociedade medieval produziu.

Nesse contexto, ter em conta que as sociedades se organizam segundo uma hierarquia entre os sexos, nos permite analisar os tempos medievais a partir do conceito de *gênero* na perspectiva apresentada por Joan Scott (1990) indicando que os historiadores debruçados sob estudos de gênero, possuem um compromisso teórico bastante relevante, de explicar as razões pelas quais as relações de poder são construídas na sociedade, como funcionam e como mudam.

O desafio do historiador é ir além do debate e superar os limites de uma história das mulheres com os estudos de gênero se quer compreender o significado das hierarquias dos sexos, ou seja, a hierarquia entre o universo masculino e o universo feminino. A categoria gênero permite analisar o poder, coloca em questão como alteraram ou afirmaram as diferenças entre eles. (SCOTT, 1990, p.74)

O homem medieval criou suas próprias representações sobre a vida e a morte, segundo uma visão influenciada pelo sentido do maravilhoso, muito acentuado e por uma religiosidade bastante intensa que buscava a tudo explicar. (JARDIM, 2006, p. 28)

A análise das Cantigas de Louvor à Maria mostram um cenário religioso que permitiu a reintrodução,

ao modo de acontecimentos sobrenaturais (a aparição da Virgem Maria), um lugar de protesto contra a hierarquia do universo masculino ao feminino, presente nessa sociedade.

Dessa maneira, é importante compreender que ao estudar as representações do corpo feminino e os sofrimentos e ele imposto, nos aproximamos da compreensão do homem medieval. Percebemos o papel da mulher nessa dimensão social hierarquizada, apesar da forte misoginia presente no discurso dos poetas Gautier de Coinci e Afonso X. A violência pública e privada infligida á Donzela d´Arras , indica um testemunho , o início de uma exteriorização da sua situação além do mundo privado.

5 REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

DUBY, George. A Idade Média. Uma idade do homem. . São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins, 2001.

JARDIM, Rejane Barreto. Ave Maria, ave senhoras de todas as graças! : um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na Castela do século XIII . Tese. PUC/RS .Porto Alegre, 2006.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. Uma história do corpo na Idade Média. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MACEDO, José Macedo. A Mulher na Idade Média. São Paulo: Contexto, 2002.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In. Educação e Realidade, Porto Alegre, 20(2): 71-99, jul./dez. 1990.

SILVEIRA, Aline dias da. "Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria". In: PEREIRA, Nilton M., CROSSETTI, Cybele de A., TEIXEIRA, Igor S. Reflexões sobre o medievo. GT Estudos Medievais/ ANPUH-RS. São Leopoldo (RS): Oikos, 2009. p.40-59.

ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz. A Literatura Medieval. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

"ARTE PARA VER A ALMA": A CONTRIBUIÇÃO DA ARTE NA ASSISTÊNCIA DO CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL (CAPS) DE MARAVILHA - SC

ENCK, Janaina; MEIRA, Mirela

RESUMO: Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada como conclusão do curso de Artes Visuais, modalidade licenciatura, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. O objetivo principal foi investigar a contribuição da Arte na assistência veiculada pelo Centro de Atenção Psicossocial, CAPS, na cidade de Maravilha - SC. Em um primeiro momento, a escolha desse tema teve origem na regularização pela Prefeitura Municipal de Maravilha da contratação de um profissional habilitado em Artes, para o trabalho em Oficinas de Criação, de acordo com a exigência do Ministério da Saúde. Através dessa regularização, ocorrida em processo seletivo no ano de 2011, o campo de atuação dos licenciados em Artes Visuais foi ampliado no município. O Centro de Atenção Psicossocial de Maravilha foi implantado há cerca de três anos, e até o momento nenhum estudo nesse sentido havia sido feito. A pesquisa pode ser útil para um melhor aproveitamento da arte no tratamento dos participantes e para que mais discussões sobre esse assunto possam surgir no âmbito científico. A abordagem da pesquisa foi qualitativa, utilizando-se de uma amostragem de conveniência, analisou e relacionou-se teoricamente dados adquiridos a partir de observações do espaço do Centro e de entrevistas semi-estruturadas com participantes do programa. As observações serviram para avaliar se as oficinas de criação cumprem o objetivo de utilizar a arte para ajudar aos participantes a superarem seus conflitos valorizando sua historicidade, bem como a sensibilização e a percepção, para possibilitar seu reconhecimento como um todo. Como instrumentos foram utilizadas entrevistas semi-estruturadas com profissionais da área de saúde do Centro (coordenadora do centro e psicóloga) além de dois participantes das oficinas. Espera-se que através da pesquisa possa-se averiguar o quanto a arte mobiliza as capacidades humanas para produzir algo novo, auxiliando o indivíduo a reconhecer a loucura como força criadora reordenada.

PALAVRAS-CHAVES: Arte, Saúde Mental Coletiva, Oficinas de Criação Coletiva.

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui relatada investiga a contribuição da Arte e seu papel na área da Saúde Mental Coletiva em instituições de assistência substitutivas ao manicômio, como a veiculada pelo Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) da cidade de Maravilha, SC.

A escolha por esse tema de pesquisa originou-se da vivência por ocasião da implantação de CAPS nessa cidade, quando acompanhei, durante alguns meses, as atividades das chamadas "Oficinas de Terapia Ocupacional".

Participando das oficinas, observei que as pessoas assistidas pelo Centro realmente sentiam prazer em estar ali, e que, em parceria com as outras atividades proporcionadas pelo CAPS, as Oficinas Terapêuticas e as de Geração de Renda, as oficinas expressivo-criadoras traziam de fato benefícios para seus tratamentos, possibilitando um movimento de mais qualidade em busca da integralidade de prática em Saúde Mental preconizadas pela Reforma Sanitária.

A cidade de Maravilha se localiza no extremo-oeste catarinense e atualmente tem uma população de aproximadamente 23 mil habitantes. O intuito da pesquisa foi salientar a importância da arte no processo das pessoas assistidas pela instituição.

A partir dessas breves considerações, é possível evidenciar a relevância desse estudo qualitativo, seja no tocante ao levantamento de dados sobre o CAPS, seja na proposição e no estudo do quanto a Arte é fundamental no processo de assistência aos participantes - não só em direção à recuperação de suas saúdes, mas também à melhoria existencial de suas condições de vida.

Esse trabalho visa, portanto, subsidiar o trabalho com Arte no tratamento dos participantes dos CAPS, suscitando, por sua vez, com que mais discussões sobre esse assunto possam surgir no âmbito científico. Partiu-se do entendimento de que "a Arte é um caminho de reconstrução não só do corpo que sofre, mas do redesenhar do homem no mundo, porto seguro, para atracar e construir projetos de vida" (MEIRA, 2007, p.136).

Para a viabilização desse estudo foram estudados: os princípios e conceitos das relações entre Arte, Saúde e Saúde Mental; identificada a formação necessária para ser um trabalhador de Saúde Mental ligado às oficinas, no tocante às características necessárias para trabalhar com esse tipo de público, quais conhecimentos em

Arte e saúde Mental necessitam os profissionais ligados às oficinas, e se os demais funcionários da instituição têm conhecimento do quanto as oficinas expressivas podem contribuir com os tratamentos dos participantes. Verificou-se também o papel e a contribuição da Arte enquanto potência simbólica no conhecimento e convivência com as crises, além de constatar o tipo de divulgação dos trabalhos produzidos. Pretende-se, por fim, que esse trabalho possa contribuir com as discussões do papel da arte na constituição da saúde e da saúde mental no município de Maravilha – SC.

Este trabalho se subdivide nas seguintes partes: "Saúde, Saúde Mental e Oficinas de Criação", "O Centro de Atenção Psicossocial de Maravilha-SC", "A arte no CAPS" e "Arte Para Ver a Alma". Na primeira parte falo sobre as novas percepções sobre os conceitos de saúde, saúde mental, a partir da Reforma Sanitária e conceituo as Oficinas de Criação Coletiva. No segundo momento, localizo a cidade de Maravilha e caracterizo o CAPS ali instalado. Em "Arte no CAPS" falo sobre a trajetória da loucura dentro da história da arte e sobre a forma metodológica que as oficinas de criação são realizadas. Finalizando, em "Arte Para Ver a Alma" relaciono teoricamente as observações e entrevistas realizadas com participantes e profissionais do Centro.

2 METODOLOGIA

A abordagem da pesquisa foi qualitativa, que se designa por amostragem de conveniência, analisando e relacionando teoricamente dados adquiridos a partir de levantamento de documentos, observações das Oficinas de Criação e do espaço do Centro. Entrevistas semi-estruturadas, com questões abertas, foram realizadas com profissionais da área de saúde do Centro, quais sejam, a coordenadora, a psicóloga e duas das participantes do CAPS.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Saúde, Saúde Mental E Oficinas De Criação

Podem ficar com a realidade
Esse baixo astral
Em que tudo entra pelo cano
Eu quero viver de verdade
Eu fico com o cinema americano

(Paulo Leminski)

Para a ampliação das concepções acerca do trabalho, algumas concepções ainda estão em fase de revisão bibliográfica e ampliação conceitual, como as inerentes às novas percepções sobre a saúde, a saúde mental e o papel da arte nas Oficinas de Criação.

A saúde, a partir das diretrizes da Reforma Sanitária, constitui-se, conforme GALLI (1986 *apud* MEIRA, 2001, p. 25)), de um equilíbrio complexo, variável e contraditório que inclui o contexto de vida do indivíduo, sua biografia, seus antepassados, mesmo a alimentação, a instrução e os mitos, sendo alcançado sob determinadas condições sócio-culturais e econômicas.

O cuidado em Saúde Mental constitui um conjunto de atividades baseadas em conhecimentos culturais e científicos que objetivam "fomentar, proteger, conservar, restabelecer e reabilitar a saúde mental das pessoas ou grupos humanos" (GALLI, *apud* MEIRA, 2001, p. 25). Os transtornos psíquicos, em geral, desencadeiam graves danos no plano psicológico, na organização da própria vida do indivíduo, e também no plano material é que este passa a vivenciar com o decorrer do tempo distúrbios e desabilitações psicossociais.

Do ponto de vista da qualificação do estado de vida mental, a Saúde Mental pode ser definida como um

"estado de relativo equilíbrio entre os elementos conflitivos constitutivos do sujeito, da cultura e dos grupos", cujo "equilíbrio e integração progressivos" estão sujeitos a "crises previsíveis e imprevisíveis, registradas objetiva e subjetivamente" do qual as pessoas participam "ativamente em suas próprias mudanças e nas do contexto social" (GALLI apud MEIRA, 2001, p.25).

As Oficinas de Criação Coletiva surgem como uma tentativa de resgatar a harmonização entre sentir, agir, planejar, pensar, criar e o sensibilizar-se de seus participantes.

> Quem vê a loucura como uma doença, tem que arrumar para ela um "tratamento" de acordo com esta imagem. Portanto, a maneira filosófica e cientifica de se estudar o fenômeno determina o modo de atuação sobre ele. Qual o modo de atuação tradicional sobre a loucura? Internamento, drogas, eletrochoques, psicoterapias - tudo no sentido de "curar" a anomalia, de fazer o indivíduo retornar à "normalidade". (DUARTE, 1987, p.11)

O Centro de Atenção Psicossocial Em Maravilha-SC

Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) tem sido, desde os anos noventa, instrumento de implementação da política de saúde do SUS (Sistema Único de Saúde), que prevê um sistema integrado de atenção. Segundo o material informativo do Ministério da Saúde (2004), "são instituições destinadas a acolher os pacientes com transtornos mentais, estimular sua integração social e familiar, apoiá-los em suas iniciativas de busca da autonomia, oferecer-lhes atendimento médico e psicológico". Almejam "integrá-los a um ambiente social e cultural concreto, designado como seu "território", o espaço da cidade onde se desenvolve a vida quotidiana de usuários e familiares. Os CAPS constituem a principal estratégia do processo de reforma psiquiátrica".

Segundo a classificação do Ministério da Saúde (2004, p.22), o CAPS de Maravilha – SC é do tipo I, ou seja, funciona em municípios de 20 a 70 mil habitantes, cinco dias por semana e atende adultos com transtornos mentais severos e persistentes.

O Centro de Atenção Psicossocial de Maravilha-SC, uma experiência inicialmente alternativa ao manicômio, é composto de uma rede integrada de serviços e práticas visando à atenção integral às pessoas que o procuram. Esta rede de serviços é composta de consultas psiquiátricas, atendimento psicológico, atividades com profissional de educação física, assistência fisioterapêutica, assistência social, assistência aos familiares e pelas oficinas de criação.

A equipe multidisciplinar deste CAPS é composta por uma enfermeira, uma psiquiatra, duas psicólogas, uma assistente social, uma licenciada em artes, um fisioterapeuta, um profissional de educação física e um auxiliar administrativo.

A proposta assistencial das Oficinas de Criação do CAPS ancora-se na Reforma Sanitária viabilizada pela implantação em 1988 do Sistema Único de Saúde - SUS, de democratização do acesso à saúde, com a finalidade de alterar a situação de desigualdade na assistência à Saúde da população, tornando obrigatório o atendimento público a qualquer cidadão, sendo proibidas cobranças de dinheiro sob qualquer pretexto. Nesta proposta, as pessoas transcendem a categoria de pacientes ou usuários, passando a participantes, porque as decisões, os poderes e as responsabilidades são compartilhados entre a equipe multidisciplinar, o participante e a sua família ou responsável.

Transcendendo a categoria de alternativa ao manicômio, o CAPS consolidou-se como viabilizador de devires, um espaço aberto que objetiva promover, resgatar, desenvolver, cuidar, garantir e manter a saúde de pessoas e grupos. Este espaço opera por desdobramentos, contemplando dimensões pedagógicas, éticas, políticas, estéticas e de criação.

De caráter público, o CAPS realiza intercâmbios com a Secretaria Municipal de Saúde, Secretaria Municipal de Educação, Departamento de Esportes e Secretaria Municipal de Assistência Social da prefeitura municipal.

De acordo com a coordenadora do Centro :

> O CAPS atende hoje em média cento e trinta e sete, cento e trinta e oito pacientes dependendo do mês, né? Desses pacientes a gente tem os intensivos, os semi-intensivos e os não intensivos. Os não intensivos são os que a gente ainda não fechou totalmente, os intensivos e os semi-intensivos tão fechados o número limite que a gente teria. Então a gente tem mais ou menos cento e trinta e sete. Dos funcionários a gente tem oito, senão me engano. [...] Tem eu como enfermeira, a médica que é a psiquiatra, a assistente social e duas psicólogas com 20 horas cada.

Ainda segundo a coordenadora, a diferenciação de intensivos, semi-intensivos e não intensivos se dá da seguinte forma:

> Os não-intensivos são aqueles que precisam vir até três vezes no mês, né? Então geralmente são os que vêm pra consulta, vem pra algum grupo no mês, né? Os semi-intensivos são os que vêm até doze vezes. Então eles vêm mais vezes, mas até doze no mês e os intensivos são os que vêm até vinte e uma vezes, então são os que vem todo dia, né?

Os transtornos mais recorrentes nos participantes atendidos em Maravilha, são, conforme relatou a coordenadora: "a depressão, o (transtorno) bipolar também, a esquizofrenia, TOC, transtornos de ansiedade, entre outros."

As Oficinas de Criação Coletiva acontecem sete vezes por semana e participantes de álcool e drogas são separados dos participantes dos grupos de saúde mental.

Por definição do Ministério da Saúde, o CAPS I não trata especificamente de dependentes de álcool e drogas, mas quando da elaboração do projeto terapêutico para a instalação do Centro, foram incluídos esses dois tipos de caso, já que a cidade não conta com nenhum outro tipo de instituição para esse tipo de atendimento.

A Arte Nos CAPS

A arte nos CAPS está presente como um direito, um direito que não só os loucos têm, mas todos os humanos.Vai além da terapia, embora possua *per se* um poder de cura, desdobrando-se em catarse, expressão, alimento sensível, fruição, conhecimento. O ensino de arte faz parte de um processo de desenvolvimento de uma cultura artística, e sobre arte, além do conhecimento das linguagens artísticas, da percepção, do pensamento visual, por exemplo. Além do conhecimento sobre arte, ainda realiza-se o conhecimento "em" arte, através do contato com as poéticas da arte, suas várias linguagens, suportes, materiais. O objetivo não é formar artistas ou privilegiar a teoria da arte, mas proporcionar meios expressivos e criadores no campo existencial, ético, estético, e também político. Nesse sentido, distancia-se radicalmente do que tradicionalmente se conhece por "terapia ocupacional", artesanato ou arte-terapia. A arte tem validade como campo gerador de significância e sentido.

A arte possui um lugar e uma forma metodológica para acontecer, que são as Oficinas de Criação Coletiva. Elas giram em torno do sensível e da experiência estética e artística, oferecendo o exercício com materiais, suportes, técnicas e linguagens variadas como "pretexto" para que os participantes sejam o "grande conteúdo", ou melhor, "autores", protagonistas de suas próprias histórias. As oficinas podem proporcionar mudanças qualitativas, interação, socialização, conhecimento, ao proporcionar um agir sensível sobre matérias, energias, relações, processos.

A Oficina de criação, funciona enquanto forma metodológica, porém, transcendendo o ensino de arte para se

localizar como uma Educação estética, mais ampla. Sua natureza pedagógica se amplifica ao conjurar modos, posturas de problematizar através da arte aquilo que muitas vezes é indizível, que trata de limitações e possibilidades institucionais, espaciais, temporais, subjetivas. A arte, assim, pode ser um espaço simbólico, não necessariamente materializado numa *forma*, mas numa *esfera* de "exercício da desrazão" (MEIRA,2007) que pode ser praticado em vários espaços, como aulas, eventos, cursos, e mesmo alterar-se enquanto vivenciado, e transcendendo suas próprias circunstâncias. Torna-se assim esse lugar de um *acontecimento*, de um *evento* de difícil caracterização fixa, sendo conjurado de forma mais visível nos processos desencadeados nas Oficinas de Criação Coletiva. Processos esses em que o fazer (da arte) pode determinar seu acontecer, de acordo com a situação que está sendo vivenciada, o que o investe do caráter de uma instituição inventada: o lugar da celebração da vida, da com-vivência solidária, da transfiguração da violência que acompanha a desordem. Ao problematizar pensares e olhares sobre a vida, a loucura e as crises a partir do sensível, alarga-se a percepção para desviar-se da criatividade instrumental ou meramente presa à solução de vicissitudes. O estado de processo da arte nas Oficinas permite uma fusão entre pessoas, espaços, objetos, símbolos, em experimentos de criação coletiva, de gestão sensível do cuidado da vida em seus movimentos de (des)ordem em direção ao Ser (cfe MEIRA,2007).

Arte Para Ver A Alma

"Os espelhos são usados para ver o rosto; a arte para ver a alma."
(Bernard Shaw)

As atividades das oficinas de criação e os atendimentos ocorrem em uma casa localizada na Rua XV de Novembro, que possui no andar inferior uma sala que é chamada pelos participantes de "sala do artesanato".

No âmbito interno, o CAPS desenvolve oficinas de criação, como as laborais (confecção de tapetes, cestaria em jornal), artísticas (pintura, desenho, recorte e colagem, papel machê) e estéticas (exposições de trabalhos, de arte). Estas atividades são desenvolvidas coletivamente, pensadas, programadas e organizadas através de reuniões com a equipe multiprofissional. Discute-se o cronograma das atividades, o controle da medicação (necessidade de aumento ou diminuição), as ações necessárias à contenção das crises, as experiências, os conflitos existenciais, as relações com a comunidades e dificuldades das famílias em lidar com a doença; trocam-se ainda informações técnicas, como propostas de assistência, políticas de Saúde e Saúde Mental.

As atividades laborais não têm como finalidade uma reintegração ao mundo do trabalho, mas o resgate ou o desenvolvimento de aptidões e habilidades específicas para que o trabalho possa ser re-significado como produtor de sentidos e de valorização existencial através da reabilitação, podendo reconstruir redes de trabalho que possam ter sido desconectados pela crise ou por outros fatores.

Como ponto de partida para definição do que seria a "Arte" utilizada para ver a "alma", me apoio nas considerações de READ, 1982:

> A arte está profundamente envolvida no processo real de percepção, pensamento e ação corporal. Não é tanto um principio orientador a ser aplicado à vida, mas um mecanismo orientador que só pode ser ignorado por nossa conta e risco. [...] sem esse mecanismo, a civilização perde o seu equilíbrio e cai no caos espiritual e social.[...] Como quer que a definamos, está presente em tudo o que fazemos para agradar aos nossos sentidos. (p.27-28)

Quando a arte saiu do lugar de mera recriação da beleza ideal e deixou de estar à serviço da religião e da exaltação da natureza, outros caminhos se abriram para artistas e profissionais licenciados em artes. Ao desvincular-

se da representação, significação ou imitação, privilegiando a criação, o fazer da arte adquire um caráter de pura processualidade, onde a expressão é antes uma construção. Emoções, sentimentos e a desordem dos mesmos não podem ser explicados em sua plenitude simplesmente através da linguagem. A Arte, nas Oficinas de Criação, entra como um auxílio para que o participante consiga se expressar e colocar ordem no caos que se tornou a sua existência.

> A expressão é um processo que vai além da simples comunicação conceitual. [...] Já que a nossa linguagem conceitual não consegue descrever nossas emoções, o homem criou outros tipos de símbolos para exprimí-las. Os símbolos estéticos (a arte) são um deles. [...] pela arte o homem exprime coisas que não podem ser ditas através da linguagem conceitual. (DUARTE, 1987, p.27)

De acordo com as vivências e suas bagagens emocionais, cada pessoa constrói um dicionário próprio de símbolos e referências estéticas que podem ser associados tanto à ordem quanto à desordem de suas relações com o "mundo" em que vive. Essas expressões artísticas são utilizadas, hoje em dia, como mecanismo de disparo de dinâmicas que ascendem a comunicação através da linguagem (PAÏN e JARREAU, 1994, p. 13).

A arte desenvolve a percepção, leva a insights facilitadores de contato com o que é e com o que gostaríamos que fosse, permite ver além do que percebemos, proporciona a significação do eu interior e transforma a realidade dos indivíduos que a vivenciam. É inerente ao homem, manifesta-se de diversas formas, contribui e possibilita processos de reconstrução da vida através de linguagens plásticas (pintura, desenho, escultura), cênicas (teatro, dança), entre outros materiais, imagens e símbolos.

A arte dentro do CAPS constitui um campo transdisiciplinar de vivências, experiências e conhecimentos de vários campos que, deslocados de suas funções originais, adquirem novo sentido, inerente ao ser humano. Isso também é o que diferencia Saúde Mental da Psiquiatria tradicional, que procura controlar através da medicação e "caça às doenças", e da "Terapia Ocupacional", como forma para "passar o tempo" e aliena as pessoas, da utilização da arte em Oficinas de Criação.

4 CONCLUSÃO

A expressão dos sentimentos e sensações através da arte aplicada nas Oficinas de Criação materializa emoções e conflitos e tem a função de ajudar as pessoas nas suas dificuldades de vida.

A arte nas Oficinas abre um leque bastante amplo de possibilidades, pois como intervenção, visa desenvolver recursos físicos, cognitivos e emocionais, propicia o desenvolvimento de habilidades e de potencialidades, favorecendo a utilização de recursos internos na resolução de dilemas e estimulará a livre expressão, oferecendo espaço para a externalização de conflitos conscientes ou não do mundo desordenado do participante.

Dessa forma, fica claro que as Oficinas de Criação Coletiva exploram as potencialidades e possibilidades pessoais por meio da expressão verbal e não verbal, desenvolvem recursos físicos, cognitivos e emocionais e a aprendizagem de habilidades através de experiências terapêuticas com linguagens artísticas variadas.

Enfatizo que as Oficinas de Criação Coletiva como política social na medida em que ajudam a o participante a se situar e comprometer ética e esteticamente sua historicidade, condições sociais, valores e a transformar a estética, "sentir-junto", numa ética de preservação da vida, já que o poder de escolha é ampliado pelo sentimento. Isso porque seu universo dominante é o da sensorialidade, da materialidade, da integração e movimentação. A arte facilita o processo da autopercepção, passa tanto pelo racional como corporal, envolve sensações que expressam e são captadas através dos sentidos. Isso acarreta relacionar o processo de criação, arte e saúde.

5 REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. Educação dos Sentidos e mais.... Campinas: Verus, 2005.

COUTINHO, Vanessa. Arteterapia com Crianças. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. A Política da Loucura: A Antipsiquiatria. 3ª ed. Campinas: Papirus, 1987.

FERREIRA, Aurora. Arte, Escola e Inclusão: Atividades Artísticas Para Trabalhar Com Diferentes Grupos. Petrópolis: Vozes, 2010.

MATURANA, Humberto. Emoções e Linguagem na Educação e na Política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MANO, Maíra Kubik. Pesquisa em Educação: Eterna Prima Pobre. Nova Escola (São Paulo, SP), n.241, p. 88-89, 2011.

MEIRA, Mirela R.. Metamorfoses Pedagógicas do Sensível e suas possibilidades em oficinas de criação coletiva. 2007. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

_____.As Possibilidades De Uma Instituição Inventada: Ordem, Desordem E Criação Na "Oficina De Criação Coletiva De Bagé". 2001. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

MINISTÉRIO DA SAÚDE, SECRETARIA DE ATENÇÃO À SAÚDE, DEPARTAMENTO DE AÇÕES PROGRAMÁTICAS ESTRATÉGICAS. Saúde mental no SUS: os centros de atenção psicossocial. Brasília: Ministério da Saúde, 2004.

PAÏN, Sarah e JARREAU, Gladys. Teoria e Técnica da Arte-Terapia - a compreensão do sujeito. São Paulo: Artmed Editora S.A., 1994.

PELBART, Peter Pál. A Nau-do-Tempo-Rei - Sete Ensaios Sobre a Loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

READ, Herbert. A Educação Pela Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SILVEIRA, Nise. O Mundo das Imagens. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Jung, Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

HISTÓRIA DAS MULHERES BRASILEIRAS E A PESQUISA NAS UNIVERSIDADES DO SUL DO BRASIL

PIEPER, Jordana Alves; JARDIM, Rejane Barretor

> A chave para a compreensão da história das mulheres é a aceitação - por penosa que seja - que ela é a história da maioria da raça humana.
>
> *Gerda Lerner*

RESUMO:

Com o advento da Nova História a categoria gênero e a História das Mulheres passaram a ganhar espaço de discussão no meio acadêmico. Para tanto, foi necessário o empenho militante das feministas que pretendiam quebrar as barreiras da Historiografia ligada ao masculino, e assim promover uma nova perspectiva para a história: História das Mulheres e categoria gênero de analise. Este trabalho está dividido em duas partes: a primeira parte é uma breve reflexão sobre a trajetória das lutas das mulheres brasileiras por sua aceitação nos diferentes ramos da sociedade discutindo principalmente consequências na historiografia. A segunda parte, em andamento, se propõe a investigar quais são as contribuições atuais na história das mulheres desenvolvidas no sul do país, para isso será feito um levantamento das monografias desenvolvidas a partir de 2010 e dos currículos dos cursos de história das universidades federais do Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVES: História das mulheres - Feminismo - Historiografia

1 INTRODUÇÃO

A luta por uma história das mulheres esta inteiramente ligada a um contexto de luta pela abertura política para a atuação do feminino no mundo discursivamente construído pelo/para o homem. A atuação do homem já é vista natural para então propor a esta sociedade novos olhares e novas perspectivas seria necessário promover discussões e inquietações sobre todos os sujeitos sociais.

Beauvoir (1970) foi uma destas mulheres que, produziu várias obras nas quais criticava a historiografia machista buscando promover uma História que analisasse a mulher como sujeito ativo na sociedade. Esta autora no decorrer do seu discurso faz uma provocação a sociedade dizendo que "Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade.". E de fato, a história do homem já estava naturalizada pela população que se apropriou ao ponto de não perceber os outros excluídos deste discurso. Sendo assim, não era necessário promover lutas e discussões para inserir o homem na sociedade. Contudo, a posição em que a mulher se encontra é preciso de movimentações que desestabilize a centralidade masculina para então, propor novos olhares a outros sujeitos que também são atuantes, contudo, encontram-se escondidos.

Já na década de setenta as mulheres passaram a atuar ao ponto de se tornarem mais visíveis nas academias, contudo os estudos sobre as mulheres permaneciam ainda à margem na Historiografia. Um dos grandes problemas encontrados foi à falta de fontes que possibilitassem este tipo de temática. Visto que, os documentos oficiais tratavam dos homens sem ao menos citar as mulheres. Diante dessa problemática, a solução encontrada foi ampliar suas perspectivas de pesquisa para que assim, fosse possível utilizar as fontes existentes. Segundo Matos (1996), esta década foi marcada não só pela ampliação da visão investigativa, mas também acabou gerando novas metodologias e conceituações para então desenvolver uma pesquisa mais erudita e eficaz.

É dentro das lutas reivindicatórias dos movimentos feministas que surgem à categoria gênero para análise histórica. Essas discussões se dão a partir dos anos oitenta, pois era necessário pensar em uma metodologia para desenvolver a escrita histórica, que tratasse da relação entre os gêneros e, com isso, fugir da tentação de olhar a história somente pela visão do feminino ou do masculino. O Gênero se propõe a ser uma categoria que analisa as relações entre os sexos a partir dos jogos de poder, onde o gênero é delimitado por meio da cultura de cada sociedade, por isso é visto como algo cambiante e maleável. Sobre gênero podemos encontrar subsídios na

fala de Scott:

> Minha definição de gênero tem duas partes e diversas subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder.

O pensamento foucaultiano da fragmentação do poder acabou sendo suporte para a perspectiva gênero e também para a História das Mulheres como um todo. Foucault afirma que a ação da poder não ocorrem somente nas esferas do mundo político do estado, mas sim nas relações entre as pessoas, portando também esta nas relações de gênero. No Brasil os movimentos feministas passaram a se organizar a partir da segunda metade do século XX pela luta do sufrágio universal. Afinal a constituição de 1981 excluía as mulheres da condição de eleitoras, assim, só era cidadão homens acima de 21 anos. Às mulheres só restava à condição de aceitar servir ao homem e educar os filhos. Segundo as autoras Toscano e Goldenberg, neste primeiro momento as mulheres almejavam manter a ordem, ainda não haviam construído uma linha revolucionária.

> Esse primeiro momento do feminismo organizado e atuante não se caracteriza por ser revolucionário ou abertamente contestatório. Ao contrário, na maior parte dos estatutos dessas organizações, vem registrada a sua intenção de manter-se fiel aos princípios da ordem e harmonia social [...]

A partir da década de 70 as brasileiras entram em uma nova etapa do seu movimento, agora com um caráter mais reivindicatório, pois almejam uma reformulação dos padrões sexuais existente. Visto que percebiam que uma das formas utilizadas para subjugar o sexo feminino era através da desvalorização do trabalho promovido por estas, afinal como a socióloga Saffioti muito bem explana:

> O desempenho de funções no lar equivale a certa poupança que deve ser acrescida, pois, ao orçamento doméstico. Todavia, as funções domésticas, embora econômicas, inibem a determinação da mulher, como pessoa economicamente independente, que deveria ser na sociedade individualista de padrão urbano-industrial capitalista. Deixando a família de comportar-se como o centro da economia, como unidade produtiva, ficam, por assim dizer, divididas as funções domésticas e as funções diretamente econômicas entre os sexos, divisão esta geradora da independência econômica individual em grande escala para o homem e em muito pequena escala para a mulher.

As produções da década de 70 estavam mais vinculadas à atuação feminina no mundo do trabalho, principalmente no meio fabril. A sociologia promove grandes reflexões sobre esta relação da mulher com o mundo do trabalho, o qual estava naturalmente pensado como campo de atuação masculino.

Contudo é nos anos 80 que as produções historiográficas brasileiras ampliam suas abordagens segundo Matos surgem novas temáticas que possibilitam até mesmo recuperar um passado com a presença feminina atuante nos meios sociais.

> No âmbito da temática do trabalho feminino, procurou-se resgatar as múltiplas estratégias e resistências criadas e recriadas pelas mulheres no cotidiano, bem como sua capacidade de explorar as inconsistências ou incoerências dos sistemas sociais e políticos para encontrar brechas através das quais pudessem se expressar ou, ao menos, sobreviver.

A luta pela aceitação da história das mulheres e da categoria gênero se tornou algo internacional nas últimas décadas, mas as formas de luta e de se desenvolver ocorreram de maneira diferenciada seguindo as peculiaridades de cada região Scott (1992). Diante disso, surge uma grande inquietação sobre o lugar que atualmente se encontra a história das mulheres dentro do campo historiografia no sul do Brasil. Será que após tantas décadas de luta a História das Mulheres ainda se encontra como uma perspectiva a margem nas pesquisas históricas ou já é uma

prática estabelecida nas academias do sul do país?

Este artigo se propõe investigar como esta sendo trabalhada a História das Mulheres dentro das universidades federais no Brasil, mais especificamente na região sul. Para tanto será feito uma investigação nas universidades federais localizadas no Rio Grande do Sul com o intuito de analisar os currículos dos cursos de história. Através dos currículos se analisará qual o lugar que as universidades têm aberto para este tipo de discussão. Pra isso, será feito um levantamento das disciplinas disponibilizadas aos discentes nos cursos de História na Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal Santa Maria, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal do Rio Grande.

A próxima etapa consiste no rastreamento das monografias produzidas a partir de 2010, nestas mesmas universidades, que tratem da temática história das mulheres, com o objetivo de pensar sobre qual tem sido a aceitação da história das mulheres dentro da produção historiográfica do sul do país na atualidade.

O autor deve se preocupar em deixar evidente o assunto que será tratado, a área do conhecimento na qual o trabalho é realizado e especificar a problematização que especifica o seu estudo. O autor poderá expor aqui suas hipóteses de pesquisa e objetivos do trabalho.

2 METODOLOGIA

A presente pesquisa esta dividida em duas etapas distintas a primeira possui caráter bibliográfico, onde foi feio um levantamento da história da História das Mulheres para isso utilizou-se os seguintes autores: Beauvoir (1970), Foucault (1979), Saffioti (1979), Scott (1992;1995), Matos (1996) e Toscano;Goldenberg (1992).

Enquanto a segunda parte do trabalho, em andamento, consiste em uma analise dos currículos dos cursos de História incluindo tanto a modalidade bacharelado quanto licenciatura das Instituições Federais. Bem como na analise das monografias desenvolvidas a partir de 2010 pelas mesmas Instituições Federais dos cursos de História. As Universidades em analise são: Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal Santa Maria, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal do Rio Grande. Esta etapa tem como intuito investigar quais são as discussões e as contribuições desenvolvidas no Sul do Brasil sobre a perspectiva da História das Mulheres.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Até o presente momento foi possível fazer o levantamento dos currículos da Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal Santa Maria, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal do Rio Grande. Com exceção da UFSM que oferece o curso de história com as duas modalidades juntas – licenciatura e bacharelado; as outras instituições de ensino disponibilizam essas duas modalidades separadas, ou seja, o Bacharelado em História e a Licenciatura Plena em História são cursos separados.

Na UFRGS a disciplina que se aproxima mais da perspectiva gênero e História das Mulheres se encontra nas cadeiras facultativas do curso de Bacharelado e Licenciatura Plena em História, a disciplina é chamada de Antropologia V: Família: Gênero e parentesco.

Nos cursos de história da FURG é ofertado aos graduandos também como disciplina optativa e é chamada de História e Gênero. A UFSM nas suas cadeiras obrigatórias também não abriu espaço para nenhum espaço para as discussões de gênero. Da mesma forma ocorre na UFPel, onde a cadeira disponibilizada se chama Estudos sobre gênero e as doenças. Onde o gênero esta atrelado a uma analise de outro objeto principal.

4 CONCLUSÃO

Com isso, é possível perceber que a história das mulheres ainda não possui um espaço propício para discussão nas universidades federais da região sul do Brasil. Os currículos destas universidades ainda permanecem um tanto conservadoras em suas estruturas. Isso vai ao encontro das palavras de Scott quando afirma que o campo da história das mulheres:

> aparece como um campo definível principalmente nas duas últimas décadas. Apesar das enormes diferenças nos recursos para ela alocados, em sua representação e seu lugar no currículo, na posição a ela concedida pelas universidades e pelas associações disciplinares, parece não haver mais dúvidas de que a história das mulheres é uma prática estabelecida em muitas partes do mundo.

Contudo, na historiografia do sul do Brasil, a História das Mulheres possui um lugar facultativo nos currículos universitários, e que, portanto, tem se mostrado como uma prática ainda em construção.

No final, desta discussão o que se pode perceber é que as mulheres atuaram de forma ousada para incluir na escrita histórica um olhar que possibilitasse vê-las como sujeito ativo. E hoje, qual tem sido o lugar da história das mulheres na historiografia brasileira, mais especificamente da região sul do país? Quais as discussões que estão em pauta dentro da história das mulheres atualmente?

5 REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. A revolução francesa da historiografia: a escola dos Annales 1929-1989. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, ed.4ª,1970.

_____, Simone de. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v.2.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1979.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. A mulher na sociedade de classe: Mito e realidade. Petrópolis, Vozes, 1979

SCOTT, Joan: História das Mulheres. IN: BURKE, Peter (org.): *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Universidade de São Estado Paulo, 1992.

_____, Joan: Gênero Uma Categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*.v.15,n.2, p.71-97, jul./dez. 1995.

MATOS, Maria Izilda. História das mulheres e gênero: usos e perspectivas. In: Caderno Espaço Feminino. Uberlândia, Universidade Federal de Ubertlândia, v.3,n.1/2, jan./dez. p.35-50, 1996.

MILES, Rosalind. A história do mundo pela mulher. Rio de Janeiro: ltc livros técnicos e científicos, 1989.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Mirian. A Revolução Das Mulheres: Um Balanço do Feminismo no Brasil. Rio de Janiro: Revan, 1992.

MEMÓRIAS DA PARTICIPAÇÃO FEMININA NA HISTÓRIA DO ENSINO SUPERIOR DA CIDADE DO RIO GRANDE A PARTIR DE 1960

SILVEIRA, Josiane Alves da; AMARAL, Giana Lange do

RESUMO
O artigo nasce, principalmente, das memórias de quatro mulheres que participaram da história da primeira instituição de ensino superior da cidade do Rio Grande com um maior ingresso feminino no corpo discente. Essa era a Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande, criada em 1960 pela Mitra Diocesana de Pelotas e autorizada a funcionar em 1961, juntamente, com os cursos de Filosofia e Pedagogia, voltados para a formação docente. Já em 1969 essa instituição foi cedida para a criação da Universidade do Rio Grande, hoje Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Constata que antes da criação da Faculdade de Filosofia a presença feminina no ensino superior do Rio Grande era mínima. Isso demonstra uma demanda reprimida por parte daquelas estudantes que queriam cursar o ensino superior voltado para formação docente na cidade. Além disso, tal constatação revela uma carência de professoras nos ensinos secundário e superior do Rio Grande, nos primórdios dos anos de 1960. Visa registrar as memórias de algumas daquelas mulheres que colaboraram para o funcionamento da Faculdade de Filosofia, bem como para formar um quadro de docentes especializados em Rio Grande. Para tanto, utiliza o embasamento metodológico da História Oral que consiste, entre outras etapas, no planejamento, gravação e transcrição das entrevistas orais. Justifica tal pesquisa pela necessidade de memorar as professoras que atuaram, em diferentes níveis e por um longo período, no magistério rio-grandino, antes que suas histórias se percam no esquecimento.

PALAVRAS-CHAVES: memória; ensino superior; formação docente.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo busca compartilhar parte da pesquisa de Mestrado em Educação sobre a história da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande (1960-1969), voltada para a formação docente. Esse recorte tem como tema central as memórias de quatro mulheres que vivenciaram o período de funcionamento da Faculdade de Filosofia, sendo que duas foram professoras da instituição, uma delas também foi diretora, e as outras duas foram alunas nos primeiros anos dos cursos de Pedagogia e Filosofia. Trata-se das professoras, hoje aposentadas, Alair Brandão Almeida, Alice da Senhora Lemos de Faria, Ruth Valente Porto e Solange Grafulha de Carvalho Leitão.

Dessas quatro entrevistas, realizadas em 2010, destacam-se, principalmente, os relatos relacionados à presença feminina na criação da Faculdade de Filosofia. Busca-se analisar o que representou a criação dessa instituição de ensino superior para as mulheres do Rio Grande. Acredita-se que a criação da Faculdade de Filosofia, além de favorecer o desenvolvimento educacional na cidade também propiciou a formação superior das professoras primárias. Isso porque antes da Faculdade de Filosofia não havia em Rio Grande cursos superiores voltados para a formação docente. Tal fato pode ter propiciado uma demanda reprimida das mulheres que buscavam seguir a formação docente no ensino superior do Rio Grande, acarretando a falta dessas docentes nos ensinos secundário e superior da cidade.

Portanto, este trabalho justifica-se pela carência de estudos voltados para os cursos superiores da Faculdade de Filosofia na cidade do Rio Grande. Embora essa tenha sido a primeira faculdade a formar professores na cidade, não há trabalhos, exceto o de Alves (2004), que tratem dessa instituição e que mencionem o gênero feminino na sua história. Então, através desse recorte da pesquisa, busca-se registrar as memórias das professoras em foco para que elas não se percam no esquecimento.

2 METODOLOGIA

As entrevistas utilizadas nesse trabalho foram baseadas na História Oral que, segundo Alberti (1989, p. 1), "[...] ora constitui *método* de investigação científica, ora *fonte* de pesquisa, ora ainda *técnica* de produção e tratamento de

depoimentos gravados". Dessa forma, tendo por base o estudo de Alberti (1989), as entrevistas seguiram um roteiro, foram gravadas e depois transcritas, obtendo-se um conjunto de relatos que constituem o objeto de análise. Sendo que, para a realização desse trabalho, utilizou-se um recorte do roteiro geral de entrevista, destacando, além da identificação e formação das entrevistadas, os relatos referentes a presença feminina na Faculdade de Filosofia.

Conforme as opções ressaltadas por Alberti (1989) optou-se pela realização da entrevista temática sem deixar de privilegiar os dados biográficos das entrevistadas. Isso porque a história de vida também ajuda a obter melhores resultados na entrevista, constituindo condição para iniciar-se a entrevista, com dados pessoais das entrevistadas, e sugerindo questões antes não pensadas.

Ainda, é importante destacar que todos os relatos aqui apresentados foram revistos e seu uso foi autorizado pelas quatro entrevistadas ao assinarem um termo de cedência das informações. Esse cuidado faz parte do trabalho com História Oral que exige do pesquisador responsabilidade científica. Ele não poderá sobrepor o seu ponto de vista sobre o do entrevistado, nem tratar o relato do entrevistado como portador da verdade. Deverá, sim, com respeito às opiniões do entrevistado, ser capaz de (des)construir conhecimentos, produzindo novos documentos contextualizados. Sobre os entrevistados, ressalta Neves (2000, p. 114):

> Cada pessoa é componente específico de um amálgama maior que é a coletividade. Portanto, cada depoente fornece informações e versões sobre si próprio e sobre o mundo no qual vive ou viveu. A história oral, em decorrência, é a arte do indivíduo, mas de um indivíduo socialmente integrado. Desta forma, os relatos e testemunhos contêm em si um amálgama maior: o da identidade histórica.

Destaca-se que a seleção das "entrevistadas em potencial" fundamentou-se em Alberti (2005). Buscou-se um conjunto heterogêneo de entrevistadas, ou seja, mulheres que tivessem desempenhado funções diferentes na Faculdade de Filosofia. Em função das informações disponíveis nos acervos do Núcleo de Memória Engenheiro Francisco Martins Bastos (NUME) e adquiridas ao longo da procura de campo, chegou-se aos contatos mencionados nesse trabalho. Delimitou-se, então, que seriam procuradas as professoras, bem como as alunas dos primeiros anos dos cursos de Filosofia e Pedagogia, além da diretora da instituição. Ainda, com base nos estudos de Bosi (1994) sobre as lembranças das pessoas idosas, considera-se também o potencial das entrevistadas por serem aposentadas, com idade superior a 70 anos.

Toda pesquisa baseada na História Oral também sugere uma abordagem sobre a memória, pois a memória das entrevistadas será transformada em fonte de pesquisa. No entanto, torna-se importante destacar que a memória está sempre em processo de reconstrução.

Para o historiador Catroga (2001) a memória não é um mero registro pessoal. Ela é uma construção seletiva, assim como a História, que recebe sempre uma sobredeterminação social. Dessa forma, Catroga cita Ricoeur e Halbwachs para destacar que recordar é um ato de alteridade e que, portanto, a memória é coletiva. Em conformidade com estes autores, Catroga (2001, p. 45) ressalta que "ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo".

Outro aspecto importante refere-se às relações entre a memória e a representação historiográfica do passado. Segundo Catroga (2001), a memória, aberta a dialética entre recordação e esquecimento, está vulnerável a deformações mesmo que inconscientes. Já a historiografia, a partir da análise crítica dos vestígios, busca "ressuscitar" com maior exatidão o passado, estimulada pelas inquietações do presente. No entanto, a historiografia, apesar de suas prevenções, também "se edifica entre silêncios e recalcamentos" (CATROGA, 2001, p. 57).

Ambas, memória e historiografia também se aproximam. Constroem re-presentificações e ordenam os acontecimentos, oferecendo um novo olhar sobre o passado. Ainda, para combater a amnésia, elas lidam com o ausente, com o morto como diz Certeau, para fazer reviver o que já passou. Por isso, Catroga (2001, p. 58) ressalta

que a historiografia é "filha da memória", assim como a memória é "filha" da historiografia.

Percebe-se que a memória como re-presentificação reflete no presente as representações do passado. Assim, pode-se dizer que a recordação (anamnesis) dá futuro tanto para o presente quanto para o passado. Enfim, a memória preserva as histórias, individuais e coletivas, salvando-as do esquecimento e da perda. Sendo assim, pode-se dizer que a memória, assim como a História, funciona como antídoto do esquecimento, atualizando as lembranças do passado (CATROGA, 2001).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nas leituras de Altmayer (2003), Alves (2004), Magalhães (1997) e Meirelles (2008), referentes aos cursos superiores que deram origem a Universidade Federal do Rio Grande (FURG), percebe-se que na Escola de Engenharia Industrial, na Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas e na Faculdade de Direito "Clóvis Beviláqua" a maioria dos discentes da década de 1960 eram do sexo masculino. Já na Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande inverteu-se tal situação, pois a presença feminina no corpo discente supera a masculina ao longo dos cursos de Filosofia e Pedagogia. Dessa forma, a inserção das mulheres no ensino superior do Rio Grande acompanhou o desenvolvimento lento desse mesmo nível de ensino na cidade.

Percebe-se, portanto, que na cidade do Rio Grande a frequência das mulheres no ensino superior começou a se acentuar tardiamente, na década de 60, resultado da própria inserção tardia de uma faculdade voltada para a formação de docentes na cidade. Isso fez com que algumas estudantes que moravam na cidade, aquelas que possuíam condições financeiras, buscassem antes de 1960 a qualificação superior em outra cidade.

Esse foi o caso de duas das quatro entrevistadas. As professoras Alair, de 81 anos, e Solange, de 73 anos, não são rio-grandinas, mas foram criadas na cidade, onde estudaram e formaram-se no curso normal. Porém, cursaram Pedagogia na Faculdade Católica de Filosofia de Pelotas, entre as décadas de 1950 e 1960, pois ainda não havia na cidade do Rio Grande cursos voltados para a formação docente. Ambas, quando estavam finalizando o curso de Pedagogia, foram convidadas para ministrar aulas na recém criada Faculdade Católicas de Filosofia de Rio Grande, onde atuaram durante todo o seu período de funcionamento. Já em 1969, quando essa faculdade foi cedia pela Mitra Diocesana de Pelotas, passaram a atuar na Universidade do Rio Grande, onde se mantiveram até a aposentadoria.

Destaca a professora Solange (15 out. 2010):

> Eu queria ser professora. [...] Para mim sempre o melhor lugar para eu estar foi na sala de aula. Mesmo quando eu ocupei cargos, mas o meu chão sempre foi a sala de aula. Sempre gostei do contato com os alunos. [...] Porque eu achava que meu ideal era lecionar, era contribuir para formação deles, transmitir também cultura, erguer o nível cultural

A mesma satisfação da professora Solange na escolha da profissão também foi percebida nos relatos da professora Alair (22 dez. 2010), ao dizer: "Eu me sinto realizada com a profissão porque atingi os vários níveis e criei vários cursos [...]". Isso porque além de professora, Alair também foi diretora da Faculdade de Filosofia, ocupando esse cargo de 1967 até 1969. Essas professoras merecem destaque na história da Faculdade de Filosofia do Rio Grande, pois ajudaram no funcionamento da instituição, aceitando trabalhar por um módico salário que, muitas vezes, era cedido para cobrir as despesas da instituição.

Ressalta a professora Solange (15 out. 2010): "não nos arrependemos, em absoluto, do sacrifício que na época fizemos [refere-se ao baixo salário] porque depois tivemos a melhoria, aí veio à compensação. Ergueu-se a Universidade, organizou-se, as coisas foram melhorando economicamente". Nesse mesmo sentido diz a professora Alair (22 dez. 2010): "No fim do ano o Dr. Hugo dizia: 'eu proponho que os professores deixem o seu salário para a biblioteca, os que forem contra levantem-se'. Ninguém se levantava, então se trabalhou de graça. Mas, valeu! Tinham

que estudar!".

Os relatos das professoras Alair e Solange demonstram o quanto a histórica profissão escolhida pelas mulheres está associada ao sacerdócio, pois pelo ideal de lecionar, de contribuir para formação dos alunos, trabalhou-se por um baixo salário e, às vezes, de graça. Como destaca Chamon (2005, p. 97), da professora esperava-se que fosse uma sacerdotisa que se dedicasse a nobre causa por amor. Da mesma forma, sobre "as mulheres-professoras" na construção da História da Educação no Rio Grande do Sul afirma Bem (2003, p. 100):

> Às professoras foi inculcado que deveriam se constituir em modelos para as crianças, "vocacionadas", percebendo o magistério "como sacerdócio", "extensão do lar"; deveriam ser professoras "prendadas", possuindo "boas maneiras", "moral ilibada", constituindo-se como pessoas de posturas submissas, acatando ordens e trabalhando por um custo bem menor.

As outras duas entrevistadas foram alunas na instituição em pesquisa. Trata-se das professoras Ruth e Alice, ambas com 74 anos e rio-grandinas, formadas respectivamente em Filosofia e Pedagogia. Diferente das professoras Alair e Solange, elas esperaram a criação da Faculdade de Filosofia em Rio Grande para ingressar no ensino superior. Segundo a professora Ruth (27 out. 2010):

> Enquanto não tinha na cidade era muito difícil. [...] Na primeira [Faculdade voltada para formação docente] que teve eu fui porque meu pai e minha mãe não deixavam eu ir para fora... Eu tinha vontade de estudar e quando formou a Filosofa eu fui e depois o Direito também... A criação da Faculdade foi uma beleza. Tirei duas e fiquei muito satisfeita com as duas.

Tanto a professora Ruth quanto a professora Alice fizeram escola normal, lecionaram no primário e, após o término de suas graduações, no secundário do Rio Grande. Portanto, para ambas a Faculdade de Filosofia oportunizou o aperfeiçoamento docente. Comenta a professora Alice (1° nov. 2010):

> Os outros cursos [anteriores aos da Faculdade de Filosofia] eram essencialmente masculinos. Porque naquela época a mulher era mais voltada para o magistério e o homem não queria saber porque achava que era um trabalho feminino. Então, eles ficavam com esta parte de Direito, Economia. [...] Depois, sim, a mulher introduziu-se em todos os setores masculinos... A nossa Faculdade [de Filosofia] era essencialmente feminina, embora com alguns poucos homens.

O relato da professora Alice demonstra que a Faculdade de Filosofia, ao contrário das instituições criadas anteriormente na cidade, propiciou a formação superior de um maior número de mulheres-professoras no município do Rio Grande. Ainda, segundo a mesma professora, a maioria das mulheres que lecionavam na Faculdade de Filosofia tinham curso de formação docente. Já os homens eram, por exemplo, advogados, engenheiros ou médicos. Poucos tinham formação de professor, mas pela falta desses e pela notoriedade, acabavam sendo chamados para lecionar. Segue a professora Alice (1° nov. 2010): "Eles eram bons na profissão deles e aceitavam serem professores. Eram convidados a lecionar porque sabiam do interesse deles e também que eram bastante conceituados em sua área de atuação".

Os homens, portanto, além de atuarem na sua área de formação, também ministravam aulas nas disciplinas que fossem mais afins a sua formação. A mesma constatação é destacada por Almeida (1998, p. 67), embora se referindo ao século XIX:

> Quando o magistério era uma ocupação ocasional que tomava menos tempo, podendo ser exercida conjuntamente com outras profissões, como médicos, advogados, engenheiros, jornalistas, clérigos, e outras, representava um meio a mais para quem queria obter notoriedade e ampliar os ganhos, sem deixar de exercer sua ocupação principal.

Tudo indica que a falta de professores para atuar no ensino superior do Rio Grande contribuiu para que as vagas fossem ocupadas por outros profissionais que tivessem uma formação compatível, embora não tivessem a formação docente. Ainda, é importante destacar que essa carência de professores foi uma constante nos diferentes níveis de ensino da cidade, o que pode estar relacionado com as dificuldades de acesso às oportunidades de maior

escolaridade. Por tudo, confirma-se que a Faculdade de Filosofia colaborou para qualificar as professoras primárias que passariam a atuar também no ensino secundário do município.

Conforme Tambara, Quadros e Bastos (2007, p. 333), no período entre 1930-80 houve no Rio Grande do Sul "[...] uma solidificação do processo de feminilização do magistério e, também, uma clara feminilização no corpo discente no âmbito do ensino primário e secundário. As mulheres passaram a constituir o grupo com maior participação e com maior escolaridade". O resultado desse processo de feminilização no ensino primário e secundário, provavelmente, chegou à cidade do Rio Grande, mesmo que de forma tardia, e contribuiu para que as mulheres tivessem a formação exigida para chegar ao ensino superior.

Mesmo assim, em meados da década de 1940, "do total com grau superior (8.293), 90,78% eram homens, enquanto apenas 9,22% eram mulheres" (TAMBARA, QUADROS e BASTOS, 2007, p. 331). Ou seja, as mulheres na década de 40 ainda eram minoria no ensino superior. A transformação desse cenário só ocorreu mais tarde, na década de 1980. A partir de então, "as mulheres superam os homens em termos de acesso às oportunidades de maior escolaridade" (TAMBARA, QUADROS e BASTOS, 2007, p. 332). Dessa forma, elas passam a ter maior participação e maior escolaridade, tanto nos ensinos primário e secundário quanto no ensino superior.

Enfim, ressalta-se a carência de pesquisas sobre a inserção do gênero feminino no ensino superior do Rio Grande do Sul. Estudos sobre a feminização do magistério primário no Rio Grande do Sul são recorrentes e fundamentais na história da educação, como exemplo cita-se Tambara (2002) e Tambara, Quadros e Bastos (2007). Porém, ainda cabe expandir esse estudo, evidenciando a presença da mulher também no ensino superior do Rio Grande do Sul, mesmo que esta tenha se dado forma tardia. Fica aqui uma sugestão de pesquisa, bem como uma contribuição singela em tal ampliação.

4 CONCLUSÃO

Pelo que foi destacado nas quatro entrevistas percebe-se o quanto a criação da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande foi importante para as mulheres que moravam em Rio Grande. Tal iniciativa beneficiou as professoras Solange e Alair que, na ausência do curso de Pedagogia em Rio Grande na década de 1950, foram estudar em Pelotas e depois tiveram a oportunidade de trabalhar na Faculdade de Filosofia. Da mesma forma, a criação dessa instituição também beneficiou as professoras Ruth e Alice que atuavam nas escolas primárias e, depois de graduadas, passaram a atuar também nas escolas secundárias da cidade. E mais do que beneficiar aquelas que estavam diretamente vinculadas a Faculdade de Filosofia, a criação dessa instituição contribuiu para erguer o nível educacional do Rio Grande.

Enfim, a realização das entrevistas orais foi importante, pois contribui com relatos que fazem, unicamente, parte da memória daquelas que participaram da história do ensino superior do Rio Grande. Tais memórias, no entanto, ganham existência ao serem narradas e transcritas, constituindo novos documentos históricos. E, para que essas memórias não se percam no "fluxo do tempo" é preciso registrá-las na história.

Como bem destaca Perrot (2005, p. 40), "os desenvolvimentos recentes da história chamada de 'oral' são de certa maneira uma revanche das mulheres". Assim sendo, a História Oral insere as mulheres na história, de indiferentes elas passam a sujeitos da história. Portanto, nesse sentido fazer as entrevistadas rememorarem suas histórias foi uma maneira encontrada para se desvencilhar da narrativa histórica tradicional, onde o gênero feminino não é privilegiado. Ainda, além das entrevistas, o fato de fazer florescer nos demais documentos pesquisados o nome feminino continua sendo uma tentativa de desvelar o papel da mulher para além dos domínios da cena privada.

5 REFERÊNCIAS

Livros e artigos

ALBERTI, Verena. História Oral: a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.

_____. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005. Cap. 5, p.155-202.

ALMEIDA, Jane Soares de. Mulher e educação: a paixão pelo possível. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

ALTMAYER, Flávia de Lima. Fundação Cidade do Rio Grande – 50 anos: uma história de realizações. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.

ALVES, Francisco das Neves. Ciências Humanas. In: _____ (Org.). Fundação Universidade Federal do Rio Grande: 35 anos a serviço da comunidade. Rio Grande: Ed. da FURG, 2004. Cap. 3, p. 71-94.

BEM, Berenice Lagos Guedes de. O gaúcho, a dominação masculina e a educação. In: ENCONTRO SUL-RIO-GRANDENSE DE PESQUISADORES EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 9., Porto Alegre, 2003. Anais... Pelotas: Seiva, 2003.

BOSI, Ecléia. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDAU, Joel. Memória e identidade. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CATROGA, Fernando. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) Fronteiras do milênio. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. Cap. 3, p. 43-69.

CHAMON, Magda. Trajetória de Feminização do Magistério: ambigüidades e conflitos. Belo Horizonte: Autêntica/FCH-FUMEC, 2005.

HALBWACHS, Maurice. Los marcos sociales de la memória. Trad. Manuel A. Baeza e Michel Mujica. Rubí (Barcelona): Anthoropos Editorial; Concepción: Universidad de la Concepción; Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004.

MAGALHÃES, Mario Osório. Engenharia, Rio Grande: História & algumas histórias. Pelotas: Ed. Armazém Literário, 1997.

MEIRELLES, Aída luz Bortheiry (Org.). Memória FURG – NUME: fragmentos da história da Fundação Universidade Federal do Rio Grande segundo os arquivos do Núcleo de Memória Engenheiro Francisco Martins Bastos. Rio Grande: Ed. da FURG, 2008.

NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. História Oral, n. 3, p. 109-116, jun. 2000.

PERROT, Michelle. A força da memória e da pesquisa histórica. Projeto História, São Paulo, n. 17, p. 351-360, nov. 1998.

TAMBARA, Elomar. Profissionalização, escola normal, e feminização e feminilização: magistério sul-rio-grandense de instrução pública – 1880/1935. In: HYPOLITO, Álvaro M.; VIEIRA, Jarbas dos S.; GARCIA, Maria Manuela A. (Org.) Trabalho docente: formação e identidades. Pelotas: Seiva, 2002. Cap. 3, p. 67-97.

TAMBARA, Elomar Calegaro; QUADROS, Claudemir de; BASTOS, Maria Helena Camara. A educação (1930-80). In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (Coord.). República: da revolução de 1930 à ditadura militar (1930-1985). Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 4. Cap. 13, p. 315-333.

Entrevistas

ALMEIDA, Alair Brandão. Entrevista concedida a Josiane Alves da Silveira. Rio Grande, 22 dez. 2010.

FARIA, Alice da Senhora Lemos. Entrevista concedida a Josiane Alves da Silveira. Rio Grande, 1° nov. 2010.

LEITÃO, Solange Grafulha de Carvalho. Entrevista concedida a Josiane Alves da Silveira. Rio Grande, 15 out. 2010.

PORTO, Ruth Valente. Entrevista concedida a Josiane Alves da Silveira. Rio Grande, 27 out. 2010.

MULHERES NO JORNAL ANARQUISTA "NOSSO VERBO"
RIO GRANDE 1919-1920

PINO, Juliana Pereira; GONÇALVES, JussemarWeiss

RESUMO: Esta é uma pesquisa em andamento que se destina a um trabalho de conclusão do curso de licenciatura em História da Universidade Federal de Rio Grande, cujo tema é as estratégias educativas na organização do movimento anarquista na cidade de Rio Grande nas duas primeiras décadas do século XX. A partir das leituras do jornal libertário "Nosso Verbo", órgão de imprensa da União geral dos Trabalhadores, fica evidente a preocupação anarquista com a educação igualitária, nesta perspectiva as mulheres recebem atenção especial, pois eram vítimas de diversos abusos, no entanto, estavam sempre dispostas a participar de greves e boicotes organizados por anarquistas.
PALAVRAS CHAVE: Anarquismo, Mulheres, Rio Grande, Jornal, Educação.

1.INTRODUÇÃO

A partir da análise de caso da presença das mulheres nas notícias veiculadas o jornal "Nosso Verbo" (1919-1920) este artigo mostra algumas considerações sobre uma pesquisa no campo da história, que ainda está em andamento, sobre o papel da educação no movimento anarquista nas primeiras duas décadas do século XX, na cidade de Rio Grande.

No século XX o anarquismo foi o veiculo reivindicatório mais utilizado pela classe trabalhadora em diversas partes do mundo até a segunda guerra mundial, através dos primeiros sindicatos. O método anarquista que tornou-se famoso pela organização da classe trabalhadora na luta pela redução das jornadas de trabalho, igualdade de salários entre homens e mulheres, dentre outras diversas reivindicações é conhecida por anarco-sindicalismo e se tornou difundida pela prática das greves e boicotes. Aliados aos sindicatos anarquistas sempre estiveram os centro sociais, bibliotecas populares, jornais e escolas libertárias (JOMINI: 1990).

No caso particular da cidade de Rio Grande, movimento libertáriotomou forma e fama pela defesa da classe trabalhadora da cidade. A partir dos anseios de trabalhadoras e trabalhadores, que se organizaram na U.G.T – União Geral dos Trabalhadores- é que foi posta em pratica a chamada Educação Anarquista, primeiramente, com a propaganda realizada no meio dos trabalhadores e das trabalhadoras assalariadas, que reuniam-se em assembleias, conferências, bailes, greves. A U.G.T tinha um veiculo de imprensa chamado "O Nosso Verbo", a partir do qual foi possível tomar contato com as atividades realizadas por libertários e libertárias, bem como as iniciativas educacionais planejadas para homens, mulheres e crianças.

No contexto operário da cidade de Rio Grande, a partir dos periódicos estudados, as mulheres foram uma grande força, impulsionando greves e boicotes, participando de conferências, festas, assembleias, passeatas. Elas representavam o futuro, e a manutenção do movimento libertário, já que em algumas fabricas somente as mulheres aderiam a causa da U.G.T, e compartilhavam da luta anarquista.

2. METODOLOGIA

A partir das leituras de 10 edições do jornal "Nosso Verbo" (1919-1920) busca-se compreender o papel da educação na filosofia anarquista, e assim é possivel fazer a analise de caso da importância das mulheres na organização libertária denominada União Geral dos Trabalhadores, a qual teve papel fundamental na organização das reivindicações da classe trabalhadora, agrupando diversos sindicatos.

O "Nosso Verbo", era composto de notícias de vários cantos do Brasil e do mundo, nas quais a protagonista era a classe trabalhadora, criticavam o autoritarismo e tinham esperança na organização e educação do povo. O jornal trazia canções, hinos, e poesias com a temática libertária e a crítica social. Segundo Loner, "Os anarquistas em geral possuíam grande preocupação com educação, especialmente da mulher, figura importantíssimas na educação dos filhos, dessa forma na construção de futura sociedade. Disso decorria a ênfase dada em escolas, principalmente de educação racional onde os alunos não tivessem o cérebro obliterado pelos preconceitos vigentes, ou fossem acostumados apenas à obediência. Teatro, artigos, contos, hinos, e mesmo festas e piqueniques eram formas de

construir um espaço próprio, de confraternização e desenvolvimento das ideias libertárias." (LONER,2001.p.376)

Portanto, mesmo que o foco da pesquisa seja a educação anarquista, e não necessariamente as mulheres, não há como deixar de sublinhar a importância de sua presença dentro da construção do movimento libertário em Rio Grande. Esta presença atuante permite desmistificar a ideia de que as mulheres não trabalhavam fora de suas casas. No campo teórico podemos localizar já no nas ultimas décadas do século XVIII obras libertárias, nas quais a questão de gênero é sempre lembrada, das quais os ensaios sobre a justiça política escritos pelo jornalista e filosofo inglês Willian Godwin, as obra sobre a emancipação feminina da educadora e literata Mary Wollstonecraft, ou ainda o modelo de sociedade coletivista descrita pelo filosofo francês Fourier são alguns exemplos. Mas é a partir século XIX que as idéias anarquistas tomam formade métodos nas obras Proudhom, Louise Michel, Kropotikin, Bakunin ,EliseéReclus, dentre outras. (CODELLO, 2007)

3.RESULTADOS E DISCUSSÃO

A cidade de Rio Grande tem importante papel na história do movimento operário no Rio Grande do Sul, foi berço da indústria de grande porte, além disso era o único porto marítimo do Estado. A colonização portuguesa foi predominante na cidade até a abolição da escravidão em 1888, a partir de então a cidade que era composta por uma maioria de negros e portugueses, foi modificando-se e recebendo imigrantes de outras nacionalidades, que chegavam para o trabalho no comércio e indústria. Diferente de outras regiões do Rio Grande do Sul, os imigrantes, com exceção de empresários investidores, chegavam em Rio Grande sem a promessa de posse de terras, mas sim, com a possibilidade de trabalho na indústria, e uma vida urbana.

No inicio do século XX a indústria de Rio Grande era formada por capital nacional e estrangeiro, e voltada para atender o mercado nacional, o que posteriormente dificultou o desenvolvimento da cidade, devido a concorrência com outros mercados do país. No inicio da Republica ainda havia um crescimento da indústria de grande porte, sendo a maior empresa a União Fabril, que foi fundada no ano de 1895 pelo alemão Carlos Guilherme Rheigantz. Em 1896 esta empresa já contava com1000 pessoas trabalhando, 900 na fabrica, e 100 costureiras trabalhando em casa. As máquinas modernas e lucros crescentes refletiam o continuo crescimento do número de pessoas empregadas (LONER,2001,p.15)

Além da União Fabril, outras empresas de grande porte se instalaram em Rio Grande, fomentando a imigração e crescimento da cidade, como a fabrica de tecidos Ítalo Brasileira, que começou a funcionar também no ano de 1895, com operários, operárias e capital italiano. A fabrica de charutos Pock importou matéria prima e algumas pessoas diretamente de Cuba, empregando 130 no ano de 1895. A Leal Santos foi também uma grande empresa, empregando grande contingente a fabrica de alimentos também compunha o polo industrial de Rio Grande.

Em 1902 Rio Grande contava com 51 fabricas, 2 fundições, 105 oficinas, 3 refinações, 2 salgas de peixe, 3 estaleiros e 4 curtumes. As charqueadas da cidade tiveram um decréscimo ao fim da primeira década do século XX, o setor se recuperou com a industrialização por meio da instalação da companhia Swift do Brasil, a partir de 1917, produzindo carne enlatada, extrato de carne, carne para exportação e charque (LONER, 2001,p.51). Os matadouros e frigoríficos a partir da segunda década do século contribuiriam paraa manutenção do crescimento do setor.

O setor de obras, principalmente o portuário, também contribuiu para o crescimento e imigração na cidade. A construção dos Molhes da Barra, e o aprofundamento do caladoda Lagoa dos Patos tiveram grande importância para as exportações e importações, já que no momento o único porto marítimo do Rio Grande do Sul tinha como maior concorrente o porto de Montevidéu.

Tendo em vista perceber a trajetória da educação libertária da classe trabalhadora na cidade de Rio Grande, faz-se necessário uma incursão sobre a história da formação de organizações de trabalhadores e trabalhadoras, sem dar foco para as entidades assistenciais operárias criadas por patrões, ou pela Igreja, até por que estas iniciativas, se

pensadas em um quadro geral, representavam uma maneira de conformação e disciplinamento da classe trabalhadora, a são minoria até 1930. Por este prisma, segundo bibliografia consultada, a história operária do Rio Grande do Sul entre 1880 até 1930 pode ser dividida em três etapas: Período Mutualista, Período Social Democrata, e Período Anarquista (MARÇAL, 2004, p.12).

O Período Mutualista é considerado o período de gestação do sindicalismo gaúcho, pois o mutualismo representa a constituição proletária internacional,eram formadas entidades de socorro que congregavam pessoas, irmanadas ou não por classe, etnia, ou ofício, oferecendo benefícios, que iam desde festas e bailes, até auxilio doença, ou enterro, e em alguns casos, pecúlio para família de sócio quando este falecia. Assim o mutualismo é o momento em que trabalhadores e trabalhadoras fundaram as primeiras sociedades de defasa mútua, organizadas e geridas por si próprias, sem a regulação direta da Igreja, ou do Estado. Deste período destaca-se o periódico "18 de Julho" do ano de 1885, órgão de imprensa do Clube Caixeiral.

Tem início em 1892 o momento em que a ideologia social democrata alemã é identificada na presença socialista, criadora de entidades como a S.U.O. (Sociedade União Operária) em Rio Grande, no dia 24 de dezembro de 1893. Surgi na cidade o Partido Socialista Riograndense em 1897, e o 1º Congresso Operário em 1898. O periódico "A Razão" editado pelo socialista Antônio Guedes Coutinho surgiu em 1885 e é uma expressão deste momento.

O Período Anarquista teve início a partir de 1910, quando ecoavam pelo sul do país as ideias anarco-sindicalistas, e os ideais libertários eram difundidos. A partir de então, organizações operárias de grande importância como a F.O.R.G. S (Federação Operária do Rio Grande do Sul) passam a ser geridas por anarquistas. Na cidade de Rio Grande a presença anarquista foi considerada caso de polícia, como demonstra a prisão de dois anarquistas franceses, Victor Ligueuil e HenriDedé, que vinham fazer propaganda no ano de 1984(Almanaque literário e Estatístico do Rio Grande do Sul para 1897). Porém os ideais anarquistas já são percebidos pelo periódico "A voz da Estiva" de 1912, o qual segundo o historiador Edgar Rodrigues "esposava princípios e ideias de emancipação social" (RODRIGUES, 1984), esta presença será mais notavel com a criação do periódico "O Nosso Verbo" em 1919, de orientação assumidamente anarquista, veiculo de imprensa de diversos sindicatos e pessoas.

A partir das leituras dos periódicos "Nosso Verbo" foi possível ter acesso ao estatuto da U.G.T, a organização operária de orientação anarquista de Rio Grande , que contava com diversos sindicatos. Neste estatuto de 26 artigos, percebe-se que a entidade era voltada para atender o/a trabalhadora assalariado/a, de todos os ofícios, sem distinção de cor, credos políticos, filosóficos ou religiosos, não sendo permitido quem de qualquer forma explorasse o braço alheio, ou que fosse empregado público, político ou fardado.

No estatuto fica clara a intencionalidade educativa da instituição, onde se pretende manter uma biblioteca e uma escola racionalista. Além disso, a U.G.T, propunha-se a lutar pela implantação de regras de higiene nas fabricas, pela extinção do trabalho noturno, do trabalho de mulheres gravidas e de crianças. Estas disposições demonstram a preocupação anarquista com o intelecto, com a saúde do corpo e o desenvolvimentodas crianças. Além do estatuto, outras matérias do jornal dão conta de mostrar o papel da propaganda de ideais, fundamental na educação anarquista, e a preocupação com a equiparação entre sexos, como demostram os convites para conferencias realizadas por palestrantes libertárias.

A organização das greves e boicotes foi fundamental na luta da classe trabalhadora, e na sua união, e obviamente, foi fundamental para as conquistas da classe trabalhadora. Nos jornais "Nosso Verbo" aparecem matérias sobre a greve de 1919, na qual no dia 8 de março, um grupo saiu da sede da U.G.T para fazer um desfile pela cidade. Á frente da passeata estavam 300 operárias, algumas delas com bandeiras rubro-negras, nas cores do anarco sindicalismo. Esta manifestação foi reprimida pela policia montada, que colocou os cavalos sobre as moças e retirou das mãos de uma delas o estandarte da U.G.T. Este episódio não foi esquecido pelos trabalhadores, que continuaram publicando matérias neste jornal, contando sobre o episódio e sobre a tentativa de negociações com a polícia para a soltura de

pessoas presas naquela ocasião.

4 CONCLUSÃO

As mulheres tiveram grande participação no período anarquista da classe operária de Rio Grande, representando uma força renovada, e com disposição para a luta de classe que se travava ao questionar os privilégios do patronato, do Estado e da Igreja. A organização das mulheres era evidente na sua participação em massa nas reuniões e greves apoiadas pela U.G.T.

Até o momento, com a pesquisa, é possível perceber que ao contrário do que dizem alguns discursos, o anarquismo não deixou de ser o veiculo mais utilizado pela classe trabalhadora pela sua falta de soluções para os problemas de classe, mas sim por uma forte perseguição da policia política antes mesmo da década de 1930, que defendia os patões e a Igreja, contrários a causa libertária, e também por conta das políticas contra imigrantes sindicalizados/as. Além disso, outro agravante para a fragilidade do movimento anarquista como instrumento da classe trabalhadora foi sem dúvida o comunismo autoritário e a chegada de instrutores estrangeiros dispostos a acabar com as organizações libertárias, difamando o movimento entre o/as trabalhadores/as.

Esta pesquisa ainda está em andamento, as leituras até o momento demostram que a participação de anarquistas e seu método de educação para a liberdade intelectual e autonomia da sociedade foram fundamentais na organização de classe, com destaque para a participação das mulheres, em diversas partes do mundo, e também em Rio Grande.

5REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco das Neves TORRES, Luiz Henrique. A cidade do Rio Grande : estudos históricos ,Rio Grande : Universidade do Rio Grande ; Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1995

ARENDT, Hanna. Da Revolução. São Paulo: Ática, 1988.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. A Revolução Industrial. São Paulo: Ática, 1988.

BAKUNIN, Mikhail. Textos Escolhidos *(org. Guérin)*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BUARQUE, Sérgio. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

CODELLO,Francesco. "A boa educação": experiências libertárias e teorias anarquistas na Europa,deGodwin a Neill. Volume 1. São Paulo: Imaginário, 2007.

FAUSTO, Boris. Trabalho Urbano e Conflito Social .São Paulo, Rio de Janeiro,
DIFEL, 1986.

GALLO, Silvio. Educação Anarquista: Um paradigma para hoje. Piracicaba: Ed.Unimep,1995.

GALLO, Silvio. Pedagogia do risco: experiência anarquista em educação. Campinas: Papires, 1995.

LONER, Beatriz Ana. Construção de Classe :Operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930).Pelotas,Editora e Gráfica Universitária UFPel, 2001.

JOMINI, Regina Celia Mazoni. Uma educação para a solidariedade: Contribuições ao estudo das concepções educacionais dos anarquistas na Republica Velha. Campinas: Fontes,1990.

MARAM, Sheldon Leslie. Anarquistas, imigrantes e movimento operário. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.

MARÇAL. João Batista. A imprensa operária do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2004.

MORIYÓN, Félix (org.). Educação libertária. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

MORIYÓN ,Felix.Del Socialismo Utopico al Anarquismo. Buenos Aires: Utopia Libertaria, 2008.

PERROT, Michelle. Os excluídos da História. Operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RAGO, Margareth. Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar-Brasil de 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1985.

RAGO, M.& GIMENES, R. Narrar o passado, Repensar a história. Campinas: IFCH, Coleção Idéias. 2000.

RAGO,Margareth. Entre a história e a liberdade:LuceFabbri e o Anarquismo contemporâneo. São Paulo: Editora Unesp,2001.

RODRIGUES, Edgar. Os Libertários . Petrópolis, Vozes, 1988.

STIRNER, Max.O Falso principio da nossa educação. São Paulo. Editora Imaginário, 2001.

SFERRA, Giuseppa. Anarquismo e Anarco sindicalismo. São Paulo, Ática, 1987.

TORRES,Luiz Henrique. Rio Grande: imagens de espaços públicos que contam a história. Rio Grande:Furg,2007.

VAREZ, Luís Pilla. O Anarquismo. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1988

WOODCOCK, George. Anarquismo. Uma história das ideias e movimentos libertários. Vol. 1: A idéia. Porto Alegre: L&PM, 1983

AS MAJESTOSAS SENHORAS NO ESPAÇO DOS SOLDADOS DE CRISTO

SANTOS, Maria Socorro Soares dos

BORGES, Cibele Dias

Resumo: A Igreja Nossa senhora do Socorro foi construída pela Companhia de Jesus na antiga Aldeia do Geru para a catequização dos índios kiriri. Os Jesuítas, também conhecidos como soldados de Cristo, pelo seu caráter militar, tinham como o papel de difundir a cristandade, e enaltecer o papel da Virgem. Esse trabalho busca destacar a presença das imagens de Nossa Senhora do Socorro, Nossa Senhora do Rosário e Santa Ana Mestra no templo religioso, exemplar da Arte Barroca, da cidade de Tomar do Geru/SE. A provocação é no sentido de que neste espaço religioso há o predomínio de imagens sacras masculinas, porém as três imagens femininas ocupam lugares de destaque e exalam beleza, majestade e poder.

Palavras chave: Arte Barroca; Imagens sacras femininas; Igreja Nossa Senhora do Socorro.

A Igreja Católica em combate ao Protestantismo vinculou-se à Arte Barroca, que predominou nos fins do século XVI e por todo o XVII na Europa. O Concílio de Trento estabeleceu regras e métodos para a Companhia de Jesus, e um dos princípios foi que nas artes deveriam prevalecer emoções e sentimentalidade. A palavra barroco recebeu vários significados, porém o mais comum entre artistas e teóricos da arte remete ao termo utilizado na Península Ibérica entre os joalheiros para designar uma pérola irregular, logo, "barroco" significa "pérola imperfeita, defeituosa".

O cristianismo utilizou as formas artísticas contemporâneas – barrocas – para se comunicar com os fiéis e contrair maior receptividade. O sentido cenográfico da decoração interior e o realismo dramático da escultura e da pintura caracterizam o monumentalismo arquitetônico dos templos católicos barrocos (CALVACANTI, 1978, 40). Esse estilo artístico permeou parte a colônia brasileira a partir da chegada da Companhia de Jesus que tinha como missão difundir a fé e converter os nativos do "Novo mundo" para o cristianismo. Os missionários encontraram uma grande diversidade de grupos indígenas que habitavam a região da costa, em geral, suas formas de organização social eram semelhantes, semi-sedentárias, e que viviam da agricultura, da caça e da pesca.

Assim, esses religiosos alcançaram a antiga Aldeia do Geru, situada distante do litoral e, principalmente, da sede da Capitania de Sergipe Del Rey. E com a fixação da residência dos Jesuítas, esse local se transformou em um dos mais importantes redutos dos jesuítas, na história do atual Estado de Sergipe. O Padre Serafim Leite (1945) salientou que "Geru famosa aldeia Quiriris [*sic*], tem na sua Igreja alguns dos mais vigorosos exemplares de obra de talha e escultura do século XVII" (p. 222-223).

A Igreja Nossa Senhora do Socorro é caracterizada pelas formas singelas da fachada e pela exuberância ornamental do seu interior. Esse contraste entre a simplicidade da caixa mural e o espaço interno, presente nos elementos decorativos, no grande número de figuras humanas que se agitam expressando emoções marcadas pela dramaticidade, e os efeitos de luz e sombra, caracterizam a Matriz como um exemplar da arte barroca. O conjunto de talha dourada deste templo é harmonioso e planejado para ser visto em perspectiva. Ou seja, todas as suas linhas direcionam o olhar dos fiéis para o sacrário e o trono do altar-mor, independente do local que se observe.

Figura 1: Fachada da Igreja
Acervo: Maria Socorro Soares, 2005

Figura 2: Interior da Igreja
Acervo: Maria Socorro Soares, 2011

A esse templo, construído a pedra e cal, foi atribuído o valor patrimonial pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural Nacional (IPHAN), no ano de 1943, sendo tombado como Patrimônio Nacional, inscritos nos livros Histórico e de Belas Artes.

O edifício possui dois pavimentos, o primeiro é composto por uma nave, a capela-mor, dois corredores laterais, a sacristia e a torre sineira. No segundo pavimento encontram-se o coro e o salão paroquial. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) a área construída da Igreja Nossa Senhora do Socorro é de 595,17 m² . Porém a área ocupada é de 470,34 m² . Agregado a esse patrimônio material imóvel, está todo o seu acervo composto pelos bens integrados à arquitetura, como os altares, púlpito, lavabo, nichos internos e resplendor, e pelos bens isolados e móveis, as imagens sacras e as peças mobiliárias. Para melhor desdobramento dessa apresentação, descrevo brevemente este acervo.

O conjunto de talha dourada concentra-se nos altares laterais, no arco do triunfo e no altar-mor. Na capela-mor, destaca-se o altar intensamente ornado, com colunas espiraladas ou salomônicas que sustentam um arco. Estas colunas são apoiadas pelas figuras antropomórficas de pequenos atlantes, entre os ramos de folhas de acanto. Tanto os atlantes (Figura 3), como as folhas de acanto, foram utilizados como adornos pelos artistas da Antiguidade greco-romana. Nas decorações entalhadas, destacam-se as formas de conchas e motivos fitomórficos (folhas, flores e frutos), distribuídos de forma simétrica sobre os altares. A concha, denominada em francês *rocaille*, foi diferentemente explorada pelos escultores e pintores da arte rococó francesa. No Brasil, esse elemento decorativo se vinculou à estética barroca.

Figura 3: Atlante sustentando a coluna do altar-mor
Foto e acervo: Maria Socorro Soares, 2011.

O dossel é suportado por dois soldados semelhantes aos guerreiros romanos, como se os mesmos estivessem protegendo a padroeira da cidade, Nossa Senhora do Socorro. O trono, o sacrário dourado e a capela-mor são decorados com folhas de acanto. Os altares laterais seguem o plano ornamental do altar-mor. Porém, estes altares apresentam motivos florais policromados e, nos cantos superiores, estão esculpidos dois anjos com cornetas, que simbolicamente anunciam as celebrações religiosas. Nesses bens agregados à arquitetura, observamos que, no altar esquerdo, o tamanho da imagem de São Longuinho não condiz com o tamanho da *culs-de-lampe* (suporte que fica entre as colunas e tem a função de receber as imagens). Ao mesmo tempo, a imagem de Santo Antônio encontra-se no retábulo e não na *culs-de-lampe*, provavelmente por esta não mais suportar o peso da escultura. No altar lateral direito, a imagem da Nossa Senhora do Rosário também não se encontra no seu provável suporte, em função do seu tamanho e peso.

O arco do triunfo que interliga os altares laterais e separa o espaço destinado aos fiéis da capela-mor, trabalhado em talha com motivos dourados e florais policromados; sete caras de anjos estão distribuídas simetricamente no arco, simbolicamente o número sete é significativo para o cristianismo, perceptível, quando nos referimos aos 7 pecados capitais, aos 7 sacramentos.

Quanto às imagens sacras, percebemos que não pertencem apenas à devoção da Companhia de Jesus, mas também à Ordem dos Carmelitas, que passaram pela localidade de Geru antes dos Jesuítas, e à Ordem dos Franciscanos, que provavelmente passaram depois da missão jesuítica na aldeia. Apresentaremos as três imagens sacras femininas e sua localização no interior do templo.

Nossa Senhora do Socorro ocupa um trono com três patamares e decorado com motivos que harmonizam com o conjunto da talha do templo (Figura 4). No primeiro patamar, a decoração remete aos *culs-de-lampe*. No segundo, aos motivos fitomórficos. No terceiro, aos anjos. No centro do altar-mor realizado em madeira policromada, a imagem da padroeira ostenta vestimenta ornada com motivos dourados e é envolvida por um manto azul e rosa. A imagem carrega uma coroa sobre a cabeça e segura com o braço esquerdo o Menino Jesus, vestido de branco. O seu tamanho é de 65 cm de altura. Possivelmente, a imagem de Nossa Senhora do Socorro não foi feita juntamente com o trono que ocupa, pela desproporcionalidade entre o trono e a pequena imagem. A festa da padroeira de Geru acontece no dia 8 de setembro.

Figura 4: Imagem de Nossa Senhora do Socorro
Foto e acervo: Maria Socorro Soares, 2011

No altar lateral direito, encontra-se no centro a imagem de Nossa Senhora do Rosário (Figura 5), em madeira policromada, com altura aproximada de 1,10 cm. A Virgem usa uma coroa prateada e está representada de pé, sobre um bloco de nuvens e querubins, trazendo o Menino Jesus. A Santa e o Menino seguram um rosário. Provavelmente, esta imagem é do século XVII, sua devoção foi difundida no Brasil pela Ordem dos Capuchinhos. O rosário destoa do conjunto da obra, certamente foi acrescido recentemente. Do lado direito encontra-se a escultura de São Benedito de Palermo, em madeira policromada, e ao seu lado direito a imagem de Sagrado Coração de Jesus.

Figura 5: Imagem de Nossa Senhora do Rosário
Foto e acervo: Maria Socorro Soares, 2011

Há registro que o sítio em que foi construída a Igreja Nossa Senhora do Socorro tenha sido comprado pelos Jesuítas aos Carmelitas, no ano de 1683, cinco anos antes do término da construção do templo. Provavelmente, deve-se à passagem dessa Ordem pela aldeia do Geru, antes da chegada da Companhia de Jesus. A presença da imagem de Sant'Ana Mestra (Figura 6), colocada no corredor lateral esquerdo da igreja, em nicho que fica sobre o arcaz (Figura 7). A imagem da anciã de semblante sereno tem sobre o colo um livro sobre o qual ensina à Virgem Maria menina, representada ao seu lado. Expressão da arte barroca em madeira policromada, com altura 75 cm, encanta pela beleza artística. Sua vestimenta é uma túnica larga e manto, e por ser mulher casada, traz a cabeça encoberta pelo manto. Ela também pode ser representada em pé, com o livro em uma das mãos, caminhando de mãos dadas com a Virgem Maria menina, representação mais comum no nordeste do Brasil e no sul de Portugal. Sant'Ana Mestra representada assentada é mais corriqueira em Minas Gerais e no norte de Portugal (IEPHA/MG, 1994). Porém, a imagem de Sant' Ana da Igreja do Geru está assentada, realizada no nordeste do Brasil.

Figura 6: Imagem de Santa Ana Mestra
Foto e acervo: Maria Socorro Soares, 2011

Figura 7: Nicho externo com Santa Ana Mestra
. Foto e acervo: Maria Socorro Soares, 2011.

A presença de imagens masculinas é evidente nesse espaço da religiosidade cristã construído pela Ordem Jesuítica, os soldados de Cristo. São onze imagens distribuídas entre o altar-mor e altares laterais, e os nichos. As masculinas: São Inácio Loyola e São Francisco Xavier no altar-mor; São Longuinho, Santo Antonio de Pádua e São João Batista no altar lateral direito; São Benedito e Sagrado Coração de Jesus no altar lateral esquerdo; e Santo Antônio no nicho interno que se encontra na Sacristia. Dentre esse universo, a três imagens sacras femininas ocupam lugares de destaque e expressam beleza, majestade e poder.

Atualmente, a Igreja de Nossa Senhora do Socorro está em pleno uso, é o lugar onde acontecem as principais cerimônias religiosas católicas do atual município de Tomar do Geru. Quanto à visitação, o horário não é fixo, pois falta pessoal para manter o monumento aberto. Para a realização de visitas, o interessado vai à casa paroquial, que fica ao lado da igreja, e solicita a abertura do prédio. Caso não encontre alguém disponível e com a chave para abrir o prédio, o visitante não entrará no templo. Esta é uma das dificuldades que os responsáveis pelo patrimônio da Igreja enfrentam. Outro problema é a falta de segurança do edifício, principalmente nas janelas do fundo do imóvel e, a questão da ventilação da nave no momento das atividades realizadas no espaço religioso. Outro ponto importante é a infestação de morcegos e de pequenos insetos, que estão danificando a talha e comprometendo as imagens sacras.

O edifício e todo o seu acervo foram tombados em 1943, encontram-se inscritos nos livros de Tombo Federal: Livro Histórico, com o número 196; e o Livro de Belas Artes, com a inscrição 262-A. Dessa forma, este estudo tem o objetivo de ressaltar os valores artísticos e históricos do templo reconhecidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Apesar da relevância do prédio e do acervo registradas pelo IPHAN, a comunidade necessita de conhecimento crítico acerca desse patrimônio do lugar.

Referências bibliográficas

BAZIN, Germain. Barroco e Rococó. Trad. Álvaro Cabral.São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAVALCANTI, Carlos. História da Arte. Rio de Janeiro: Rio, 1978.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. Edição Fac Similar. Revista do Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro. 1941. nº5. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. DF.MIC./IPHAN.Nº 26.1997. p.104-171.

CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia Cristã. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993. 130.:Il

DANTAS, Beatriz Góes. Missão indígena no Geru. Aracaju: UFS, 1983.

EISENBERG, José. As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Patrimônio histórico e cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Igreja Nossa Senhora do Socorro – Tomar do Geru/SE. Brasília. Centro Gráfico do Senado Federal, [1991?] (Catálogo de Restauração).

INSTITUTO Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. Iconografia da Virgem Maria. Belo Horizonte, 1982. P. ilust. (Caderno de pesquisa, 1).

_____. Iconografia – Família de Cristo. Belo Horizonte, 1994. Ilust. (Caderno de Pesquisa, 2).

LEITE, Pe. Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Rio: Civilização Brasileira, 1945, Tomo V, Livro I, Cap. XV.

MECENAS, Ane Luise. Evocação ao céu: a Igreja de Nossa Senhora do Socorro uma expressão da mentalidade da Companhia de Jesus na Aldeia de Geru (1683-1759). 2005,75 f. monografia – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão/SE.

NUNES, Verônica M. Meneses. Glossário de termos sobre religiosidade. Aracaju: Tribunal de Justiça; Arquivo Judiciário do Estado de Sergipe, 2008, 161p., Il.

DONA IOLANDA: COTIDIANO E TRAJETÓRIA LABORAL ATRAVÉS DA MEMÓRIA DE UMA ARTÍFICE

GILL, Lorena Almeida; SCHEER, Micaele Irene, ROCHA, Lóren Nunes

RESUMO: Tem-se como objetivo apresentar algumas percepções em relação ao projeto que vem sendo desenvolvido, desde 2009, junto ao Núcleo de Documentação da Universidade Federal de Pelotas, Brasil, intitulado "À beira da extinção: memórias de trabalhadores cujos ofícios estão em vias desaparecer". A pesquisa em desenvolvimento buscou encontrar e resguardar narrativas de trabalhadores - do sul do Rio Grande do Sul e regiões de fronteira - cujas funções tendem a desaparecer. Os trabalhadores que exerceram estes ofícios, em sua maioria, manuais, têm um rico manancial de vivências, experiências e trajetórias ligadas a essas práticas, que vão se perdendo aos poucos com o seu desaparecimento. Grande parte desses trabalhadores já se encontram retirados do mercado de trabalho, pelos motivos do esgotamento de suas forças de trabalho, com o declínio natural da idade e também pelo avassalador efeito das novas tecnologias, que tornaram alguns dos ofícios, indispensáveis até então, agora completamente ultrapassados. A História oral temática é a principal metodologia de pesquisa e de constituição de fontes do qual o projeto lança mão. Através da memória desses sujeitos acessamos interpretações do passado, acompanhadas da visão atual dos fatos, acrescidas de motivações e conhecimentos próprios do entrevistado. Para o desenvolvimento deste texto, buscamos compreender qual é a trajetória laboral da chapeleira e peleteira Iolanda Severo de Azevedo. De forma nostálgica, a entrevistada rememora uma época considerada gloriosa e que se findou. Relaciona aqueles anos iniciais de sua carreira ao apogeu de sua profissão não o dissociando dos aspectos sociais e culturais. Não é através de um processo de sucessão que o novo aparece, porém, através de um longo período de rupturas e continuidades o que pode ser percebido pelas estratégias que a entrevistada utiliza-se para se manter no mercado de trabalho.

PALAVRAS-CHAVES: Memória. Ofícios em extinção. Peleteira. Chapeleira. Pelotas.

1 INTRODUÇÃO

Em um passado recente, a presença de certos ofícios era facilmente percebida, porém pouco os notamos atualmente. Seus artífices podem ser encontrados em pequenos ateliês, longe dos centros comerciais, em rotinas solitárias. Ainda jovens, foram aprendizes junto aos profissionais que ensinavam sua arte em troca de pequenos afazeres, desta forma entravam em contato com o ofício que seguiriam por boa parte de sua vida. O ambiente de trabalho é caracterizado pelas atividades manuais do próprio mestre ao lado de seus funcionários e aprendizes, local que fomenta mais que uma prática, mas uma arte, em que todos se engajam pela qualidade, insistentemente buscada e aperfeiçoada.

Os trabalhadores que exerceram estes ofícios, em sua maioria, manuais, têm um rico manancial de vivências, experiências e trajetórias ligadas a essas práticas, que vão se perdendo com o seu desaparecimento. Grande parte desses trabalhadores atualmente se encontra retirada do mercado de trabalho, pelos motivos do esgotamento de suas forças de trabalho, com o declínio natural da idade e também pelo avassalador efeito das novas tecnologias. A indústria moderna, com o emprego das novas tecnologias combinou uma produção em massa, com baixos preços, mão-de-obra não especializada e com baixos salários; desta maneira percebe-se que alguns ofícios passaram de essenciais a obsoletos.

Acredita-se que há ofícios que vêem na atual geração o último vestígio de sua existência prática, o que faz com que seja importante a preservação destes testemunhos. Desde 2009, o Núcleo de Documentação História da Universidade Federal de Pelotas desenvolve o projeto "À beira da extinção: memórias de trabalhadores cujos ofícios estão em vias desaparecer", o qual é coordenado pelas professoras Lorena Almeida Gill e Beatriz Ana Loner e conta com o apoio de agências de fomento, através das bolsistas Micaele Irene Scheer e Lóren Nunes da Rocha.

A principal metodologia empregada no projeto é a história oral, a partir da construção de entrevistas que versam principalmente sobre a trajetória laboral, embora os entrevistados não dissociem seu trabalho dos demais âmbitos de sua vivência. Os narradores combinam o passado e o presente, em uma análise nostálgica, mas rica em interpretação, compreendendo quais foram os processos que promoveram a desvalorização de certos bens e trabalhos em beneficio de outros. Até o momento foram entrevistadas dez pessoas, dentre eles três alfaiates, uma parteira, uma chapeleira e peleteira, uma lavadeira, um relojoeiro, um culeteiro, um sapateiro e um arrumador de guarda-chuva.

Com exceção da parteira e da lavadeira, as quais estão aposentadas, os narradores continuam exercendo seus trabalhos. A maioria dos narradores vive em Pelotas, somente a parteira reside em Piratini, mas o projeto busca compreender as cidades da região mais ao sul do estado do Rio Grande do Sul (Brasil), inclusive as de fronteira.

2 METODOLOGIA

A História Oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes. Consiste, basicamente, em fazer entrevistas gravadas ou filmadas, possibilitando "registrar múltiplas possibilidades que se manifestam e dão sentido a formas de vida e escolhas de diferentes grupos sociais, em todas as camadas da sociedade" (ALBERTI, 2005, p. 164). Reconstruindo o que não fica explícito através de outras fontes, como os documentos escritos e as estatísticas, a história oral revela, não só uma interpretação do passado, mas também uma visão atual destes fatos, acrescida das motivações e conhecimentos do entrevistador. Ressalta-se que a entrevista em si não é considerada "História", mas sim fonte, que deve ser analisada e questionada.

> Um dos aspectos mais polêmicos das fontes orais diz respeito a sua credibilidade. Para alguns historiadores tradicionais os depoimentos orais são tidos como fontes subjetivas por nutrirem-se da memória individual, que às vezes pode ser falível e fantasiosa. No entanto, a subjetividade é um dado real em todas as fontes históricas, sejam elas orais, escritas, ou visuais. O que interessa em história oral é saber por que o entrevistado foi seletivo, ou omisso, pois essa seletividade com certeza tem seu significado (FREITAS, 2002, p.18).

A História oral, para Freitas (2006), pode ser dividida em três gêneros distintos: tradição oral, história de vida e história temática. Para o desenvolvimento desta pesquisa adotou-se o que se convencionou chamar de História Oral Temática, ou seja, foram construídas narrativas tendo como foco de análise algum tema em específico estabelecido previamente pelo projeto de pesquisa.

Após leitura e discussão bibliográfica, tanto sobre o contexto histórico, quanto em relação à metodologia, organiza-se um roteiro de entrevista. Este roteiro não é algo rígido, sendo suscetível a alterações durante a conversa estabelecida com o narrador. O roteiro conta primeiramente com questões de cunho pessoal, como: nome, idade, religião, profissão, e alguns dados familiares, entre outros questionamentos e, em um segundo momento, se direciona para os objetivos da entrevista, conforme projeto.

A partir da constituição de uma rede, cria-se uma teia de relações que viabilizam as entrevistas. Com estes há um primeiro contato, explicitando quais são os motivos para a realização da conversa. Alguns relutam inicialmente, questionando sobre qual seria a importância de seu relato, entretanto, não há registros de negações em participar do projeto. "Para alguns, o fato de estar concedendo uma entrevista pode ser motivo de orgulho, por que sua experiência foi considerada importante para ser registrada. Para outros, a situação pode ser inibidora" (ALBERTI, 2005, p.171).

A escolha do local para realização da entrevista é feita pelo narrador, que normalmente opta por sua própria casa. Acredita-se que a prática da entrevista "é uma troca de experiência entre duas pessoas. É uma relação que se estabelece entre pessoas com experiências, formação e interesses diferentes" (FREITAS, 2006, p. 92), portanto, entrevistado e entrevistador compõem o relato. O entrevistador deve ser sensível às motivações subjetivas que acompanham a fala, conduzindo da melhor forma a narrativa.

Após a entrevista é feita a transcrição, a qual se divide em etapas, sendo a primeira uma transcrição literal. Posteriormente ajusta-se o texto à leitura, corrigindo possíveis erros de português e adequando a linguagem escrita ao discurso oral – através da pontuação tenta-se transparecer as variações do discurso oral. Estando o texto pronto, entra-se em contato com o entrevistado e a entrevista passa por sua análise; se o mesmo estiver de acordo é pedida a carta de cessão, autorizando a utilização do texto na pesquisa, assim como a divulgação de seu nome.

A próxima etapa é a análise da fonte, tendo como pano de fundo a problemática da pesquisa e seu contexto histórico. Lançando mão do conceito de Le Goff, a fonte oral é entendida como um "documento-monumento".

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1996, p.545).

Lozano (2006) elaborou uma classificação conforme o "estilo" adotado pelo pesquisador de oralidades. Não só o projeto que é tema deste texto, mas as pesquisas do NDH e seus idealizadores como um todo estão próximos ao "estilo do analista completo". Para estes a fonte oral não se resume a uma técnica de construção de fontes auxiliares, mas sim reforçam o diálogo entre fontes e disciplinas. Não se limitam ao emprego de um só método, mas o tornam mais complexo, através da crítica à sua perspectiva teórico-metodológica.

> [...] consideram a evidência oral uma fonte muito importante e, em vários casos, a única ou a medular, mas que afinal é *só* mais um dos meios e acervos de informação que dispõe para a construção da percepção, no tempo e no espaço, da experiência humana (LOZANO, 2006, p. 23).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Propõe-se um diálogo com autores como AUED (1999), NOSELLA (2010), TRINDADE (2010), SENNETT (2009) e a narrativa de Dona Iolanda Severo de Azevedo. Ela tem 88 anos, é natural de Santa Maria, vive em Pelotas faz mais de 65 anos e atualmente possui uma pequena loja em uma galeria de Pelotas. Seu marido, hoje falecido, foi telegrafista e após exercer outras atividades, ajudou a esposa em seus trabalhos. Sobre sua trajetória laboral, inicia

> Eu sempre fui modista, trabalhava em moda. Depois trabalhava com fantasias, que só ficaram os meus troféus porque eu não trabalho mais agora [...] E eu sempre fui peleteira [...] trabalho com pele, a pele natural, de bicho. Esse casaco, essas peles, não existe mais, nem pra comprar. Então quem tem reforma, recorta, arruma, pra durar mais um pouco. [...] Se faz flor, se faz chapéu.

Quando questionada sobre quem havia lhe ensinado o ofício, ela rapidamente responde: a vida. No entanto, continua explicando que quando recém casada viajava muito, para Montevidéu, Buenos Aires, Cidade do México, Nova Iorque e nestas cidades participava de cursos para aprender técnicas para trabalhar com crinol e *plissé*, e pesquisava para suas criações, além de trabalhar por certo período para uma modista. Relata que ela, por sua vez, já ensinou suas atividades a várias pessoas e que atualmente emprega um rapaz e uma moça.

Iolanda parece compreender muito bem o movimento da sociedade nas últimas décadas, ao evidenciar que já trabalhou com flores, todavia, entende ser uma profissão que também está desaparecendo. Narra que "tudo é gente velha, já tão... Uns não trabalham mais". Acredita que a "tricoteira" e a bordadeira também estão desaparecendo, pelo menos aquelas que seguem o ofício ainda de forma manual.

As tecnologias da indústria moderna são o maior impacto ao trabalho destes trabalhadores. As indústrias passam a abrigar assalariados, que necessitam despender somente de sua força motriz. O capitalismo alcançava desta forma alguns de seus objetivos: uma grande produção de riquezas, com a manutenção de baixos preços e sem o emprego de trabalhadores com especialidades. Assim, vão se perdendo trabalhadores manuais, cuja produção é absolutamente artesanal.

> Quando o homem passa a atuar apenas como força motriz numa máquina-ferramenta, em vez de atuar com a ferramenta sobre o objeto de trabalho, podem tomar seu lugar o vento, a água, o vapor, etc., e torna-se acidental o emprego da força muscular humana como motriz. Desta onda de inovação, o trabalho manual se torna supérfluo, desnecessário (AUED, 1999, p. 59).

A chapeleira Iolanda ressalta, durante toda a sua narrativa, o caráter artesanal de seu ofício. Em um trecho expõe que "não tem máquina nenhuma. A única máquina é o overloque, que arremata beirada de echarpe, coisa assim (...) a flor é manual, corta a mão, tu engoma na mão, depois tu arma (...). Então, é tudo muito manual".

O depoimento exemplifica distinções entre os dias atuais e o "tempo áureo" do ofício da entrevistada. Em alguns trechos da narrativa de Dona Iolanda o cotidiano da década de 1940 é bem caracterizado, por exemplo, através do costume das famílias em colocar as filhas em colégios de freira, na modalidade de internato, onde a menina "aprendia a bordar a mão, costurar, além da parte do colégio". A comparação com o presente e o passado é constantemente presente na entrevista.

> Naquele tempo tu batia máquina, levava horas batendo um ofício, batendo uma aula, e agora não. Computador tá pronto. Bate um xerox. [...] Tive um celular, não usava [...]. Lá em Santa Maria nós já tínhamos aqueles [telefones] de discar assim. Cheguei aqui em Pelotas eram aqueles de parede assim, que tu dava manivela, nós gostávamos de falar naquele telefone que tinha que dar manivela [...]. Tinha bonde.[...] Tão bonito que era o bonde.

Percebe-se neste fragmento, algumas das modificações nos costumes sociais. Desta maneira, entendesse que vários foram os fatores que alteraram e refletiram nos padrões de consumo.

> Uma profissão pode ser considerada extinta quando a época social que a funda também se extingue. [...] O personagem social age de acordo com as marcas de sua época. É por isto que, quando queremos apreender certos momentos, ouvimos dizer: na minha época era diferente... (AUED, 1999, p. 49).

Dona Iolanda adquiriu novas máquinas, na tentativa de continuar de forma ativa no mercado do trabalho. Entretanto, a função de acompanhar o desenvolvimento tecnológico de forma sistemática pareceu ser possível, somente aos poucos e a

grandes industriários. Aos artesãos, houve a gradual perda de trabalhos e serviços. Antigamente, Dona Iolanda tinha uma "loja grande", mas a vendeu. Sem relatar detalhes, afirma que foi necessário "baixar a bola' pra uma menor".

Nas narrativas, a dedicação destes artífices é um destaque, o que resulta em um conhecimento muito particular e não apenas a sucessão de movimentos práticos. Para Sennett (2009), o diferencial entre o artífice e o trabalhador moderno é o empenho na busca pela qualidade do produto. Este fim estaria em primeiro plano, diferentemente da indústria que coloca a produção em larga escala como prioritária. A chapeleira Iolanda é o fruto de anos de trabalho e pesquisa para conhecer os tipos de pele e sua forma de cuidado; como fazer as formas para moldar os chapéus e como colorir luvas e flores. O comprometimento com os bens a ela entregues faz com que o empenho continue com o passar dos anos.

> Se tu visse a minha gaveta ali tem um colarzinho que rebentou; uma de estimação que era da vó; um leque que era não sei do que; tudo elas trazem pra ver se eu componho para elas guardarem que são relíquias de família.
>
> Tenho que tingir da cor do vestido a luva. É o único lugar que tinge é aqui. As lavanderias tingiam, mas aí elas começaram a perder muita luva e estragar muita luva, que a cor não dava certo, e eles não quiseram mais. [...]. Então é uma casa que faz tudo, só tem essa velha aqui que faz de tudo um pouco.

Acredita que não houve uma queda significativa de seus clientes, mas pondera que talvez seja assim, pois acredita ser a única que preste estes serviços no Estado, recebendo constantemente materiais de cidades vizinhas, como Bagé, Arroio Grande, Jaguarão, inclusive, também, de Porto Alegre e do Uruguai. Atualmente emprega um rapaz, que a auxilia na confecção dos chapéus e uma moça que borda as peças feitas por ela. Essa recebe por peça e trabalha em sua própria casa.

4 Considerações finais

Dona Iolanda rememora uma época por ela considerada gloriosa, distinta dos dias atuais. Relaciona aqueles anos ao apogeu de sua profissão, não dissociando a trajetória laboral da vida social e familiar. Compreender o meio social, costumes e mentalidade da sociedade durante as décadas de 40 e 50, assim como as mudanças graduais e contínuas que eram já percebidas, são fundamentais para entender os motivos que fizeram com que certos ofícios passassem de essenciais a obsoletos.

As profissões são passíveis de alterações, pois expressam as necessidades de uma sociedade. As regras sociais entre empregador e empregado, as tecnologias, os padrões de consumo; enfim as pessoas e seus desejos sofrem metamorfoses. *Metamorfose* por que as inovações não são facilmente aceitas, devendo vencer os costumes, que representam estabilidade e segurança. Não é através de um processo de sucessão que o novo aparece, porém, através de um longo período de rupturas e continuidades.

> A luta entre o velho e o novo impele os primeiros a serem quebrados, ela encontra arrefecimento quando novos costumes são instituídos. Mas até que isto se efetive, impõe-se uma significativa transição histórica. Para sobreviverem, os personagens sociais reinventam formas artesanais, disseminam práticas próprias de outros tempos históricos, que são expressões de busca de soluções para sobreviverem no sistema de transição (AUED, 1999, p. 49).

Alguns profissionais e trabalhadores com identidades de ofício têm procurado, cada vez mais, formação e qualificação através da *expertise* e da filiação profissional [...]. Outros, no entanto, caíram na individualização e no isolamento, mantendo-se no mercado por meio de uma clientela assídua que os reconhece e que dificilmente prescindiria das suas atividades profissionais (TRINDADE, NOSELLA, 2010, p. 105).

Portanto, entender as trajetórias de trabalhadores que vêem, através dos anos, suas profissões no caminho da extinção, se torna interessante não só no campo da História, mas também através de outras disciplinas como o Direito, o qual teve o papel de regulamentar as relações entre empregado e empregador e a Sociologia, que discute as mudanças sociais e econômicas, as quais acabaram por tornar alguns ofícios obsoletos.

5 REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanazi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p.

155-202.

ALBERTI, Verena. O que documenta a fonte oral: a ação da memória. In: *Ouvir contar*: textos em História Oral. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004, p. 33-43.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 2004, p. 15-34.

AUED, Bernardete Wrublevski. Sobre a extinção das profissões: implicações teóricas. In: AUED, Bernardete Wrublevski. *Educação para o (des)emprego*. Rio de Janeiro: Vozes. 1999. p. 43-62.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

FREITAS, Sônia Maria. Prefácio. In: THOMPSON, Paulo. *A voz do passado*: História Oral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 14-19.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral*: possibilidades e procedimentos. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Mundos do trabalho*: novos estudos sobre história operária. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4º ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.). *Usos e Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 15-25.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

PORTELLI, Alessandro. Tentando Aprender um Pouquinho. *Projeto História*, São Paulo, 1997. p. 13-33.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 2009.

THOMPSON, Paulo. *A voz do passado*: História Oral. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TRINDADE, Gestine Cássia e NOSELLA, Paolo. Profissões em de desaparecimento: a identidade dos trabalhadores de ofício frente à ofensiva do capital. *Trabalho & Educação*, 4: p. 95-108, Minas Gerais. 2010.

A MULHER DO TENENTE FRANCÊS: FARSA COMO ALTERNATIVA PARA A LIBERDADE E DESCOBERTA DA IDENTIDADE

DUARTE, Patrícia [1]; ROSA, Úrsula [2]

[1] Habilitação em Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola (UFPel), Especialização em andamento em Literatura Comparada, (UFPel); [2] UFPel.

O que é que eu estou procurando?
No vago, aflita, olhando
De canto em canto buscando
O que?
De noite a lua assiste
Que eu fico ainda mais triste
E saio pra rua andando
Procurando, mas o que?
Talvez se um dia eu achasse
O mundo depressa tirasse
E eu não conseguisse nem ver
Mas o que é que eu estou procurando?
No vago, aflita, olhando
De canto em canto buscando
O que?

(O que, Maysa)

1 INTRODUÇÃO

Falar em identidade é algo extremamente problemático. Identificar-se, reconhecer-se em algo, realizar-se, ato que pode ser determinante na vida de uma pessoa, pois é fundamental para que ela se insira na(s) cultura(s) da(s) sociedade(s), além de significar o reconhecimento da própria personalidade. O conceito de gênero está diretamente ligado à cultura, seja esta legitimada, aceita, embora hipocritamente, ou desprezada. O padrão cultural sempre foi ditado pelas classes sociais dominantes, ou seja, ricos, brancos e heterossexuais, o que não faz parte deste aglomerado de normas, é automaticamente deixado de lado e dito como insignificante ou reprovável.

Para Edward Burnett Tylor (1871 apud SARDAR e VAN LOON, 2005, p.4) "la cultura es eso todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad", ou seja, é o modo de vida da sociedade, uma construção histórica e social. A identidade cultural é o nosso "pertencimento" a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas, dentre outras. Alguns estudiosos afirmam que, de alguma maneira, pensamos nesta identidade como parte da nossa natureza, o que nos faz sentir indivíduos de uma determinada sociedade. As pessoas se sentem identificadas umas com as outras e, ao mesmo tempo, distintas das demais, marcando, assim, o sentimento de pertencer ao todo.

Em relação à identidade feminina o assunto torna-se ainda mais complexo. As mulheres sempre foram tidas e mantidas como o sexo frágil, vulneráveis aos males do mundo e causadoras das perturbações masculinas, por este motivo, sofreram ao longo dos anos, em diversas culturas, uma grande carga de repressão, fardo que muitas carregaram com resignação durante muito tempo. "Somos mulheres, não temos escolha", disse Ruth Dewitt Bukater, mãe de Rose, em Titanic, apertando o espartilho da filha, que lamentava casar-se com um homem que não amava para salvar os bens da família, mas que, ao final, com o naufrágio do navio, forja a própria morte, mudando seu nome para ganhar a liberdade. Em E o vento levou..., Scarlett O'Hara também sofre por pertencer ao "sexo frágil", adquirindo má fama devido a sua personalidade tempestiva, porém, ao longo da história, demonstra coragem e determinação para alcançar os seus objetivos, o que, da mesma forma, a diferencia do padrão submisso das mulheres de sua época.

2 METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

Ao refletir sobre a mulher e, especialmente, sobre a identidade feminina, é interessante apontar para a multiplicidade de abordagens que é possível fazer. A concepção de mulher destinada às funções familiares, seu afastamento social e uma personalidade essencialmente frágil foi o que regeu por muitos anos a idéia da construção do feminino. Preparar-se para ser uma boa esposa era a melhor garantia para assegurar um futuro promissor. O aprendizado doméstico também era de grande

valia para as que, por um motivo ou por outro, não eram vitoriosas na busca de um bom casamento, pois lhe garantia, ao menos, um emprego considerado decente. Para as que sucumbiam no erro, o destino era a rejeição.

Por este motivo, buscou-se, no presente trabalho, analisar a obra A Mulher do Tenente Francês utilizando como método a pesquisa bibliográfica através de fontes cujos parâmetros fundamentassem as questões femininas dentro da cultura. A pesquisa foi baseada na situação da mulher na Era Vitoriana, época de extrema repressão a liberdade de escolha entre elas.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em A Mulher do Tenente Francês, cujo título pode ser considerado, já, um "pré-conceito" do autor a respeito da protagonista, a personagem Sarah sofre as conseqüências de ser o Outro, "pois aquela era uma época em que a expressão mais apreciada numa mulher era a que denotava recato, obediência, timidez" (2008, p. 15). Sarah, cuja má reputação adquirida pelos boatos de um relacionamento indecoroso com um tenente francês, que tirara a sua honra e a abandonara em seguida, vivia em um mundo de melancolia, afastada da convivência com a sociedade, o que acentuava ainda mais sua diferença perante os vitorianos. Para Simone de Beauvoir (1967, p. 112):

> [...], a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, é queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se "cede", se "cai", suscita o desprezo [...]

Sendo assim, tendo Sarah supostamente perdido sua honra, além de ter cometido uma atitude absolutamente reprovável para uma mulher, pode-se dizer que a sociedade tinha todo o direito de desprezá-la, pois estas eram as leis que a regiam, sendo esta uma sociedade patriarcal. Por ter cedido aos pecados da carne, o seu destino de mulher infame já estava traçado, sem nenhum direito de defesa, embora, em seu estado de introspecção, Sarah não considerasse isto como algo relevante para a sua vida, permanecendo totalmente indiferente aos julgamentos ao seu redor.

O que se pode notar, em um primeiro momento, é uma personagem tímida, o que nos dá a impressão de se tratar de uma mulher comum da época, porém, aos poucos, percebemos em Sarah uma personalidade enigmática, cujos mistérios talvez nem ela própria soubesse desvendar. Apesar da aparente serenidade, ela parecia ter dentro de si uma inquietude que a convidava para ir sabe-se lá onde e porque razão, mas, em qualquer lugar onde estivesse, sabia exatamente como se portar com as pessoas.

> Sarah *era* inteligente, mas sua verdadeira inteligência pertencia a uma espécie rara, que certamente passaria despercebida em qualquer de nossos modernos testes universitários. Nada tinha de analítica, nem era apta a resolver problemas, e é sem dúvida sintomático que a matéria que mais lhe tenha custado aprender fosse matemática. Tampouco se manifestava sob a forma de uma vivacidade ou agudeza de espírito especial, mesmo em seus tempos mais felizes. Era antes uma capacidade misteriosa - misteriosa em alguém que nunca estivera em Londres e não conhecia o mundo - de avaliar as pessoas, de compreendê-las, no mais amplo sentido da palavra. (2008, p. 62)

No que diz respeito a recato, uma das peculiaridades era, sem dúvida, a acentuada religiosidade. O pudor em relação às coisas mundanas, principalmente de cunho sexual, tinha grande relevância entre as senhoras consideradas distintas pela sociedade, como é o caso da Sra. Poulteney, em cuja casa Sarah obteve, com a ajuda de um vigário, o cargo de governanta. Amarga e severa, a Sra. Poulteney era o exemplo do que poderia se tornar, em sua velhice, uma mulher autoritariamente reprimida, de quem fossem arrancadas as ilusões do amor, as esperanças nos sonhos e sobre quem caíssem os hereditários mandamentos eclesiásticos.

> Ela possuía um método de interrogatório capaz de levar às lágrimas a mais resistente das moças nos primeiros cinco minutos. À sua maneira, era a síntese de todos os traços mais grosseiramente arrogantes do Império Britânico então em ascensão. Sua única noção de justiça era a razão estar obrigatoriamente com ela; e sua única noção de governo era bombardear furiosamente o impertinente populacho. (2008, p. 27)

Embora Sarah ainda não soubesse o que queria para o seu futuro, certamente não era esse que ela gostaria de ter. A obediência, quesito fundamental a uma jovem almejante do sagrado matrimônio, não era um traço da sua personalidade, para quem certas atitudes eram tão naturais que ao cometê-las não lhe parecia estar infligindo quaisquer regras, como sair sozinha para olhar o mar da ponta do molhe e passear em meio à natureza, algo que Ernestina, em seu "respeito absoluto pelas convenções" (2008, p. 36), não faria. Tina, como era chamada, era a típica moça que fora educada para o casamento e acostumada a reprimir pensamentos considerados pecaminosos, "assim, desenvolvera uma espécie de mandamento particular cujas palavras inaudíveis eram simplesmente 'Não Devo'" (2008, p. 36).

Entre as que disputavam um bom marido, a timidez era bastante admirada, pois demonstrava pureza, característica importante para uma aspirante a esposa, pois esta deveria subir intocável ao altar. Charles, apesar da "fama de indiferente e

frio" (2008, p. 23), encantou-se pelos mistérios de Sarah, pois "nunca se sentira tão próximo, tão unido a uma mulher" (2008, p. 375), talvez porque ela não tivesse a mesma timidez das outras, mas, principalmente, porque a falta desta timidez não parecia desmerecê-la, ao contrário, a tornava mais interessante.

Essencializar a mulher é limitar o seu espaço de ação, inserindo-a dentro do contexto mais conveniente ao poder dominante que, assim, detém todo o controle sobre a sua vida. Limitada, ela fica sem a possibilidade de realmente conhecer-se e saber se de fato se reconhece dentro de uma determinada cultura. Torna-se um mero receptáculo de informações que, obviamente, são selecionadas para que não cheguem até ela as que não pertençam ao seu espaço domesticado e, principalmente, as que não causem nenhum desequilíbrio ao discurso masculino. Segundo Larrosa (2002, p. 43):

> [..] a própria experiência de si não é senão o resultado de um complexo processo histórico de fabricação no qual se entrecruzam os discursos que definem a verdade do sujeito, as práticas que regulam o seu comportamento e as formas de subjetividade nas quais se constitui sua própria interioridade.

Desta forma, se pode considerar que a personalidade feminina era "fabricada" de modo a satisfazer os interesses da sociedade patriarcal. As mulheres eram instruídas, desde o nascimento, a pensar no casamento e nas tarefas domésticas, que, ainda que fossem realizadas por serviçais, precisavam ser administradas, assim sendo, mantiveram-nas afastadas da reflexão e da experiência de vida fora de casa. Nestas mulheres, o patriarcalismo forjou costumes, formas de ser e de estar e formas de olhar o mundo, ensinou-as os padrões e prendeu-as na inércia.

Desatar os laços com o poder opressor era única forma de obter a liberdade, porém, para uma mulher vitoriana, isto significava sujeitar-se a todo tipo de julgamento e rejeição, pois a idealização da mulher mãe e dona de casa fazia parte do contexto daquele período. O medo de ser abandonada a própria sorte, ser ridicularizada, perseguida, difamada, era, muitas vezes, a barreira que impedia a maioria destas mulheres de tomar uma atitude frente ao que lhes encurralava no seu destino de submissão. Mas, para Sarah, em sua constante busca por algo que nem ela mesma entendia, o que parecia não ter sentido, naquele momento, era passar o resto de seus dias confinada às obrigações de um lar, não que ela não fosse exatamente o tipo de mulher a quem a maioria dos homens procurasse.

> Era uma moça muito interessante e, apesar de não ter dote, não lhe faltavam pretendentes. Mas, aí, sempre entrava em ação aquela sua perspicácia; ela não se deixava enganar pelos candidatos muito confiantes. Via o que tinham de mesquinhos, de condescendentes, de caridosos, de idiotas. (2008, p. 64)

Além da personalidade um tanto diferente, os boatos a respeito da perda de sua honra com o tenente fizeram com que ela fosse considerada indigna e, assim, fosse alvo de diversos tipos de comentários, hora de piedade, hora de desprezo. Porém, ao mesmo tempo que isso afastou-a das pessoas, que preferiam não manter contato com a "Puta do Tenente Francês" (2008, p. 96) , também deu-lhe a liberdade, pois, já estando difamada, não era necessário preocupar-se com a opinião alheia, assim, Sarah deu vida a Mulher do Tenente Francês, rompendo os laços com a sociedade e libertando-se das convenções.

Ao lado de Charles, ela parecia sentir-se a vontade em seus devaneios existenciais, pois, apesar de ser homem, ele parecia mais inofensivo do que os outros, sem julgamentos tão agressivos. Parecia ter uma vontade sincera de compreendê-la, de ajudá-la.

> Já percebera que ela era mais inteligente e independente do que parecia. Agora, adivinhava qualidades mais misteriosas.
> Para a maioria dos ingleses de seu tempo, essa noção da verdadeira natureza de Sarah teria sido repugnante; e de fato deixou Charles um pouco repugnado, ou pelo menos chocado. Estava bastante imbuído dos preconceitos de seus contemporâneos para que qualquer forma de sensualidade lhe parecesse suspeita; mas enquanto eles, por uma dessas terríveis equações impostas pelo superego, teriam vagamente responsabilizado Sarah por ter nascido assim. Charles não responsabilizava. [...] Não quero dizer que Charles desculpasse Sarah completamente; mas era menos propenso do que ela imaginava a considerá-la culpada. (2008, p. 130)

Sarah estava decidida a continuar com a farsa, e quanto mais percebia que tal fato lhe afastava do convívio com as obrigações de mulher, menos questão fazia da verdade. A verdade de que era simplesmente uma mulher pobre, sozinha e com a idade um tanto avançada para estar solteira, de acordo com os padrões da época, onde as mulheres casavam-se ainda bem jovens, em sua maioria, com homens bem mais velhos, além disso, ainda era virgem. Desta maneira, pode-se dizer que Sarah optou por transformar-se em algo que não era, destruindo em si mesma a imagem de mulher ideal para ser excluída da sociedade e ter a liberdade de descobrir quem realmente era, construindo, assim, a sua própria imagem. Simone de Beauvoir afirma que:

> Ninguém nasce mulher: torna-se. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo

> como Outro. (1967, p. 9)

Ao confessar seu suposto erro a Charles, "como se estivesse nua diante dele, e se orgulhasse disso" (2008, p. 186), Sarah demonstra a satisfação por ultrapassar os limites e sentir-se livre das amarras. Mas, para que? A primeira etapa estava vencida, ela tinha a sua liberdade, porém, também tinha pela frente um objetivo mais árduo e, ao mesmo tempo, encantador, encontrar a si mesma. Charles parecia ser o meio mais fácil e mais atraente, já que, apesar de suas confusões existenciais, ela não era indiferente a ele. Compreensivo em relação a sua situação de mulher infame e suficientemente interessado por ela, não hesitou em entregar-se a ele. Livrar-se realmente de sua virgindade, experimentando de fato o "erro", poderia ser uma forma dela compreender o que realmente havia dentro de si, assim como também uma forma de superar sua reflexiva melancolia, mas o que se seguiu depois deste acontecimento não foi bem o que ela esperava.

> Você me deu o consolo de me fazer acreditar que, em outro mundo, outra era, outra vida, eu poderia ter sido sua mulher. Deu-me forças para continuar vivendo... no aqui e agora. [...] Numa coisa eu não o enganei. Amei-o... acho que desde o primeiro momento em que o vi. Nisto, não o enganei. O que o enganou foi a minha solidão. Um ressentimento, uma inveja. Não sei. [...] Não me peça para explicar o que fiz. Eu não poderia. Não tem explicação. (2008, p. 377)

Sarah vivia, agora, uma crise de valores, pois em seu ato não havia encontrado as respostas que tanto procurava, o vazio existencial que a acompanhava há tanto tempo não a havia abandonado ao entregar-se para Charles, ao contrário, lhe trouxe novas perguntas. Ela ainda experimentava a dolorosa e cruel busca pela identificação, mas, desta vez, a este vazio acrescia-se a vergonha e a frustração. Por este motivo, afastou-se de Charles e desapareceu. Passado alguns anos, depois de muito procurá-la, ele a encontrou em Londres, trabalhando na casa de pintores, completamente diferente.

> Mas depois do choque – o que era ela agora, em que se transformara! – sentiu uma onda de alívio. Aqueles olhos, aquela boca, aquele ar de desafio... tudo continuava igual. Ela era a extraordinária criatura de suas melhores lembranças – mas desabrochada, realizada, tendo abandonado o casulo escuro e criado asas. (2008, p. 468)

Ao partir, deixando os erros para trás, principalmente os erros para com ela mesma, Sarah recomeçou sua busca pelo que pensou haver encontrado em Charles, a sua identidade. Ao perambular por diversos espaços, ela pode viver a experimentação da vida tão necessária para aqueles que procuram encontrar o seu verdadeiro eu. Conhecer seus defeitos, suas qualidades, seus gostos e desejos é parte do conjunto que forma a personalidade de um indivíduo, e esta personalidade é essencial para que este indivíduo se reconheça em determinado espaço. Ao instalar-se na casa dos pintores, Sarah descobriu ali um mundo diferente, um mundo no qual ela sentia-se a vontade, onde ela finalmente se reconheceu.

> [...] Não desejo me casar porque... primeiro, por causa do meu passado, que me habituou à solidão. Sempre achei que odiava a solidão. Agora vivo num mundo em que é facílimo evitá-la. E descobri que é algo que prezo. Não quero compartilhar minha vida. Desejo ser o que sou, e não o que um marido, por mais bondoso e indulgente que seja, esperaria que eu fosse depois de casada. [...] Nunca esperei ser feliz. Mas me sinto feliz na situação em que estou. Tenho um trabalho variado e agradável, tão agradável que já não o encaro como tal. Tenho acesso à conversa diária de gênios. Homens desse tipo têm seus defeitos. Seus vícios. Mas estes não são os que o mundo lhes atribui. As pessoas que conheci aqui me permitiram descobrir uma comunidade que trabalha movida por um objetivo nobre e que antes eu não sabia que pudesse existir nesse mundo. [...] Sr. Smithson, sou feliz, afinal encontrei o meu lugar, ou pelo menos me parece que encontrei. Digo isso com a maior humildade. Não sou nenhum gênio, tenho apenas a capacidade de ajudar os gênios de uma forma muito simples e modesta. O senhor pode achar que tenho muita sorte. Sei disso melhor que ninguém. Mas me considero em dívida para com essa sorte. Não devo ir procurá-la em outro lugar. Devo considerá-la como uma coisa precária, algo que não posso me permitir perder. [...] Pode pensar o que quiser de mim, mas não posso desejar uma vida diferente da que tenho agora. Nem mesmo quando me vejo solicitada por um homem da minha estima, que me emociona mais do que demonstro, e de quem eu não mereço tanta generosidade e afeto. [...] E a quem peço que me compreenda. (2008, p. 474)

4 CONCLUSÃO

O ser humano pode ocupar todas ou nenhuma das posições estabelecidas, pode ter identidades infinitas e imprevisíveis, pode ser instável e mutável. Mas fiquemos com as mulheres. Definir é limitar, portanto, as mulheres não pertencem apenas a um grupo, essencializá-las é tirar delas a própria essência humana, ou seja, a incerteza que nos faz ir em busca de algo que não sabemos exatamente o que é, mas que reconhecemos ao encontrar, nosso eu, nossa identidade. A Era Vitoriana fora cruel neste aspecto com as mulheres, impediu-as de experimentar. A protagonista da obra desafiou as convenções e, mesmo sem ter certeza do que estava fazendo, foi em busca de si e encontrou-se. Finalmente, a Mulher do Tenente Francês havia conhecido Sarah, que, ao final, quando renuncia ao amor de Charles, demonstra definitivamente haver tomado consciência de quem era, e de que só poderia existir, de fato, se permanecesse onde estava.

5 REFERÊNCIAS

SARDAR, Ziauddin, VAN LOON, Boris: *Estudios Culturales Para Todos*. Barcelona: Paidós, 2005;

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Difusão Européia, 1967;

LARROSA, Jorge. *Tecnologias do Eu e Educação*. Petrópolis: Vozes, 2002;

FOWLES, John. *A Mulher do Tenente Francês*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008;

http://www.vagalume.com.br/maysa/o-que.html.

MULHER PÚBLICA: O VER E O SER VISTA, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

TABORDA, Taiane Mendes[1]; GILL, Lorena Almeida[2]

[1]UFPel/PPGH; [2]UFPel

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo busca discutir alguns meios de visibilidade feminina no espaço público. Para tanto, se concentra em publicações da imprensa da cidade de Pelotas do início dos anos de 1920 referentes a dois aspectos: a moda e a beleza.
A invasão por parte das mulheres ao espaço público trouxe à cena uma série de inquietações. A historiadora Michelle Perrot (1998) define esse espaço como sendo masculino, uma vez que são os homens que trabalham para sustentar o lar e tomam a frente das decisões políticas, ou seja, detêm o poder.
própria Michelle Perrot, segundo a leitura de Guacira Louro (1995, p.118), vai admitir, no entanto, que se as mulheres não têm o poder, elas têm os poderes, ou seja, vai ser essa condição de poderes fragmentados que permitirá à mulher dos anos de 1920 se modernizarem. Na verdade, elas já atuam com influências difusas na sociedade.

As mulheres ditas públicas pertencem a todos e não são respeitáveis. Compreendendo o encadeamento desse espaço, só restaria à mulher, que quisesse ser respeitada, a dignidade do lar. Porém, a Primeira Guerra veio recrutar as mulheres ao trabalho e consequentemente ao espaço público.
A discussão sobre gênero faz-se necessária diante dessa construção cultural que define os espaços e os papéis das mulheres e dos homens, importantes para esse estudo. A partir da análise de Joan Scott (1995), que utiliza conceitos foucaltianos de poder, a relação entre homens e mulheres é construída cotidianamente e não é um elemento que se possui *a priori*. Segundo a autora:

> [...] é preciso substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por algo como o conceito de poder de Michel Foucault, entendido como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em "campos de forças". (SCOTT, 1995: p.86)

A ideia da autora perpassa o estudo sobre como se dava o alcance das mulheres a esse espaço masculino e os signos utilizados para marcar esse processo de mudança comportamental, sendo a moda um aspecto relevante.
A moda referida é carregada de significados sobre a nova mulher. Em Paris, Coco Chanel

> Ícone eterno do mundo da alta costura, Gabrielle Coco Chanel, de origem humilde da zona rural francesa, começou desenhando chapéus e logo ficaria famosa pelo estilo de vestir a mulher com simplicidade e elegância.

e tantos outros estilistas famosos, modelaram a mulher moderna com muita simplicidade, desenhando roupas fáceis de usar que permitissem o movimento através da descoberta da praticidade de tecidos como o jérsei. O visual *"La garçonne"*

> Essa expressão, segundo Amy de la Haye e Valerie Mendes, deriva do romance *La Garçonne* de Victor Margueritte publicado em 1922, cuja heroína escandaliza a sociedade dando à luz fora do casamento e usando cabelos curtos, jaqueta masculina e gravata. A simbologia da mulher que rompe com todas as regras sociais vai estar expressa também na literatura e vai convergir para o perfil da mulher moderna dos anos de 1920.

embora só de fato consolidado em meados da década, denunciaria uma mulher que se masculiniza: magra, com vestidos mais curtos, de cortes mais retos, a marcação da cintura desloca-se para os quadris, os seios sofrem um achatamento, ou seja, o conjunto final transmite a negação de suas curvas que, aliado aos cabelos curtos ao extremo, produzem uma aparência de rapaz. O recado à sociedade era claro; elas estavam invadindo o espaço público e precisavam de liberdade de movimento.
Segundo a historiadora da arte Anne Hollander, nos anos de 1920 "os corpos dos vestidos das mulheres comuns foram inteiramente transformados para sugerir igualdade sexual com os homens" (HOLLANDER, 1996: p.181), – daí surgia a aparência de garoto. A diminuição do volume de roupa usada pelas mulheres permitia uma melhor percepção do corpo delas antes tão atrelado ao modelamento do espartilho e das camadas de saias de armação.
Em Pelotas, a moda parisiense era o que regia o vestir das mulheres. Em parte, talvez, pela própria questão do vínculo que os pelotenses da elite tinham com a Europa, a ver pelas constantes viagens para lá registradas nos jornais da cidade ou o grande número de ilustres que iam ao velho mundo para estudar.

> Sobre essa questão, Mário Osório Magalhães (1999: p.9) diz que o ócio advindo da riqueza da indústria saladeril proporcionou um maior contato com a cultura europeia.

O historiador pelotense Mário Osório Magalhães traduz assim esse panorama: "Dreys (1839) refere-se 'a posição social da população', aos prédios 'ornados de todo o luxo da Europa' e igualmente às mulheres, 'senhoras que não cedem em elegância e boas maneiras às mais graciosas parisienses." (MAGALHÃES, 1993: p.139)

Influenciadas pelo vestir europeu, as mulheres pelotenses também estavam sendo mais vistas no espaço público? Verificou-se, através de um vestir diferenciado também um novo modelo comportamental? Essas algumas questões que norteiam o presente estudo.

2 METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

A pesquisa documental em jornais permitirá um estudo atento dos mais variados discursos no período especificado sobre o comportamento das mulheres da cidade, percebendo a atitude da imprensa como formadora de opinião. Através dessa leitura, pode-se observar a reação dos setores mais conservadores com a aceitação por parte das mulheres da onda modernizadora dos anos pós-guerra. Esse método de análise, partindo do campo-objeto da história vista através da imprensa, configurar-se-á como fonte primária do presente estudo.

Com intuito de confrontar diferentes opiniões a respeito, a pesquisa foi realizada em jornais das mais variadas orientações que foram identificados em um artigo de Beatriz Loner (1998) sobre os periódicos de Pelotas. Segundo ela, o *Diário Popular*, fundado em 1890 e ainda em circulação, foi o jornal oficial do Partido Republicano Rio Grandense durante toda a República Velha, e "vai representar os interesses da situação na cidade, que será governada praticamente sem interrupções pelo PRR" (LONER: 1998, p.12). *A Opinião Pública*, cuja fundação data de 1896 e *O Rebate*, de 1914, são ambos singulares em suas formas editoriais. O primeiro, pertencendo à família Moura e sendo um jornal consolidado, estava disponível para arrendamento pelos mais variados grupos, o que permitia a veiculação de projetos diferenciados ocasionando sempre uma renovação em suas posições políticas e ideológicas e mesmo nos seus aspectos editoriais. Na época pesquisada, estava sendo controlado por membros da oposição. O segundo foi idealizado por Frediano Trebbi, federalista, que iria imprimir à sua linha editorial, tanto sua visão contrária ao governo municipal, como suscitar debates com relação às ideias defendidas por ele mesmo, tamanha a sua necessidade de ser polêmico.

A importância de buscar a história da fonte se dá na análise de dados pesquisados, uma vez que fica mais fácil identificar as possíveis intenções do meio de veiculação escolher um elemento para publicar em detrimento de outros. A historiadora Tânia Regina de Luca (2006) chama atenção para esse cuidado:

> [...] Pode-se admitir, à luz do percurso epistemológico da disciplina e sem implicar a interposição de qualquer limite ou óbice ao uso de jornais e revistas, que a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa. (LUCA, 2006: p,139)

E fugindo somente às publicações diárias, a pesquisa se amparou na revista *Illustração Pelotense*, cuja tiragem quinzenal se destinava a dar cor aos acontecimentos sociais vividos pela elite, como a cobertura de eventos no *Club Comercial*, instantâneos de membros das mais respeitadas famílias, notas sobre os viajantes ilustres. Também publicava poesias de autores renomados mundialmente e locais, crônicas que discutiam política, economia e tendências mundiais, sem contar o espaço dedicado às novelas, contos e piadas.

Assim um olhar atento nas publicações sobre mulheres nos periódicos da cidade de Pelotas no início dos anos de 1920 permitirá elencar algumas questões sobre o comportamento feminino no período.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O fato é que o interesse pela moda parisiense era tanto que o jornal *A Opinião Pública*, trazia um espaço quase que diário para a crônica da moda assinada por *Mme Gil*. Essas colunas, sempre na primeira página, traziam comentários detalhados do que os costureiros preparavam para cada estação. O problema maior em adotar os modelos parisienses era de ordem prática; quando lá era inverno, aqui era verão e vice-versa. Madame Gil, no entanto, explica em um artigo, como se pode fazer a devida adaptação baseada na "substituição dos tecidos, fazendas de lã por fazendas de algodão, veludo por sedas. Sempre haverá, todavia, uma maneira de acompanhar as coisas [...]" (GIL, Madame. A Opinião Pública, Pelotas, 04 de dez).

Os jornais *O Rebate* e *Diário Popular* registram a passagem de duas expositoras que conclamavam as pelotenses a conferirem seus estoques, exclusivos, vindos de Paris em agosto de 1920:

> Modas de Paris. Madame Marie Antoinette acha-se no *Hotel Alliança*, traz lindos sortimentos de vestidos, roupas brancas para enxovais, chapéus, bolsas *manteaux (*Essa palavra seria constante nos artigos de moda e

> significa "casaco comprido"), meias de seda e outros artigos de fantasias à preços muito vantajosos, e abre sua exposição hoje no HOTEL ALLIANÇA. Sala n. 24 e convida a exmas. famílias a vir visitá-la.(A grafia das citações foi atualizada no intuito de possibilitar melhor leitura. Sem autoria. O Rebate, Pelotas, 24 de ago. 1920. Modas de Paris, p. 1.)
>
> Últimas novidades de Paris Mademoiselle Marie Louise representante de Jeanne Lanvin e Marian Belle duas das melhores casas de Paris traz um grande sortimento de lindos vestidos de *soirées* (Que significa "recepções noturnas".) passeios *tailleur* chapéus e diversos artigos de fantasia. Especialidades em vestidos para meninas, abrirá a sua exposição hoje, rua Andrade Neves, 605 sobrado.(Sem autoria. Diário Popular. Pelotas, 26 de ago de 1920. Últimas novidades de Paris, p.1.)

Mas, não se pode falar de moda e mulheres sem analisar o tema beleza. A intensificação da vida urbana para elas também ocasiona o ver e o ser vista. O 'estar na moda' implica na vaidade feminina e na cultura da beleza, bem como na distinção social, como assim nos esclarece Mônica Schpun, (1999) que historiciza a cidade de São Paulo na década de 1920: "[...] a juventude, a esbeltez e a brancura de uma mulher são critérios fundamentais que se opõem de forma violenta, nas representações da época, à velhice, à obesidade e aos traços físicos que evocam a negritude". (SCHPUN, 1999: p.24)

Em Pelotas, a receita não era diferente; os cosméticos prometiam pele rejuvenescida e alva através do pó de arroz.

> Cito alguns cosméticos sempre presentes nas páginas de publicidade dos jornais estudados, por exemplo, o Pó de Farinha Pollah, uma farinha de amêndoas que substituía o sabonete e prometia o desaparecimento completo das rugas e o anti equimoses Faral.

A pele bronzeada, longe de ser um sinônimo de beleza, traduzia uma vida de trabalho, o que não condizia com o *status* social desejado pelas senhorinhas, situação reforçada pela tradição escravocrata da cidade. E disso se valia também a moda.

A moda, sendo o reflexo de uma época, servia como diferenciação das mulheres no espaço público e estava inserida nos códigos de urbanidade, a saber, o que uma mulher rica deveria vestir, por exemplo. Michelle Perrot (1998) resume a questão da seguinte forma:

> É preciso ter um salão, ter seu próprio dia, frequentar o dos outros, numa circularidade rodopiante, obedecer os códigos indumentários de uma moda exigente, sobre a qual já reinam os grandes costureiros, organizadores do espetáculo, usar joias que, como um estandarte, proclamem a riqueza de um marido. (PERROT, 1998: p.23)

O papel da moda, visto pela ótica do mercado, era canalizar o potencial consumista das mulheres. Os costureiros de Paris desenhavam modelos diferenciados para mulheres diferenciadas; com certeza não era a senhorinha da classe média que usaria um modelo assinado por Poiret.

> Estilista francês renomado mundialmente e frequentemente presente nas crônicas de moda da cidade no período analisado. Seu sucesso tem auge na década de 1910. Entre 1920 e 22 sua figura foi se apagando do cenário mundial da moda.

Sobre essa questão, o *Diário Popular* publicou uma crônica intitulada *"Quanto gasta uma mulher?"* na qual compara os gastos da mulher rica e separa esta da burguesa, analisando ambas com parâmetros diferenciados, e também verifica o caso da mulher operária.

> Esta crônica, que não foi assinada, foi publicada no *Diário Popular*, do dia 20/01/1920, p. 1. A maioria dos textos discutindo moda eram importados de jornais do Rio de Janeiro, mas a importância desses textos se dá justamente pela frequência com que são publicados aqui, em diferentes jornais.

Pensando no padrão de vida da assalariada que ganharia no máximo 150$000 por mês e pagaria por uma casa 100$000, percebe-se que não sobraria muito para todas as outras necessidades de que carecia. Logo, fica claro, que os caprichos da moda não eram para essa operária que vivia numa condição de quase miserabilidade. Essa operária não frequentaria os bailes do *Club Comercial*, nem as *soirées* elegantes. Vestia-se com a simplicidade permitida por suas posses, muitas vezes contando com suas próprias habilidades manuais no bordado e na costura. Já fazendo uma análise da mulher rica "em uma das mais interessantes manifestações da sua vida mundana", ou seja, em toalete de baile de gala: vestido da seda mais rica feito por um costureiro renomado, no mínimo três contos de réis, acompanhado de uma *lingerie* apropriada (saia 300$000, colete de 400$000, calça e camisa 600$000, meias, sapatos e luvas por 220$000). Sem ainda mencionar as joias, um simples colar de pérolas custaria ao marido 100 000 $ 000. Ou seja, para comprar apenas uma saia de baixo como as usadas pelas senhoras ricas, uma operária precisaria trabalhar dois meses.

A mulher burguesa - o texto do jornal colocava nessa condição social a mulher do funcionário público - deveria vestir-se de acordo com a recepções e *soirées* que frequentasse, já bem mais simples e menos frequentes que os ambientes da realidade da mulher rica: copia modelos parisienses, mas os executa em costureiras modestas, faz no máximo dois vestidos de baile para o ano por 800$000 cada um. Dependerá de sua habilidade dar a eles retoques diferentes para não parecer estar sempre com os mesmos; era a chamada economia doméstica. Necessitaria ainda de dois vestidos de passeio a 200$000 cada um, quatro pares de sapatos, chapéus, saia e lingerie tudo por 700$000.

Logo, a moda cumpria seu papel de distinção social. As mulheres decentes, mães e esposas, deviam ser

diferenciadas das mulheres que sempre ocuparam o espaço público, as mulheres de todos. E entre as mulheres decentes, também era importante distinguir a rica da mulher pertencente à classe média e ambas da mulher operária.

Nesse ponto, pode-se diferenciar a necessidade de inserção no espaço público por parte das mulheres pertencentes às classes mais altas e as mulheres pobres. As últimas não tinham muito o que fazer, precisavam complementar a renda familiar juntando-se aos maridos no trabalho árduo das fábricas, ou seja, não era uma questão de escolha. Já as mulheres de melhores posses reivindicavam a valorização por meio de outras atividades que não a velha função esposa-mãe-dona-de-casa. Queriam participar do poder, ter mais autonomia, inserirem-se no mundo do trabalho, mas não com qualquer profissão. Algo que estivesse de acordo com sua classe social. Essas mulheres continuariam deixando o trabalho nas fábricas e os serviços de criadas, lavadeiras, costureiras, apenas para citar alguns exemplos, para as mulheres inferiores: as negras e as pobres.

Os costureiros nascem dessa necessidade. Uma roupa desenhada por Jeanne Lanvin,

> Essa estilista vai ser uma referência constante nos textos publicados nos jornais da cidade. Tendo começado como chapeleira em Paris, alcançou o mundo da alta-costura criando um guarda roupa para a filha. Presente na vanguarda do estilo romântico, se destaca na moda "mãe e filha".

ainda que um modelo muito simples e em tecido de preço acessível, seria fora das possibilidades das mulheres que não fossem ricas. Em Pelotas, ainda havia a dificuldade de transporte; as belas senhorinhas que desfilavam com os modelos de Paris geralmente os obtinham em viagens à Europa, o que servia de maior destaque à sua condição social. O que restava às mulheres de menores posses era copiar o modelo em revistas vindas de Paris e o mandar fazer em uma costureira, assim como hoje. O jornal *O Rebate* (1920, p.1), traz uma crônica interessante acerca da briga em Paris entre costureiros e repórteres. Os representantes das casas de modas requeriam a não vulgarização de seus modelos por parte da imprensa, as fotogravuras estampavam as últimas criações dessas casas permitindo que "as costureirinhas de meia tigela copiam-nas e muitas damas elegantes, mas econômicas, executem-nas elas próprias, em casa, pela quinta parte do preço". Contudo, o plágio não seria facilmente controlado; o *Diário Popular* (1922) publica na primeira página "um aviso às costureiras" no qual dizia que a casa de Madaleine Vionnet,

> Segundo Anne Hollander (1996: p.167), ela era uma *"especialista em sugerir os prazeres do toque e ao mesmo tempo manter a magreza linear e uma aura de refinamento."*

em Paris, passou a registrar todos os modelos que fornecesse às freguesas através da própria impressão digital, além de iniciar três processos por plágio.

Analisando o fato, bem se pode fazer uma analogia às marcas. O que diferenciava uma roupa produzida numa casa famosa ou num atelier modesto por uma habilidosa costureira era, com certeza, o nome, a marca dessa casa. Algo que não poderia ser adquirido por qualquer mulher.

Frente a essa nova condição de urbanidade, certos códigos precisavam ser estabelecidos. A beleza passou a ter grande importância para a mulher e ser bela implicava ser ou parecer jovem. Logo, a velhice se opõe à beleza. A antiga imagem da mulher austera, senhora do lar, matriarca foi substituída nos anos de 1920 pela mulher jovem, moderna, carregada de novos valores. O foco de importância definitivamente mudou.

Tanto era importante o ser belo nesse momento, que se popularizaram em todo o país os concursos de beleza. A *Revista da Semana* de São Paulo e a *Noite* do Rio de Janeiro lançaram as bases para um concurso nacional que apuraria a mulher mais bela do Brasil. Paralelamente ao lançamento desse concurso, a revista *Máscara* de Porto Alegre, em parceria com os jornais de cada cidade do estado, promoveu um concurso para saber qual a mulher mais bonita do Rio Grande do Sul. Esse concurso seria divulgado em um grande e luxuoso número comemorativo do Centenário de Independência.

Em Pelotas, o jornal responsável pelo recebimento dos votos foi o *Diário Popular*. O concurso, que se iniciou em 01 de janeiro de 1922, teve duração de três meses e suscitou opiniões divergentes. Segue abaixo o regulamento do concurso publicado no *Diário Popular* em janeiro de 1922, na primeira página com grande destaque:

> [...] Eis as condições a serem observadas:
> 1. O concurso será feito em todo o estado do Rio Grande do Sul, por meio do sufrágio popular.
> 2. Em cada município do estado, 'Máscara' escolherá um jornal que se encarregará de receber e apurará as cédulas de votação, que constarão de um pequeno retângulo desse mesmo jornal, com os seguintes dizeres:
>
> Concurso de Beleza da Máscara
> (Comemoração do Centenário)
> Qual a mais bela mulher do Rio Grande do Sul?
>
> _____
> (o nome do municipio)
>
> _____
> (o nome da votada)
>
> _____
> (o nome do votante)
>
> 3. Depois de expirado o prazo de três meses, a contar de 1º de janeiro de 1922, os jornais encarregados de receber os votos e fazer sua apuração remeterão o resultado para a 'Máscara' acompanhando-o com a

> fotografia da mais votada no respectivo município.
> 4. De posse de todos os resultados e das fotografias 'Máscara' nomeará uma comissão de artistas e intelectuais, que por deliberação da maioria, escolherão entre as mais belas, a mais bela.
> 5.'Máscara', na sua edição de centenário, publicará, em página de honra, o retrato da vencedora, acompanhado dos retratos daquelas que foram consideradas dignas, pela formosura, de fazerem séquito de honra à mais bela das riograndenses. (Sem autoria. Diário Popular. Pelotas, 25 de jan. de 1922. Últimas novidades de Paris, p.1.)

Frente às regras da eleição, restava ao jornal fazer um apelo aos jovens rapazes para que estes fossem justos nos seus julgamentos e não se deixassem levar por seus corações apaixonados. Analisando o concurso em si, não passava de uma compra de votos, uma vez que para obter a cédula era necessário adquirir o jornal.

O que se verifica no decorrer do concurso é o repetitivo aparecimento de damas da alta sociedade pelotense na lista das mais votadas, a citar, Elisabeth e Lydia Simões Lopes, Ernestina Osório, Maria Echenique Leite, Marieta Souza Soares, até pela questão prática de serem as mais conhecidas. Foi a revista *A Illustração Pelotense*, que era dedicada a exibir a vida dessas mesmas damas, que publicou umas das crônicas mais interessantes contrárias ao concurso. Publicada na página inicial do número 6 no dia 16 de março de 1922, o teor do discurso era o seguinte:

> [...] A multiplicação dos votos é uma das grandes falhas do concurso. [...] porque ela deixa ver claro que não entram em concurso as mais belas e sim as mais votadas. [...] Que critério terá o júri? [...] Estamos de acordo que se faça o concurso, mas o concurso elevado, eloqüente, da mulher mais bela pelo coração, pelas qualidades morais, pelos atos nobilitantes, [...] por exemplo as heroínas do lar, da família, da sociedade, da pátria (Crônicas Insulsas. Illustração Pelotense. Pelotas, n.6, p.1, 1922.).

O que realmente incomodava aos mais conservadores era valorizar a beleza física das mulheres, que seria cada vez mais incentivada em ser vista. As discussões em torno da beleza se davam na tentativa de retroceder aos velhos valores, aqueles que ressaltavam suas virtudes morais. O que o autor do texto citado questionava eram os parâmetros de julgamento dessas belezas. Para ele era insuficiente julgá-las externamente quando o que realmente era importante em uma mulher era sua beleza interior e seu espaço como rainha do lar.

O concurso ratificou a beleza da alta sociedade de Pelotas. Tal foi a quantidade de cupons que o jornal recebeu que atrasou em um dia o resultado final. No dia 2 de abril de 1922, afinal, são divulgadas as vencedoras:

> O primeiro e o segundo lugar são, respectivamente, a filha do Sr. Major Leão Sattamini e a ilustre filha de Lourival Maciel, família que habitava o conhecido Solar da Baronesa. Em 1920, gozavam de grande prestígio social, sendo seguidamente noticiadas nas páginas dos jornais da cidade. Não há qualquer referência nos jornais e no periódico analisados quanto à terceira colocada.

com 9.798 votos, em primeiro lugar, a senhorita Dora Sattamini, em segundo lugar com 5.382 votos, Zilda Maciel e em terceiro com 2.614 votos ficou a senhorita Mosinha Abreu.

Os concursos de beleza traziam à tona a questão da mulher vista, mulher bela e suscitava muitas discussões em torno do papel da mulher na sociedade. Agora ela já não era mais julgada apenas por ser uma boa dona de casa, uma mulher virtuosa, ela tinha outros dotes a mostrar e outros lugares a ocupar. Ela estava se inserindo no mercado de trabalho e dedicando-se mais à sua imagem estética.

4 CONCLUSÃO

A valorização do novo pouco ajudou a mulher do início da década de 1920 a adotar um comportamento mais expressivo e atuante. Percebe-se que o mundo moderno se configurava em um vestir inovador, na própria urbanização incipiente, nas maravilhas da indústria do consumo, mas o comportamento das mulheres ainda era controlado, voltado para as funções maternas, conforme o verificado na pesquisa. O "ser vista" implicava ainda um tabu, principalmente para a mulher da elite, cujo controle se dava pelos homens da família, o pai e depois o marido. Os discursos em torno do concurso de beleza evidenciam a crítica por parte dos conservadores da visibilidade da mulher, algo que deveria ser limitado.

A moda, elemento diferenciador de classe das mulheres no espaço público, pouco marcou um comportamento igualmente inovador e desafiador. O fato de representar o moderno não alterou imediatamente o estilo de vida das senhorinhas ou das mulheres de classe média, ainda voltadas para o casamento e o lar. As operárias, a quem o espaço público era menos limitado em função da necessidade do trabalho, também buscam uma diferenciação no ser vista através da moda.

Porém, o fato do concurso ter se realizado através dos meios de comunicação e a adesão por parte das mulheres à uma moda mais libertadora dos corpos mostra que nos anos de 1920 a situação de limitação das mulheres aos espaços públicos começou a se configurar de outra maneira. Percebe-se um movimento feminino em todo o país, expresso, por exemplo, no jornal *A Opinião Pública*, que teria frequentemente um espaço para as mulheres no qual discutia moda, voto feminino, divórcio e movimento feminista. Mas, para conquistarem um lugar significativo nesse espaço público, ainda levaria muito tempo.

5 REFERÊNCIAS

HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LONER, Beatriz Ana. Jornais Pelotenses Diários na República Velha. Ecos Revista, Pelotas, vol.2, n.1, p.5-34, 1998.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2006.

MAGALHÃES, Mário Osório. Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890), 2. ed. Pelotas: Editora da UFPEL, 1993.

PERROT, Michelle. Mulheres Públicas. São Paulo: UNESP, 1998.

SCHPUN, Mônica Raisa. Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos aos 20. São Paulo: Boitempo Editoria, 1999.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.20, n. 2, p.71-99, 1995.

FONTES JORNALÍSTICAS:

Diário Popular. Pelotas – 1920 a 1922.

A Opinião Pública. Pelotas – 1920 a 1922.

O Rebate. Pelotas – 1920 a 1922.

Illustração Pelotense. Pelotas – 1920-1922.

UMA ANÁLISE DA AUTONOMIA CONCEDIDA ÀS VIÚVAS ATRAVÉS DO FUERO REAL EM CASTELA NO SÉCULO XII

SOARES, Tamires Xavier; PIEPER, Jordan; JARDIM, Rejane

RESUMO: Esta pesquisa tem como objetivo tratar das questões jurídicas que envolvem as viúvas do século XII, na região de Castela. Tendo em mente as propostas da nova historia cultural, proponho uma nova forma de analise do Fuero criado por Afonso X, focando para as questões das viúvas, questionando a autonomia que estas adquiriam após a morte de seus maridos. Essas leis são resultados de uma grande mortalidade de homens durante a reconquista da região conhecida como Al-Andalus, que tinha sido invadida pelos muçulmanos. Com a mortalidade dos homens na guerra pela reconquista cristã, muitas mulheres ficaram desamparadas, e para proteger sua integridade, foram criadas leis, as quais previam que a viúva teria direito a herança após o falecimento de seu cônjuge, a tutela dos filhos, a um novo matrimônio ou uma vida religiosa. Por fim concluímos que esta autonomia por nós observada encontrava seus limites, pois dependendo da vida que as mulheres escolhessem ter após a morte de seu marido, elas teriam que abrir mão da herança e da guarda de seus filhos.
PALAVRAS-CHAVES: Viúvas, Idade Média, Castela, Autonomia.

1 INTRODUÇÃO

Falar sobre mulheres no medievo é sempre um desafio, pois existe uma visão muito simplista de que a mulher medieval não tinha participação na vida social. Mas muito diferente disto a mulher tinha sim visibilidade social, as mulheres mais humildes tinham que trabalhar para ajudar suas famílias, algumas mulheres de famílias mais abastadas participavam de certa forma das decisões de sua família, aconselhavam seus maridos. Um exemplo dessa participação social está expressa na lei criada para amparo das viúvas durante o século XII, na região de Castela. Portanto nessa pesquisa tendo em mente a proposta da nova historia cultural, proponho uma nova analise para as questões jurídica, focando para as questões referente às viúvas de Castela, durante o século XII.Tendo como objetivo de romper com a visão simplista que não percebe a participação feminina na sociedade medieval e que encontramos em alguns discursos.

2 METODOLOGIA

Como já explicado acima, nosso trabalho basicamente baseia-se em documentos da Idade Média, que falam a respeito da região de Castela durante o século XII, essa documentação são "leis" que foram criadas pelo rei Afonso X. Portanto é encima dessa documentação especificamente a parte que fala sobre as viúvas, que debruçamos essa breve reflexão sobre a real autonomia das viúvas de Castela durante o século XII, pois ao ler o Fuero nos parece que há uma autonomia sendo concedidas as viúvas, porém ao estudar o contexto em que os Fueros estão inseridos veremos, que há exceções, e as coisas não são tão "bonitas" quanto parece ao ler as ditas "leis" feitas por Afonso X.

Deste modo, guiamos nossas reflexões de acordo com as idéias propostas pela Nova História Cultura, buscando inovar na análise, ver a história de outro ângulo. E isso está sendo feito quando deixamos de ver apenas que existência em si dos Fueros na região de Castela no século XII, e passamos a examinar, contextualizar e refletir sobre essas leis.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Para entendermos melhor o porquê da criação do Fuero, teremos que levar em conta uma serie de fatores que criaram o ambiente onde esses Fueros eram implantados. Temos que ter claramente a ideia que essas leis, foram criadas dentro de um contexto particular da península ibérica, após a guerra da reconquista, criadas por um rei Afonso X, que tinha planos de centralização do poder legislativo e que por ser uma sociedade que há muito tempo estava envolvida em guerra, haviam muitas viúvas, e muitas mulheres solteiras, pois muitos homens haviam perdido suas vidas.

> Reconquista cristã: expansão que designa o fenômeno militar-colonizador empreendido pelo cristãos ibéricos, auxiliados sobretudo por franceses, alemães e ingleses, para recuperação das terras peninsulares ocupadas pelos muçulmanos em 711 e completa e definitivamente reincorporada à Cristandade ocidental em 1492. (JUNIOR, 2010, p.185)

Logo estando dentro de um contexto de reconquista onde também havia um repovoamento das regiões, em

conseqüência disto o soberano deliberou certa autonomia para os povos cristãos da região de Castela. Essa autonomia concedida era em forma de leis (os fueros), que eram conferidas aos esses habitantes. Essas leis tratavam segundo BEJDER (2006 p.1) de questões cotidianas. *"Os fueros eram documentos jurídicos, inicialmente de caráter local, que buscavam apresentar soluções práticas para questões quotidianas das comunidades urbanas."*

O Fuero como já dito acima tratava de inúmeros assuntos cotidianos, mas focando para a parte que nos interessa nessa pesquisa, ou seja, a parte das viúvas, o Fuero faz menção à questão de direito a herança, a tutela dos filhos e o contrato de um novo matrimônio, após a morte de seu cônjuge. Sendo essas leis criadas dentro de uma sociedade fortemente influenciada pelo pensamento religioso, então vamos perceber um dialogo entre o jurídico e o religioso.

> [...] cabia à Igreja, responsável por conduzir a sociedade pelos caminhos divinos, regulando a relação entre Deus e os homens a fim de que alcançassem o paraíso. À Coroa cabia o papel de ordenar aquilo que se referia às questões sociais e econômicas da comunidade, reforçando o discurso moral e disciplinador da Igreja. (BEJDER, 2006, p. 03)

Para aquela sociedade como já abordado, influenciada pelo pensamento religioso, trazia no seu imaginário o entendimento que a mulher foi feita da costela do homem, e o homem foi feito imagem e semelhança de Deus. Sendo assim a mulher era subordinada ao homem, seja esse pai ou esposo. Enquanto moça sua tutela pertencia ao seu pai e com o seu casamento a sua tutela passava para seu marido, somente na viuvez conseguia mais liberdade. Segundo OPTIZ, (1990, p. 356-357):

> Essa tutela exercida sobre o sexo feminino, que entre outras coisas, reduzia consideravelmente o acesso das mulheres aos cargos políticos [...]. [...] começou a atenuar-se durante o período final da Idade Média [...]. [...] século XIII reconhecem às mulheres solteiras às viúvas um considerável alargamento da sua liberdade de ação e decisão em relação à época que prevalecia o direito gentílico.

Segundo (*FUERO REAL*, Livro III: 94) tudo aquilo que o casal tivesse adquirido juntos em vida, a mulher teria direito, como propriedades agrícolas, imóveis, fornos e moinhos, mas esses bens não ficavam em sua posse, ela seria indenizada com o valor referente à metade.

A mulher viúva tenha três alternativas: cuidar de seus filhos preservando sua viuvez, cuidando dos bens da família, sendo esta fase a qual a mulher adquire mais autonomia, mas tem que enfrentar as tentativas da parentela para custodiá-la. Também pode casar-se novamente, ou ingressar em alguma ordem religiosa. Mas essa lei valia na maioria das vezes para as viúvas de famílias mais abastadas, pois a viúvas humildes, trabalhava durante a vida de seu marido para ajudar a família como já dito, e continuava trabalho após sua morte, e poucas casavam novamente, pois a seguir vamos ver que o casamento era na verdade uma troca de interesses, porém nas famílias mais humildes não havia essa troca de interesses, nem pagamento do dote.

A respeito de um novo matrimonio a lei previa que as mulheres não teriam a guarda nem de seus filhos nem de seus bens. *"E si la madre se casare non tenga mas los fiios nin a sus bienes en guarda. Et el alcalde com sus parientes: mas propinquos del muerto den a ellos & a sus bienes a quien los tenga en guarda assi como manda la ley de suso". (FUERO REAL, Livro III: 61).*

A questão jurídica que demonstra mais a tão falada autonomia da viúva, é a lei que trata do novo matrimonio sem consentimento da parentela."si alguna mugier biubda o que aya auido sennor o amigo casare despues de muerte de su padre o de su madre sin voluntat de sus hermanos non sea deseraedada por ello." (*FUERO REAL*, LivroIII: 77). Essa autonomia concedida à viúva era fruto da freqüência com que as viúvas casavam-se novamente e esses novos matrimônios provocavam novas divisões patrimoniais.

> [...] a partir do século XIII - a verdadeira liberdade da viuvez; no entanto, uma das características fundamentais da viuvez nas normas jurídicas promulgadas a partir do século XII residia na concessão às viúvas do direito de administrar livremente os bens provenientes do dote e das arras [...]. OPTIZ, (1990, p. 416-417)

Contudo as viúvas também tinham a alternativa de ingressar em uma ordem religiosa. Mas essa alternativa também era mais concreta para as mulheres de famílias mais remediadas, segundo OPTIZ (1990, p.416) as mulheres pobres ingressavam como "empregadas". *"Essa liberdade não era acessível às jovens viúvas sem recursos e a todas as mulheres sós e pobres da cidade e do campo, que no melhor caso conseguiam acesso a essa comunidades como criadas, ou irmãs laicas."*

O Fuero dava conta de acompanhar as viúvas até estas ingressarem em alguma ordem monástica, a partir de então as regras eram de cunho religioso. As leis só viriam a intrometer-se na vida monástica se houvesse uma violação por parte das mulheres.

4 CONCLUSÃO

Como vimos essa lei criada durante o século XII, em um contexto particularmente ibérico, onde a guerra deixou muitas viúvas e órfãs, e esta mesmo não fazendo distinção de quais mulheres abarcava, como já tido na maioria das vezes, mulheres mais ricas, pois no casamento ou na viúves nas mulheres nobres estavam em jogo os interesses da família, entretanto essa lei também era em partes valida para viúvas jovens, pois as viúvas com mais idade, já não ofereciam grande beleza, e portanto era mais difícil de arranjar um bom partido.

Outro porém, esta aparente autonomia que nos parece ao ler o Fuero real, tem que ser observada mais criticamente, pois realmente as mulheres viúvas tinham três opções, mas além essa realidade de escolha seja restrita como vimos a mulheres em melhores condições financeiras, se a escolha fosse casar-se novamente esta mulher teria que abrir mão da guarda de seus filhos e bens e quando ela tem que esperar a liberação para casar-se novamente, portanto a real autonomia era no poder escolher o esposo sem ter que os parentes conceder, mas mesmo assim como já vimos que as mulheres era tuteladas, não podemos ser ingênuos de pensar que em todos os casos, ela escolhia seu partido sem opiniões da família.

5 REFERÊNCIAS

OPTIZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). IN: DUBY, George. PERROT, Michelle. Historia das Mulheres: A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990, p. 353-440.

JUNIOR. Hilário F. A Idade Média: Nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BEJDER, Marta. S. A condição jurídica das mulheres viúvas e religiosas na Castela urbana do séc. XIII. IN: XII Encontro Regional de Historia (RJ), Usos do Passado, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marta%20Silveira%20Bejder.pdf> Acesso em 5 de maio 2011.

FUERO REAL. Disponível em CD ROOM. O´NEILL, J. (org.). Eletronic textes and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Pritings. The Hispanic Seminary of Medieval Studies. Madison and New York, 1999.

AQUARELA, AGUADA ET CETERA
PROBLEMATIZANDO REPRESENTAÇÕES DO MASCULINO E DO FEMININO

MONSELL, Alice Jean e RODEGHIERO, Ângela Monsam.

RESUMO: Neste texto, discutiremos obras em aquarela de alguns artistas contemporâneos que problematizam a percepção de identidade e do gênero através de suas representações da figura masculina e feminina em trabalhos bidimensionais, particularmente: Marlene Dumas, Kara Walker, Tim Gardner e Wangechi Mutu. Ao estudar estes artistas, surgiu a reflexão sobre o papel da aquarela nas obras. Perguntamos: Como a aquarela está sendo utilizada na arte contemporânea para provocar dúvidas sobre a representação do gênero masculino e feminino? Quando a aquarela combinada com uma variedade de outros materiais - como colagem, purpurina, canetas, terra, perolas, *et cetera* - pode referir-se a outros contextos e lugares e, de tal forma, problematizar e tornar visíveis questões de gênero e de identidade cultural, nacional, racial ou étnica? Neste ensaio, portanto, discutiremos como a aquarela atua no processo de elaboração das obras de artistas contemporâneos que questionam a construção de significados sociais através de sua arte que instaura uma crítica de representação em desenhos e pinturas da figura humana.

PALAVRAS-CHAVE: aquarela, gênero, representação, figura

INTRODUÇÃO

Neste texto, discutiremos obras em aquarela de alguns artistas contemporâneos que problematizam a percepção de identidade e do gênero através de suas representações da figura masculina e feminina em trabalhos bidimensionais, particularmente: Marlene Dumas, Kara Walker, Tim Gardner e Wangechi Mutu. O interesse neste assunto emergiu de nossas atividades, desde 2010, associadas ao desenvolvimento do curso de extensão "Técnicas básicas de aquarela" no Centro de Artes da UFPEL. Ao buscar artistas que usam a aquarela, surgiu este estudo que indaga sobre como a aquarela é usada na criação de obras que versam sobre a questão de gênero na arte atual. Este texto também se vincula à pesquisa em artes em andamento coordenada pela Profa. Dra. Alice Monsell, "Experiências poéticas: contextos, veículos e ações do cotidiano/arte" da UFPEL.

Ao estudar estes artistas, surgiram algumas questões: Como a aquarela está sendo utilizada na arte contemporânea para provocar dúvidas sobre a representação do gênero masculino e feminino? A aquarela pode ser mais do que uma técnica, quando se torna uma tática poética capaz de tornar o espectador mais consciente e crítico diante as representações de gênero que são encontradas diariamente em imagens da mídia ou na história da arte? Neste ensaio indagamos: porque o artista prefere escolher a aquarela para construir e desconstruir significados sociais para elaborar suas obras que problematizam as questões de gênero e de identidade cultural, nacional, étnica ou racial?

2 METODOLOGIA

Nossa metodologia consiste do estudo de artistas contemporâneos que trabalham com a aquarela envolvendo leituras das obras e textos sobre os artistas, bem como algumas experimentações práticas envolvendo a releitura ou prática de técnicas usadas por artistas atuais. Para refletir sobre a questão de gênero, selecionamos somente aqueles artistas que representam a figura masculina ou feminina e que usam a aquarela. Dentro desta delimitação, analisamos as obras de artistas que trabalham com a aquarela sobre papel, como os artista norte-americanos Kara Walker Tim Gardner. Também incluímos no estudo a técnica de "aguada" que é uma técnica semelhante à aquarela. A aguada consiste do uso de outros tipos de tinta diluída com água, como por exemplo, as aguadas de nanquim sobre papel usado pela pintora sul-africana radicada em Amsterdam Marlene Dumas, ou a aguada de tinta acrílica sobre filme de poliéster "*Mylar*" da artista Queniana radicada em Nova Iorque Wangechi Mutu. Nesta última, notamos uma "mistura híbrida" de técnicas e materiais. Mutu usa a cor aguada em combinação com uma variedade de materiais, que nos referimos no título como "aquarela *et cetera*". Isso parece ser uma tendência atual que percebemos em artistas que trabalham com a pintura e o desenho: a vontade de trabalhar com

uma materialidade impura, contaminada por muitos materiais inusitados com o intuito de evocar significados culturais na obra. Percebemos em Mutu que a aquarela parece ajudar a relacionar os elementos dispares desta materialidade híbrida complexa: aquarela + colagem de papel, *glitter* (purpurina), canetinhas, terra, etc. Tal mistura adicionada à técnica tradicional de aquarela contamina e enriquece o espaço da obra por referências culturais que o artista usa para levantar questões de identidade e gênero associadas a seu local atual ou seu país de origem.

Nossa metodologia parte de uma análise da técnica de aquarela e sua relevância nas obras, em relação à representação de gênero. Outra tendência que notamos nesses artistas é um processo de criação que parte da coleta e reflexão crítica sobre imagens que representam a figura humana, tais como: fotografias apropriadas da mídia (Marlene Dumas, Wanghechi Mutu); fotos de família e de amigos (Tim Gardner); ilustrações citadas de fontes literárias (Kara Walker) e pinturas citadas da história da arte (Marlene Dumas).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Quando pensamos em aquarela, geralmente, pensamos em mancha com nenhum detalhe. Para usar a aquarela é necessário diluir os pigmentos com bastante água que possibilita criar manchas fluídas. Muitas vezes, a aquarela apresenta uma aparência visualmente leve, graciosa e fluída porque cria uma camada de cor rasa sobre o suporte de papel que é sempre transparente, o que a distingue de outras técnicas de pintura.

A aparência visual na obra, entretanto, depende do modo de aplicar a tinta. Por exemplo, para pintar manchas e borrões fluídos, ou para criar figuras com contornos macios, imprecisos e difusos, a aquarela teria que ser aplicada sobre um suporte de papel pré-umedecido. Este modo de aplicar a tinta diluída sobre a folha levemente molhada é chamado "a técnica úmida", que permite a aquarela se espalhar sobre a superfície da folha, criando manchas com contornos difusos e fusões de cor que misturam cor diluída com outros matizes que fluem um para dentro do outro. Por esta razão, a técnica úmida não permite a precisão necessária se o objetivo do artista é representar detalhes da figura. A técnica úmida que produz a mancha pode ser exemplificada pelas aquarelas da pintora moderna Georgia O"Keeffe, que executou uma série de nus femininos em aquarela em 1917 (série XVIII e série XVII). Através de uma única pincelada larga e sinuosa, ela formou a figura feminina centralizada no suporte de papel. Com este gesto, criou uma série de silhuetas de mulheres sentadas, as quais consistem, cada uma, de uma única mancha de cor quase monocromática de tom forte, vibrante e saturado de rosa, azul ou de vermelho, por vezes, com o acento de pequenas fusões com a cor complementar. São figuras graciosas, expressivas, macias, sinuosas, belas, mulheres manchas, sem detalhes, sem rostos.

Por outro lado, "a técnica seca" é o modo de aplicar a aquarela sobre papel que permite representações figurativas exatas. Na técnica seca, o artista aplica a tinta diluída sobre o suporte de papel seco, que possibilita produzir linhas definidas e contornos da figura bem delimitados (porque a folha seca e sua absorção rápida da tinta controlam a fluidez da tinta sobre a superfície do papel.) A técnica seca pode ser vista na nitidez técnica das aquarelas do artista renascentista Albrecht Dürer, por exemplo, em sua representação de "um jovem coelho" (executado em técnica mista de aquarela e guache em 1502).

Através de nossa própria experiência no segundo semestre de 2011, com o grupo de aquarela (que fazem encontros semanais, para pintar ao ar livre, no Centro de Pelotas; na Praça Coronel Pedro Osório; em frente da Catedral e no Calçadão), descobrimos que a aquarela pode ser uma técnica muito prática e portátil, particularmente quando usamos a técnica seca. Por isso, a aquarela se tornou uma das técnicas mais utilizadas ao ar livre desde o Renascimento para pintar estudos de paisagens ou para documentar a paisagem e cenas de costumes, referindo-se aos artistas-viajantes do século XIX no Brasil, como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. A técnica seca, que limita a quantidade de água na tinta, no pincel e no papel, é mais adequada quando o objetivo do artista for documentar a realidade observada ou representar uma figura com detalhes precisos.

As aquarelas do artista norte-americano Tim Gardner utilizam a técnica seca de aquarela sobre papel junto com um método de projetar suas próprias fotografias sobre a tela para reproduzir a imagem manualmente, (um método que remete aos procedimentos técnicos da pintura Superrealista dos anos 70). As imagens de Gardner, que são executadas com muita precisão e detalhe fotográfico, podem provocar, inicialmente, certo choque quando descobrirmos que ele usa a aquarela.

Suas aquarelas em pequena escala, (com as dimensões entre 24 cm e 60 cm), representam figuras masculinas heterossexuais em cenas íntimas e podem evocar, no observador, uma sensação de proximidade com os homens representados nas imagens. Em suas pinturas, Gardner representa amigos e membros de sua família, como seu pai e seus irmãos. É difícil dizer por que o uso de aquarela nas pinturas de Gardner é tão inesperado. De um lado, ao descobrir que suas imagens muito nítidas e fotorealistas são feitas de aquarela faz parte do efeito de surpresa, desde que, por nós pelos menos, a aquarela sempre foi uma técnica associada à mancha e à indistinção visual. Por outro lado, o uso de aquarela é associado, em Gardner, a uma temática e imaginária cultural imprevistas que contrastam com o contexto temático normalmente relacionado à aquarela, por exemplo: temas de natureza-morta; a representação de flores; a ilustração, a flora e a fauna em desenhos técnicos ou botânicos; a paisagem, ou mesmo em obras modernas abstratas do artista russo Wassily Kandinsky ou do Construtivismo Russo. A aquarela, como outras técnicas de desenho, antes do modernismo, foi utilizada para fazer estudos e planejamento de obras executadas em tinta a óleo, pois, não foi considerada uma técnica "nobre" para a obra acabada. A aquarela foi utilizada, também, em temas que poderíamos associar ao mundo das referências femininas, de outrora, na representação de flores e naturezas mortas, ou ainda, em cenas de mãe e filhos como nas aquarelas e pinturas a óleo da artista impressionista Mary Cassatt.

É mais em função de sua temática que as aquarelas de Gardner nos parecem tão inusitadas, pois ele pinta as fotos pessoais de sua família em cenas cotidianas e banais que podemos descrever como "machos": homens adolescentes bebendo cerveja; um jovem nadando numa piscina à noite; um homem assistindo um *show* de esporte na televisão da sala, sentado no sofá com garrafa de refrigerante na mão e usando uma máscara com pelos e guampas; um rapaz posando para uma foto pitoresca num momento de descanso durante uma caminhada numa montanha nas férias com amigos; um garoto posando para uma foto com o pai depois da formatura. A aquarela talvez seja a última técnica que escolheríamos para representar atividades ordinárias que os homens americanos normalmente fazem em seu tempo livre - naqueles momentos que queremos lembrar quando alguém tira uma foto posada ou captura um instantâneo*(snapshot)* inesperado. Suas pinturas se baseiam em fotografias pessoais como "*Untitled*" (*Lara and Sto*), uma pintura pequena e, portanto, sem a arrogância de uma tela grande (de um "pintor de ação"). Na imagem, vemos dois homens juntos, vestidos com roupas e chapéus esportivos de "*jock*". O braço de um dos homens jovens está pendurado preguicosamente sobre o ombro do outro, assinalando um momento de intimidade e amizade.

Para Dominic Molon as pinturas de Gardner "injetam machismo no mundo da aquarela":

> Estas cenas de hipermasculinidade se tornam estranhas e muito frágeis quando elas são transferidas do formato do instantâneo para a forma mais formal de apresentação. [...] Garner captura o mundo típico do burguês jovem, branco, heterossexual [...] A fragilidade de suas pinturas, entretanto, provoca o pensamento e consideração da identidade masculina. A delicadeza da aquarela e a escala pequena das obras qualificam o grau de intimidade dos homens mostrado nas imagens, que transformam as cenas [nas fotos] de seus amigos e irmãos fazendo caretas e brincadeiras bobas em algo mais íntimo e não espetacular. Seu trabalho sugere a vulnerabilidade que estes homens escondem atrás de suas proezas de bêbado. (MOLON *apud* SCHWABSKY, 2002, p. 129)

Nas mãos de Gardner, a aquarela se torna uma tática que pode criar incerteza sobre o modo que pensamos a ideia de "masculino". Ao usar a técnica seca de aquarela, Gardner retrata, com nitidez, momentos pessoais, mas

deixa incertas nossas expectativas em relação ao modo de representar ou pensar "o masculino", porque sugere que atrás desta clareza da imagem existe algo não tão aparente que é vulnerável e delicado.

Em contraponto, Marlene Dumas, artista sul-africana residente em Amsterdam, busca a imprecisão através da aguada de nanquim e da técnica úmida que fornecem meios para dificultar a identificação das mulheres representadas em seus desenhos e pinturas. Desta maneira, Dumas cria incerteza sobre a diferença entre o observador e a pessoa observada e representada na obra. Dumas dificulta a identificação da raça, nacionalidade ou da pessoa em seus nus femininos. O que parece atrair esta artista para a aguada de nanquim é a possibilidade de explorar a fluidez, as manchas e borrões da técnica úmida. Primeiro, Dumas umedece todo o espaço da figura com uma enorme mancha de nanquim diluída até o ponto de ficar cinza média para clara. Depois, ela trabalha com o nanquim puro e pincel sobre a mancha molhada e desenha os contornos da figura. As linhas fluem na superfície úmida que obscurece os limites distintos em relação à representação do contorno do corpo da mulher. A exploração de manchas escuras também pode ocultar as feições do rosto em suas aguadas. No trabalho chamado *"Faceless"* (Sem face), uma aguada de nanquim de 1997, a estratégia de dificultar a percepção e identificação do indivíduo fica mais evidente quando pinta o que parece ser uma toalha sobre o rosto e corpo da figura. Somente vemos as pernas da mulher de joelhos e suas mãos levantadas segurando a toalha que cai sobre a redondeza de sua cabeça até a virilha, abrindo-se como uma saia com pregas. Neste véu opaco, há dois pontos pretos na posição dos olhos de onde caem linhas fluidas de tinta diluída cinza. Começamos não ter certeza se o véu furado com dois buracos-olhos cobre o rosto ou se é o próprio rosto sem face.

Em figuras mais recentes, as cores utilizadas em pinturas a óleo para representar a pele do corpo nu parecem ser outro recurso pictórico que procura confundir a identificação de diferenças étnicas.

> Ela usa uma paleta tão variada de cores para a superfície do corpo humano nu como Ticiano, Rubens, Delacroix, os quais também mostraram que a cor da pele na pintura pode incluir uma gama completa de azuis, vermelhos e verdes. Mas tal cor transparente maravilhosa e lavada de vermelho escuro com marrom, roxo profundo com variações de carvão num corpo vivo e os tons assustadores de verde esbranquiçado e de névoa azul sobre um corpo ou rosto morto, faz Marlene Dumas uma pintora excepcional." (SHUMACHER, 2009, s/n)

Suas escolhas dos matizes lembram uma série de pinturas a óleo da pintora norte-americana Joan Semmel, que utilizou cores complementares para representar a pele de um casal em "Antonio and I" (Antonio e Eu) de 1974, que mostra dois nus deitados: o nu masculino em tons de roxo complementa a cor do nu feminino em tonalidades do amarelo.

Numa série de aguadas de nanquim, intitulada *"Black Drawings"* (Desenhos Pretos) (1991-1992), Dumas explorou os valores claros e escuros da tinta preta diluída em manchas sobre o rosto e partes do corpo representado, impossibilitando a identificação das figuras. As imagens mostram mulheres nuas em poses nada românticas como "Pissing Woman" (Mulher fazendo xixi) uma aguada de nanquim representando uma mulher negra de cócoras fazendo xixi na rua. Ao lado desta figura, a artista escreveu ironicamente: "Pensando em Rembrandt".

Quase todas as suas pinturas e aquarelas tem base num arquivo pessoal guardado em seus cadernos contendo imagens de mulheres da mídia, fotos de jornais, esboços e fotos pessoais que a artista tem compilado desde os anos 70 (SCHUMACHER, 2009, s/n). Estas imagens retrabalhadas em suas pinturas podem retratar mulheres conhecidas, como na série "modelos" de 1994, assim como mulheres desconhecidas em poses, muitas vezes, perversas, pornográficas, ou mostrando os rostos de mulheres mortas. A gestualidade forte de seus trabalhos não permite amenizar a perversidade brutal de algumas das imagens. O uso da aguada em tons escuros aumenta a tensão, pois, embora os rostos representados possam retratar personalidades conhecidas, como modelos, não são reconhecíveis devido aos borrões, manchas e fusões de cor. Esta tática de perturbar a identificação do indivíduo pode ser percebida nos trabalhos que misturam técnicas de aguada de nanquim e tinta acrílica diluída, como no desenho

de 2001. intitulado, *"The Politics of Geometry versus de Politics of Geography"*) ("A Política de Geometria versus a Política de Geografia"). A imagem mostra um nu feminino cujo rosto é um borrão escuro e difuso de nanquim preto; seu braço é levantado, mas quase dissolve numa mancha clara, dificultando a percepção do observador na tentativa de distinguir se este braço levantado significa um gesto de abanar ou outra coisa. Dumas, entretanto, criou outra versão desta imagem em tinta a óleo ("*The Woman of Algiers*" (A Mulher de Argélia)) que nos deixa ver o braço com maior nitidez. Nesta pintura a óleo, é possível ver que a mão levantada da mulher está presa e sendo segurada fortemente por outra mão, enquanto, no outro lado da figura feminina nua vista de frente, pode ver a metade de uma figura masculina em uniforme policial segurando a outra mão baixada da mulher. A nudez da mulher de Argélia, em ambas as versões, é coberta por pinceladas largas de cor preta sobre a área dos seios e genitais formando faixas pretas de censura. Estas marcas de censura, na aguada de nanquim, entretanto, se expandem e sangram na superfície do papel umedecido e as faixas pretas de censura parecem se fundir com a pele de seu corpo.

O quadro maior a óleo, também de 2001, usou a mesma imagem da mídia para representar a figura de uma mulher nua com suas mãos sendo seguradas por outras pessoas. O título do quadro também esclarece mais (do que a versão em aguada) sobre a referência cultural de uma mulher não identificável que vivia uma situação de repressão na Argélia em 2001.

O título de Dumas cita ironicamente o quadro, "As Mulheres de Argélia", de Eugène Delacroix de 1834. O quadro de Delacroix representa uma cena doméstica na colônia francesa e mostra três mulheres argelianas descalças, sentadas no chão num tapete, atendidas por uma empregada negra, (que se trataria, na época do quadro de Delacroix, de uma mulher escravizada pelos colonizadores franceses) que está em pé à direta na imagem. A pintura de Delacroix sustenta a crença no gosto pelo exótico do Romantismo (exemplificada também no quadro "Mulher de Argélia" de 1870 de Pierre-Auguste Renoir). Ao contrário, a obra de Dumas, está longe de representar suas figuras femininas como um "outro" exótico. Sua pintura é completamente anti-romântica, se entendermos o olhar romântico como um modo de ver que é obsoleto e residual, e como tal, uma crença cultural capaz de ofuscar a percepção de nossa própria realidade. A mulher representada na aguada de Dumas é uma mulher que sofre algum tipo de repressão, embora que na versão em aguada, a técnica deixa muito mais ambiguidade. Na pintura de Dumas, o contexto cultural a qual a figura pertence é mais claro que na versão em aguada de nanquim, que deixa o espectador numa posição vaga, como se estivesse vendo uma foto no jornal sem legenda e sem manchete. Essa pessoa poderia ser uma mulher de qualquer nação, qualquer mulher. Poderia ser uma de nós.

Paradoxalmente, é a impossibilidade de distinguir a identidade e contexto cultural da mulher no desenho de Dumas que parece devolver certa dignidade para suas figuras que representam, muitas vezes, mulheres que vivem situações e realidades perversas e repressivas. Segundo Rainald Schumacher:

> Marlene Dumas deixa para o observador decidir quem é aprisionado e quem não é, onde o amor termina e a guerra começa, ou de que lado [...] estamos. Mas estas pinturas são mais do que um jogo com o observador. Elas retiram estas mulheres de seu anonimato e criam identidade e imortalidade num campo completamente sem nome. (2009, s/n)

A mulher representada como nu frontal censurada na aguada de Dumas é uma pessoa que vive uma situação perversa de repressão política, mas sua pose de resistência corporal ativa não a retrata como vitima passiva esperando silenciosamente na sala.

A artista norte-americana Kara Walker é muito conhecida por suas instalações de figuras femininas e masculinas em siluetas recortadas manualmente, em tamanho natural, usando papel preto para apresentar as ilustrações estereotipadas de mulheres e homens que Walker apropria de fontes literárias produzidas na época depois da Guerra Civil nos Estados Unidos.

Seus trabalhos em aquarela "*Negress Notes*" ("Anotações de Negra") são menores em escala e menos conhecidos. "*Negress Notes*" se refere a vinte e uma aquarelas, com as dimensões de 30 cm x 32 cm, que a artista desenhou na forma de um caderno de anotação em 1996. As imagens focalizam na representação da mulher negra em termos de sua identidade nacional e de gênero. Uma das "anotações" mostra uma única figura feminina sobre um fundo de cor preta e opaca. A figura é pintada com tons de cinza azulada e sombras em marrom rosada representando uma mulher negra em trajes reminiscentes de um vestido de baile com saia balão que lembra a roupa de "Scarlet O'Hara" (Vivian Leigh) em "E o Vento Levou". Esta roupa de baile também evoca toda uma era histórica antes da Guerra Civil nos Estados Unidos quando os donos de plantações sulistas de algodão e açúcar viviam vidas de lazer, às custas de trabalhadores escravos. A jovem senhorita na aquarela inclina sua cabeça romanticamente e abana seu leque perto de seu rosto meigo. Seu olhar aberto se dirige diretamente para o espectador. Sobre os tons transparentes em azul e marrom, Walker desenhou as feições do rosto de uma jovem negra com linhas de aquarela branca, (que é um recurso pouco usado por aquarelistas, desde que a tinta branca de aquarela não é transparente). A aquarela de Walker utiliza ironia e parodia para subverter os papéis sociais esperados na representação de um tipo sulista. Nesta imagem de "Anotações de Negra", na figura que veste trajes normalmente usados por uma rica debutante branca sulista do tipo "Scarlet O'Hara", é colocado o rosto de uma mulher negra, que parece ser o autorretrato da própria artista.

Outra aquarela de "*Negress Notes*" retrata a chocante figura de uma mulher negra empalada (espetada) pelo mastro da bandeira norte-americana (com o símbolo em bronze da águia no topo do mastro). Este mastro se torna uma lança atravessando violentamente o corpo na direção da vagina da jovem negra vestida no uniforme azul de um soldado colonial da Revolução Norte-Americana. A significação é clara. Walker combina a imagem de uma mulher empalada - seu corpo penetrado da maneira mais violenta possível, ou seja, estuprada - com a imagem de seu agressor, pois, o corpo da mulher é simbolicamente coberto pela roupa do estuprador – o colonizador inglês/norte americano.

A escolha de usar aquarela para pintar as "Anotações da Negra" é estratégica. A poética de Walker se baseia na apropriação de fontes literárias e históricas que representam as figuras de mulheres e homens negros com ilustrações estereotipadas. Ao usar a aquarela, estas figuras remetem ao uso tradicional desta técnica para ilustrar narrativas com tipos e personagens. É importante, para Walker, aproveitar da linguagem da ilustração para comunicar ideias de forma clara e legível: "...o que gosto na arte é o modo que imagens podem contar estórias que as pessoas podem entender" (WALKER *apud* HOPTON, p. 106) Uma das fontes literárias de "Negress Notes" é uma forma de novela do século XIX que se trata de:

> Novelizações populares das aventuras de escravos, supostamente escritas na "própria voz" do escravo e publicadas para leitores brancos por abolicionistas do sul dos Estados Unidos *Antebellum* [depois da Guerra Civil]. (HOPTON, 2002, p. 106)

Segundo Laura Hopton, Walker "renarra contos mitificados de escravidão" (2002, p. 106). Através da aquarela, a artista reforça a ideia de ilustração enquanto possibilidade de recriar as narrações e figuras ilustradas do passado para contar "formas verídicas de ficção histórica" (WALKER *apud* HOPTON, 2002, p. 106).

Artista Queniana Wangheti Mutu representa figuras femininas que focalizam na questão da identidade cultural da mulher africana com ênfase na situação de mulheres cujos corpos se tornaram o site de agressão de milícias no Quênia e outros países da África pós-colonial. Seu trabalho também questiona as representações da mulher e o modo que as mulheres africanas percebem sua identidade cultural na época da globalização. Pois, esta mulher e sua identidade se encontram, frequentemente deslocadas de seu país de origem e fragmentadas como os corpos femininos que Mutu representa em suas colagens. Seus desenhos tem uma escala grande (em tamanho

natural) e são apresentados como elementos incorporados em ambientes e instalações. Ela utiliza uma mistura complexa de materiais como a colagem de imagens recortadas de revistas de moda, adesivos, pérolas, terra, purpurina, nanquins coloridos, aquarela e tinta acrílica aguada sobre um suporte de poliéster transparente (*mylar*). Segundo Jordon Kantor:

> Compostos de armaduras preparadas com nanquim pontuadas por elementos de colagem retirados de revistas *glossy* tais como Vogue e Geográfica Nacional, os desenhos de Mutu conscientemente constroem-se na história de fotomontagem artística enquanto forma artística socialmente engajada, mas toma uma posição pessoal distinta em relação à África pós-colonial e globalização. Embora seu trabalho se refere a precedentes diversos como Hannah Höch e Romare Beardon, seu trabalho é ainda mais relacionado a outros artistas de sua geração, como Kara Walker e Chris Ofili, os quais são também interessados nas questões de política sexual e étnica, identidade e o corpo.

¨*"One Hundred Lavish Months of Bushwhack"*(Cem Abundantes Meses de Abertura de Picada/Guerrilha no Mato) é o titulo de seu desenho mais conhecido que se encontra no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Mutu não somente utiliza uma mistura híbrida de materiais em seus desenhos, mas também representa a mulher como ser hibrido reconstruído de pedaços de coisas e imagens. A figura apresenta-se como uma identidade, simultaneamente fragmentada e inteira: algo entre mulher e animal selvagem.

Neste trabalho, existem duas figuras. Na parte direita inferior da imagem, é uma figura feminina menor, quase que escondida nas linhas sinuosas representando as gramas altas da savana. Esta figura levanta e sustenta os pés da outra figura feminina maior que se suspende por um pé numa posição de cócoras (sendo que esta posição é uma pose que Mutu explora em seus trabalhos e procura em imagens da mídia, considerando-a quase uma "linguagem própria" em relação à identidade da mulher (MUTU, 2010, vídeo)).

No processo de elaboração de suas imagens, Mutu trabalha, primeiro, com o suporte fixo na parede para marcar o contorno geral da figura com aquarela. Depois, ela leva o suporte para o chão ou uma mesa onde deposita aquarela ou nanquim colorido em poços de água formando manchas e pintas, dentro dos limites da área da figura na imagem. Esta fase leva dias ou semanas para secar e para formar a pele manchada característica de suas figuras femininas, a qual frequemente lembra o pêlo de um leopardo ou outros animais africanos como a hiena pintada. Esta dualidade mista ou híbrida de suas imagens da mulher negra tem uma fonte em sua reflexão sobre atrizes como Eartha Kitt, Josaphine Baker e Grace Jones (MUTU, 2010, vídeo). Estas são mulheres que se deslocaram de sua terra natal para transformar suas próprias identidades em algo "*fake*", artifical ou "sintético", segundo Mutu, mas que, no entanto, foram capazes de fechar a lacuna no vão entre duas identidades que se situam em locais diferentes: parte deixada na terra natal e parte transformada pelo novo lugar, (assim como a própria Mutu, que se deslocou de Quênia quando jovem para morar nos Estados Unidos) (MUTU, 2010, vídeo). Para Mutu, nesta época de globalização, as identidades não pertencem somente a *um* lugar. Isto cria uma lacuna, uma sensação de fragmentação pessoal e cultural que precisa ser preenchida, unificada ou reconstruída (MUTU, 2010, vídeo).

A próxima fase da criação da obra "*100 Lavish Months of Bushwhack*", que começamos descrever acima, acontece depois da secagem das manchas de aquarela. Mutu começa um processo longo (que pode levar até seis anos) de agregar elementos e fragmentos múltiplos na superficie da figura feminina. As mãos e os pés de suas figuras quase sempre são amputados e substituidos por imagens de pés e mãos recortados de revistas como Vogue (aquelas revistas de moda que ditam os cânones de beleza feminina, ou que fornecem imagens equivocadas da mulher negra). Embora as fotomontagens dos anos 60 da artista dadaísta Hanna Höch é uma referência forte de suas figuras, Mutu busca criar uma figura feminina que - embora feita de múltiplas imagens recortadas e diversos materiais como terra, pérolas, purpurina etc. - consegue integrar as partes da figura num todo. Da mutilação e da fragmentação da identidade e do corpo da mulher, seu trabalho busca a possibilidade de integração e esperança

(MUTU, 2010, vídeo). Mutu procura fechar a lacuna e, através de trabalhar com a aquarela e colagem, simbolicamente, reconstrói o corpo a partir dos fragmentos. O que parece ser a cola, não é somente o adesivo que usa para agregar os materiais. A aquarela se torna uma cola visual, criando pontes. As manchas de cor unifican os fragmentos de imagens coladas e integram a representação do corpo feminino. Mesmo que seja um corpo sintético, mesmo sendo um corpo híbrido, ainda há possibilidade de um corpo integrado. A beleza das manchas e padrões formados pela secagem lenta da aquarela sobre a superfície sintética também cria outra ponte entre imagen e o público: a belzeza da figura atrái o olhar para ver o que não quer ver. A grande beleza fluida de suas imagens despertam o olhar para encarar situações dolorosas de repressão, mutilação e doença sugeridas nos corpos das figuras, simultaneamente belos e grotescos, sublimes e abjetos.

4 CONCLUSÃO

Em Wangechi Mutu, vemos uma mistura de materiais adicionados à técnica de aquarela que parece funcionar para agregar visualmente elementos e imagens dispares numa única figura feminina, simbolicamente unificando o corpo da mulher representada como identidade integrada. Ela também usa terra como pigmento da aquarela e terra agregada à superfície do suporte. A terra é outra "cola" que integra os fragmentos num todo e, simultaneamente, indica um contexto cultural específico: a terra de seu país de origem, que, como ela, foi deslocada de sua terra natal.

Para estes artistas, a representação da figura humana não é um fim, mas um meio para realizar uma crítica da representação na era da globalização. Eles questionam o modo que as representações da mulher e do homem são apresentadas pela mídia, em propaganda, nas pinturas da história da arte e em ilustrações literárias, Mesmo em fotos pessoais, a reflexão crítica do artista pode vir a questionar como o gênero de seus amigos e irmãos é representado. Cada um destes artistas discutidos desenvolve seus procedimentos e táticas poéticos para subverter as imagens que mitificam o gênero, sustentam estereótipos ou distorcem a representação da identidade pessoal, sexual e cultural dos indivíduos retratados.

A escolha de sua forma de empregar a aquarela também é singular em cada artista. A aguada de nanquim e a técnica úmida podem se tornar meios para instaurar a dúvida sobre a identidade de uma figura feminina em Dumas. A aquarela pode revirar as expectativas quando evoca fragilidade da figura masculina em Gardner. A razão de empregar a aquarela pode ser um modo de fazer referência a ilustrações em fontes literárias do passado para denunciar imagens estereotipadas da mulher em Walker. Em Mutu, as manchas diluídas da aquarela se tornam pele e sangue de um corpo reintegrado de fragmentos colados formando uma identidade híbrida. A aquarela agrega e unifica pela cor, integrando, na superfície da obra, os fragmentos de um corpo recortado, sintético e deslocada da terra natal onde pertencia. Ao unificar as imagens apropriadas de revistas e muitos materiais diversos, Mutu possa situar na matéria-corpo da obra, uma nova figura feminina reconstruída. É neste, seu corpo unificado que Mutu cria o site ideológico para seu discurso poético de identidade cultural e gênero.

5 REFERÊNCIAS

COWART, Jack; HAMILTON, Juan. Georgia O"Keette, art and letters. National Gallery of Art, Washington and other institutions, 1987-1989. New York Graphic Society books, 1987, exibition catalog.

DEXTER. Emma(org.). Vitamin D. New perspectives in drawing. New York: Phaidon, 2005.

HOPTON, Laura(org.). Drawing now: eight propositions. New York: The Museum of Modern Art, 2002. (Desenho agora: Oito proposições), MoMA, de out. 17 2002 a jan. 6 2003, catálogo de exposição).

MARZOUKI, Nadia. "Algeria" In: KELLY. Sanja; BRESLIN, Julia,(eds.), Women's Rights in the Middle East and North Africa. New York: Rowman & Littlefield, 2010. Disponivel em: < http://www.peacewomen.org/assets/file/Resources/NGO/hr_womenrightsalgeria_fh_mar2010.pdf > Acesso em: 09 set. 2011.

KWON, Miwon. Um lugar depois do outro: anotações sobre *site specificity*. In: Revista Arte & Ensaios. Temáticas, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XV, número 17, p. 166-187. 2008. Disponível em: < http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:miow.pdfIn: [PDF] > Acesso em: 10 set. 2011.

SCHWABSKY, Barry. Vitamin p: new perspectives in painting. London/New York: Phaidon, 2002.

O ENSINO DE ARTES NAS SÉRIES INICIAIS DA REDE PÚBLICA ESTADUAL DE PELOTAS/RS

GARCIA, Ângela M. F. ;ECKERT, Eliane; MEIRA, Mirela R.

RESUMO: Este estudo discorre sobre um levantamento diagnóstico que está sendo realizado nas Escolas Públicas Estaduais do município de Pelotas, que tem por objetivo investigar a situação do trabalho com Artes na escolarização básica. A metodologia utilizada é a aplicação a professores leigos, das séries iniciais do ensino fundamental, em sua maioria pedagogos, de um instrumento de pesquisa com perguntas simples que versam sobre a formação docente, tempo de atuação, atualização, expectativas em relação à capacitação pela UFPel, metodologias, conteúdos, avaliação e teorias que sustentam suas práticas. Os dados coletados serão sistematizados de acordo com categorias eleitas previamente, quais sejam, a presença ou ausência da arte nas formações desses sujeitos e o que isso acarreta em termos de qualidade do trabalho com Arte, bem como que necessidades e dificuldades esses professores apresentam em relação ao campo de trabalho com Arte. Estes servirão como subsídio para a posterior elaboração de um plano de formação continuada pela UFPel. No momento, a pesquisa encontra-se em andamento, tendo 10% dos questionários tabulados. Espera-se que essa investigação forneça dados sobre as condições da Arte nas escolas selecionadas, permitindo uma generalização suficiente dos dados para a montagem de um programa de capacitação que possa efetivamente, com base na fidedignidade das escolhas e necessidades apontadas pelos entrevistados, qualificar práticas, ressignificar vivências e experiências, atribuindo mais sentidos às experiências docentes e existenciais dos entrevistados.

PALAVRAS-CHAVE: Formação docente. Ensino de Arte. Levantamento diagnóstico. Escola pública

INTRODUÇÃO

Em face às rápidas mudanças no panorama do conhecimento, autores e teorias atualmente têm apostado em projetos político-pedagógicos que considerem a união do sensível e do inteligível, tendo na Arte uma forma de conhecimento imprescindível. A dimensão estética na trama curricular não pode estar de fora, pois permite a integralidade de práticas docentes, além de uma consciência ética e de humanização.

Partindo dessa premissa, considera-se importante investigar em que condições se dá a Educação Através da Arte em escolas do ensino fundamental, por professores das séries iniciais que, em princípio, não possuem formação em Artes. Verificar-se-á como trabalham – ou não trabalham- com o campo da arte. Acredita-se que as condições ideais é que este professor trabalhe acompanhado de um professor formado em Arte, mas, caso isso não aconteça, verificar de que maneira ele consegue ou não utilizar-se das metodologias da Arte, ou de metodologias criadoras, para enriquecer e qualificar suas práticas.

Salienta-se, a título de esclarecimento, que existe um trabalhar "com" a arte e um trabalhar "em" arte. O professor que não passou por atividades de arte em suas formações dificilmente poderá trabalhar de forma integral com Arte com seus alunos, razão pela qual se deseja descobrir o que ele entende por Arte e como pode potencializar uma Educação Estética também no campo existencial. Esse campo transcende as Artes, mas encontra nelas uma adequação impar.

Não se trata, por outro lado, de se utilizar a arte como ferramenta, mas de potencializar o que suas formas de trabalho permitem, como a criação coletiva, a experiência estética, a capacidade de ousar, arriscar-se. A Arte possui conteúdos próprios que devem ser trabalhados pelo professor de Arte, que possui formação para tal e domina seu campo de experiência. Todavia, nada impede que o pedagogo trabalhe num sentido mais geral, com uma Educação Estética, que é mais ampla que a Arte, mas a contém, através de metodologias criadoras, que permitam o florescimento da expressão de seus alunos. Esse professor-leigo deveria conhecer o desenvolvimento gráfico-plástico de suas crianças, e deveria ter passado por experiências estéticas em sua formação para poder trabalhar, por exemplo, com as influências da Cultura Visual, que não é privilégio das Artes, mas um campo transdisciplinar de estudos. Acredita-se que a consciência sobre o próprio trabalho, a atualização e a reflexão sobre o Ensino de Arte, a Cultura Visual, a expressão Infantil e a sua própria, por exemplo, podem auxiliar esse professor na ressignificação e

qualificação de suas práticas, permitindo com que atribua sentido a suas experiências docentes e existenciais.

Esse estudo indica, assim, uma investigação da situação do ensino de Arte e da Educação Estética por professores leigos em suas realidades concretas, através de um levantamento diagnóstico em escolas de Ensino Fundamental da Rede Pública Estadual da cidade de Pelotas, RS, para colher dados que servirão de suporte a projetos posteriores de Capacitação e/ou formação continuada.

A investigação caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa do tipo pesquisa-ação, pois pressupõe uma intervenção continuada no ambiente de pesquisa com pressupostos de transformação das práticas dos envolvidos- sendo capaz de incorporar o significado e a intencionalidade como inerentes aos atos, relações e estruturas sociais enquanto construções humanas significativas. Remete-nos ao diálogo do mundo dos fenômenos, à vida e ao cotidiano, bem como à construção histórica e a emancipação dos homens, na construção de suas sensibilidades. Não se procura dissimular-se os interesses humanos como a esperança, a solidariedade, a criação, a invenção, as descobertas, os afetos, etc., que escapam à analises lógicas.

O nome "pesquisa-em-ação" é mais apropriado, quando se trata de um fazer que precisa inventar seu fazer, fazendo-se. No caso desse estudo, pelas especificidades que as arte encerram, a pesquisa necessita construir uma escuta sensível, um olhar generoso e atento. Para tanto, desloca-se para a observação direta do outro, de seu processo de atuação, de seus produtos, que não excluem por vezes a fragmentação, a descontinuidade e a falta de sentidos. Exige interpretações por vezes "traições", pois suas fontes não estariam apenas nos registros perceptíveis e objetivos, mas também nos resquícios, arabescos, metáforas. Michel Maffesoli (2001) chamou a esse processo de "razão sensível", aquele que aproximam contingências antropológicas, sociológicas, éticas, estéticas e históricas, identificando-se com a pesquisa filosófica, nas extremidades que cruzam seus limites. Envolve, todavia, sistematização, tradução, reconstituição sensível de dados objetivos, dos vestígios dos objetos, nos dados, momentos, situações - precários, efêmeros - que rondam as experiências estéticas e artísticas. Pode-se contar então com o imaginário pessoal e a própria experiência sensível nas análises, tentando um mapeamento onde a história pessoal se insere, mas de forma transfigurada no coletivo.

METODOLOGIA

Esse levantamento é a primeira parte de futuras ações posteriores de formação continuada. Organiza-se como levantamento diagnóstico quali-quantitativo com o objetivo de coletar os dados junto às escolas através da aplicação de instrumentos em 55 escolas, escolhidas aleatoriamente, divididas entre urbanas, centrais e de periferia, durante o segundo semestre de 2011, de agosto a dezembro. Estão sendo entrevistados professores que não tenham formação em Arte, para verificar se e de que forma trabalham com seus processos. Participam do corpo da pesquisa dois professores, um da FaE e outro do CEARTE / UFPel, e dois alunos voluntários

O instrumento contou com perguntas simples, que versam sobre: a existência da arte na formação docente, experiências prévias com arte, tempo de atuação, atualização, expectativas em relação à capacitação pela UFPel, metodologias, conteúdos, avaliação, suportes teóricos que sustentam as práticas realizadas pelos professores em questão.

Foram entregues 63 questionários em escolas do centro da cidade, dos quais retornaram 10, que serviram de base para essa tabulação. Para essa etapa inicial, foram selecionados somente cinco dos questionários, referentes apenas a professores formados em Pedagogia. Os dados ainda não foram analisados, nessa etapa, apenas tabulados conforme as respostas, não tendo sido feitas inferências a respeito do tema.

Os instrumentos preenchidos pelos professores continham questões simples, subjetivas e objetivas. Num primeiro bloco, questionou-se suas cargas horárias, tempo de docência, anos em que lecionam e formação na área. No quesito "formação", interrogou-se as experiências que teve (ou não teve) com arte, e sua suficiência, que experiências seriam interessantes nessa área para qualificar seu trabalho.

Num segundo bloco de informações, solicitou-se que avaliassem a situação das possibilidades de trabalho com arte em relação a: processos pedagógicos o que a Arte representa na Educação e na vida, sua relevância social, conhecimento dos parâmetros Curriculares nacionais/Arte, localização das principais necessidades materiais e de atualização.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

No quesito "tempo de docência", foi respondido que dois possuíam trinta anos de prática de sala de aula(40%), outro 29 anos (20%), um 11 anos(20%), e mais um, 2 anos(20%). Com relação às cargas horárias, dois possuem 40 h (40%) e 3, vinte(60%).

Na pergunta relativa a que tipos de experiências com arte (artes visuais, teatro, dança ou música) tiveram em suas formações (terceiro grau ou Magistério), foi respondido que apenas dois a possuem, um em artes visuais e música e outro em artes visuais, música e teatro, em apenas uma cadeira durante a graduação em Pedagogia.

Na avaliação da situação do ensino da arte em relação aos materiais, dois responderam que a escola em geral fornece o que precisam sempre, um quase sempre e dois raramente. Isso, todavia, não chega a prejudicar totalmente o andamento das aulas, pois indicaram que partem para o "reaproveitamento", ou o replanejamento de atividades. Reconhecem que isso atrapalha um pouco, "dependendo da atividade", e pode impedir de desenvolver a várias delas. Um afirmou que "a escola oferece um material mais comum às aulas (Eva, tinta, pincel, cola, tesoura, papel pardo e folhas de ofício)", embora "muitas vezes se precise de outros materiais". Outros, indicaram que escola oferece o que é possível, e isso é determinante para que se escolha o que se vai trabalhar. Quando perguntados sobre como solucionavam a falta de material, responderam que trabalham "no improviso, com criatividade e reaproveitamentos", ou "pedem aos alunos, doações, procuram materiais, reciclam, reutilizam". Dois deles afirmam substituírem o material ou improvisarem, utilizando sucata ou outros materiais.

No item metodologias, afirmaram aplicar com seus alunos em sua totalidade a Livre-expressão, a metade deles afirmou utilizar-se de montagens, cópias e experiências diretas. Apenas um deles afirmou tratar a Arte como área de conhecimento, enquanto mais da metade assinala fazer relação com a comunidade.

No tocante ao item conteúdos, 100% afirmou trabalhar com pintura e desenho livre, seguido de 80% de música, recorte e colagem e Histórias em quadrinhos, Montagens e Vídeos. 40 % nomeou trabalhar com técnicas de desenho e modelagem, teatro e escultura. 20% corroborou trabalhar com Comunicação Visual, expressão corporal, técnicas plásticas, dança e cinema. Causou surpresa nenhum deles se utilizar de obras da Internet ou História da Arte, embora um deles tenha afirmado trabalhar com Leitura de Imagens, portanto, a arte como conhecimento e crítica. É preocupante o fato de um deles ainda se utilizar de desenhos mimeografados, recurso que há muito tempo vem sendo combatido no ensino de arte como negador da expressão infantil.

Em relação à pergunta "Como você avalia seus alunos", as respostas foram 80% de trabalhos práticos, 20% para prova escrita, prova com consulta, testes, auto-avaliação e parecer descritivo, com 10% para análise dos desenhos.

Já na participação dos alunos nas aulas de artes, responderam que eles "gostam das aulas de artes, principalmente quando é pintura com tinta, participam bastante", "interagem", "gostam de Ed. Artística" e "são participativos".

Quanto á indagação da relevância social, na escola, na comunidade ou na vida que imaginam que a arte possua, as respostas foram "máxima relevância", pelo (a) professor(a) com pós graduação em Ed. Infantil, que "a arte faz parte de tudo, não há como desvincular do dia a dia, ela está sempre presente em tudo o que fazemos, que nos rodeia", pelo pedagogo com 30 anos de formado mas que teve arte em sua formação. O pedagogo que não possuía arte em sua formação e era formado há trinta anos responde que "ela faz parte do dia a dia da vida do aluno, criando, reaproveitando, montando com habilidades e observando o belo". Um aluno formado há dois anos, que teve

arte em sua formação e participou recentemente de atividades criadoras na faculdade, através de disciplinas optativas com artes, respondeu que "a arte é importante pois através dela podemos nos expressar (livremente) e criar, desenvolver potencialidades que temos e nem sabemos". Essa resposta foi dada por uma aluna do curso de Pedagogia.

Ao serem indagados sobre os suportes teóricos da área de artes, respondendo à pergunta "Você tem conhecimento dos parâmetros Curriculares nacionais/Arte? Se sim, eles de alguma forma o auxiliam em suas aulas?", as respostas foram as seguintes: Um mencionou que estes podem orientar o trabalho e permitir que as crianças criem e expressem suas experiências, levando em conta a realidade de cada um e as culturas locais e regionais. Dois deles, 40%, afirmou que não tem conhecimento. Um professor assinalou que "vive-se correndo de escola em escola, pois nosso salário não nos permite fazer um trabalho com mais tempo e dedicação". Um dos entrevistados, que teve arte em sua formação, respondeu que estes eram importantes, pois "a partir deles pode-se nortear todo o trabalho". Outro entrevistado respondeu apenas que "sim".

Ao serem consultados sobre a localização de suas necessidades enquanto professor, como atualização, cursos, palestras etc, responderam que "sempre é bom acrescentar coisas novas", e estas deveriam ser "oficinas de arte, práticas, se possível!!!"; ainda "todos os citados, mais encontros com professores das mesmas áreas para valorizar e empregar a interdisciplinaridade e as trocas de experiências". Outro disse que "cursos, seminários e tempo para participar dos mesmos" e "cursos ou palestras sobre desenhos (técnicas), dança, teatro, dobraduras e fantoches".

Para levantar as possibilidades de formação e disponibilidade para tal, foi indicado que: "de repente nos sábados letivos que temos no calendário escolar, com Oficinas práticas de confecção de materiais para serem utilizados com os alunos, aliando um pouco as teorias para não ficar vazio ou sem-sentido"; um não respondeu; outro anotou que não possui disponibilidade, "mas as escolas e os sistemas poderiam prever nos calendários atividades de encontros, atualizações e seminários"; outro que, "dentro do período destinado à formação de professores" e outro ainda que "sempre que aparece cursos ou palestras gosto de faz". Um dos entrevistados referenciou que "as universidades fossem parceiras das escolas e nos ajudassem a crescer conjuntamente, assim, quando os professores viessem para as escolas, estariam mais próximos da realidade".

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Pelas respostas dadas, apesar de um número bem pequeno, pode-se observar a importância das atividades de arte junto ao ensino. Mais da metade reconhece a insuficiência e a necessidade de uma formação continuada em Artes.

Sabe-se que a presença da sensibilidade na formação continuada é uma necessidade para quem trabalha em educação, e fica expresso em uma das opiniões isso, que a universidade não pode se eximir desse processo de dupla via. A qualificação da rede de professores incide, de forma indireta, na qualificação das licenciaturas, através dos estágios, observações de aulas, extensão e pesquisa por parte de alunos do Curso de Pedagogia e de Artes Visuais - Licenciatura.

Em nossa cultura ocidental, observa-se ainda uma racionalização dos processos de conhecimento, uma mecanização do trabalho docente, um excesso de objetividade. A *sensibilidade* tem sido tratada como coisa menor ou secundária, não reconhecida como forma de consciência e conhecimento. As teorias contemporâneas em Arte e Educação Estética têm compreendido o campo do Sensível como matéria prima para uma existência mais qualificada, inclusive profissional, e não apenas como serva da razão em realizações cognitivas consideradas superiores.

Se quisermos levar a sério uma educação que permita a integralidade expressiva, cognitiva, criadora, política etc. precisamos considerar a educação da sensibilidade, a Educação Estética, e sua expressão através da Arte como forma de qualificar também a convivência humana.

O desafio, portanto, nessa época de paradoxos, espacialmente na formação de professores, é trabalhar a partir de saberes que integrem parâmetros considerados secundários, como a emoção e tudo o que se pode resumir pela palavra *estética*. Imagina-se que a importância fundante e fundadora, conteúdo e continente da experiência estética na formação docente deveria atender ao primado da diferença radical da consciência e da compreensão que são fundantes. Ou seja, a formação da sensibilidade e o ensino de arte deveriam estar presentes a partir da criação de uma *atitude estética*, onde cada educador se desenvolva a partir da sua própria singularidade de "vivente", como diria Maturana (1992). Isso acarreta uma complexa trama que não exclui a existência de cada um, a melhoria dos estados de ser e de estar que constituem o viver, que, para Maturana, é o conhecer. Esse conhecer não prescinde da sensibilidade aliada ao inteligível, pois somos seres sensíveis, únicos, queiramos ou não.

Trata-se de entrar em contato com o poético da existência, pois "o poeta, mais que qualquer outro, instala seu corpo subjetivo exatamente no lugar freqüentado por sua consciência e sua sensibilidade", diz Michel Onfray (p. 2009, PP.29-30). Fazer arte permite ao sujeito com que "todas suas emoções, sensações, percepções, todas as suas histórias singulares amadurecem em sua alma fantasiosa e um dia resultam num texto curto que oferece a quintessência de sinestesias fantásticas: sentir cores, degustar perfumes, tocar sons, ouvir temperaturas, ver ruídos". Fazer arte então é como uma viagem, "é pedir às palavras o poder das fornalhas alquímicas: despejar no cadinho da experiência aquilo capaz de tornar incandescentes os metais e obter o ouro de um punhado de imagens que permanecem". E é o poeta quem "transforma a multiplicidade das sensações num conservatório reduzido de imagens incandescentes destinadas a ampliar nossas próprias percepções".

A experiência estética articula-se no Ser, extrapola a representação ou sensório-motora das percepções, considera o temporal, o dinâmico, o desejo, os afetos, paixões, desagrados. A Estética se ocupa dos assuntos humanos, de produção e transformação de determinadas matérias em objetos de contemplação – e conhecimento. Seu *objeto* é o homem, as coisas que ele produz, analisadas desde um saber específico, datado, que é o sensível.

Michel Maffesoli, sociólogo francês, fala de uma "sensibilidade da razão", fundada num *paradigma ético- estético* que se refere a uma "potencialidade inativa que se encontra na raiz da finitude sensível "antes" que ela se aplique às obras, aos conceitos filosóficos, a funções científicas, aos desejos mentais e sociais". Favorece a correspondência das pessoas e destas com coisas e símbolos, dirige-se à criação, é processual, remete a uma ética de singularidades, permite a ruptura de consensos, dogmatismos. Abandona o experimentalismo artístico para expandir-se à criação, leva aos extremos a invenção de coordenadas mutantes, de qualidades desconhecidas.

O estético vincula-se à vida e à Arte, à facticidade cultural e existencial, à implicação ética, pedagógica e política, ao transcendental, à ambientação social; garante a diversidade expressiva, a transformação através da reflexão e da ação; aposta na criação de uma nova ética, de consciência da necessidade do cuidado, do exercício da convivência.

Na formação de professores, retomar o conhecimento sensível secundarizado apresenta um desafio interessante, na medida em que ele tem sido, sistematicamente negado. Ele promove um estado de suspensão da experiência corriqueira, abre-nos à generosidade da comunicação, expressa nossos estados afetivos, recusas, convergências. Na Arte, nos alcança ferramentas para presentificar decisões, superações, resoluções, formula perguntas, permite com que cada um, ao criar, recrie e revitalize a cultura toda.

O estético é importante para a formação de professores especialmente porque se dirige à formação integral do ser, além de funcionar como um vínculo com o campo da desrazão. Só o acessamos em estados alterados de consciência, no sonho ou através da arte. Através da experiência estética, visa qualificar a sensibilidade para a ação, a contemplação e a escuta de perguntas sobre a vida, como orientá-la à humanização. Através da arte, age na *transfiguração do vivido*, na integração da sombra, no expurgo da pobreza de pão e afetos.

O sensível é capaz de lidar com os fluxos ininterruptos e descontínuos da dinâmica contínua da vida e congelá-los na sensação instantânea de algo que se eterniza em formas, na arte - onde registra experiências indecifráveis, dá forma ao inominável, à angústia. Na Arte ou fora dela, permite ao professor o "acesso ao prazer de compreender", aceitar e entender "a

resistência do outro, suspender por um instante sua lógica de ensino e a exposição enciclopédica de seu saber para aceitar que o outro diante dele não compreende, não deseja, não decida aprender o que se exige dele".

Maffesoli diz que o estético compreende o vitalismo social, requer respeito por essa coisa em luta e em ruínas que é uma alma humana. O sentimento de existir, entre as paisagens do corpo, da alma, do social, dos ajuntamentos, da massa global sinérgica harmoniza, movimenta material, espiritual e natural do social do qual somos portadores.

O estético diz da compaixão, pois é um valor em si que tem na arte testemunho, contágio afetivo, paixão, maravilhamento, promove estados vívidos, imediatos, concretos, de emoção, euforia: "é pra isso que a poesia existe. Pra dizer o que não se diz. E só assim aumentar o campo dos prováveis do dizer.

E podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que nosso sistema educacional está carente disso.

CONCLUSÕES

Espera-se que essa investigação ajude a esclarecer as condições em que se dá o Ensino de Arte nas escolas selecionadas, permitindo a generalização suficiente dos dados para a montagem de um programa de capacitação que possa, efetivamente, com base na fidedignidade dos dados, qualificar práticas, ressignificar vivências e experiências, atribuindo mais sentidos às experiências docentes e existenciais dos entrevistados.

Espera-se que esse trabalho, em sua etapa final, contribua para a modificação das condições de trabalho e dos processos pedagógicos ético-estéticos e com Arte dos professores, na medida em que pretende incidir diretamente na qualificação das práticas por meio de experiências de formação com Arte e reflexão. Acredita-se que o diagnóstico inicial e o processo formativo posterior poderão contribuir também com os Cursos de Artes Visuais licenciatura e Pedagogia, não só pelo conjunto de informações e impressões sobre o trabalho docente, suas demandas e necessidades, como também pela oportunidade de professores e alunos desses cursos manterem contato direto com as vivências escolares e docentes, atendendo, assim, ao compromisso social da Universidade pública, qual seja, a produção do conhecimento e a sua socialização à comunidade.

REFERÊNCIAS

DORNELES, Malvina do Amaral. *DISPOSIÇÕES ÉTICO-ESTÉTICO-AFETIVAS E DESAFIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS NA PESQUISA EM EDUCAÇÃO. 26ª Reunião da ANPED. Caxambu: 2006.* http://www.anped.org.br/reunioes/26.

DUARTE-Jr.,João Francisco. *Fundamentos estéticos da Educação*. S.P., Cortez, 1982.

_____. *O sentido dos sentidos*. Curitiba: Criar Edições Ltda. 2001.

_____. A Montanha e o Videogame. São Paulo: Papirus, 2010.

GATTI, Bernardete Angelina. *A Construção da Pesquisa em Educação no Brasil*. Brasília: Plano, 2002.

GUATTARI, Felix. Caosmose. O Novo Paradigma Estético São Paulo: Ed.34, 1992, P.127.

LEMINSKI, Paulo.Anseios Crípticos.Curitiba:Ed.Criar,2001,P. 90.

MAFFESOLI, Michel. Elogio da Razão Sensível. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____O Eterno Instante. Lisboa: Instituto Piaget, 2001,P.85.

MATURANA, Humberto. Emoções e Linguagem na Educação e na Política. B.Horizonte:UFMG, 1998.

_____.A Ontologia da Realidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MEIRA, Mirela.2007. Metamorfoses Pedagógicas do Sensível e suas Possibilidades em "Oficinas de Criação Coletiva". Tese de Doutorado.Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS.

MORIN, Edgar. A Religação dos Saberes: o desafio do século XXI. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NICOLESCU, Basarab. *"Um Novo Tipo de Conhecimento - Transdisciplinaridade"*. Em NICOLESCU, Basarab et alii. Educação e Transdisciplinaridade. Brasília: UNESCO, 2000.

ONFRAY, Michel.Teoria da Viagem. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OSTROWER , Fayga. Acasos e Criação Artística. R.Janeiro: Campus, 1990.

VÁZQUEZ, Adolfo. Convite à Estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 53.

O CORPO CONFORMADO: A *PERFORMANCE* COMO DESCONSTRUÇÃO

PAIM, Claudia

Resumo: A *performance* desde as artes visuais pode ser tanto um instrumento de indagação sobre o corpo e suas formatações sociais como ferramenta para revelar e desconstruir os condicionamentos impostos pela educação social e familiar. Na performance contemporânea se utiliza vídeo e fotografia em seus processos híbridos buscando potenciar o corpo em sua humanidade. Aqui serão analisadas duas performances que tratam da questão do papel social de gênero através da educação da mulher e da idealização do corpo feminino.

Palavras-chave: Artes Visuais. *Performance*. Corpo. Desconstrução

Introdução

Este texto parte da experiência de criação e apresentação de duas *performances* específicas: *Carta* e *Tenho medo de quem só quer o meu bem*. Sendo assim, as reflexões aqui apresentadas partiram da realização destes trabalhos compreendendo, entre eles, um intervalo de tempo de três anos – tempo de maturação. Mesmo com referências tão pontuais há, entretanto, algumas questões que são importantes para se pensar sobre a *performance* e o corpo contemporâneos. É importante sublinhar ainda que o lugar de onde se fala é a arte contemporânea. *Carta* foi performada duas vezes: em 2007, na Galeria Vermelho, São Paulo, durante a *Mostra de Performances VERBO* e, em 2010, na Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre, durante o evento *Plataforma Performance*. Já *tenho medo de quem só quer o meu bem* foi realizada em Belo Horizonte, em 2009, durante o *MIP2 – II Manifestação Internacional de Performance*.

A escolha específica destas duas *experiências-trabalho* para servirem como motor para a reflexão e escrita sobre certas questões se deve à constatação de que elas tratam entre si de temas análogos, podendo ser analisadas em conjunto e, também, por levantarem problemas comuns a ambas, mas que reverberam no campo expandido da *Performance*.

Metodologia

A experiência como algo da ordem do vivencial. Em *Performance*, é a colocação do corpo em ação. É o ato e o que ele imprime no corpo (ou faz brotar) como sensação, percepção, conscientização. O corpo do *performer* e também os corpos de quem o assiste são experimentados em um contato recíproco. Sendo assim, a ação é, ao mesmo tempo, reação: a ação é pré-concebida pelo performer que, ao realizá-la, está submetendo seu corpo ao impacto da presença e da resposta dos outros corpos e reagindo aos mesmos. Corpo a corpo.

A postura, a maneira de oscilar o peso em uma perna e outra, o movimento das mãos, a atenção focalizada ou não, os olhos que fogem ou sustentam o olhar, os silêncios, a movimentação dos outros corpos no espaço... Estes são alguns dos indicadores externos capturados pelo corpo que performa. Vale sublinhar que estes sinais não são avaliados de forma consciente durante a performance. São percepções, impressões que só passam ao plano da consciência após sua apresentação, em uma etapa posterior que é a da reflexão sobre o trabalho realizado. Por isto é que a performance é uma *experiência-trabalho*. Colocar o corpo em ação, provar do momento em que o processo acontece – isto é a própria performance, é a co-existência no espaço e no tempo da experiência e do "trabalho final".

A performance *Carta* parte da apropriação da *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, que a escreveu como um desabafo, uma confissão ao pai. Porém, ao que se sabe, ele nunca teve coragem de entregá-la ao seu destinatário. Fiz uma cópia manuscrita de todo o texto alterando o gênero do masculino para o feminino: do filho ao pai torna-se da filha

para a mãe. Esta cópia é realizada antes da performance propriamente dita e, como é feita à mão, leva dias em sua execução. É como se fosse uma parte "privada" do trabalho: não ocorre na presença do público. A performance consta da leitura em voz alta desta carta, ao término da mesma há a abertura e sustentação dos braços em cruz, o final é ditado pelo limite de exaustão do corpo (fig. 1 e 2)

Fig.1. *Carta*, 2007. Galeria Vermelho, São Paulo.

Fig.2. *Carta*, 2010. Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre.

A performance *Tenho medo de quem só quer o meu bem* consiste em comer compulsivamente e, ao mesmo tempo, falar frases que escutamos durante a infância sobre a alimentação e sua relação com a saúde, a beleza e o crescimento, por exemplo. Uma trilha composta pelo compositor Ulises Ferretti faz uso de sons que evocam o mundo infantil e, simultaneamente, trabalha junto com o corpo para tensionar a ação. Esta performance também é levada até o limite do corpo da executante.

Ambas as performances tratam da educação familiar em sua ambigüidade. Do amor que pode ferir, deformar, con-formar. São trabalhos que revelam tanto o abismo como a ponte existentes entre o adulto e a criança. Em *Carta*, evidenciam-se as deformações que a educação provoca mesmo mirando outro alvo, é a instauração do abismo... *Tenho medo de quem só quer o meu bem* mostra o contato cotidiano e direto que molda a maneira de perceber o próprio corpo e o mundo, é a imposição de uma ponte e da sua travessia diária.

Estas duas *experiências-trabalho* tocam ainda nas seguintes questões que serão desdobradas a seguir: a importância da performance como ação de um corpo que não está vendendo nenhuma mercadoria; a performance como resistência; a construção da performance e, por fim, o limite do corpo.

Corpo próprio

O corpo do performer tem uma potência que é adquirida pela sua distância em relação aos corpos cuja imagem é apresentada exaustivamente em todos os lugares. Esta imagem é a de um corpo idealizado: sem identidade, sem marcas, sem nome. Além disto, ela sempre está a serviço de algum interesse mercadológico. Na performance, ter corpo próprio significa que ele não é instrumentalizado, sugado pelo capitalismo e posto a serviço da venda de algum produto ou idéia. É corpo-carne. Corpo-vida. É o corpo que gagueja, sangra e dói. Des-idealizado o corpo que performa é um instrumento para a execução de uma idéia. Aqui, se trata de propor um pensamento sobre o amor revelando-o como força. Aqui, se usa o corpo como meio – a fragilidade a que se chega pelo esgotamento e pela saturação saindo pelos poros deste corpo e entrando pela pele do outro.

Na performance, o corpo realiza uma ação em um tempo próprio. Tempo do ritual, de capturar a atenção e de jogar com diferentes níveis de concentração. Muitas vezes não há narrativas que obedeçam ao linear encadeamento de início-meio-fim. Performances, inclusive podem ser interrupções nesta lógica.

Em *Carta* é um corpo que oscila entre o cristal e o aço: a fragilidade e a vulnerabilidade pautando a sua forma de apresentação, mas a ação final testando a resistência de seu material (pode ser pensado também como corpo martirizado). Já em *tenho medo de quem só quer o meu bem* é apenas um corpo que busca ser percebido em sua humanidade: parte de um "clichê" feminino e se desnuda para sublinhar o fato de ser um corpo ordinário de mulher – comum a todas (fig. 3 e 4).

Fig. 3. *Tenho medo de quem só quer o meu bem*, 2009. Belo Horizonte.

Fig. 4. *Tenho medo de quem só quer o meu bem*, 2009. Belo Horizonte.

Discussão

A resistência ao corpo conformado

Con-formado: ter determinada forma, estar de acordo com um modelo exterior, ter-se adaptado. Conformado significa ainda resignado, sem resistência. A educação, em suas diferentes esferas, modela os corpos. Na escola e em casa somos treinados para sentar, andar e até mesmo para amar de determinadas maneiras. É o corpo conformado. Corpo que se dobra a modelos que lhe são estranhos, mas aos quais se rende (porém não pacificamente, sempre algo escapa e se manifesta intempestivamente causando estranhezas e também tornando algo seu).

A idéia das performances aqui comentadas nasceu justamente como algo que não se con-forma. É da percepção de que a educação modela o corpo que elas brotaram. Surgiram para falar disso. Criaram um corpo próprio para a performer e visaram criar um também para cada pessoa presente. Sempre que se obtém do outro uma resposta física a uma performance, se chegou a um corpo in-conformado. Corpo responsivo – com respostas próprias, descontroladas, inesperadas. Corpo que escapa à regra, que escorre (mesmo que gota a gota) por algum (necessário) vazamento.

Conclusão

A construção da performance é uma partitura para o corpo. Estas performances foram exaustivamente construídas. Os detalhes foram pensados em função da idéia principal. As ações foram experimentadas previamente, ensaiadas, cronometradas e estudadas diante do espelho. Os elementos utilizados eram portadores de significados específicos. Como o corpo se apresentava era também o resultado de longo tempo de gestação, sem contar a preparação física que antecedeu a cada uma.

Em *Carta*, o objetivo era que o corpo alcançasse a idéia de vulnerabilidade. Com a observação de diferentes performances tornou-se evidente que o corpo nu era menos vulnerável que aquele que foi usado: sem a parte inferior da roupa. Ainda foi agregada a urina como mais um elemento da performance e assim foram somando-se também a corda que amarrava os pés e a bacia onde eles ficavam de molho. Para finalizar a performance, sair do espaço caminhando, apesar da exaustão, também reforçava a relação entre fragilidade e resistência.

Para *Tenho medo de quem só quer o meu bem* foi pensado um figurino que representasse a idéia de uma "mulher-padrão". Adaptada e moderada: a roupa rosa-claro, o cabelo em um penteado discreto, a maquiagem delicada e o andar pausado. Todos estes elementos que indicavam um comedimento sofriam uma perturbação pela ação crispada, rápida, compulsiva. O uso de microfones para amplificar a voz e os sons dos alimentos ao serem triturados na boca e a emissão da trilha sonora foram importantes aliados para provocar interferências na percepção.

Então, o corpo da performer não era espontâneo, ele foi pensado e para ele foi escrita uma partitura que, por sua vez, não é simplesmente a expressão de algum "eu interior". Corpo-construção para desconstruir corpos idealizados por outros que não nós.

A comunhão através do limite

Para finalizar, uma última questão: o que pode fazer o corpo do performer e o de quem assiste entrar em sintonia? Não é por que tenho um corpo que comungo com outros corpos. A vida e a convivência seriam mais simples se fosse assim, mas parece que o ser humano precisa de algo mais do que a constatação de sermos feitos da mesma matéria. No caso das performances comentadas o que uniu o corpo da performer a cada um dos outros corpos presentes foi a prova do seu limite, de ter experimentado sua margem. Publicizar esta fronteira, testar em público o limiar do suportável é algo que faz os corpos que assistem também participarem de forma intensa. Contágio. Respiração suspensa. A pele como interface.

Tanto *Carta* como *tenho medo de quem só quer o meu bem* tiveram a pretensão de capturar a atenção do público e buscaram mexer, alterar em cada um a percepção do próprio corpo. Torná-lo mais evidente, mais presente e, assim, trazê-lo à tona.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FONSECA, Tânia M. Galli; KIRST, Patrícia Gomes. Cartografias e Devires: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS COM O OLHAR DO/A CUIDADOR/A

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de; MARTIN, Alfredo Guillermo

RESUMO: O presente trabalho tem como tema uma oficina interventiva de educação ambiental desenvolvida a partir da perspectiva ecosófica do filósofo Félix Guattari. A atividade foi promovida na disciplina "Terapias Alternativas", ofertada aos estudantes do curso de enfermagem da Universidade Federal do Rio Grande – FURG em 2011.

PALAVRAS-CHAVE: experimentação estética, olhar, cuidado, educação ambiental, vídeo.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de uma oficina interventiva de Educação Ambiental que compõe o dispositivo da pesquisa de doutorado, em andamento, intitulada "Poéticas audiovisuais e processos de criação em Educação Ambiental. Cartografando devires e *klinamens* no rizoma da vida". A oficina foi ministrada aos estudantes de enfermagem da Universidade Federal do Rio Grande – FURG na disciplina "Terapias alternativas", a convite das professoras Marlene Teda Pelzer e Aline Calçada Oliveira.

Duas questões fundamentais foram provocadoras da atividade, quais sejam:

- como contribuir para o olhar do cuidador/a, enfermeiros/as em formação?
- como transcender o uso do vídeo em educação para além do registro que lhe é intrínseco?

Através de experimentações estéticas com o olhar, nosso objetivo é promover sentimentos e reflexões sobre o ato de cuidar e sobre como nos relacionamos com a vida. Nossa principal hipótese de pesquisa reside em acreditar que atividades interventivas e criativas através do audiovisual podem contribuir para o processo de sensibilização e exercício de um olhar voltado para o cuidado.

2 METODOLOGIA

A metodologia consiste em provocar movimentos instituintes e processos de autoanálise e autogestão desenvolvidos com base na Análise Institucional (René Lourau, 1993) e na Esquizoanálise (Deleuze e Guattari, 1995). Compondo o dispositivo de pesquisa, a oficina aqui apresentada, consiste em uma microintervenção. Esta proposta se fundamenta em promover pequenas intervenções necessárias para realização de transformações locais, o que não significa desconsiderar as problemáticas em maior escala. É fundamental esta compreensão, pois através de um movimento instituinte pretende-se

> analisar e propiciar as mudanças locais, as transformações microscópicas, as conexões circunstanciais, porque espera delas efeitos à distância que, ao se generalizarem, resultam nas grandes metamorfoses, do instituído e do organizado, o detectável e consagrado. [...] as pequenas conexões locais são o lugar do instituinte, e entendê-lo assim está estritamente relacionado com as estratégias de intervenção nos âmbitos, nos espaços de atuação que o Institucionalismo vai tentar propiciar (BAREMBLITT, 2002, p. 41).

Pretendemos que a oficina se constitua em um desses espaços de intervenção que possa estar contemplando, segundo a perspectiva ecosófica (GUATTARI, 1993), os âmbitos da ecologia social – que pouco a pouco vai aglutinando os outros dois domínios –, quais sejam: a ecologia mental, da subjetividade humana, e a ecologia ambiental, das catástrofes ambientais e da poluição das imagens do consumo. Dessa maneira, desejamos engendrar novos espaços através de "práticas efetivas de experimentação [...] nos níveis microssociais" (GUATTARI, 1993, p. 16).

Portanto, mais do que promover algum tipo de terapia, a estratégia adotada na proposta foi a experimentação estética de sensibilização dos olhares dos cuidadores – estudantes de enfermagem. Começamos o trabalho com uma reflexão sobre o seguinte pensamento do médico Albert Schweitzer: "lentamente vai emergindo no pensamento humano a ideia de que a ética não se estende somente a espécie humana, como abarca também o mundo animal. Desta forma, podemos chegar a dizer que a ética é o respeito a toda vida". (VILARÓ, 1996, p. 88).

A partir desse conceito de ética como respeito a toda vida, trabalhamos a ideia de cuidado com as diferentes formas de vida e como isso pode contribuir para um humano mais saudável. Nossas relações com as demais espécies podem nos auxiliar a exercitar a alteridade, a desenvolver relações mais respeitosas entre nós humanos. Refletimos sobre o quanto, muitas vezes, estabelecemos uma relação afetuosa com um animal sem conseguir expressar verdadeiramente algo significativo por uma pessoa próxima, do nosso próprio seio familiar.

A seguir assistimos dois vídeos: "Atrevete" e o vídeo clipe "Elephant Gun" da banda Beirut. Nos personagens dos vídeos podemos perceber um despertar de um devir-animal que enuncia distintas maneiras relacionais. Desde a comunhão fraterna das máscaras de elefantes que envolvem os personagens de *Elephant Gun*, transcendendo uma relação de dominação dos corpos para uma interação afetiva da diversidade humana e não humana; até o *Atrevete*, onde o medo é convertido em coragem, como na cena em que uma mulher resolve enfrentar um lobo selvagem. Ao correr em direção ao lobo a personagem o atravessa e ele vira fumaça. É uma metáfora de como vencer nossos próprios lobos internos e pensar como os animais podem nos auxiliar a compreender e enfrentar determinadas situações. Ainda temos muito que aprender com os animais e com as crianças.

"Essa infância, aliás, permanece como uma simpatia de abertura para a vida, permite-nos compreender e amar as crianças como se fossemos os seus iguais numa vida primeira." (BACHELARD, 1988, p. 96). Uma perspectiva de integração e interação com as crianças e também com a criança que nos habita; e dessas crianças com os animais, enriquecidos de infância.

Após a análise desses vídeos, fizemos um exercício de sensibilização, no qual constituímos duplas. Uma pessoa da dupla devia ficar de olhos fechados e a outra conduziria, em silêncio, seu parceiro em uma pequena volta pela área acadêmica do Hospital Universitário. Ao final do corredor trocavam as duplas. Este exercício visa trabalhar a relação de confiança no parceiro e o cuidado deste para com quem ele conduz, afinal logo após será ele o conduzido.

Em seguida confeccionamos canudos com folhas de papel tamanho A4. Cada um deveria dar uma volta pelo corredor, tendo apenas a visão de um olho através do canudo. A técnica do "canudinho" promove um estreitamento do visão, restringe a área de visualização. Essa limitação pode, paradoxalmente, ampliar o olhar que terá um recorte dos detalhes do ambiente. Ainda que gere desconforto, essa limitação da visão coloca os corpos em estado de cuidado, em outro tempo relacional com o espaço. Uma relação de transversalidade em que se podem promover diferentes maneiras de perceberem-se a si mesmos, aos demais grupos com necessidades especiais e ao mundo. Um experimento lúdico e sensibilizador pra produzir novas percepções sobre as relações do olhar. Logo após, voltamos à sala para uma conversa breve sobre a experiência.

A seguir assistimos um trecho da entrevista com o médico estadunidense Patch Adams ao Programa "Roda Viva" da TV Cultura de São Paulo, realizada em 2007. É-lhe feita a seguinte questão: "Quando você está frente com o paciente com a doença grave a relação tem que ser um pouco diferente ou não?"

> [...] O meu personagem de palhaço é um adulto com síndrome de Down. Porque o estilo dos adultos com síndrome de Down é amor incondicional e engraçado. Entro ali, você pode estar coberta de queimaduras o pior tipo. Eu não vejo. Vejo os seus olhos lindos. Você vê que eu não vejo. Você vê... eu vejo você... em qualquer seja o seu caso, pode estar à morte e eu estou do seu lado, na hora. Não imagino que vou curar pessoas. Nem imagino que vou ajudá-las. Imagino que sei que vou criar um relacionamento com elas. Esse relacionamento vai tornar mais fácil o que quer que seja [...]

Essa ideia de não pensar na cura, em não pensar na possível ajuda - ainda que possa ajudar alguém -, é interessante, pois a princípio, pensar na cura de uma doença, provoca um foco na doença. Patch Adams enuncia, por meio do olhar, o desenvolvimento de uma relação. É nessa relação que ele, por meio do seu palhaço, promove saúde, enquanto as empresas farmacológicas medicam e promovem as doenças. Dessa maneira fomos construindo um entendimento de cuidado e ética nas relações. Não desconsiderando o uso de certos medicamentos, mas primando por uma ética do cuidado e das relações.

Para finalizar, solicitamos três voluntárias para representarem um quadro clínico em que uma enfermeira, uma técnica de enfermagem e uma paciente estariam em pleno atendimento de assistência à paciente. Nesse momento percebemos algumas aproximações com o trabalho de Augusto Boal quando, com seu Teatro do Oprimido (1988), coloca em xeque algumas relações de poder estabelecidas. Possuindo, o autor deste texto e ministrante da oficina, formação no teatro de Boal desde o ano de 2007, foi possível avançar no processo de experimentação com o vídeo que esteve em consonância com os exercícios do Teatro do Oprimido.

Na proposta de representação de uma cena cotidiana aos estudantes de enfermagem se aproximam bastante do Teatro Fórum (BOAL, 1980). No entanto, em nossa proposta surge uma hibridez entre o teatro e o vídeo. Nesse experimento o público não interagiu para ocupar o lugar do "atores" na cena, o que ocorre no Teatro Fórum. A interação entre o vídeo e o público se deu quando o retomamos para assisti-lo. Nesse instante da experimentação a ideia foi explorar o uso do vídeo para verificar as representações e estereótipos nas relações reproduzidas no ambiente hospitalar entre equipe de saúde e pacientes.

Orientamos para que o vídeo fosse narrado da perspectiva da "paciente". A ideia foi explorar o uso da câmera subjetiva através desse olhar. Não precisamos discutir de maneira aprofundada a técnica audiovisual, ela vai sendo desvelada ao longo do experimento. Como instrução, falamos brevemente desse recurso de linguagem audiovisual e sua função. Antes do experimento começar, conversamos sobre a câmera subjetiva que é (fig. 4)

> quando o espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela. Muito utilizada em cenas de deslocamento do ator, em que a câmera na mão do operador assume o ponto de vista do ator em movimento. (RODRIGUES, 2002, p. 33)

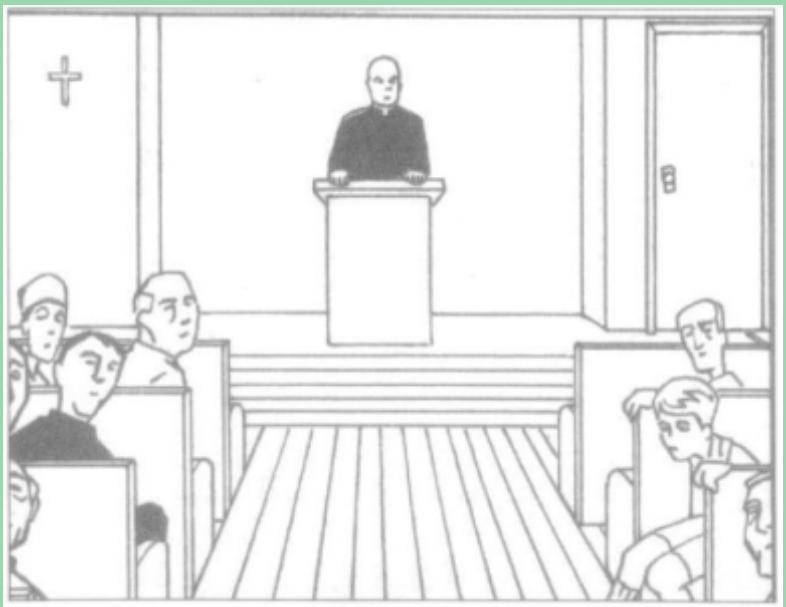


Figura 1 - *Câmera subjetiva*
Fonte: *O cinema e a Produção* de Chris Rodrigues, 2002.

Portanto, a "paciente" ficou sentada em uma cadeira e as outras duas personagens a sua frente, em pé. Explicamos a personagem-paciente como acionar o modo de gravação da câmera e de parar a gravação e pronto. A história passaria a ser contada através do olhar subjetivo da "paciente".

A dinâmica consistia em permitir com que as três voluntárias conversassem rapidamente sobre o que iriam propor para começar a improvisação. A seguir começavam a esquete. O facilitador deve ficar atento ao desenvolvimento dos diálogos até que perceba uma situação clara nas relações estabelecidas, o que não deve ultrapassar cinco minutos. Nesse momento ele grita *stop!* Logo após cada participante comenta a experiência e assistimos ao vídeo produzido. Nesse momento acontece um processo de autoanálise, observamos um espelhamento não só das imagens e sons, mas das posturas e dos estereótipos que poderão brotar durante os diálogos. Isso pode produzir uma transformação com respeito a uma retomada de atitudes e questionamentos dos valores e das relações praticadas.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir das experimentações na oficina interventiva podemos perceber algumas relações significativas que nos ajudarão a compreender alguns de seus possíveis resultados. No documentário *Corumbiara* de Vincent Carelli, temos um exemplo desse tipo de espelhamento percebido na autoanálise do vídeo produzidos pelos estudantes. No começo do filme Carelli narra uma das primeiras experiências do Projeto *Vídeo nas Aldeias*, realizada em 1986. Segundo ele, na época, a proposta "consistia em filmar os índios e mostrar imediatamente". Foi então que, de repente, os índios "furaram o lábio de trinta jovens, uma cerimônia que eles tinham abandonado há vinte anos". Uma transformação, um desvio proporcionado pela autoanálise e pela produção das imagens, o que estimula à autogestão como em nosso experimento com o vídeo e o teatro.

No caso do vídeo produzido pelo grupo, durou aproximadamente três minutos e suscitou diversas discussões sobre as relações estabelecidas no ambiente de trabalho hospitalar. Após a autoanálise sobre a percepção de todos em relação ao experimento, solicitei que escrevessem algo sobre a atividade. A estudante que interpretou a enfermeira é de estatura baixa e, logo que se viu na imagem produzida pela colega, disse: "durante a experiência foi possível conhecer a visão da paciente em situações cotidianas, as relações de medo e poder que se criam; o 'olhar de baixo' [...]". Esse olhar de baixo a que ela se refere, diz respeito ao que chamamos em audiovisual de câmera baixa. É quando a câmera está captando um olhar sob uma perspectiva de baixo para cima, quando se trata de narrar relações, essas imagens tendem a conotar inferioridade e opressão de quem aparece na imagem.

4 CONCLUSÃO

Durante nossa conversa sobre a experiência, diversos estudantes relataram que, aquilo que viram as colegas reproduzirem é o que presenciam cotidianamente no ambiente hospitalar. Relações entre a equipe de saúde em que as discussões são frequentes entre os envolvidos na equipe, chegando, às vezes, a acontecerem na frente do próprio paciente, sem o devido cuidado para com aquele que precisa de assistência. Um dos participantes relatou ter vivido, em um de seus estágios, uma situação parecida, na qual, após muitos diálogos com seu enfermeiro responsável, conseguiu amenizar as discussões e estabelecer uma relação menos conturbada.

O processo possibilitou um espelhamento dos estereótipos das relações instituídas, desvelando e trazendo para o consciente as formas de produção de subjetividades enunciadas no cotidiano hospitalar. Ao final do encontro encontramos como solução para melhorar essa situação desde o diálogo mais freqüente entre a equipe; o respeito ao paciente, procurando ter alguns diálogos específicos a parte dele; até exercitar o simples "bom dia" para todos que

cruzam nosso caminho durante o dia de trabalho.

Com base nas duas questões provocadoras da atividade, concluímos que experimentações estéticas através de pequenas intervenções, como a oficina em questão, podem contribuir para o exercício concreto e efetivo dos olhares dos/as cuidadores/as na área da saúde e para além dela. O vídeo foi uma ferramenta fundamental para esse processo educativo, transcendendo seu uso convencional, podendo ser utilizado para promover o debate sobre as relações instituídas no ambiente hospitalar.

Atendemos nosso objetivo inicial, qual seja: promover sentimentos e reflexões sobre o ato de cuidar e sobre como nos relacionamos com a vida. As discussões entre os estudantes comprovaram que, de alguma maneira, a oficina interventiva provocou novos entendimentos, percepções, sentimentos e reflexões sobre as relações instituídas no ambiente hospitalar. Com isso confirmamos nossa hipótese de que atividades interventivas e criativas, como as que se utilizam de ferramentas audiovisuais, podem contribuir para o processo de sensibilização e exercício de um olhar voltado para o cuidado.

5 REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAREMBLITT, Gregorio. Compêndio de Análise Institucional e outras correntes: teoria e prática. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002.

BOAL, Augusto. Stop: *C'est Magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. Teatro do Oprimido e outras poéticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de janeiro: Ed. 34, 1995.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 1993.

LOURAU, René. Análise Institucional e práticas de pesquisa. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1993.

RODRIGUES, Chris. O cinema e a produção. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VILARÓ, Carlos Páez. Albert Schweitzer em el reino de los Galoas. Montevideo: Artes gráficas integradas SRL, 1996.

PROJETO DE EXTENSÃO ILUSTRAÇÃO DE MODA: RELATO DE EXPERIENCIA

SOARES, Diego dos Santos SENNA, Nadia da Cruz

RESUMO: O presente artigo tem como foco apresentar a moda como uma parte de elementos artísticos, no qual está embasado em pesquisas bibliográfica, imagética e textos complementares. A partir das definições que a moda é arte e a ilustração faz parte da moda, buscando através do grafismo a junção do ideário de moda com a ilustração. Pretendo situar o aluno através do desenho, na construção e reprodução da figura humana que é o foco do curso de ilustração, e também ressaltar a importância da ilustração de moda, apresentando um plano de ensino que supra a necessidade deste futuro profissional ligado à moda. Aqui também será abordada, principalmente, à experiência no projeto de extensão que é o ponto de partida para montar este roteiro.

PALAVRAS-CHAVES: Ilustração de Moda, Figura humana, Plano de ensino

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho faz parte da pesquisa acadêmica que apresentara definições artísticas sobre moda. Considero este trabalho um grande processo de busca e resgate do mundo sensível e do fazer artístico, no caso despertar o olhar para a Ilustração de moda.

A ilustração Moda realmente é arte, pois é das formas de manifestação artística. Vejo que a arte tanto quanto a moda também se tornaram frutos do capitalismo, do prazer imediato, desejos fúteis e falsas novidades, pois, ambas trabalham nos campos; social, político, religioso e psicológico.

> A moda é um todo harmonioso mais ou menos indissolúvel. Serve á estrutura social, acentuando a divisão em classes; reconcilia o conflito entre o impulso individualizado de cada um de nos (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime idéias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica – o aspecto menos explorado da moda- talvez seja uma de suas faces mais apaixonantes. (SOUZA, 1950, p. 29)

A moda se utiliza da arte para dialogar com o publico através da linguagem gráfica como esboços, desenhos e ilustrações como elaboração de projeto, construção de modelos, se preocupa com as formas, equilíbrio, harmonia, estabilidade e estrutura, sendo assim um dos componentes da arte.

Conceitos sobre a Ilustração de Moda

- Ilustração de moda que atende ao ramo publicitário e artístico embasado em pesquisa lança tendências e comportamento em caráter fashionista.
- O desenho dentro da ilustração de moda respeita o tempo de criação artística, com profusão de detalhes, sua arte finalização que valoriza o trabalho e o artista é livre para criar e usar os mais diversos materiais e técnicas que deseja, podes ser usado tanto pelo próprio ilustrador e o design quanto por estilistas para valorizar seu trabalho.
- Cânones são realistas ou na maioria idealizada (pelo ilustrador), mas também há aqueles que são realistas ou distorcidos com deformações estratégicas. A pose geralmente apresenta atitude de passarela ou ousada. O cânone e a roupa transmitem muito mais que da exposição do objeto, estes dois elementos são de máxima importância, pois tanto o "manequin" quanto o que ele veste ou usa como acessório e ate sua maquiagem são importantes para transmitir o comportamento, a atitude, a tendência e o estilo ao alvo que se destina de acordo com Dondis (2007) e Bethan Morris (2007).

2. METODOLOGIA

Esta pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa do tipo com estudo de caso, com aporte bibliográfico a partir dos materiais de estudo de Moda e Vestuário adquirido e pesquisado durante e após período de curso no Colégio agrícola Visconde da Graça e de bibliografia do curso de Artes Visuais – Licenciatura, adquirido no CA- UFPEL. Apresentarei um questionário aberto, ou seja, entrevistas semi-estruturadas aos estudantes do Design de moda da Faculdade Católica e dos estudantes do Vestuário do CAVG que participaram do projeto de extensão no primeiro semestre de 2011/1 orientado pela professora Nadia Senna e ministrado por Diego Soares.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A escolha por este tema se deu devido a minha proximidade com a moda e o desenho, sou formado em técnico em vestuário e nos três anos em que estudei no Colégio Agrícola Visconde da Graça, tive como base do meu ensino técnico o desenho de moda. Durante todo o curso as imagens se fizeram importantes e eu me questionava que imagens eram aquelas que nossas professoras nos traziam para exemplificar como deveria ser feito o nossos trabalhos ou ate mesmo para contar a historia da evolução das roupas. Fui então pesquisar estas imagens e sua historia e me deparei com a ilustração de moda algo que eu já produzia com facilidade, mas sem nem um conhecimento do que era ao certo, eu só sabia que era exatamente isso que eu queria fazer.

A partir dessas minhas pesquisas foi desenvolvido o projeto para atender os alunos de moda de diversas instituições, no entanto, acabou abrangendo a comunidade acadêmica da UFPel devido a grande procura dos alunos do próprio Centro de Artes das áreas como: cinema; design e bacharelado em artes visuais, que também, tinham interesse campo de conhecimento. Sob orientação e coordenação da Professora Nadia Senna e com meu auxílio criamos programa de conteúdos do curso que teve seu início no primeiro semestre de 2011 e ministrado por mim.

O plano de ensino priorizava a figura humana, pois foi percebido que para se trabalhar ilustração de moda é necessário entender figura humana, e foi a partir deste pressuposto que refleti: O que eu procuro em um curso de Ilustração de Moda? No próprio projeto de extensão se tornou visível a resposta que no decorrer das aulas foi confirmada pelos alunos do curso, que é "enfatizar a figura humana".

Durante o período que foi administrado as aulas, totalizando dez encontros, foram apresentados artistas da área tais como: A finlandesa Laura Laine que fez trabalhos para o New York Times e revista ELLE e ilustrou alguns figurinos do estilista Alexander McQueen; Vincent Bakkum que começou ilustrando livros infantis e hoje trabalha no ramo da moda e fez campanhas para Barcelona Magazine; Paula Sanz Caballero Designer espanhola que borda "a mão" suas ilustrações e cria imagens de figuras da alta sociedade e por fim David Downton o ilustrador inglês das top models e celebridades como Julia Roberts e Linda Evangelista.

Usamos como ferramenta de trabalho a Observação da Figura Humana onde contratávamos modelos para que pousassem durante cada encontro, usando figurinos e algumas vezes tecidos simplesmente jogados no corpo e modelados com alfinetes, fitas e amarrações criando uma possível ideia para uma vestimenta. Mudávamos a pose do modelo a cada vinte minutos, pois é desconfortável para o modelo tanto tempo na mesma pose, a mudança de também favorecia os alunos para que eles pudessem ter as varia vistas do corpo humano.

Ao longo das aulas de ilustração de moda fomos sugerindo técnicas diferenciadas, começamos com lápis 6B e 2B, depois fomos para os lápis sépias, sanguíneas e o giz pastel e então introduzirmos os nanquins, aquarelas e por

ultimo colagem de tecidos.

Apesar do caráter prático do curso não foi esquecida a parte teórica, no qual trabalhamos a historia da ilustração, mostramos seu surgimento no período medieval, auge na Belle Époque até os anos 30, sua decadência nos anos 50 e seu retorno no final dos anos 90. Também foram fornecidos apostilas que ilustravam passo a passo da construção do corpo no formato de arquivo de mídia que eram entregues através de email para os participantes do curso. O intuito deste material complementar tem como finalidade auxiliar os alunos em trabalhos ilustrativos fora da sala de aula.

Ao final do Curso foi proposto aos alunos um portfólio onde a poética de cada aluno era livre, por exemplo, eles escolheriam um tema, objeto, filmes, historias em quadrinhos ou um personagem que seria o ponto de partida para inspira-los a criar uma pequena coleção de no mínimo dez roupas para avaliação do aproveitamento e rendimento de cada aluno.

4. CONCLUSÃO

Neste relato foi percebido a necessidade de um estudo sobre figura humana mais aprofundada isolando cada parte do corpo apresentando como podem ser feitas a partir de esquemas gráfico e medidas, não apenas por uma dificuldade dos alunos, mas para satisfazer o conhecimento e domínio de reprodução gráfica da figura humana.

Nesta primeira experiência, inicialmente fiquei inseguro, mas sabia o que tinha que ser feito, a orientadora do curso foi um apoio importante, pois a partir da experiência dela e orientação didática pude ministrar o curso com mais segurança e dinâmica no desenvolver gradativo do curso, estas aulas me propiciaram a ter um pouco mais de autonomia e fazer duas coisas que mais gosto que são ensinar e desenhar.

Este curso também correspondeu alguns dos meus anseios e expectativas, graças à Ilustração de Moda pude tirar uma parte significante para minha pesquisa no qual venho desenvolvendo paralelamente com as aulas ministradas. Pois, através do depoimento dos alunos foi percebido que o curso atendeu algumas necessidades com relação à figura humana, representação de tecidos e definição de estilos próprios de ilustrar. Vejo que os alunos tiraram grande proveito, no entanto, houve queixas sobre a quantidade de material aplicado e o tempo, pois 10 aulas é pouco para uma grande quantidade de material. Em que foi percebido a maior necessidade em aprender a figura humana para a partir dela desenvolver todo o trabalho de ilustração de moda. Mas não vejo essa ressalva como ponto negativo, porque consegui enxergar muito de mim neles principalmente nesse ponto de insatisfação, pois tudo que foi aprendido ainda parece pouco para desenhar com perfeição a figura humana nos seus mínimos detalhes.

Nesse projeto percebi como os alunos do projeto eram dedicados, esforçados e o mais importante, curiosos, pois muitos não tiveram medo de ousar nos materiais e trabalhos idealizados com correções estéticas estratégicas.

5. REFERÊNCIAS

BAUDOT, François. Moda do Século: tradução Maria Thereza de Rezende costa. - São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas . Estética Relacional: tradução Denise Bottman - São Paulo Martins fontes 1998.

COLI , Jorge. O que é arte - São Paulo : Brasiliense, 2000.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual ;Tradução Jefferson Luiz Camargo. - 2º Ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEITE, Adriana Sampaio; VELLOSO, Marta Delgado. Desenho Técnico de Roupa Feminina. 2.ed. - Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

LIPOVESTSKY, Gilles. O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas ; tradução Maria Lucia Machado. - São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORRIS, Bethan. Fashion Ilustrator - manual do ilustrador de moda: tradução Iara Biderman. - São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OSTROWER, Fayga; Universo da Arte: Edição Comemorativa Fayga Ostrower - 24ºed. - Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PALOMINO, Erika. A moda / Erika Palomino. - São Paulo: Publifolha, 2002.
SOUZA, Gilda de Mello e. O Espírito das roupas: a moda do século XIX. - São Paulo: Companhia das letras,1950.

COMUNIDADE EM PÉ DE PAZ: TRABALHANDO GÊNERO NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

ECKERT, Eliane; SERPA, Franciele; RITTA, Maurício; GAIGER, Paulo

RESUMO: *Comunidade em pé de paz* teve início no segundo semestre de 2010, com continuidade em 2011, tendo como público-alvo a comunidade do bairro Navegantes – Pelotas/RS, em extrema vulnerabilidade social. O projeto é desenvolvido através de intervenções semanais, utilizando-se de diferentes estratégias de mobilização, abordando os temas corpo, gênero, sexualidade, drogas, violência doméstica, doenças sexualmente transmissíveis (DST's), prevenção da gravidez precoce, direitos humanos, exploração e abuso sexual, trabalho, auto-estima, identidade, qualidade de vida, desigualdade social, preconceito, educação, entre outros. Através destas ações almejamos problematizar o contexto de desigualdade e exclusão social da comunidade local; promover um espaço coletivo de debate, reflexão e troca de experiências. O projeto proporcionou maior aproximação e a troca de saberes com a comunidade do bairro Navegantes e com uma realidade ainda tão distante do universo acadêmico, possibilitando a reflexão sobre a responsabilidade da universidade em relação aos problemas sociais.

PALAVRAS-CHAVES: Extensão universitária; Comunidade; Cidadania; Gênero.

1. INTRODUÇÃO

A indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão em que se baseiam os preceitos da universidade é fundamental para o processo formativo da comunidade acadêmica e, também, para viabilizar as transformações necessárias na sociedade. A Secretaria de Educação Superior (SESu), do Ministério da Educação, afirma que a extensão universitária deve ser entendida como prática acadêmica que interliga as atividades de ensino e pesquisa da Universidade às demandas da maioria da população, possibilitando a formação do profissional cidadão e credenciando a produção de conhecimento para a superação de desigualdades sociais (BRASIL, 2007).

A realização de um projeto de extensão universitária permite que o saber científico produzido na instituição educacional exceda os muros que a cercam e integrem-se a uma função social informativa e formativa junto à comunidade extra-muros (MELLO, 2008), invadindo a vida social nas diferentes dimensões e propiciando a flexibilização do conhecimento como uma via de mão dupla, em que o desenvolvimento intelectual da academia se funde com a práxis social em um processo de troca de saberes sistematizados. Além disso, a extensão é algo imprescindível para a formação de profissionais conscientes de seu papel e com a capacidade de intervir na sociedade que os cercam através de um olhar prático e crítico do real, colocando o saber adquirido na universidade a serviço das pessoas excluídas.

Sposati (1996) afirma que a exclusão social

> (...) é a impossibilidade de poder partilhar, o que leva a vivência da privação, da recusa, do abandono e da expulsão, inclusive com violência, de um conjunto significativo da população. Por isso é uma exclusão social e não pessoal. (...) A exclusão social é aqui entendida como uma situação de privação coletiva que inclui pobreza, discriminação, subalternidade, a não-equidade, a não-acessibilidade, a não-representação pública como situações multiformes.

Neste contexto de subjugação, se considerarmos que é a educação que dota as pessoas de atitudes para participarem efetivamente da sociedade (FREIRE, 1996) e que os programas de extensão universitária têm como foco fortalecer as políticas públicas e estimular o desenvolvimento social e o espírito cidadão (BRASIL, 2008), o projeto aqui relatado têm potencial para mobilizar e capacitar sujeitos em prol da promoção social e exercício da cidadania.

Comunidade em pé de paz está inserido no *Projeto Quilombo das Artes*, que é vinculado ao Programa Vizinhança da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, sob coordenação dos professores Paulo Gaiger e Eleonora Santos. Através das ações desenvolvidas almejamos problematizar o contexto de desigualdade e exclusão da comunidade local; promover um espaço coletivo de debate, reflexão e troca de experiências que contribuam para o fortalecimento dos sujeitos na busca pelo exercício da cidadania e da

transformação social, numa perspectiva de empoderamento (LISBOA, 2007) individual e comunitário, de autonomia e de luta contra a exclusão social; e criar condições para a inserção dos estudantes em atividades de extensão fundamentadas no intercâmbio com a sociedade.

2. METODOLOGIA

O *Quilombo das Artes* é um projeto de cunho permanente e interdisciplinar que, desde março de 2010, desenvolve ações nas áreas da Dança e do Teatro com crianças, adolescentes, jovens e idosos do bairro Navegantes, com o apoio do Centro de Referência de Assistência Social – CRAS e da Escola Estadual Nossa Senhora dos Navegantes (EENSN), onde as atividades são desenvolvidas.

No segundo semestre de 2010, motivado pela necessidade de atingir também as mães/pais ou responsáveis desses adolescentes, teve início um projeto piloto desenvolvido com as mulheres da comunidade, com o objetivo de criar um espaço de discussão sobre temas relativos a corpo, gênero e sexualidade. Inicialmente contando com duas monitoras - uma do Curso de Biologia-Licenciatura e outra do Curso de Pedagogia, ambas voluntárias – e um grupo de, em média, 7 mulheres, foram realizadas quatro oficinas abordando assuntos como Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST's), métodos contraceptivos, gravidez precoce, relação corporal, orgasmo, auto-estima, sexo, orientação sexual, violência sexual, preconceito e relações de gênero.

Comunidade em Pé de Paz teve continuidade em 2011, ampliando suas ações para os demais adultos da comunidade, em caráter permanente. Atualmente, o grupo é formado por cerca de quinze pessoas, em sua maioria mulheres, e conta com três monitores - dos cursos de Pedagogia, Dança-Licenciatura e Ciências Sociais - e, ocasionalmente, com a colaboração de acadêmicos de outros cursos.

O projeto passou a ser desenvolvido através de intervenções semanais, utilizando-se de diferentes estratégias de mobilização, que envolvem: a) realização de dinâmicas de relaxamento e reflexão sobre o cotidiano e a realidade em que os participantes estão inseridos; b) explanação, exploração dos conhecimentos pré-existentes e mediação do debate sobre a temática escolhida anteriormente pelo grupo, com o auxílio de mecanismos audiovisuais; c) avaliação das atividades e escolha da temática seguinte.

Nestas atividades, as experiências prévias dos participantes são fundamentais, pois buscamos utilizar uma Metodologia Participativa (LOPES et al, 2001), aberta, problematizadora e de caráter coletivo, que provoque a interação de todos os presentes de maneira dinâmica e atrativa e que contribua para o engajamento dos participantes como sujeitos e atores sociais do meio em que vivem.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Inicialmente, desenvolvemos ações voltadas para a elaboração de um diagnóstico da realidade vivenciada pelas participantes, onde pudemos perceber um pouco de suas trajetórias de vida e expectativas. Assim, foi possível traçar um perfil da maior parte dessas mulheres: mães desde a adolescência, esposas, cuidadoras do lar e da família, submissas e subjugadas pelas imposições da cultura machista e da religião. Mulheres que não conhecem o próprio corpo, nem seus direitos, mas conhecem bem a violência e os abusos sofridos cotidianamente, dentro de suas casas e acabam por reproduzir a tradição machista e preconceituosa que as oprime. Quando questionadas sobre quem eram elas próprias, as respostas eram sempre relacionadas ao lar, à família e ao marido, como é possível perceber nos desenhos:

C

Comunidade em pé de paz/Bairro Navegantes/Pelotas - Dezembro/2010

ontudo, muitos destes desenhos vieram acompanhados de falas de descontentamento, conformismo, falta de perspectiva e medo de agir em busca de uma mudança.

Nas atividades relacionadas à sexualidade, foi possível perceber que a maioria delas não conhecia o próprio corpo. Os órgãos sexuais, as zonas erógenas e o orgasmo são tabus e a conversa sobre o assunto, inicialmente, soava como algo pecaminoso, uma transgressão às regras da sociedade e da religião. Isso esteve presente em suas falas, carregadas da cultura machista e preconceituosa, e no universo que permeia suas relações.

Tais conceitos dificilmente são discutidos ou pensados em qualquer outra oportunidade que não nestas oficinas e isso se traduz em seus comportamentos regrados, aprendidos e reproduzidos, sem deixar margem para quaisquer questionamentos. Assim, através das dinâmicas propostas e de relatos trazidos no decorrer das oficinas pudemos observar a urgência no debate acerca destes temas, em uma perspectiva de compreensão e mudança da própria realidade.

Os temas abordados ao longo do ano de 2011 foram escolhidos pelos próprios participantes do grupo, julgando por sua importância perante a realidade de vulnerabilidade social e violência em que se encontra o bairro e seus moradores. Foram elencados, inicialmente: corpo, gênero, sexualidade, drogas, violência doméstica, Lei Maria da Penha, doenças sexualmente transmissíveis (DST's), prevenção da gravidez precoce, direitos humanos, exploração e abuso sexual, trabalho, auto-estima, identidade, qualidade de vida, desigualdade social, preconceito, educação, entre outros que surgiram ao longo dos encontros.

As drogas foram o primeiro tema discutido neste ano, dando ênfase ao crack. Em três encontros, foram

abordados problemas ocasionados tanto pelas drogas lícitas (álcool, cigarro, remédios) como as ilícitas (maconha, crack, oxi, cocaína, etc.). Estas discussões tiveram grande participação do grupo, pois todos relataram casos de uso de drogas na própria família ou de conhecidos. Muitas das mulheres mostraram-se preocupadas com seus filhos, já viciados, que roubam objetos da própria casa para comprar drogas. A cocaína, a maconha e o crack foram consideradas as drogas de maior incidência na comunidade.

Em seguida foram abordados temas relativos às relações de gênero, violência doméstica, violência contra a mulher, Lei Maria da Penha (Nº 11.340, de 7 de agosto de 2006) e exploração e abuso sexual infanto-juvenil, em diversas oficinas. Na apresentação desses temas surgiram vários depoimentos de mulheres afirmando que suas amigas sofriam agressões. Porém, os relatos possuíam tantos detalhes e eram acompanhados de tantos sentimentos, que foi impossível não acreditar que elas próprias eram as vítimas daquela violência. Além disso, mais vez a tradição machista e opressora surgiu na voz das próprias mulheres e frases como *"Tem menina que provoca, que pede para ser estuprada"* e *"Tem mulher que gosta de apanhar do marido"* foram ouvidas.

Esse tipo de violência física, social, emocional e psicológica é resultado das relações de poder entre homem e mulher e, segundo Foucault (1998), onde há exercício de poder, também há resistência. Assim, a resistência surge quando essas mulheres vitimadas tomam consciência da sua realidade e passam a posicionar-se como donas de suas próprias vidas.

Aos poucos, é possível perceber que os corpos vão se soltando, as idéias se alargando e dando espaço para novos paradigmas. Sabe-se que os resultados destas ações ainda são breves e, aos olhos alheios, talvez pareçam insignificantes, mas para quem acompanha o processo de perto é possível perceber imensas transformações.

4. CONCLUSÃO

Vivemos em uma sociedade complexa e contraditória que possui padrões de comportamento hierárquicos entre homens e mulheres, classes sociais ou etnias. Essas relações evidenciam um processo de construção social, cultural e histórica de determinados perfis na prática social. Para o senso comum, parece óbvio que homens e mulheres tenham condutas e desempenhem papéis específicos e aceitáveis na sociedade, ou que negros e brancos, ricos ou pobres sejam segregados e discriminados em um processo natural. Porém, também nós, extensionistas, somos produto deste meio e desta tradição e fomos "moldados" por uma criação que nos conferiu uma visão de mundo específica a respeito das sexualidades, dos gêneros e das relações sociais. Quebrar os próprios tabus, preconceitos e concepções de homogeneidade foram e são nosso maior desafio, pois não queremos que nossas ações se reduzam a um mero catecismo normatizador de condutas (MELLO, 2008).

Nas oficinas realizadas ao longo deste primeiro ano, constatamos a possibilidade de empoderamento e emancipação do grupo frente as demandas da comunidade e de suas próprias realidades cotidianas. O empoderamento, conforme LISBOA,

> é um processo pelo qual pessoas ou comunidades criam o seu próprio espaço vital, e a partir dele aprendem a lidar criativamente com situações problemas e em função de suas necessidades básicas; o enfoque é centrado na força e na capacidade das pessoas de descobrir e desenvolver suas capacidades para vencer e superar seus problemas tanto individuais como socioestruturais. (2007)

Neste sentido, as atividades realizadas mostraram-se de grande relevância para construção de um espaço reflexivo capaz de potencializar a curiosidade e a cumplicidade como instrumentos de reconstrução de saberes de superação de preconceitos, proibições, constrangimentos e tabus cultivados implícita e explicitamente no senso comum.

Sabemos que ainda temos um longo percurso para a consolidação do grupo, superação dos desafios e

alcance dos objetivos propostos, pois a extensão universitária exige um processo de construção coletiva, dedicação, compromisso, continuidade e conscientização. Contudo, já pudemos perceber que através deste projeto foi possível contribuir para o fortalecimento da auto-estima e consciência de si e de suas ações na sociedade, fomentar o caráter participativo, crítico, consciente, mobilizador e multiplicador do grupo.

Quanto à formação como graduandos e extensionistas, *Comunidade em pé de paz* possibilitou-nos, desde o início, a aproximação e a troca de saberes com a comunidade do bairro Navegantes e com uma realidade ainda tão distante do universo acadêmico, possibilitando a reflexão sobre a responsabilidade da universidade em relação aos problemas sociais.

5. REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Superior. *Plano Nacional de Extensão*. Brasília, DF, 2007. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/sesu>. Acesso em: 18 de agos 2011.

_____. Presidência da República. Casa Civil. *Decreto 6.495, de 30 de junho de 2008*. Institui o Programa de Extensão Universitária (PROEXT). Brasília, DF, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A história das sexualidades*. V. I, II, III. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra, 1996.

LISBOA, Teresa Kleba. Trabalho apresentado no II Seminário Nacional "Movimentos Sociais, Participação e Democracia", UFSC, 2007.

LOPES, EB et al. *Metodologias participativas*. In: BRASIL. Ministério da Saúde. Associação Brasileira de Enfermagem. Adolescer, compreender, acolher. Brasília, 2001.

MELLO, J. C. *Educação, gênero e sexualidade no cotidiano de Arapiraca – Alagoas*. Extensão em Foco, Curitiba, n. 1, p. 105-113, jan./jun. 2008. Editora UFPR.

SPOSATI, Aldaíza. *Globalização da Economia e Processos de Exclusão Social*. In. Cadernos da Programação da Capacitação em Serviço Social e Política Social. Pág. 61 a 76. 1996.

O NEGATIVO E O POSITIVO DA MONOTIPIA, SOB AS PERSONAGENS FEMININAS DAS COMICS AMERICANAS

LIMA, Fabrício Gerald; RÉGIS, Ana Manuela Farias

Resumo: O projeto justifica-se na experiência de dois alunos na produção e pesquisa de Histórias em Quadrinhos que optaram por uma parceria envolvendo os estilos variados de produção em quadrinhos com as diferentes técnicas de gravura em destaque a monotipia, no qual se trabalhará a imagem desenhada no papel e a que fica anexada na tinta, fazendo assim um positivo e negativo dentro de uma técnica. Tal proposta utiliza os quadrinhos como recurso de imagem técnicas e influencias de produção, fazendo o trabalho em parceria consistir num ponto comum em que convergem os trabalhos dos dois acadêmicos.

Palavras chaves: Monotipia, Feminino, Ícones.

INTRODUÇÃO

Para começar a falar deste projeto, iremos, por muitas vezes, mesclar "nossas vozes" em primeira pessoa do singular e plural, pois, este trabalho foi feito concomitantemente por dois acadêmicos do Centro de Artes na disciplina Gravura I. Antes de iniciar o projeto, iremos abordar nossa trajetória: a de Ana Manuela (Manu) e Fabrício (Faber). Esse texto não tem a pretensão de aportar somente métodos científicos, mas também pensamentos que levaram ao trabalho em parceria, mesclando as experiências adquiridas neste processo de produção.

A partir da pesquisa sobre quadrinhos femininos feita por mim (Manu), tanto em termos de personagens significantes do sexo feminino, como as mulheres que trabalham com HQs e quadrinhos voltados, especificamente, ao público feminino, o trabalho é influenciado a partir de um grupo de pesquisa no qual faço parte desde 2008, onde tenho uma trajetória de pesquisa sobre a área do feminino e quadrinhos, bem como apresentações e oficinas. A relevância de trabalhar os quadrinhos na gravura, por tratar de uma linguagem em comum que se tem com os quadrinhos, que são a repetição, da figura - fundo , linhas, cores puras, e, imprescindivelmente, o suporte que no caso do trabalho apresentado aqui será o papel.

O tangente a minha pesquisa (Faber) é a relevância sócio-cultural de personagens de histórias em quadrinhos na atualidade. Seu público alvo, nada mais é que os jovens que estão imerso nessa cultura pop. Comecei minha pesquisa traçando a cartografia dos fanzineiros de Pelotas que tem como objetivo catalogar e relacionar a produção de história em quadrinhos deste município em termos de autores, personagens e gêneros de Hqs e também participando do Núcleo de Produção de Quadrinhos, projeto direcionado a produção de histórias em quadrinhos de acadêmicos do Instituto de Artes e Design. Me envolvi com esses projetos após meu reingresso ao curso de Artes, na área de licenciatura, o qual me encontro cursando e, também, atuando como bolsista em projetos de extensão relacionados a disciplina de História em Quadrinhos ministrada pelos professores Nádia da Cruz Senna (orientadora de minha bolsa de extensão) e João Carlos Nogueira. São projetos tocados em conjunto com o Ciclo de HQ e Cinema, atualmente em sua sexta edição, cujo foco reside na análise sobre as diferenças e vantagens resultantes da transposição dos conceitos de diversos subgêneros dentro do gênero das HQs para mídias audiovisuais como o cinema e a TV. A partir do êxito e visibilidade deste projeto, fui convidado a estabelecer o processo de pesquisa em torno da produção de fanzines de HQ de Pelotas, o qual denominei "Cartografia dos Quadrinhos Pelotenses", um projeto de Cartografia e Deslocamentos das Artes Visuais orientado pela professora Maria Eduarda Gonçalves,

Devido a toda a trajetória dentro do gênero das histórias em quadrinhos na universidade, nos encontramos nesta disciplina de Ateliê de Gravura com a idéia de um trabalho conjunto dentro da proposta da disciplina. Já que a Manu vem trabalhando há bastante tempo com a simbologia das personagens femininas dentro das histórias em quadrinhos que, inclusive será o tema de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e, estando ciente que o meu

trabalho (Faber) será a significância dos personagens e conceitos das histórias em quadrinhos na cultura globalizada, propomos a idéia de um projeto que mesclasse as linguagens da HQ e da Gravura que muito tem em comum para adaptar o contexto do livro a História das Mulheres no Brasil com personagens femininas significantes das histórias em quadrinhos que, por sua vez, tem também todo um histórico árduo de trajetória dentro do gênero, fugindo aos estereótipos preconceituosos dos primórdios da indústria até ao estágio atual, de grandes protagonistas de uma ampla gama de títulos direcionados aos mais diversos públicos de todas as idades.

METODOLOGIA

A princípio este projeto seria trabalhado em capítulos, ou seja, de cada capitulo do livro pegaríamos uma cena "chave" e traríamos para quadrinhos. No entanto, o tempo para produção seria muito curto para este tipo de trabalho, então pensamos em abordar em Pin-up's todos os capítulos, levando em consideração a abordagem de cada capítulo e retirar das personagens femininas de HQ representantes da idéia central do capítulo estudado porém; o prazo nos prejudicou mais uma vez, nos forçando a reduzir o número de capítulos de onze para oito personagens, no qual estamos em fase de produção. Pensamos em trabalhar somente os capítulos que mais nos identificarmos a fazê-los. Terá um cuidado, em especial, no tratamento cronológico das histórias, para que o leitor/espectador possa apreciar cada fato contado dentro de cada pin-up que iremos representar.

A relação com os capítulos do livro e a seleção das personagens, foi feito a partir de processo de pesquisa e comparação. Um dos principais fatores que levamos em consideração com as personagens e a situação, é a de não tratar a aparência física, mas, psicológica, como o caso da Jean Grey que perpassa por todos os níveis de situações que as mulheres, no qual ela vai retratar a época escolhida, passaram.

Desenvolvendo as Pin-Up´s

Em principio fizemos uma lista de nomes que poderiam ser tratadas como Pin Up´s, nos detemos em nomes de personagens femininas das comics americanas e japonesas, após selecionarmos as personagens fizemos um paralelo com os capítulos do livro trabalhado neste projeto, que foi concluído da seguinte forma:

Ordem	Capítulo	Personagem
01	Eva Tupinambá	Vampirella
02	Arte e sedução: Sexualidade feminina	Jean Grey e Fênix
03	Homeorotismo Feminino	Batwoman e Questão
04	Maternidade Negada	Mística
05	Mulher e Família Burguesa	Sue Richards
06	Psiquiatria e Femilidade	Emma Frost
07	Trabalho Feminino e Sexualidade	Estelar
08	A mulher dos anos dourados	Miss Marvel

Um dos principais fatores para levarmos em consideração a escolhas dos capítulos foram as sugestões de personagens que tínhamos para trabalhar como Pin-Up´s, ou seja, muitas personagens são reconhecidas do grande público de cultura pop, no entanto, são personagens estrangeiras, e para melhor adequar a situação que elas foram escolhidas, pesquisamos capítulos do livro, sem perder a ordem cronológica, que melhor adequassem as psiques das personagens. Fazendo esta seleção como fora citada acima, se iniciou a fase de criação e arte finalização da Pin-Up´s e posterior trabalho com as técnicas de gravuras mais pertinentes a essas matrizes..

A Gravura, os materiais e os recursos

A principio se pensou no trabalho em cologravura; nesse primeiro momento, foi onde acreditamos que seria o melhor processo de gravura a ser empregado. No entanto, esse processo foi adquirindo uma nova cara, conforme experimentávamos cada técnica. Vendo seus (de)feitos, percebemos que o processo de monotipia era a que melhor se enquadrava; não no sentido de que as outras fossem inválidas, mas pelo resultado inesperado que elas nos proporcionou, que batizamos de negativo e positivo.

O que é monotipia?

Seu nome já define que é uma única impressão, ou seja, cada vez que utilizar do papel sobre a tinta, o gravurista terá uma única cópia, pois não há uma matriz sobre o papel e a tinta, mas as impressões que o gravurista faz sob o papel.

A metodologia de se fazer uma monotipia é bem simples. Primeiramente entinta o mármore com a tinta de gravura, deixando-a bem espelhada; posteriormente coloca-se o papel sobre essa tinta sem fazer pressão; após esse procedimento o artista faz sua interferência sobre o papel, deixando suas marcas unicamente onde ele quer que a tinta saia; após deixar sua impressão, o gravador retira o papel de cima da tinta e então teremos a primeira impressão de monotipia. Essa impressão foi denominada de positivo, pois a interferência foi direta em cima do papel, ficando a marca do desenho de forma oposta na tinta em cima do mármore no qual foi intitulada de negativo.

As impressões feitas em nossos trabalhos foram denominadas de positivo e negativo da monotipia, apesar de o desenho ser exatamente o mesmo, a impressão não o é. Pois o que sai na forma positiva são as linhas que desenhamos no papel; já o desenho que fica na tinta é o resultado do processo de desenhar sob a folha que está sob a tinta. Ele fica totalmente invertido, deixando o trabalho mais diversificado e sem perder sua característica principal.

Para chegar o negativo e positivo da monotipia

A princípio pensamos em utilizar a cologravura, como foi descrito acima, mas os resultados não ficaram significativos e a gravura passaria a segundo plano, que não era essa a nossa intenção. Após uma apresentação da professora responsável pela disciplina de Gravura I *Helena Kanaan*, sobre trabalhos da artista Italiana *Maria Bonomi* que intitulava *Gravura Peregrina*, foi que percebemos que, a partir da monotipia poderíamos ter trabalhos variados e a gravura seria o nosso foco principal. Começando a execução do trabalho, o primeiro desenho utilizado foi *O Quarteto Fantástico* com a metodologia de se utilizar a monotipia. Passamos tinta no mármore, colocamos a folha de seda em cima da tinta plástica para gravura, e colocamos o desenho para fazer o primeiro teste, no qual nos surpreendemos com o resultado inesperado e surpreendente; foi então que vimos a tinta também desenhada e resolvemos retirar o trabalho que ficou na tinta obtendo o resultado negativo do desenho, e percebemos que queríamos seguir por este caminho. O positivo e o negativo da monotipia resultaram no trabalho extremamente expressivo e surpreendente no qual vamos utilizar para o término desse projeto.

A escolha definitiva foi em favor do papel *seda*, pois ele absorvia mais a tinta do que o papel *canson* de gramatura de 200 gramas e o papel *vegetal*. A tinta no papel vegetal perdia seu brilho ficando opaca, sem vida, com

resultados não tão interessantes quanto no de seda. Em papel *canson*, a tinta fica falhada não permitindo que se captasse o desenho e a essencialidade da tinta; em vista disso, a proposta será trabalhada a partir da folha de seda sob a tinta de gravura. No total serão 24 trabalhos, 8 trabalhos feito na tinta e no desenho a nanquim no qual foi o desenho originário, 8 no positivo da gravura na folha de seda e 8 no negativo do desenho na folha de seda

Os artistas influenciadores desse trabalho

A principio, eu (Manu) pensei em trabalhar com Rubem Grillo, pelo seu resultado em cima da madeira. Suas declarações me fizeram pensar na escolha do papel e na metodologia a ser trabalhada. Apesar de querer um resultado parecido com o artista, o tempo não seria parceiro de fazer um trabalho como o de Rubem, ou seja: xilogravura; então, para se assemelhar o máximo ao trabalho do artista, desenhamos em folhas grossas de gramatura de 200 grama e finalizamos com nanquim e a partir desses trabalhos foi utilizada a monotipia. Seus trabalhos foram o ponto de partida para o desenho e foram de fundamental importância nesse projeto. E a inspiração para trabalhar com a monotipia foi de *Maria Boroni* em suas *Gravuras Peregrinas*, foi a partir dela que o *insight* de trabalhar com a monotipia e se utilizar do desenho em si veio a tona e a partir daí não paramos de produzir e experimentar o que essa técnica poderia nos propiciar.

Quanto a mim (Faber), resolvi me utilizar da obra de dois artistas (abaixo citados) como referência para minha participação desse projeto no Ateliê de Gravura, fazendo referência a minha própria experiência como artista e também à nossa proposta híbrida de desenhos de quadrinhos com os processos de gravura. Ao pensar em gravura, as ilustrações em xilogravura, comuns na literatura de cordel sempre me vem à mente, pois seu processo de impressão nos folhetos do cordel e sua posterior comercialização remete a minha própria experiência com a fanzinagem, cujos processos são familiares aos da produção do cordel. Com o imaginário do sertão nordestino, tão comum em obras de xilogravuristas como *J.Borges*, com suas criaturas aladas, dragões, mitos e santos da religião, heróis e musas do cangaço, estabeleço uma relação com a própria iconografia das histórias em quadrinhos com uma mitologia tão rica quanto a dos cordéis vendidos e encenados em praças e mercados no Nordeste do país. Os contrastes em preto e branco das ilustrações em xilogravura dos cordeis, sejam no miolo dos folhetos ou apenas em suas capas, fora o seu próprio estilo de composição, encontram seu paralelo em autores consagrados dos quadrinhos; *Mike Mignola*, o célebre criador do personagem *Hellboy* (famoso tanto em HQs quanto na animação e no cinema) sendo apenas uma referência entre tantas outras.

O trabalho de *Derlon Almeida* me serve como referência ao passo em que busca, assim como em nosso projeto, um processo de hibridação onde duas categorias aparentemente distintas de arte, onde seja possível estabelecer diálogo e produzir resultados ímpares que ampliem o alcance de ambas as linguagens. Nossa semelhança se dá na reinterpretação do papel da mulher na história do Brasil com o paralelo com os ícones femininos e populares das histórias em quadrinhos que utilizamos enquanto Derlon Almeida se valeu de uma atualização do próprio imaginário da literatura de cordel, mesclando os processos compositivos da xilogravura popular e da *Street Art* do *Graffit*; nosso diferencial no fato de que, Almeida dialoga diretamente com a imagem gráfica impressa no cenário urbano sem a utilização das matrizes comuns no processo da xilogravura, nosso trabalho se faz valer das cópias dos desenhos de quadrinhos (as Pin-ups) como matriz de suporte para o processo de gravura, seja ela monotipia ao invés da xilogravura de J. Borges.

O que é literatura de Cordel?

Poesia popular impressa e divulgada em folhetos ilustrados com o processo da xilogravura (técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução de imagens e textos sobre papel ou outro suporte adequado), desenhos e clichês zincografados, a literatura de cordel chegou ao Brasil no século XVIII através

dos portugueses; sua denominação é também de autoria portuguesa, pois, em sua terra natal, eram expostos ao povo amarrados em cordões, estendidos em pequenas lojas de mercados populares ou até mesmo nas ruas. A literatura de cordel tornou-se muito popular no Brasil, principalmente na região Nordeste do país, onde são vendidos em lonas ou malas estendidas em feiras populares. Fazem grande sucesso em estados como Pernambuco, Ceará, Alagoas, Paraíba e Bahia devido ao preço baixo, o tom humorístico de muitos deles e por retratarem fatos da vida cotidiana da região como festas, política, secas, disputas, brigas, milagres, cangaceiros, heróis, milagres, mortes, etc. Esses pequenos livros são vendidos, geralmente, pelos próprios autores; em algumas situações, estes poemas são até mesmo recitados em praças para o público com acompanhamento de violeiros.

CONCLUSÃO

É nesse sentido que o projeto busca unir desenhos em grafite com a técnica de monotipia e com técnicas digitais para contar, com os recursos da iconologia das histórias em quadrinhos, a História das Mulheres no Brasil que narra através de artigos de diversos autores o papel feminino na construção da história brasileira. Buscamos relacionar os elementos compositivos de comum acordo entre as mídias da Gravura e das histórias em quadrinhos, fortalecendo o conceito básico da Gravura como influência precursora nos primórdios da produção mundial de quadrinhos ao passo em que ilustramos trabalho de pesquisa referente ao processo de preconceito de gênero infligido às mulheres e o apanhado de suas realizações contrárias a esse processo, tanto no real contexto histórico brasileiro quanto no fictício universo mundial dos quadrinhos.

O suporte será o papel (suporte tradicional dos quadrinhos) e o livro será o próprio local de exposição no qual pensamos em resgatar na literatura de cordel a forma mais simples de exposição, ou seja, a partir de varais e pregadores expor as gravuras como roupas em cordéis.

BIBLIOGRAFIA

GUIMARÃES, Edgar. Fanzine. 2ª ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005

GRAVETT, Paul. Manga: Como o Japão reinventou os quadrinhos. 1. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

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.

SENNA, Nádia. Deusas de Papel: a trajetória feminina na HQ do ocidente. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas: São Paulo, 1999.

Webgrafia

DC COMICS, http://www.batmanatrajetoria.hpg.ig.com.br/dccomics.html. Acessado no dia 15 de maio de 2011

ITAÚ CULTURAL, http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3582&cd_idioma=28555. Acessado no dia 15 de junho de 2011

MARIA BOROMI, http://www.mariabonomi.com.br/homef.asp?l=p. Acessado no dia 15 de junho de 2011

MARVEL COMICS, http://www.tiosam.net/enciclopedia/?q=Marvel_Comics. Acessado no dia 15 de maio de 2011

_____, http://www.youtube.com/watch?v=5BHUbZD9r5A. Acessado no dia 15 de maio de 2011

Http://*www.notablebiographies.co*. Acessado no dia 15 de maio de 2011

A PEDAGOGIA DA COMUNICAÇÃO E A PRODUÇÃO DE VIDEO: UMA PROPOSTA TEORICO – PRÁTICA

PEREIRA, Josias[1]; JANHKE, Nara Giovana[2]

RESUMO: A proposta do trabalho nasce do desafio proposto por uma professora da escola municipal de Pelotas, que tenta modificar sua aula para um contexto teórico – prático, onde o saber escolar possa sair dos muros da instituição e realizar a união entre comunidade e moradores, socializando o saber. Para este empreendimento é convidado o curso de Cinema da Universidade Federal de Pelotas, incumbida de criar uma oficina de vídeo dentro de uma disciplina do ensino fundamental. O desafio proposto é ajudar os alunos da 8º série a produzir vídeos na escola na disciplina de Língua Portuguesa. Aliando teoria à prática, foi aceito o desafio e com a teoria da Pedagogia da Comunicação realizamos o trabalho que se apresenta em fase final (Outubro 2011). O objetivo do projeto é transformar um processo técnico, o fazer vídeo,em um processo pedagógico, onde professor e alunos contam com a ferramenta do cinema para o suporte de ações pedagógicas. Com o desenvolvimento do projeto e a adesão dos alunos, da escola e da comunidade temos dados que comprovam que este processo técnico pode ser usado como ferramenta no processo educacional.

PALAVRAS-CHAVES: Pedagogia da Comunicação, Produção de Vídeo, Neurociência,

1 INTRODUÇÃO

Formação Docente:

Falar de educação no Brasil é antes de tudo falar da necessidade da formação cultural e social de um povo, pois é através desta socialização que é formado o futuro cidadão. A escola vem passando por várias mudanças, algumas por determinação social e outras por modismo. Qual a necessidade e como estas teorias influenciam no futuro deste país? O pesquisador professor Saviani (2006) apresenta dados da formação docente no Brasil. Segundo o autor à preparação de professores para as escolas primárias, as Escolas Normais preconizavam uma formação específica, que predominou nelas a preocupação com o domínio dos conhecimentos a serem transmitidos nas escolas de primeiras letras. Portanto, o que se pressupunha era que os professores deveriam ter o domínio daqueles conteúdos que lhes caberia transmitir às crianças, desconsiderando-se o preparo didático-pedagógico. Houve o estabelecimento e expansão do padrão das Escolas Normais (1890-1932) que foi marcada por dois vetores:

[1] Docente da UFPel da área de Cinema/ doutorando em educação
[2] Docente da rede Pública de Pelotas.

enriquecimento dos conteúdos curriculares anteriores e ênfase nos exercícios práticos de ensino, cuja marca característica foi a criação da escola-modelo anexa à Escola Normal. Em seguida, uma nova fase se abriu com o advento dos Institutos de Educação (1932/1939), concebidos como espaços de cultivo da educação, encarada não apenas como objeto do ensino mas também da pesquisa. Percebe-se que os

Institutos de Educação foram pensados e organizados de maneira a incorporar as exigências da pedagogia, que buscava se firmar como um conhecimento de caráter científico.

Entre 1971 a 1996, houve a substituição da escola Normal pela Habilitação especifica do Magistério. A criação de Escolas Normais, de nível médio, para formar professores primários atribuiu ao nível superior a tarefa de formar os professores secundários. Nesse contexto configuraram-se dois modelos contrapostos na formação de professores: o modelo dos conteúdos culturais – cognitivos e o modelo pedagógico- didático. O primeiro modelo predominou nas universidades e demais instituições de ensino superior que se encarregaram da formação dos professores secundários e o segundo tendeu a prevalecer nas Escolas

Normais, ou seja, na formação dos professores primários.

A formação profissional dos professores implica, pois, objetivos e competências específicas, requerendo, em consequência, estrutura organizacional adequada e diretamente voltada ao cumprimento dessa função. Um dos dilemas apresentados é exatamente a situação da formação de professores diante do confronto entre os dois modelos: aquele centrado nos conteúdos cultural-cognitivos e aquele referido ao aspecto pedagógico-didático, ou seja , a forma e o conteúdo, mas recuperando a ligação entre os dois aspectos que caracterizam o ato docente, ou seja, evidenciando os processos didático-pedagógicos pelos quais os conteúdos se tornam assimiláveis pelos alunos no trabalho de ensino-aprendizagem, o dilema será superado.

Realidade Social:

A produção de vídeo é uma realidade da sociedade atual, porém, ainda está longe do dia a dia das escolas no Brasil. Vemos uma lenta mudança acontecendo em algumas instituições de ensino, onde a produção de vídeo chega via alunos e alguns bravos professores, que no momento são a minoria ativa (MOSCOVICI, 2007), e por isso não são compreendido por seus pares. São professores que desejam realizar alguma modificação na sua aula, principalmente para que o aluno tenha prazer em aprender, tirando o foco unicamente dos conteúdos.

Dentro deste contexto surge a professora Giovana que há 20 anos leciona na rede pública de Pelotas. Formada em Letras, ministra aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental.

Ao começo de cada ano seus novos alunos sempre dizem \as mesmas coisas: “as aulas de português chatas e difíceis”, “eu não sei português”, numa clara confusão entre língua e gramática (BAGNO,1999). O que frustra a professora é que a língua materna seja alvo de tanto pavor e ojeriza, afinal é a língua que embala nossos sonhos, nossos pensamentos mais secretos e também nossos planos de futuro. É a língua em que pensamos e construímos nossas vidas, o mundo que queremos.

> “O ideal seria que os alunos não fossem apenas capazes de compreendê-los em profundidade (os meios), mas também de expressar-se por intermédio deles. (Ferrés, 1996, p. 82).

O desafio da professora Giovana era mostrar aos alunos que as aulas de "português", como eles assim se referem, podem e devem ser antes de tudo prazerosas. O que a levou a pesquisar e procurar novas formas pedagógicas, criando várias situações problemas onde ela e os alunos pesquisaram e realizaram trabalhos. Estas práticas pedagógicas inovadoras aprendidas na escola e não na academia, fizeram com que as aulas de português se tornassem desejada pelos alunos de outras séries também. O sair da rotina, do quadro negro, da relação bancária fez com que a professora ganhasse uma legião de alunos interessados em suas aulas. Que vivemos na era tecnológica, na era das redes, do virtual, da informática, não é novidade.

Que a escola precisa apropriar-se destes instrumentos também todos sabemos. E ainda que a Escola está desatualizada em relação aos avanços tecnológicos também é de conhecimento público. Mas também sabemos que a Escola enfrenta o desafio de lidar com jovens cuja autoestima é baixa, cuja condição socioeconômica é precária, o desafio de lidar com a exclusão causada pela falta de possibilidades desses jovens de viverem experiências de inserção na sociedade digital, tecnológica, mas que também exige habilidades de socialização, de criação, de idéias originais.

> Na Pedagogia da Comunicação, as escolas ao invés preocuparem-se com a quantidade de conteúdos trabalhados, selecionam temas relevantes e atraentes, articulando-os às experiências dos alunos e conectando-os com a vida e a realidade social em que vivem. (Porto, 2000, 12)

Então, é preciso que os alunos da escola Independência, que fica situada no subúrbio de Pelotas, alunos tão sem voz e sem imagem, possam se ver e ter voz ativa. Apresentar à comunidade seus sonhos e o desejo serem cidadãos. Era necessário um trabalho pedagógico

para que os alunos pudessem se enxergar, construir sua identidade, perceberem-se como sujeitos de seu fazer e o sujeito se constitui em seu dizer, em seu discurso.(ORLANDI, 1999) Da necessidade de aliar construção da subjetividade, da identidade e vencer o desafio de integrar a escola às tecnologias, que tanto encantam a juventude, é que o cinema pareceu o meio ideal, pelo fascínio que desperta. Já há alguns anos a professora pesquisa as formas como o jovem se relaciona com a sua imagem e com a imagem de seus pares, sabe-se que através da imagem, também construímos nossa identidade. Exemplo disto são os crescentes distúrbios alimentares como bulimia e anorexia que acometem a adolescência. Sendo assim, é preciso que os alunos se vejam, se olhem e se enxerguem de uma forma bonita, positiva,

desempenhando papéis que falem do seu dia-a-dia, que lembre-os de quanta coisa bela existe

em suas vidas e de como é possível ser feliz. É preciso juntar o cotidiano, a vida e a arte. O cinema é isto, um recorte de uma realidade idealizada, mediada pela tecnologia. Assim, com os recursos limitados da escola e por crer que a academia tem como função fomentar a pesquisa e a extensão, integrando os diversos níveis da Educação brasileira, a Escola firmou parceria com o curso de Cinema da UFPel por este ter o domínio da técnica e da arte cinematográfica.

1.Objetivos:

.ler e compreender a linguagem cinematográfica,

.verificar e compreender marcadores específicos das mensagens verbais e visuais,

.identificar, pela história de construção do filme, a possibilidade de criar roteiros próprios, refletindo sobre a sua realidade.

.empreender trabalhos de construção coletiva,

.refletir sobre e empregar adequadamente diversos níveis de linguagem,

.Identificar e empregar diferentes gêneros de linguagem

2.Público-alvo:

Alunos da 8ª série do ensino fundamental da EMEF Independência.

3.Justificativa:

É necessário que a disciplina de Língua Portuguesa seja um instrumento para a leitura da realidade e a compreensão das diversas formas de expressão dela. Também é necessário, que a partir desta "leitura", da reflexão sobre a realidade, construa-se a nossa "escrita" sobre este universo. Assim, a disciplina de Língua Portuguesa deve ocupar-se de refletir e desenvolver nos alunos habilidades de reconhecer e empregar com eficácia as diferentes variantes de linguagens verbais e não verbais que costuram o pensar na nossa sociedade. O cinema faz uso tanto da linguagem verbal, em diferentes níveis, como da linguagem visual. Além disso, o processo de construção de um filme, prevê o desenvolvimento de muitas habilidades, desde a análise de filmes, passando pela criação de roteiros, onde os alunos expõem e reconstroem sua realidade, a socialização que o trabalho em equipe requer, a formação de lideranças capazes de conduzir a direção dos roteiros, a desinibição e exposição da imagem necessárias para a atuação nos filmes. Desta forma, a criação de filmes, partindo dos roteiros, direção e atuação dos próprios alunos, vai muito além do desenvolvimento das habilidades especificas da disciplina escolar. Ao criar um filme, o jovem tem a possibilidade de desenvolver habilidades que os tornam cidadãos com capacidade de intervir, como sujeitos de seu processo de aprendizagem. Urge, no cotidiano escolar, a introdução de novos elementos didáticos, por assim dizer, que reflitam as diversas formas de comunicação da sociedade, entre elas o cinema.

O autor deve se preocupar em deixar evidente o assunto que será tratado, a área do conhecimento na qual o trabalho é realizado e especificar a problematização que especifica o seu estudo. O autor poderá expor aqui suas hipóteses de pesquisa e objetivos do trabalho.

2 METODOLOGIA

Primeiramente, nas aulas de Língua Portuguesa, os alunos assistiram alguns filmes, fizeram atividades de compreensão e interpretação sobre eles, com a professora sempre buscando focar nas diferentes formas de linguagens usadas, nas temáticas dos roteiros e na subjetividade que há em um trabalho artístico como um filme. Isto os motivou a pensarem em suas próprias histórias e a perceberem que suas vivências, sua rotina também podiam virar roteiros, entretanto o medo e ansiedade quanto ao produto final, eram evidentes e ao mesmo tempo infinitamente desafiadores.

Depois, em reunião com professores da área de Cinema estabelecemos e criamos um curso de extensão para tentar resolver as necessidades que a escola municipal Independência apresenta.

Para isso foi escolhido a pedagogia da Comunicação que tem como um de seus pressupostos ir além da experiência dos alunos instrumentalizando os alunos na compreensão da realidade a sua volta de forma critica. Autores como Gutiérrez (1994) Gutierrez e Prado (2000), Penteado (1998 e 2002) e Porto (1996, 2001) são pesquisadores que contribuem para desenvolver esta teoria, para os autores a escola não pode ser algo distante da realidade e a escola deve contribuir para que os alunos possam se expressar-se através de diferentes linguagens. Com estes pressupostos organizamos uma ação para realizar na escola.

1º - Módulos – Cursos de capacitação (roteiro, produção, direção) – 4 meses

2º - Módulos – Gravação – 2 meses

3º - Modulo – Edição - 2 meses

Os módulos foram organizados e para sua execução teve auxilio de 5 alunos do curso de Cinema (Bruna, Camila, João, Gabriela). As aulas ocorreram as terças feiras entre 8h e 11h:30m.

Percebemos algumas coisas interessantes como a presença dos alunos de forma mássica, mesmo em dias de chuva, o que normalmente nas aulas não acontece, por algumas ruas serem de barro e ser o trânsito deles dificultado. Das aulas realizadas no primeiro módulo, os alunos realizaram 4 roteiros. Nestes roteiros eles fizeram questão de serem os atores. Neste momento os alunos já começaram a convidar a comunidade escolar e seus pais e amigos para participar, seja emprestando o espaço para locação, ou como atores. Dois professores foram convidados para serem atores e participaram de ensaio e da gravação. Nesse momento era interessante ver a alegria dos alunos.

> "Os técnicos em educação desenvolveram métodos de avaliar a aprendizagem e, a partir dos seus resultados, classificam os alunos. Mas ninguém jamais pensou em avaliar a alegria dos estudantes – mesmo porque não há métodos objetivos para tal." (Alves. 1994,p14)

A escola não pode apenas tratar o cognitivo, deixando de lado a inteligência emocional. GOLEMAN (2001) parte de uma pesquisa científica para afirmar que o controle das emoções contribui de forma essencial para o desenvolvimento da inteligência do indivíduo e no trabalho realizado na Escola Independência vimos como os alunos mudaram seu jeito de agir, tomaram a liderança em várias partes do trabalho. Percebemos que os alunos quando criam, escrevem o roteiro, usam de sua imaginação para passar uma mensagem com o suporte audiovisual pensam em retratam seus pequenos dilemas cotidianos de adolescentes, pequenos e decisivos incidentes que nos tornam grandes sujeitos. Em "Regina quer casar", temos a menina sonhadora que espera encontrar seu príncipe encantado, mas que se depara com o problema da gravidez na adolescência, com o dilema da traição e acaba descobrindo que o encanto está em construir por suas mãos o próprio destino.

Um simples jogo de futebol transforma-se numa lição de respeito com a experiência e sabedoria dos idosos. Aprender com o outro, descobrir conhecimento em diversos espaços além dos muros da escola.

Amigas de infância que sempre sonharam em comemorar juntas seu aniversário de 15 anos, traz a importância da família no desenvolvimento das crianças, a solidariedade e a beleza dos sonhos infantis a ingenuidade.

A descoberta do amor e os dilemas entre “ficar/' e “namorar”, a amizade acima de tudo são elementos presentes num outro roteiro.

Todos os roteiros perpassados pela leveza, humor e poesia que embalam esta fase tão peculiar da vida humana: a adolescência.

Estes roteiros foram escritos, reescritos e readaptados diversas vezes durante as aulas e a medida que iam sendo confrontados pelas possibilidades e impossibilidades técnicas que os alunos iam descobrindo a partir das aulas técnicas com os alunos do curso de cinema.

No decorrer do processo, a presença de equipamentos de filmagem, dos universitários e a percepção de que “algo diferente” estava acontecendo na escola, fizeram com que outros alunos e até ex-alunos se somassem aos trabalhos e o que seria um trabalho da oitava série, contasse com a presença e apoio técnico de alunos de quinta, de sétima série e até mesmo crianças das séries iniciais atuando como atrizes. Dessa forma, almeja-se para o próximo ano letivo se criar um grupo de cinema na escola.

Diversas atividades que foram realizadas com os alunos da turma de oitava série ao longo do ano letivo, neste projeto contaram como parte do processo de avaliação nos três semestres em que se divide o ano letivo da escola, desconstruindo e desmistificando o conceito de avaliação bancária e concebendo-a como um processo dentro do processo ensino-aprendizagem.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Atualmente (outubro/2011), os filmes encontram-se na fase das últimas gravações e da edição. Os roteiros já foram avaliados, as locações e os atores convidados já foram contactados, o manuseio dos equipamentos específicos como filmadoras e microfones já não causam mais medo, os melhores planos cinematográficos já foram escolhidos e as falas e modo de representar já foram ensaiadas. Aqui cabe salientar que as mudanças nas atitudes dos alunos, tanto da turma diretamente envolvida (oitava série), como dos alunos que se agregaram ao trabalho, são marcantes. Agora, o desafio já não é a melhor forma de escrever histórias, mas sim a melhor forma de apresentar estas histórias ao público, usando a imagem como principal veiculo difusor. É a melhor forma de emocionar. Esta preocupação em emocionar nos revelam no dia a dia da escola mais comprometidos em melhorar sua forma de expressão, seu relacionamento, conscientes daimportância que tem suas opiniões e mais seguros, muito mais seguros, para expressa-las.

Estabeleceu-se uma relação de confiança entre os alunos e demais setores da escola, até mesmo pela utilização mais consciente e responsável dos espaços da escola. Na comunidade, os alunos passam a ser vistos com mais importância porque os contatos para as locações (casas, clubes, quadras esportivas) foi feito por eles e isto cria um vinculo deles e da escola com os espaços da comunidade.

Nas aulas de Língua Portuguesa, é muito mais produtivo quando se fala da importância do uso adequado da linguagem nos diferentes espaços sociais que se ocupa e sobre a importância de se discutir e ter opinião sobre assuntos da atualidade, é como se estivesse se estabelecido uma relação de confiança maior deles em relação à professora, é como se a relação de autoridade do professor, não de autoritarismo, ao contrario, de pessoas que têm algo a ensinar, coisas novas a mostrar, tivesse sido fortalecida.

Os alunos (e com eles a comunidade) percebem e valorizam a importância do trabalho de professores e de alunos da UFPel, do suporte dado pela universidade à educação fundamental. É o reconhecimento, por parte dos alunos, de que a educação está sendo qualificada, pensada e trabalhada de forma séria - divertida e séria.

4 CONCLUSÃO

Devolver ao aluno a sua voz é devolver à comunidade de onde ele é a possibilidade de fazer valer sua(s) formação discursiva(s). Devolver ao adolescente o seu jeito próprio de falar, de agir, de se pôr em relação com sua imagem, é romper com o silencio histórico imposto pela formação discursiva da escola que, por sua vez, reproduz a formação discursiva daqueles que têm o poder econômico, social e, portanto, cultural do país. É romper o silêncio que não é constitutivo dalinguagem, mas sim o silêncio que as sujeita, o silêncio que, por força da dominação cultural, obriga os excluídos a calar. (ORLANDI,1997). Toda forma de opressão tem sua reação. Na Escola, ela aparece sob indisciplina, o desrespeito e a violência dos alunos e pais dirigidos aos professores. É um circulo vicioso no qual tanto os trabalhadores da educação quanto os usuários do sistema de ensino sofrem.

É evidente que a iniciativa de um projeto isolado de produção de vídeo não pretende dar conta de problemas tão estruturais, mas fazemos parte desse universo escolar caótico e nossas armas de defesa e ataque ao caos são ações as pedagógicas. Então, precisamos entender melhor a lógica da sociedade para poder resgatar aqueles valores que nos queixamos esquecidos como respeito humano, normas de convívio, iniciativas altruístas, ...i. Para entender, precisamos abandonar nossas velhas e cansativas aulas expositivas e calar. Calar para ouvir outras formações discursivas, outros sujeitos se constituindo em suas falas. Não pensemos que se reconquista o direito à voz tão facilmente e que nossos alunos nos darão longos, articulados (e tão chatos quanto os nossos) discursos. Precisamos é resgatar as outras formas de se expressar. É a língua, que articula o pensamento mais a imagem, juntas na arte, que lida com nossas sensibilidades, que irão resgatar novas formas de expressão.

Nosso projeto tem demonstrado, nas sutis mudanças de hábitos dos alunos, na sua vontade de criar coisas novas e no entusiasmo e alegria com que eles chegam toda semana nas aulas que é fácil e gratificante conseguir mudanças. Basta se destituir de muitos de nossos preconceitos, inclusive linguísticos, e deixar que nossos alunos demonstrem sua capacidade de criar. Quando a

criação é deles, eles se tornam mais responsáveis, tornam-se sujeitos de seu aprendizado. O que é preciso é que se acredite neles. E que se confie, sobretudo na nossa capacidade de conviver com as diferenças que nos separam de nossos alunos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite (org). O sentido da escola. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

BAGNO, Marcos. Preconceito lingüístico - o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FERRÉS, Joan. Vídeo e Educação. Porto Alegre: Artes Médicas , 1996.

GOLEMAN, D. Inteligência Emocional Lisboa: Temas e Debates, Atividades Editoriais, Ltda,2001

GUTIERREZ, Francisco e PRIETO Daniel. A Mediação Pedagógica. Educação à Distância Alternantiva. Campinas (SP):, Papirus, 1994

GUTIÉRREZ, Francisco; PRADO, Cruz. Ecopedagogia e cidadaniaplanetária.. São Paulo: Cortez, 2000.

MOSCOVICI, S. Natureza: Para pensar a Ecologia. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.

ORLANDI, E. P. Análise de Discurso: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso, princípios e procedimentos. Campinas (SP), Editora Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. As Formas do Silêncio no movimento dos sentidos. Campinas (SP), Editora da Unicamp, 1997.

PENTEADO, Heloisa Dupas. Televisão e escola, conflito ou cooperação? São Paulo(SP): Cortez, 1998.

SAVIANI, Dermeval. O legado educacional do “Breve Século XIX” brasileiro. In: SAVIANI, Dermeval et al. O legado educacional do Século XIX. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção Educação Contemporânea) (p.7-32)

DESVELANDO A SEXUALIDADE FEMININA NA ESCOLA

BOANOVA, Cecília Oliveira
PEREIRA, Juliana Cardoso

RESUMO:A partir de percepções oriundas dos cenários escolares do ensino fundamental das escolas municipais de Pelotas, em que convivemos, juntamente com os discursos recorrentes das adolescentes, fomos provocadas a promover e posteriormente analisar, aspectos e entendimentos sobre a sexualidade feminina nesse espaço. Preocupadas com o formato da abordagem utilizamos diferentes linguagens para o desenvolvimento de uma prática que continha entre suas ações a fruição de uma exposição preparada especificamente para esse momento – que se utilizava de objetos femininos descontextualizados, a leitura de material sobre a temática da sexualidade feminina e apresentação de componentes dos métodos preservativos. Sabemos que ao longo da história a sexualidade feminina tem sido disfarçada, e até negada em muitas de suas instâncias. Durante a prática foi possível perceber o alto teor de constrangimento, das estudantes, diante da temática abordada no espaço escolar. Assim, procuramos desmistificar questões sobre a sexualidade construída culturalmente e socialmente, sobre a centralidade do corpo feminino, bem como sobre a os padrões de normalidade na sexualidade. A análise tornou evidente a falta de espaços para os diálogos desse tema singular – quase marginal – que é a sexualidade feminina no currículo e o despreparo dos professores quanto ao assunto.

PALAVRAS-CHAVE: Educação. Gênero. Sexualidade Feminina. Escola Pública

Ao questionar quais espaços de diálogos estão sendo construídos na escola sobre a sexualidade feminina fomos levadas a verificar mais detidamente quais entendimentos estão sendo produzidos pelas estudantes. Para melhor elaborar a análise que pretendíamos, realizamos uma prática na qual utilizamos diferentes linguagens como exposição de objetos femininos descontextualizados, a leitura de material sobre a temática da sexualidade e apresentação de alguns componentes dos métodos preservativos e contraceptivos.

A prática teve como tema principal: "A sexualidade feminina" e foi realizada junto às estudantes da oitava série numa escola municipal da cidade de Pelotas. O dia escolhido foi pretensamente 8 de março, data conhecida popularmente como "Dia Internacional da Mulher".

Logo de início, as estudantes foram conduzidas à sala, previamente, preparada com a Exposição intitulada "Objetos de Tortura Feminina" especialmente elaborada para compor, o primeiro momento, que se imaginava provocativo. Foi possível notar o estranhamento evidenciado pela troca constante de olhares que confirmam a experiência estética resumida pela afetação, demonstrada nas expressões faciais. A exposição era composta de objetos do cotidiano de uso próprio das mulheres, tais como sapatos de salto, sutiã, maquiagem, cosméticos, perfume, pinça e objetos de depilação.

A partir da fruição oportunizada pelos objetos descontextualizados comecei a questionar sobre os possíveis pensamentos, das estudantes, quanto a exposição.

Além da exposição foram utilizados textos de apoio publicados pelo jornal local no qual a escola tem constante acesso e as famílias também. Os textos tinham os respectivos títulos: "Anorgasmia", "Dia Internacional da Mulher", "Mulheres reféns" e "Desemprego feminino é superior ao masculino desde o ano de 1998".

Antes da leitura do primeiro texto as estudantes foram questionadas sobre o que seria Anorgasmia? Esse título encontrava-se juntamente com seu texto colado no quadro em tamanho visível. Em resposta a pergunta constatou-se apenas um silêncio absoluto, o que nos leva a pensar em constrangimento ou que aquele grupo de estudantes não tinha, até então, nenhum entendimento sobre o assunto. Partimos então para a realização da leitura integral do texto, que trazia as respostas, dentre elas, a evidenciada pela ausência do orgasmo que em ocorrência

continua é considerada uma doença. Assim, tornou-se possível estabelecer ou provocar um pequeno entendimento sobre o assunto. A leitura dos demais textos provocou outros diálogos que permitiram ampliar a temática sobre a construção das identidades em especial a feminina. Dentre as falas, das estudantes, sobre a erotização feminina é perceptível que o tema é rodeado de traumas e mitos, especialmente pela falta de oportunidade de abordagem nos lares, nas escolas e nas comunidades em que vivem.

Damiani (2003) identificou em sua pesquisa, que, além da família, o docente é tido como principal referência de orientação das adolescentes, apesar disso, a maioria dos docentes revela dificuldades em termos de competências, para orientá-las em determinadas situações, anunciando a necessidade de adquirir e desenvolver maiores competências para o exercício da práxis pedagógica. A pesquisa demonstra que o docente tem clareza ao revelar suas dificuldades em fazer orientações adequadas sobre o tema. Nossa prática só veio reafirmar a pesquisa. Em nossa análise questionamos a postura do docente que é visto socialmente como mais esclarecido e se esse profissional continua despreparado quem poderá ajudar a desqualificar o latente constrangimento ainda hoje reproduzido?

Segundo Britzman (1999), quando o sexo é abordado no currículo escolar ele se torna, muitas vezes, uma linguagem didática e dessexuada. Ela afirma:

> Quando o tópico do sexo é colocado no currículo, nós dificilmente podemos separar seus objetivos e fantasias das considerações históricas de ansiedade, perigos e discursos predatórios que parecem catalogar certos tipos de sexo como inteligíveis, enquanto outros tipos são relegados ao dominio do impensável e do moralmente repreensível. Por trás dessas preocupações estão as ansiedades da própria professora: de não estar preparada para responder as questões das estudantes e de que a aula se dissolva numa luta de poder entre o conhecimento das estudantes e o conhecimento da professora (Britzman, 1999, p.90).

Nas últimas décadas tem aumentado as discussões em torno das identidades e práticas sexuais e de gênero, provocadas especialmente pelo movimento feminista. A sexualidade vem deixando de ser assunto privado, falado exclusivamente com alguém muito próximo. As identidades abandonam pouco a pouco a fixidez que carregam. Assim, sabemos que muitas são as formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais nos são sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente. Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou até mesmo, negadas.

Muitos acreditam que a sexualidade é algo extremamente "natural", inerente ao ser humano. No entanto, essa visão exclui qualquer possibilidade de se pensar a sexualidade como algo construído culturalmente e socialmente. É, justamente através dos processos culturais que determinados o que é natural e que não é. Segundo Louro (1999, p.11), "a inscrição dos gêneros nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura". Assim, a sexualidade pode ser considerada uma invenção social, uma vez que é construída pelos discursos sobre o sexo.

As identidades sexuais e de gênero (assim como todas as identidades sociais), são construídas no âmbito da cultura e da história. Assim, o sujeito é constituído por múltiplas e distintas identidades. Reconhecer-se numa identidade estabelece um sentido de pertencimento a um determinado grupo social. E isso não é tarefa simples, pois essas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, pensamentos distintos, divergentes ou até mesmo contraditórios. Portanto, salientamos que as identidades de gênero, sexuais e todas as outras, tem um caráter fragmentado, instável, histórico e plural.

Não estamos acostumados a lidar com essa idéia fluída a respeito da sexualidade. Muitas vezes, nos agarramos numa determinada identidade, pois a insegurança nos causa medo. Essa fixidez identitária, muitas vezes é mostrada no corpo, segundo Weeks (1995) o corpo é a referencia central, pois ele "é visto como a corte de julgamento final sobre o que somos ou o que podemos nos tornar" (p.90-91). Muitas vezes a identidade sexual ou de

gênero é deduzida pelas marcas biológicas do sujeito, por se acreditar que essas características não serão duvidosas, mas o processo é muito mais complexo. Segundo Louro (1999), "os corpos, não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos. Nem as identidades são uma decorrência direta das 'evidencias' dos corpos" (p.15). Mesmo assim, investimos nos nossos corpos, somos construídos de maneira a adequá-los aos mais variados critérios (estéticos, higiênicos, etc.). Utilizamos assim, as mais variadas roupas, aromas, adornos, enfim, treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar as marcas que nos diferenciam (gestos, comportamentos, etc.) (LOURO, 1999).

Contudo esse processo de reconhecimento das identidades institui desigualdades, ordenamentos e hierarquias, além de estar estritamente ligado as relações de poder que circulam na sociedade.

O corpo feminino se tornou objeto central de contemplação, favorecendo uma cultura visual que legitima e naturaliza esse corpo, contribuindo para a construção de apenas um modo de ver particular. Assim, pensamos ser necessário romper com a visão reducionista que se lança sobre o corpo feminino.

A arte, por meio de imagens, objetos e sensações contém em si inúmeras possibilidades, ela nos aproxima dos estudos sobre gênero e sexualidade, na medida em que possibilita uma discussão sobre a construção identitária do feminino. A exposição "Objetos de Tortura Feminina" foi utilizada provocar esteticamente questões próprias da sexualidade e do gênero, assim como os discursos que se produziram a partir dos objetos expostos.

Para Loponte (2002), a arte contemporânea nos trouxe inúmeras possibilidades de atuação no campo da sexualidade e do gênero, pois ela justamente desafia os sentidos e nossas próprias definições de arte ao mesclar técnicas e materiais inusitados, rompendo com os cânones da pintura, da escultura, da gravura, da fotografia etc. Assim, não priorizamos a chamada 'história universal da arte' que sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível.

Na arte ocidental, o corpo feminino sempre esteve em evidencia, claro que isso não queria dizer que a própria mulher e sua sexualidade também estivessem. Na realidade, o que está em jogo é a sexualidade masculina (LOPONTE, 2002). O que destacamos é que a arte também possa se constituir como um modo de ver e compreender a sexualidade, seja por meio do silêncio diante das formas, das cores e dos objetos, seja por outras tantas reações que presenciamos ao longo prática que propusemos.

Embora tenhamos apresentado durante a prática realizada alguns elementos componentes dos métodos preservativos e contraceptivos, nossa idéia de discutir a sexualidade na escola, não tem seus pilares na prática historicamente concebida, com fundamentos baseados nas características biológicas, higienistas e moralistas. Britzman (1999) destaca que a "educação sexual", como ainda por vezes é chamada, tem como base a produção de normalidade, já que a sexualidade considerada "normal" é a heterossexual.

Louro (2008, p.22) destaca que:

> A diferença não pré existe nos corpos para ser simplesmente reconhecida, em vez disso, ela é atribuída a um sujeito quando relacionamos esse sujeito a outro, que é tomado como referência. (...) A diferença não é natural, ela é naturalizada. A diferença é produzida através de processos discursivos e culturais. A diferença é "ensinada".

Assim, torna-se impossível lidar com a sexualidade baseada nos binarismos (homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual), pois as fronteiras sexuais vêm sendo atravessadas e alguns sujeitos vivem exatamente na fronteira (LOURO, 2008). É nesse entendimento que nossa prática pautou-se.

Embora possamos reconhecer a abertura de um espaço para firmamos a necessidade dos diálogos dessa natureza, não podemos desconsiderar que esse foi apenas um pequeno movimento, já que o convite para participar da prática foi extensivo aos familiares, e todos os professores da escola, mas apenas a orientadora e a secretária da escola participaram junto às estudantes. Em uma análise prévia ficou evidente que os diálogos precisam ser

estendidos tanto aos membros da comunidade quando aos professores. As estudantes expressaram sua intenção de construir diálogos sobre essa temática também em outros ambientes por elas freqüentados.

Quanto aos professores seus saberes parecem insuficientes para lidar com a temática, e o mais lamentável é que parece não ter o que os desafiem a investigar e a construir maiores esclarecimentos.

Finalmente consideramos que a sexualidade feminina, ainda hoje, é muitas vezes, disfarçada, dissimulada, ofuscada, encoberta, escondida, velada e até negada em muitas de suas instâncias e ocorrências. O reforço nos adjetivos se faz necessário na tentativa de retratar várias conjunturas que permeiam o relato das estudantes quando abordamos o tema.

Referências

BRITZMAN, Deborah. *Curiosidade, sexualidade e currículo*. In: LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica, 1999.

DAMIANI, F. E. *Gravidez Na Adolescência* Prática. Passo fundo. 2003.

LOPONTE, L. G. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. Revista de Estudos Feministas*. n.2, 2002.

LOURO, G. *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pro-Posições*. v.19, n.2 – maio/ago-2008.

LOURO, G. *Pedagogias da sexualidade*. In: LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica, 1999.

REAL, M. F. *Adolescentes e Sexualidade - entre a paixão e o amor*. Pelotas: Editora Mundial, 2009.

SONHO E PESADELO NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DE CORALINE: A "OUTRA MÃE" COMO PERSONAGEM VILÃ

FARIA, Mônica

RESUMO: o presente artigo apresenta o sonho e o pesadelo na construção do imaginário da animação Coraline, centralizando a figura da personagem heroina da história. Também perpassa ao ideia da personagem vilã como representação do mal e constituinte do pesadelo apresentado na animação, representada desta forma pela personagem "outra mãe", fruto da imaginação/pesadelo da personagem Coraline.

PALAVRAS-CHAVES: imaginário; cinema de animação; Coraline; mal; sonho.

1 INTRODUÇÃO

No início da animação, vê-se mãos finas, de dedos longos parecendo metal,ao mesmo tempo delicadas e assustadoras desmanchando um boneco de pano e aproveitando seu material para a confecção de um novo. Apesar de parecerem assustadoras, os movimentos das mãos são delicados e cuidadosos estando assim esta imagem entre algo afetivo e fantasmagórico. Auxiliada pela imagem construída pelo cinema de animação não se sabe se aqueles acontecimentos são da ordem do sonho ou do desperto.

Coraline e o Mundo Secreto é um filme de animação *stop-motion* de 2009 dirigido por Henry Selick. A animação é baseada no livro homônimo de Neil Gaiman, escrito em 2002. A história apresenta Coraline, uma menina que acaba de mudar-se com os pais para uma antiga casa na região rural e logo vê-se entediada devido à falta de atenção que recebe dos pais sempre envolvidos com o trabalho. Assim Coraline sai a explorar a antiga casa e a vizinhança, encontrando na antiga casa uma pequena porta trancada que a intriga. Depois de encontrar a chave, a menina descobre que atrás da porta existe somente uma parede de tijolos e, desapontada, vai dormir. Porém é exatamente aquela porta que, quando dorme, a leva para outro mundo regido pelos sonhos e pelo pesadelo.

2 SONHO, PESADELO E A "OUTRA MÃE"

Durante a noite Coraline atravessa a pequena porta, agira sem tijolos, e lá encontra um mundo muito semelhante com o seu, exceto pelo fato de que todos seus problemas são superados como numa realidade onírica. Encontrando seus pais percebe que a primeira diferença é que no lugar dos olhos este possuem botões costurados como em bonecos em imagens ao mesmo tempo simpáticas e assustadoras. Outra diferença é que os "outros pais" estão sempre dispostos e atentos à sua filha logo transformando o mundo detrás da porta o preferido de Coraline.

Assim, o imaginário apresentado na animação separa através de imagens surrealistas o sonho e o real, mostrando o mundo de Coraline e a fantasia onírica do mundo que Coraline gostaria de ter, recheado de impossibilidades, maravilhas e desejos que aos poucos vão se transformando em pesadelo.

De acordo com Durand (2002, p.430), "a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nessa espontaneidade espiritual e nessa expressão criadora que constitui o imaginário". Para Ruiz (2003), o imaginário tem um caráter mítico-mágico; o mágico – mesmo místico de Eco (2004) – é a fantasia, o não-racional; e o mítico, o mito "é uma fase pré-racional do humano, na qual a sociedade e as pessoas estavam incapacitadas de compreender os mecanismos lógicos ou científicos da natureza, da psique e da sociedade" (RUIZ, 2003, p.110). Ou seja, o imaginário, ainda possui essa relação com o pré-racional, uma razão mítico-mágica não científica. Assim, os sonhos de Coraline, que comunicam e são consumidos, acabam influenciando suas ações e

construindo o imaginário não só da personagem, mas também da animação, repassando ao espectador os anseios de desejos da personagem.

Ruiz (2003) ainda corrobora que o imaginário é paradoxal, uma vez que ele "*co-implica* símbolo-e-linguagem, mito-e-logos. Ele não os contrapõe como contraditórios excludentes, mas os implica como contrários necessários. Assim revela aquilo que realmente somos, isto é, seres mitológicos" (RUIZ, 2003, p. 24). Ou seja, o não-racional do imaginário só é possível de existir uma vez que se tem a capacidade de racionalizar, assim como o mito, que pode ser entendido como uma pré-racionalização, uma tentativa de dar lógica ao não-lógico. Como os "outros pais" da animação, uma versão não-racional dos pais, imaginadas pela menina.

> A imaginação e o imaginário constituem dimensões antropológicas e sociais que interagem com a racionalidade de forma necessária. Racionalidade e imaginação estão implicadas numa tensão permanente. Não há racionalidade, nem ciência ou tecnologia fora da imaginação, assim como não existe a imaginação fora da dimensão racional (RUIZ, 2003, p. 32).

O onírico, o mítico e arte segundo Malrieu (1996), fazem parte da construção imaginário, da imaginação, mas imaginário não é só isso. O imaginário não é algo concreto, mas um conjunto de sensações, sentimentos, crenças, afetos, imagens, símbolos e valores que representam a condição do(s) sujeito(s) em seu(s) meio(s).

Voltando à Malrieu (1996), o onírico, ou seja, aquilo que vem do sonho, está intimamente ligado às impressões sensoriais dos indivíduos, algo demasiadamente abstrato que instigam imagens de cunho afetivo. Por isso "não estaremos não estaremos nós sempre em vias de descobrir um sentido, ou vários, para nossos sonhos" (MALRIEU, 1996, p. 15). Como na animação em questão, logo o sonho feliz de Coraline com sua "outra família" passa a conter alertas, de essas fantasias logo se tornarão pesadelo, sempre num limiar do dormir e do despertar. Uma vez que o sonho só acontece quando se está num limiar da consciência, entre o acordado e o adormecido, ou no sono, o sonho é então uma construção involuntária do imaginário, para o bom e para o ruim. É nesse estado que aparecem os *fantasmas*, construções pseudo-conscientes que alimentam o sonho:

> Do ponto de vista de seu conteúdo, os fantasmas surgem com a deformação de dados perceptivos antigos. (...) Um fantasma é substituído por outro, ou melhor, desenvolve-se e dilui-se noutro que lhe é estranho. Ate nível, atinge-se a primeira característica temporal do imaginário tipo "sonho": a sucessão de cenas é irreversível e inevitável (MALRIEU, 1996, p. 16-17).

No que se refere ao mítico, ainda de acordo com Malrieu (1996), o imaginário já é pré-estabelecido, numa racionalização do sonho onde se definem estruturas de entendimento coletivo, não mais individual como no onírico, "um sistema coletivo de crenças pré-existente, [no qual] são construídos os comportamentos individuais da imaginação" (MALRIEU, 1996, p. 51-52).

Malrieu (1996) ainda fala da arte, como a parte criadora do imaginário, é nesta categoria em que, através das experiências do sonho e do mito se criam novas possibilidades de imaginação. O domínio do homem sobre a construção do imaginário. Assim a animação, como o cinema e outras formas de arte, transformam os sonhos em imagens construindo novos imaginários.

Compreendendo o sonho mítico de Coraline como parte de seu imaginário, pode-se observar que logo uma figura se destaca: a "outra mãe", inicialmente maravilhosa, contemplando todos os desejos da protagonista, torna-se uma vilã, uma criação imaginária do mal, da ordem o pesadelo. A "outra mãe" primeiramente afetiva, e logo assustadora e fantasmagórica quando revela suas intenções malignas, transforma-se no medo de Coraline, e também na certeza de que sua real família, apesar de imperfeita é a que realmente quer o seu bem, enquanto a dos sonhos não se sabe o que esperar, não se pode determinar o onírico.

A "outra mãe" de Coraline então é uma vilã, deve-se compreender que a figura do vilão aqui tratada é de um personagem construído através do imaginário. Já na Grécia antiga, refletindo sobre o teatro, Aristóteles referia-se ao personagem como a imitação de algo, ideias ou pessoas reais: "Como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou má índole (porque os carcateres que limitam a esses), sucede que, necessariamente, os poetas imitam

homens melhores ou piores, ou então iguais a nós" (ARISTÓTELES, Poética. Trad. Baby Abrão, 2000, p.38). Para o filósofo, o personagem não seria somente uma simples representatividade do ser humano, mas à sua importância na elaboração e todo o desenrolar da obra a partir das ações por ela desempenhadas.

Para o pensador o personagem, ou a imitação, ainda só terá êxito, uma vez que o público conheça o que quer dizer o original. A própria vilã do sonho de Coraline é um duplo de sua mãe, tornando esta figura mais crível. Partindo deste pressuposto, os vilões, como imitações caricaturizadas do mal humano, só são reconhecíveis uma vez que os sujeitos espectadores compreendem que aquelas ações são más.

> Caráter é aquilo que revela determinada deliberação; ou, em situações dúbias, a escolha que se faz ou que se evita. Por esse motivo, falta caráter às falas da personagem quando esta não revela a finalidade que se quer obter ou recusar. Idéias são aquilo em que se demonstra que alguma coisa é ou não é, ou que expressa algo genérico (ARISTÓTELES, Trad. Baby Abrão, 2000, p.45)

Assim, pode-se compreender que nas narrativas existe uma finalidade para o vilão, pois este personagem representa determinadas ideias, valores e imaginários que serão julgadas através de determinada moral apresentada pelo autor dentro de seu contexto sócio-histórico, como errôneas ou perversas.

Aristóteles ainda comenta que um personagem sozinho não encontra coerência em uma fábula, a antagonização se faz necessária para dar unidade ao discurso, e ainda é preciso certo grau de verossimilhança para o entendimento da obra.

Pode-se observas que as considerações do pensador Aristóteles, de certa maneira, são válidas para os dias de hoje. Os personagens de contos ficcionais ainda carregam verossimilhanças com os indivíduos, assim como Coraline e seu sonho de uma família perfeita. Indo ao encontro de Morin (in XAVIER org., 2003), o personagem gera uma projeção-identificação, que faz com que o público se agrade daquela ficção apresentada. O protagonista, ou antagonista, necessita ocupar um lugar de destaque, exteriorizando suas características éticas e psicológicas junto ao sujeito espectador.

Para ROSENFELD (*in* CANDIDO, ROSENFELD, PRADO & GOMES, 2009), é com o surgir da figura do personagem que se constitui a intenção fictícia de uma obra, pois dado o personagem em uma situação concreta, qualquer acréscimo de informações permite a elaboração por parte do espectador de um campo imaginário de possibilidades. Apesar de referir-se a obras literárias, pode-se observar que o mesmo funciona para o cinema que também intenciona ter, como sugere Aristóteles em sua Poética, certo grau mínimo de verossimilhança, podendo a qualquer momento ser transformados em novos imaginários e possibilidades ficcionais.

> Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia - às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício - a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente "poetológicas" mostram que a personagem realmente se constitui a ficção (ROSENFELD *in* CANDIDO, ROSENFELD, PRADO & GOMES, 2009, p. 27).

Para Rosenfeld (*in* CANDIDO, ROSENFELD, PRADO & GOMES, 2009), o personagem é o fator determinante da ficção, sendo este quem vai determinar o grau de verossimilhança com o real ou quão mais imaginativa esta ficção será. Porém é fato que por mais verossímil que seja o personagem sempre terá caráter ficcional, uma vez que ele nunca alcançará a determinação completa daquilo que é real. "Assim a personagem de um romance (...) é sempre um configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo 'real', totalmente determinado" (ROSENFELD *in* CANDIDO, ROSENFELD, PRADO & GOMES, 2009, p. 33). A "outra mãe" de Coraline, com seu visual fantasmagórico ainda é verossímil com sua mãe e, acima de tudo, com a ideia que se tem de mãe, mesmo enquanto essa está na forma de pesadelo, o que impera é o estereótipo de mãe.

Então, um personagem de ficção torna-se um encontro com várias possibilidades de seres humanos

condensados em contornos contemplados em uma construção ficcional. Da mesma forma como os seres humanos encontram-se integrados em situações complexas sejam estas sociais, comunicacionais, psicológicas etc., os personagens são uma acentuação destas situações, causando a projeção-identificação (MORIN *in* XAVIER org., 2003), uma exteriorização de estereótipos.

> Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao "potencial" das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal em que nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar de pela crescente redução de possibilidades (ROSENFELD *in* CANDIDO, ROSENFELD, PRADO & GOMES, 2009, p. 46).

O vilão é então um personagem, um personagem que, como outros, trata-se de um tipo de imitação de algo real. A diferença deste personagem é que está calcado em valores imorais ou amorais em relação à ética apresentada pelo herói: o vilão é a representação do mal. De acordo com Ullmann (2005), o mal é considerado uma propriedade dos seres, porém uma propriedade não-positiva, falha; ainda segundo o autor, o mal também pode ser carnal, físico ou doloroso de espírito. Seguindo estas ideias, pode-se afirmar que a função do personagem vilão é a uma criatura má, falha, que não condiz com o bem moral e que por isso é capaz de infringir o mal físico ou o de espírito.

> Isso quer dizer que o mal, em qualquer sentido, consiste na ausência de uma perfeição que deveria estar presente na natureza, em determinado ser ou faculdade de um ser. Em outras palavras, o mal é aquilo que contraria um plano determinado ou desarruma uma ordem estabelecida de coisas que estamos habituados. Assim sendo, o mal é oposto de bem (ULLMANN, 2005, p.6).

Seguindo esta ideia, pode-se entender que o mal é uma privação do bem, portanto o bem, necessário para existência do mal, não é passível de negação, de privação, não pode ser rejeitado, fascina o homem. No bem não existe o mal. Todavia, pensamento contém um equívoco em relação ao personagem vilão como representação do mal e do personagem herói enquanto representação do bem: o herói do bem, para assim ser, deve ter sido infligido por algum mal, seja físico ou de espírito; pois só assim, conhecendo o mal e o tendo experenciado é que será possível enfrentá-lo como um herói (CAMPBELL, 2007).

Não diferente é o caso de Coraline, a protagonista e heroína da história foi enganada pela "outra mãe" do sonho/pesadelo, assim como negligenciada por sua mãe verdadeira. A menina teve que, heroicamente, tomar sua decisão: de ficar com o pesadelo ou com a realidade, tomando sua decisão e passando pelas suas provações como heroína para salvar seus pais levados pelo pesadelo.

Eco (2007), em *História da Feiúra*, afirma que a representação mal na imagem, na arte e na comunicação visual trata-se muitas vezes da representação do feio, do imperfeito, o contrário do belo. O mal, enquanto visualização é então aquilo que não está dentro das regras do que é belo, do que é bom.

> Para explicar o mal no mundo, já desde tempos remotos, existe a doutrina do dualismo: um espírito ou princípio do bem e outro princípio ou espírito do mal (...). Ao homem sábio cumpre escolher o espírito do bem, seguir-lhe os pensamentos e as ações para ser feliz. Terrível futuro espera os que se pautarem pelo espírito do mal (...). Os dois espíritos acham-se em luta perene, a qual só terminara ao fim dos tempos com a vitória do bem e a aniquilação do mal (ULLMANN, 2005, p.12-13).

Apesar do senso comum de dualidade bem e mal ao qual Ullmann (2005) se refere esses conceitos só podem ser atribuídos a visão de mundo ocidentalizada, baseada em paradigmas morais medievais e modernos. Estes paradigmas, baseados em uma doutrina judaico-cristã, entendem o mal como uma conseqüência, surgida historicamente pelo pecado original (ULLMANN, 2005). Porém, em uma condição pós-moderna na qual vivemos contemporaneamente, os parâmetros de bem e mal se tornam relativos e com fronteiras culturais e geográficas.

Como afirma Eco (2007) em relação à beleza:

> No caso de outras culturas, ricas em textos poéticos e filosóficos (como, por exemplo, a indiana, a japonesa ou a chinesa), vemos imagens e formas, mas ao traduzir tanto as páginas de literatura quanto às filosóficas, é quase difícil estabelecer até que ponto determinados conceitos podem ser identificados aos nossos, embora a tradição nos tenha induzido a transpô-los para termos ocidentais como "belo" ou "feio" (ECO, 2007, p. 10).

As imagens de Coraline tanto no sonho quanto fora dele apresentam imagens belas, oníricas e ao mesmo tempo assustadoras, sem deixar de diferenciar através de detalhes quando é relativo ao bem e quando é relativo ao mal.

Morin (*in* XAVIER org. 2003) evidencia que a magia do cinema acontece devido a projeção e identificação entre os espectadores e a ficção apresentada, e para isso pode-se afirmar que a imagem tem papel fundamental. "A projeção é um processo universal multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres" (MORIN *in* XAVIER org., 2003, p. 145). Sendo assim ao identificar-se com a ficção, o sujeito absorve o mundo apresentado, integrando-o de maneira afetiva. Já a projeção é uma identificação do sujeito com o outro facilitando e convidado que o outro também se identifique com o sujeito.

> Por outras palavras, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é momento nascente, fluido, vaporoso, "inefável". O outro é o momento em que a identificação é tomada à letra, substancializada; o momento em que projeção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica: em que se crê verdadeiramente nos duplos, nos espíritos, nos deuses, no feitiço, na posse, na metamorfose (MORIN *in* XAVIER, 2003, p. 147).

A projeção-identificação com a magia ou alma do cinema é entendida pelo autor como uma participação afetiva, uma subjetivação do real a partir de um entendimento não racionalizado do que é mágico: uma construção de imaginário através da estética. "O imaginário estético é, como todo o imaginário, o reino das necessidades e aspirações do homem, encarnadas e situadas estas no quadro de uma ficção" (MORIN *in* XAVIER, 2003, p. 157).

3 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

O que se observa em Coraline é que a personagem vilã também é uma construção afetiva do imaginário da personagem. Os sonhos, e conseqüentemente os pesadelos, são imbuídos de imagens e afecções que são traduzidas na animação e construtoras do imaginário da personagem através do entendimento e envolvimento do espectador.

Ainda assim só se é possível compreender as diferenças de sonho e pesadelo na animação a partir de uma relação imaginária e imaginal com o que se entende por sonho e pesadelo. A projeção-identificação dos elementos mítico-mágicos só ocorrem devido a uma relação preexistente entre essas estruturas construtoras do imaginário com os espectadores da animação.

O mesmo pode ser dito do personagem vilão: a "outra mãe" é assim entendida, pois se tem bem definido o que representa o bem e o mal, apesar da possível relativização. A vilã da narrativa, suas imagens fantasmagóricas e ao mesmo tempo belas, se não colocadas em seu lugar do imaginário poderia muito bem passar por outra coisa que não vilã, afinal ela é uma modificação ou variação verossímil da própria mãe que não apresenta todas as qualidades do bem – sendo negligente etc. –, mais uma vez relativizando o entendimento de bem e mal.

Coraline serve como um exemplo das possibilidades de construção do imaginário através do cinema de animação, aqui mostrado pelo entendimento do onírico e do mal. Essas representações imaginais tornam-se dignas de atenção uma vez que, na pluralidade das visualizações pós-modernas, os referenciais são muitos, fazendo-se possível se aproveitar das inúmeras significações para a colaboração dessa construção. Malrieu (1996) ao tratar da

imagem construída pelo imaginário e ao mesmo tempo construtora deste, afirma que esta é uma "construção, cujos instrumentos consistem na motricidade e na emotividade, e, em última instância, uma exploração controlada do campo dos possíveis imaginários" (MALRIEU, 1996, p. 137). Para tanto a imagem da arte – enquanto categoria do imaginário de Malrieu – torna-se uma projeção do homem sobre alguma percepção "a descoberta de uma realidade que o sujeito desconhece: aquilo que é mais nosso torna-se desconhecido para nós quando é sujeito aos mecanismos da elaboração" (MALRIEU, 1996, p. 137). A imagem é puramente fruto do imaginário, como tentativa de identificar as experiências em si na constituição de relações simbólicas.

A imagem de Coraline, seus imaginários do sonho, pesadelo e mal, torna-se, desta maneira, potência criativa (FLUSSER, 2007), pois ao resgatar informações na memória, aliando-se a percepção, torna-se uma meio crucial para a manutenção da bacia semântica do indivíduo, um verdadeiro *reservatório/motor* fomentador de imaginários.

4 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. *In:* Os Pensadores – Aristóteles. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio & GOMES, Paulo Emílio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. O imaginário. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. História da feiúra. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEGROS, Patrick, MONNEYRON, Frédéric, RENARD, Jean-Bruno & TACUSSEL, Patrick. Sociologia do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS. Porto Alegre: nº 15, agosto 2001, p. 74 - 81.

_____. A transfiguração do político – a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. O mistério da conjunção – ensaios sobre comunicação corpo e sociedade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MALRIEU, Philippe. A construção do imaginário. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

RAHDE, Maria Beatriz. Imagens de arte/comunicação. Tendências modernas & pós-modernas. In: Tendências na Comunicação, v. 4. Porto Alegre: RBS, L&PM, 2001,p.22-29.

_____. Imagem – estética moderna e pós-moderna. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

RUIZ, Castor Bartolomé. Os paradoxos do imaginário. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

SEGER, Linda. Como criar personagens inesquecíveis. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SILVA, Juremir Machado. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ULLMANN, Reinholdo. O mal. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2003

MEMÓRIA CULINÁRIA: ler, cozinhar, escrever, experiências de uma oficina.

MARTINO, Junelise Pequeno

RESUMO: O artigo traz, a partir do percurso da autora, reflexões sobre as oficinas de Memória Culinária realizadas pela mesma, traçando paralelos entre as escritas dos cadernos de receita e o aprendizado compartilhado no espaço da cozinha, usando textos literários como detonadores da experiência poética.

PALAVRAS-CHAVES: memória, literatura, educação, culinária.

INTRODUÇÃO

> *... quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.*
>
> Ítalo Calvino

Memória Culinária: ler, cozinhar, escrever, experiências de uma oficina.

Durante meu percurso na graduação em Letras pela UFMG, em 2005, escrevi e editei o livro: *Memória Culinária: Coisa de Vó*, uma edição independente e artesanal homenageando minhas avós que em suas sabedorias me ensinaram muito, até a cozinhar. A partir desse trabalho, minha orientadora sugeriu para a monografia do bacharelado, uma pesquisa sobre edições de livros cujo tema era a Gastronomia e foi nessas buscas por livros de cozinha e por toda riqueza de material encontrado, que iniciei meu projeto de oficinas mesclando cadernos de receitas, livros e comida.

As oficinas tinham por eixo a proposta de resgate das memórias gustativas dos participantes utilizando a literatura como ponto de partida e registrando o discurso da culinária em pequenos cadernos artesanais, mesclando o fazer literário com o fazer culinário. Os participantes eram adultos com algum gosto pelo ato de cozinhar, e também mestras da culinária que desejavam registrar as receitas transmitidas de geração a geração.

A introdução deste texto, mesclando literatura e gastronomia, é parte da monografia apresentada e vem corroborar com a minha experiência enquanto educadora e oficineira em festivais de inverno de Minas Gerais.

Culinária e Literatura

Tal como os livros de literatura, os livros de cozinha cultivam um caráter de suprir algo, de manifestar um modo de viver e de comer, uma maneira de se fazer um prato e servi-lo, ensinando o leitor a receber e desfrutar dos prazeres da mesa, em busca da felicidade do corpo, do corpo satisfeito. O livro de cozinha não é só um manual de como se alimentar para suprir a nutrição e manter-se saudável, mas também para deleitar-se, sentir prazer.

Em seu livro A fisiologia do gosto, Brillat-Savarin escreve em um de seus "aforismos": "o prazer da mesa

pertence a todas as épocas, todas as condições, todos os países e todos os dias; pode se associar a todos os outros prazeres, e é sempre o último para nos consolar da perda destes".

> *Uma das sedes de nostalgia da infância, e das mais profundas, é o céu da boca. A memória do paladar recompõe com precisão instantânea, através daquilo que comemos quando meninos, o menino que fomos. O cronista, se fosse escrever um livro de memórias, daria nele, a maior importância à mesa da família, na cidade do interior onde nasceu e passou a meninice. A mesa funcionaria como personagem ativa, pessoa da casa, dotada do poder de reunir todas as outras, e também de separá-las, pelo poder de preferencias e idiossincrasias do paladar _ que digo? _ da alma, pois é no fundo da alma que devemos pesquisar o mistério de nossas inclinações culinárias.*
>
> Carlos Drummond de Andrade

Penso que a escrita de um texto e a editoração de um livro estão muito próximas do fazer culinário. Escrever, ler reler, tecer a escritura, diria Roland Barthes. Cozinhar, escolher os ingredientes para a receita, preparar o alimento. O sabor das palavras, a alquimia dos alimentos. A relação entre cozinhar e escrever é bem próxima. O escritor deseja o prazer do leitor, o cozinheiro também deseja que o comensal sinta prazer com sua comida. E os dois têm o prazer de ver a sua obra concluída.

Entre as duas atividades, aparentemente distintas, existem muitas semelhanças. Na origem das palavras, saber e sabor têm as mesmas raízes, do latim *sapere* significa tanto *saber* quanto *ter sabor*. Ao preparar uma receita, há que se escolher os alimentos, prepara-los com cuidado, eleger os utensílios de cozinha adequados, acender o fogo, aquecer, cozinhar. Ao escrever um texto, a escolha pelas palavras, da feitura das frases, a elaboração do discurso, depois, vem a limpeza, os cortes, a mudança de termos, é hora de picar, moer, triturar, descascar a palavra, diria Manoel de Barros.

Algumas vezes é necessário deixar descansar o texto, coloca-lo em banho-maria. Depois de escritas, as palavras serão preparadas para um suporte de leitura; o livro. Faz-se a revisão do texto, leituras e releituras e ajustes necessários. Chega outra etapa, é hora de fazer as escolhas das cores, a textura dos papéis, o corpo do texto. Elege-se a melhor travessa, a toalha de mesa, os pratos, talheres e copos, a apresentação do alimento a ser servido. Come-se com os olhos. Fazemos a leitura de um belo prato, percebemos suas texturas, colorações e contornos. Sentimos os aromas e deliciamo-nos com seu sabor. Ou não. Por vezes o paladar do alimento não agrada. Tal como um livro. Não conseguimos digeri-lo. Há algo que não conseguimos entender, apreender. Ou pode haver um mistério, um gosto indecifrável.

Sei da existência de um conto onde o menino comia páginas de livros. Imaginava digerir as palavras como fonte de aprendizado. Monteiro Lobato, em "O livro comestível", nas *Invenções de Emília*, essa bonequinha sensível e imaginativa, queria inventar um livro de papel comestível, com páginas de sabores diversos, sendo o livro o alimento do corpo e da alma, dizia a boneca.

Michel Serres, filósofo dos corpos misturados, diz que de nada vale o alimento do espírito, se perdermos nossos sentidos. *Nos sentidos encontramos a verdadeira sabedoria, percebemos a sensibilidade para as coisas. Sapiência.*

As oficinas de Memória Culinária

> *Os poetas são seres voráveis, escrevem com intenções culinárias.*
>
> Rubem Alves

Primeiro momento - Acolhidas

Sensibilização do gosto, o gosto pela palavra. No primeiro momento da oficina, a proposta é ler, escrever, rememorar encontros em torno da comida e da cozinha, as receitas de família, de amigos, conversar. Nas leituras literárias de textos diversos, cadernos de receitas e relatos de escritores, as conversas vão se estendendo, incitadas pelas leituras silenciosas ou em voz alta. A convivência das tardes vai sendo estimulada pelos aromas da cozinha, pela mistura entre papéis e especiarias, linhas e panelas, mãos que seguram lápis e colheres de pau.

A coisa não está nem na partida nem na chegada, e sim na travessia, nos fala Guimarães Rosa. É nesse atravessamento que encontramos a poesia de se preparar uma comida, no durante. Nossas conversas seguiam animadas e comoventes, sobretudo quando surgiam as lembranças gustativas da infância, as cenas na cozinha de mães, tias ou avós preparando as comidas. O calor das chamas do fogão ou as brasas da lenha, as fumaças e panelas fumegantes exalando aromas compõem o cenário da transmissão de um fazer, de um saber. Os cheiros afloravam e os rostos ficavam iluminados de recordações.

> *É preciso ler com os olhos que estão nas pontas dos dedos. Para entendermos um livro, temos que passar a mão na pele do papel, sentir os contornos das letras e, depois, imaginar o que está além da casca das palavras. Toda palavra espera, dentro dos livros para ser tocada. Ao tocarmos uma palavra com os olhos do sentimento, ela também nos toca. É por isso que sei ler. Porque não tenho deficiência em sentir. Ler olhando o texto sem sentimento é ser cego por dentro.*
>
> Adriano Bitarães Netto

Segundo momento – Mãos a obra

No segundo momento da oficina, a cozinha da escola se coloca como cenário da transmissão de um saber-fazer culinário. Produzindo e transmitindo conhecimentos, desenvolvendo novas linguagens, despertando para o outro. Os rituais de preparação da comida: por um lado as receitas, por outro, a vida e suas experiências. Através do discurso da culinária, com frequência ouvimos expressões de conselhos, juízo de valor, de solidariedade. Comparam situações e sensações quando se elogia um prato. A variedade é grande: cebolas, alhos, tomates, pimentões, palmitos, umbigos de banana, sacos de farinha de trigo e mandioca, panelas grandes de arroz e feijão, os tachos de angu pra acompanhar quase todos os pratos, molhos de cebolinha e salsinha, folhas de taioba, as carnes já picadas e temperadas e alguns segredinhos que elas não deixavam escapar.

Tecendo a escritura dos momentos vividos e revividos no encontro, destacam-se também o valor saudável de alguns pratos, comidas que podem curar qualquer enfermidade física ou mental, dicas de chás, utilização de temperos, misturas, unguentos e xaropes. De acordo com Jorge Larrosa Bondía

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Os perfumes alastravam-se pela Escola e ao final de cada prato, o momento valioso da comunhão, de servir o alimento. As primeiras garfadas, silenciosas, apreciativas e, logo depois, as falas saborosas, cheias de gosto.

A experiência da oficina segue incentivando a criatividade, revelando habilidades motoras, leitoras e escritas. O momento de criar os cadernos que vão abrigar os textos compartilhados, os que escrevemos e as receitas que trocamos; nossas experiências literárias e culinárias. Utilizamos as cores do colorau e do açafrão para colorir, ervas secas para decorar, temperos em pó para escrever nas capas internas e o mesmo cuidado da cozinha. O corte preciso dos papéis, a costura simples e delicada. Os pequenos detalhes nas laterais dão vida aos nossos objetos. As mãos ali trabalham com ingredientes já muito conhecidos e não é difícil caprichar na construção do objeto, tão envolvidos estamos com as possibilidades de criação culinária, literária, artística.

CONCLUSÃO

Ouvimos atentos a todas as leituras, partilhamos histórias, memórias de infância, segredos, desejos, ansiedades e buscas. Escutamos as narrativas e as reminiscências do passado, mescladas com as receitas de agora, na comida dos netos, no prato preferido dos filhos, simplesmente rememorando ou possibilitando a construção de novos trajetos.

Os cadernos produzidos artesanalmente pelos participantes e os textos ali inseridos por eles, tornam-se objetos que serão partilhados com familiares, amigos e vizinhos. Nesses objetos foram impressas as lembranças em torno da comida, os momentos de confraternização em volta de uma mesa, as imagens vindas e vividas já desgastadas pelo tempo, que trazidas ao presente, tomam nova roupagem.

A literatura lida, vista, ouvida, tateada, cria novas significações para esses indivíduos. Os textos literários provocaram surpresas, estimularam a escrita de suas próprias narrativas nos momentos de trazer a tona cenas do passado e revivê-las ao serem socializadas entre os participantes. Há um descobrir e um despertar de caminhos.

Os momentos vividos durante a oficina geraram cumplicidade, ao rememorarem suas histórias e os (a)fazeres culinários, (re)descobrem-se novas histórias e novas receitas. Criam-se outros trajetos e outros modos de se preparar alguns pratos, informações são trocadas, transformadas, ou não. Simplesmente partilhadas com os outros.

Do ritual de transmitir as receitas de geração a geração, nasce uma cumplicidade feminina, posto que dentro desse saber-fazer culinário compartilhado sobrevivem segredos de uso e de preparação dos alimentos que regem um código a parte, de domínio quase exclusivo da mulher. As receitas culinárias que foram preparadas por diversas mãos e são inscritas nesse novo suporte tornam-se registro dessa experiência sensível. Recheadas de um universo literário que foi trazido aproximando os participantes e que dificilmente serão esquecidos, posto que esses indivíduos vivenciaram a experiência literária quando (d)escreveram suas narrativas e a experiência culinária quando prepararam juntos o alimento e partilharam a comunhão da mesa. Momentos raros e necessários à transformação e formação humanas.

> *Quando tesouros são receitas, eles são menos claros, menos distintivamente lembrados do que quando são objetos tangíveis. No entanto, evocam um sentimento tão vívido – quer dizer, para alguns de nós, que consideram a cozinha uma arte, para nós que achamos que um modo de cozinhar pode produzir algo similar a uma emoção estética. Que mais se pode dizer?*
>
> Alice B. Toklas.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas*. Campo Belo, SP: Planeta do Brasil, 2003.

BARTHES, Roland. Da leitura In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BONDÍA, Jorge Larossa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, p.16 - p.28, Jan/Fev/Mar/Abr, Campinas, 2002.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo m*ilênio. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A bolsa e a vida*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1962.

NETTO, Adriano Bitarães Netto. *Asa da palavra*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TOKLAS, Alice B. *O livro de cozinha de Alice B. Toklas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

ANÁLISE SEMIÓTICA DO BANNER TEMÁTICO DA PARADA GAY DE PELOTAS/2010

VERGARA, Daniel Luis Moura
OLIVEIRA, Andrea Fonseca
VIEIRA, Carla Rosane dos santos
LOPES, Letícia Caldas;
SANTOS, Lauer Alves Nunes

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo realizar uma analise semiótica e estrutural do banner utilizado na divulgação da Parada Gay de Pelotas/RS 2010, utilizando-se da teoria greimasiana, em especifico o quadro de Greimas, realiza-se uma analise do plano conteúdo e do plano expressão da tal imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica Francesa. Greimas. Análise Semiótica. Parada Gay.

INTRODUÇÃO

Segundo Barros (2002), compreende-se por semiótica a ciência que estuda os signos e as leis que regem sua geração, transmissão e interpretação. Seu objeto focaliza-se estudos relacionados a textos verbais, não verbais, musicais, publicitários, etc. O estudo semiótico aqui abordado buscará fundamentação em teóricos como Greimas, assim, segue os postulados da teoria greimasiana.

A semiótica greimasiana, conhecida também como semiótica francesa, tem a intenção de pesquisar um método que se configura em analisar os mecanismos na construção de sentido do texto. Seguindo os preceitos de Barros (2005), ela se baseia em dois tipos de análises: a do o plano de conteúdo, na qual vimos o percurso gerativo de sentido, que focaliza os níveis fundamental, narrativo e discursivo, e a do plano da expressão.

Este trabalho pretende realizar uma análise semiótica do banner utilizado na divulgação da Parada Gay de Pelotas/RS 2010 salienta-se aqui que essa imagem constitui um material rico de significados, ou seja, é um objeto de significação e que possui estruturas engendradas de sentido.

Assim a partir do objeto escolhido para analise se dará uma investigação do plano conteúdo e posteriormente a do plano da expressão.

METODOLOGIA

O presente trabalho foi construído primeiramente a partir de uma pesquisa bibliográfica e uma coleta de imagens na internet que se vinculassem ao tema central da pesquisa. Posterior a isto, se usou métodos gerais da semiótica francesa, ou greimasiana, abordando questões relevantes para sua apreensão, tais como as relações plano conteúdo e plano expressão da imagem escolhida.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A imagem escolhida para analisar é o banner da Parada gay de Pelotas 2010 representada pela figura 1:

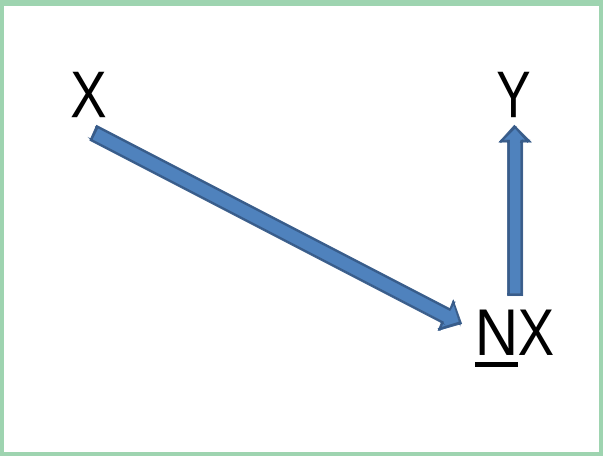
A imagem escolhida para analisar é o banner da Parada gay de Pelotas 2010 representada pela figura 1:

Daremos início à investigação através da análise do plano do conteúdo e, após, analisaremos as especificidades do plano da expressão e sua relação com o significado.

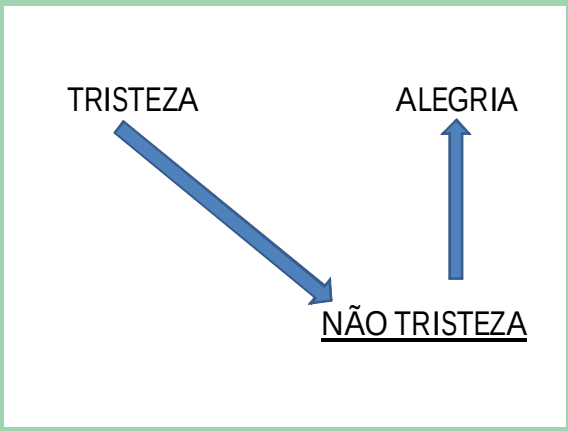
O foco da analise nesse momento será o percurso narrativo da enunciação**: X Parada LGBT de Pelotas/RS ALEGRIA por conquistar nossos direitos.**

O quadrado semiótico de Greimas situa-se na sintaxe fundamental, ponto de partida do percurso gerativo do sentido. Tal percurso consiste na trajetória de produção do objeto semiótico, partindo das estruturas profundas às estruturas de superfície, das mais simples as mais complexas, das mais abstratas as mais concretas.

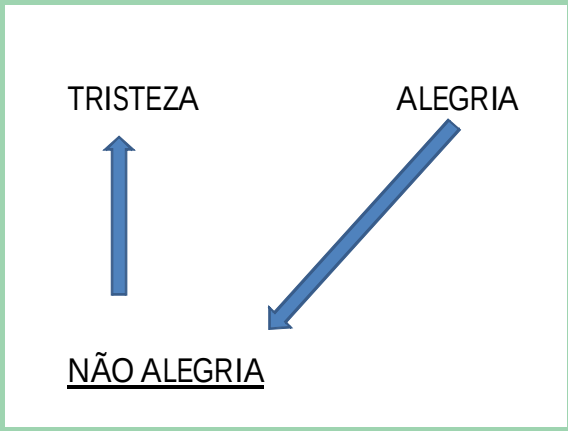
O quadrado é uma representação visual de como relações dotadas dos mesmos traços distintivos constituem uma mesma categoria semântica. Assim, para essa estrutura, uma mudança de estado realiza-se pela negação do estado atual para então a conversão a um segundo estado: X passa a ser não-X para depois se tornar Y. O passo assim descrito representa-se graficamente do seguinte modo:



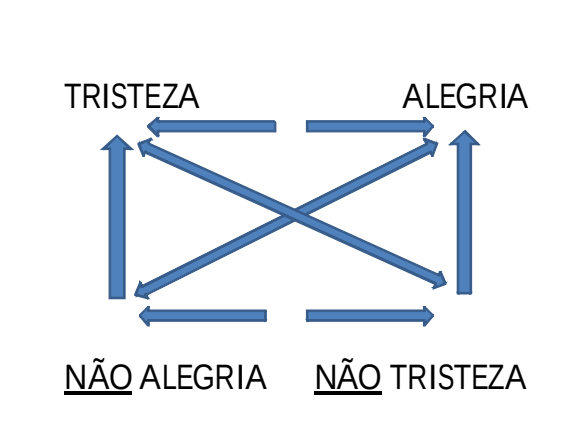
Tomando X como *Tristeza* e Y como *Alegria,* o primeiro passo é negar X, produzindo assim a sua contradição N<u>X</u>, que se caracteriza por não poder coexistir simultaneamente com X (há uma impossibilidade de os dois termos estarem presentes ao mesmo tempo). A seguir afirma-se N<u>X</u> e obtém-se Y. Isto é, se não esta *Triste* poderá estar *Alegre*. Esta é uma relação de implicação. O passo assim descrito representa-se graficamente do seguinte modo:



Seguindo a teoria semiótica o segundo passo consiste no mesmo procedimento a partir de Y, obtendo o seguinte esquema:



Os dois movimentos juntos constituem então toda a dinâmica do quadrado semiótico:



Assim sendo, segue o seguinte percurso:

Tristezanão-tristezaAlegria

A imagem apresentada no cartaz da X Parada GLBT permite ao leitor a percepção da idéia de que o estado de "alegria" se obtém através da luta, ou seja, pressupõe que antes o sujeito estava em um estado de tristeza, e agora o mesmo encontra-se alegre "por conquistar" seus direitos.

Ao analisarmos o Banner em seu nível narrativo, nos deparamos com a seguinte situação: em um primeiro momento, a imagem anuncia que o estado de estar Alegre está no fato de conquistar os direitos civis. Assim sendo, podemos pressupor que antes da alegria o sujeito se encontrava triste, ou simplesmente não-alegre, e deste modo estava em disjunção com o objeto de valor (Alegria). Mas, ao conquistar seus direitos – conforme é reiterado pelo texto verbal (alegria *por* conquistar nossos direitos) – sofre uma transformação e passa para o estado alegre. Com isso, em um segundo momento, o sujeito entra em conjunção com o objeto de valor Alegria, revelando a idéia proposta no Banner, apontando que, lutando por seus direitos de adoção para assim formar uma família amparada pelas leis, o grupo GLBT se encontra em igualdade de direitos, estando alegre. Ou seja:

$$S \cup O_v \text{ (Alegria)} \rightarrow S \cap O_v \text{(Alegria)}$$

Ainda, de acordo com a metodologia de análise do plano do conteúdo, é possível reconhecer no nível mais superficial, ou seja, no discursivo, os temas e as figuras que revestem os valores de "alegria" e "conquista" já mencionados. No texto verbal fica muito claro o "tema" da X Parada, que é justamente a celebração – no sentido de "alegria" – da conquista dos direitos que, figurativamente, são mostrados por uma criança sorrindo segurada pela mão de dois sujeitos identificados apenas pela pulseira com o arco-íris: cores símbolo do movimento GLBT.

O Plano da expressão permite o reconhecimento de um texto sincrético por articular linguagens visuais e verbais. Na linguagem visual tem-se em primeiro plano o desenho da criança que expressa a alegria num sorriso largo, amparada com as mãos dadas por duas pessoas, as mesmas possivelmente dois adultos em que a imagem não mostra a definição sexual dos sujeitos apenas as mãos, porém a pulseira do arco-íris indica –simbolicamente - se tratar de um casal GLBT. As letras usadas no pôster são letras na cor branca, sendo dado maior destaque a palavra alegria, tema central do movimento no ano de 2010 e na parte inferior do cartaz mostra várias logomarcas de organizadores e apoiadores da campanha. Já no segundo plano, um fundo em tons de azul mostrando um céu estrelado e infinito com a sobreposição de imagens de maiores a menores com formas abertas e superposição dos antes visuais que avançam e recuam em relação um ao outro.

Plano da expressão	Formantes Topológicos	Primeiro plano – desenho de uma criança de mãos das com um casal gay (identificado pelas pulseira) + texto	Segundo plano – fundo Imagem de céu estrelado (infinito)
	Formantes Cromáticos	Branco puro e duas áreas coloridas (arco-íris), contornos de azul	Gradações de azul
	Formantes Eidéticos	Linear Representação não-realista	Pictórico

Segundo Pietroforte (2007), a semiótica plástica opera com três categorias sendo elas:

Formantes topológicos – preocupam-se com a distribuição dos elementos no espaço. No pôster analisado busca mostrar o pequeno (a criança representando os direitos não conquistados) x grande (céu - o infinito a conquista destes direitos).

Formantes cromáticos–relativos à manifestação por meio da cor, entre a figura desenhada e a imagem de fundo há uma distinção cromática em que podemos notar uma oposição de figura e fundo: na imagem de primeiro plano há o predomínio da cor (luz) branca com contorno de azul (cor pura) uma leve degradação de ambas na silhueta do desenho da criança.

O azul, que predomina a maior parte na representação cromática do pôster, nos transmite a sensação de eterno, infinito e do sonho, conforme denomina o próprio lema da campanha que a conquista dos direitos sejam para sempre e não no fervor de um dia.

O azul, assim também tem como efeito psicológico para Pedrosa (2009) como uma cor calmante, que ao olharmos por muito tempo nosso sistema cardíaco e a respiração tende a diminuir, ou seja, faz refletir sobre a proposta da campanha com tranqüilidade e razão.

A cor branca do titulo, com maior destaque para a palavra "alegria" e do desenho da criança, que nos remete a idéia de paz, associação a clareza, a vida. Na verdade há uma oposição figura x fundo que pode corresponder, em certa medida, a oposição "alegria" x "não alegria", como os valores associados a "alegria" presentes na figura (definição de cores, forma clara e definida...) e os valores da "não-alegria" ao fundo (gradação de tons, forma aberta e englobante com a temática adotada).

Eidéticos – representação à manifestação por meio da forma. Associamos, então, as formas exatas ao desenho da criança (linear) e as formas inexatas a do céu infinito (pictórico). Neste sentido temos que considerar que a criança de mãos dadas (desenho) primeiro plano e o céu estrelado (infinito), em segundo ou plano de fundo. Temos condições de preencher a categoria topológica: plano de fundo vs. primeiro plano.

CONCLUSÃO

Concluímos que, a correspondência entre o plano da expressão e o plano do conteúdo está relacionado com a semi-simbologia proposta pela campanha da parada GLBT de 2010, onde uma categoria de traços do plano da expressão, está articulado a uma categoria de traços do plano do conteúdo. Aquilo que não é do âmbito da "alegria" – da conquista dos direitos – é nebuloso e informa, embora possa coexistir com as conquistas claramente delineadas, tal como nos apontam os formantes cromáticos. Assim, aquilo que não é do domínio dessa conquista, fica apenas pressuposto de maneira pouco clara e difusa (gradação de tons, forma aberta e indefinida) seja no âmbito de uma "tristeza" distante, ou de uma "não-alegria" possivelmente não muito longínqua e que, por isso mesmo, supõe uma celebração.

5 REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa. Teoria do discurso – Fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria Semiótica do Texto. São Paulo: Ática, 2005.
PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente Israel Pedrosa. 9š edição. Ed. Senac. 2009.
PIETROFORTE, Antônio Vicente. Semiótica Visual: os percursos do olhar: São Paulo, contexto, 2007.
SILVA, Jane Cristina Baptista., Fotografia: Um Olhar Semiótico Sobre Uma Linguagem Não-Verbal.Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - Ano 04 n.09 ,2008

DESCONSTRUINDO O MITO MATERNO: A SOMBRA DA MATERNIDADE EM "DAR À LUZ" DE MARGARET ATWOOD

URBIM, Luciana

RESUMO: Ao escrever, o feminino vê-se reinventado, recriado, subvertido. É o que encontramos no conto "Dar à luz" da escritora canadense Margaret Atwood, obra integrante da coletânea: "Dançarinas e outras histórias". Muito se fala sobre a existência ou não de uma literatura exclusivamente feminina. Seria traço característico de toda e qualquer escrita produzida por mulheres? Ou se daria em forma de temáticas, pontos de vista e discursos que evidenciem a percepção do feminino? Como tônica central, como núcleo. Virginia Woolf, em seus ensaios evidencia a autonomia necessária a função de escritora. Convidando a todas as mulheres de sua época a buscarem sua independência financeira como mote para encontrar sua verdadeira expressão. O que permanece ainda uma árdua e diária batalha enfrentada por todas as mulheres, sejam quais forem suas áreas de atuação. Mais do que escrever sobre mulheres, a escrita feminina deve dar voz e vez a expressão de um gênero. A filósofa Elisabeth Badinter em seu livro "Um amor conquistado - o mito do amor materno" lança um olhar sobre a história para analisar os papéis e representações femininos e masculinos, bem como os da criança, desde o século XVII até meados do século XX. Com este estudo ela chega a conclusão, assim como Beauvoir chegou em relação a história da mulher, de que o instinto materno, ou o famoso amor inato de mãe, foi uma construção sócio-cultural alimentada pela religião católica e seus valores, e sedimentada pela psicanálise que segundo Badinter "transformou o conceito de responsabilidade materna no de culpa materna" (1985).

PALAVRAS-CHAVES: maternidade - literatura - escrita feminina - instinto materno

"Sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por só um dia que fosse."
Virginia Woolf

Falar sobre o feminino é falar sobre seus dois lados, aliás, seus muitos lados, suas múltiplas vozes oriundas de um ser multifacetado. Falar sobre o feminino é falar sobre estas suas muitas faces, reluzentes ou sombrias; confrontar o já posto pela cultura e também o não dito, o abafado, a voz calada que muito tem a dizer. Muito o que falar sobre esse constructo histórico-cultural que se chama "mulher", com o qual nem todos os indivíduos do sexo feminino identificaram-se ao longo dos tempos.

A escrita feminina é uma dessas vozes. Silenciada e marginalizada por séculos e, ainda hoje, um tanto desmerecida, a ver-se constantemente lutando pelo seu espaço nos discursos vigentes. Para a escritora Virginia Woolf, foi o "baixo custo do papel" a razão pela qual "as mulheres foram bem-sucedidas como escritoras antes de serem bem-sucedidas em outras profissões". (WOOLF, p.42, 1997)

Ofício acessível à esfera doméstica, a escrita foi se construindo como poderoso canal comunicativo. Servindo como verdadeira ponte entre essas mulheres, com seus discursos solitários, e a história. Embora um tanto desencorajado pelos homens que insistiam em desvalorizar a arte produzida pelas mulheres, como bem explicita a escritora no ensaio "Um quarto que seja seu". Ao trazer a personagem fictícia Judith, irmã imaginária de Shakeaspere, Woolf ilustra com maestria as extremas dificuldades enfrentadas pelas mulheres na busca de sua expressão. Defendendo a teoria de que se o famoso autor inglês tivesse uma irmã de mesmo talento ela possivelmente teria sido "abortada" em um mundo predominantemente masculino:

> "qualquer mulher dotada maravilhosamente e nascida no século dezesseis teria pelo certo enlouquecido, ou acabado os seus dias em qualquer cabana isolada, fora da aldeia, semi-bruxa, semi-humana, temida e troçada por todos (...) uma jovem altamente dotada, que tivesse tentado usar os seus dons na poesia, encontraria as barreiras de todos os outros, seria torturada e desfeita por todos os instintos contrários, acabando por perder a saúde e sanidade mental". (WOOLF , p.65, 1985).

Tamanha resistência foi sendo vencida gradualmente, isoladamente, "muitas mulheres famosas, e muitas mais desconhecidas e esquecidas" aos poucos abriram os caminhos, segundo Woolf (1997). Mesmo assim, séculos e mais séculos depois, a atividade da escrita ainda consistia em uma profissão com pouca participação de mulheres, observa a escritora. Demonstrando ainda haver uma desvantagem abismática na esfera profissional. Para a mulher, a pena e o papel tornaram-se personagens íntimos, companheiros de alcova. Sua escrita foi pouco a pouco se fazendo

ouvida, mas do que ela fala?

Escrever é encarar a dor. A dor que sempre foi marca da mulher, sua maldição. Escrever é como parir-se. Mais do que falar de mulheres a escrita feminina fala através do ser mulher, seja ele quem for, venha de onde vier, nunca é do mesmo lugar. A escritora inglesa, ao narrar sobre suas dificuldades ao iniciar sua carreira literária em outro de seus ensaios, fala de obstáculos mais internalizados do que concretos.

Para ela, a escrita introjetava todos os valores sociais que poderiam coibir ou reprimir a expressão feminina, os quais cada aspirante à escritora precisava investir contra. Em seu caso esses valores assumiam a forma do que ela chamou de o "anjo da casa", representação dos tradicionais valores esperados de uma mulher, a clamar: "seja complacente, seja terna, adule, iluda (...) antes de tudo, seja pura". Woolf defende que matar este "anjo" era uma das primeiras tarefas de uma escritora. "Eu me voltei contra ela e agarrei-a pelo pescoço. Fiz o possível para matá-la", conta ela. A luta contra o anjo foi árdua e demorada, mas extremamente necessária para a sobrevivência de sua escrita: "Se eu não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado o coração do meu texto", defende Woolf (1997).

A luta da escritora contra os valores que visavam calá-la e torná-la submissa, demostra o quanto a escrita representava esta arena. Onde, de fato, se daria o duelo entre a busca de sua voz e as mordaças que ainda a prendiam. A autora fala da realidade da mulher no início do século XX, mas podemos atualizar muito deste embate na cena literária contemporânea. A mulher segue buscando a sua voz e lutando constantemente contra toda sorte de mordaças, externas ou internalizadas.

Dentro desta batalha entra também a questão da sexualidade e do corpo. Woolf alertava sobre este outro grande desafio para uma escritora mulher, o de falar sobre sua intimidade mais profunda, não se importando com o que seria ou não apropriado dizer. O que representaria uma dura barreira ainda a ser vencida; um muro onde a escrita feminina continuava a esbarrar-se, pois segundo ela "apesar de os homens sensatamente se permitirem grande liberdade neste aspecto, eu duvido que eles percebam ou possam controlar a extrema severidade com que condenam tal liberdade nas mulheres" (1997).

Desta forma, além de matar o "anjo da casa" a mulher escritora também tinha outra tarefa a cumprir para alcançar a plenitude em sua escrita, caminho seguido pela autora que no seu caso o julgava ainda sem solução. Woolf prenunciava que a escrita deveria "contar a verdade sobre minhas próprias experiências como corpo". Tarefa o qual ela julgava ainda inalcançada por ela, assim como por nenhuma outra escritora até então.

> "...ela ainda tem muitos fantasmas com que lutar, muitos preconceitos para superar. Na verdade, creio que ainda passará um longo tempo antes que uma mulher possa sentar para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser assassinado, uma rocha para ser golpeada." (WOOLF, p.48, 1997).

A escritora desafia as gerações seguintes de escritoras a buscarem realizar o que ela considera "o grande papel que deverá ser desempenhado" (...) "no aspecto das condições físicas das mulheres": "O livro tem de se adaptar de qualquer maneira ao corpo". (WOOLF, p.95, 1985) Buscando assim, novas formas que representem essa literatura feminina de forma mais corporificada, no que Woolf sugere que sejam livros "mais curtos e menos dispersos do que os dos homens".

Ao escrever, o feminino vê-se reinventado, recriado, subvertido. É o que encontramos no conto "Dar à luz" da escritora canadense Margaret Atwood, obra integrante da coletânea: "Dançarinas e outras histórias". Escritora da atualidade que parece ouvir os conselhos de sua ancestral e segue a matar fantasmas e golpear rochas em sua vasta produção literária.

Escrever a mulher. Como fazê-lo sendo também mulher? Muito se fala sobre a existência ou não de uma literatura exclusivamente feminina. Seria traço característico de toda e qualquer escrita produzida por mulheres? Ou se daria em forma de temáticas, pontos de vista e discursos que evidenciem a percepção do feminino? Como tônica

central, como núcleo. Virginia Woolf, em seus ensaios evidencia a autonomia necessária a função de escritora. Convidando a todas as mulheres de sua época a buscarem sua independência financeira como mote para encontrar sua verdadeira expressão. O que atualmente permanece ainda, representando uma árdua e diária batalha enfrentada por todas as mulheres, sejam quais forem suas áreas de atuação.

Atwood, escritora contemporânea, geradora de uma larga produção literária nos últimos 30 anos, mostra-se uma escritora atenta as questões sociais e também existenciais, e logo abrange o universo feminino com maestria. Falando de um lugar arduamente conquistado, exercendo liberdade na escolha de seus temas e formas de tratamento dispensado a eles.

Falar sobre o feminino e as questões referentes ao corpo, a sexualidade e a maternidade, ainda hoje, são temas polêmicos e cercados de controvérsias, tabus e preconceitos. Em pleno século XXI a escolha feminina pela não gravidez, seja através de métodos anticonceptivos ou de interrupção da gestação, ainda é amplamente atacado e visto muitas vezes como uma anormalidade, um desvio. Mulheres que optam por não terem filhos são tradicionalmente vistas como egoistas e sem coração. Como se o verdadeiro e mais importante papel a ser cumprido por uma representante da espécie feminina fosse o de gerar filhos.

Mas o que muitos desconhecem é que talvez não parir seja tão doloroso como dar à luz, com outras dores semelhantes a do parto. Neste sentido, o parto não representa somente o nascimento, mas algumas mortes também. O conto de Atwood percorre esse labirinto da gravidez, do ato de gerar uma vida, de um modo realista e não tão tradicional como o esperado. Ao invés de uma figura feminina realizada pelo ato de tornar-se mãe se vê apenas uma mulher, um indivíduo como qualquer outro, frente aos seus medos e dúvidas diante de uma existência não totalmente compreendida e de uma experiência assustadora: tornar-se mãe.

O conto publicado em 1977 dá indícios de uma reflexão que se tornou cada vez mais presente e profunda dentro da discussão feminista. O de gerar ou não uma criança. E de questionar até que ponto a experiência da gravidez é uma opção individual ou uma mera tarefa a ser cumprida. Correndo o risco de retaliações sociais a quem não a cumpra.

Jeanie (personagem do conto de Atwood), e a sombra vista por Jeanie, que incorpora uma mulher e mãe aparentemente perecida de vida, sucumbida a uma existência infeliz e masoquista, caso ela tivesse dado prosseguimento a mentira de um lar perfeito e de um papel de mãe exemplar. Papel que, coincidentemente, Woolf não chegou a exercer. Deixando como herdeiras (os) seres na forma de livros e de leitoras (es) de sua ampla obra que perpetuam-se até os dias de hoje. E suas muitas seguidoras, todas, de certa forma, filhas de quem um dia foi Virginia Woolf.

Mas e sobre a dor de parir? A dor de escrever talvez se equipare, enquanto parto de si mesma no mundo. Atwood fala que o ato de escrever está ligado ao que ela denomina "escuridão" e ao "desejo ou compulsão de penetrá-la", "iluminá-la e trazer à luz alguma coisa dali de dentro". (p.116, 2004). Para ela, ser escritor, independente de gênero, carrega a mesma tarefa, cada um com seus fantasmas próprios. De uma forma ou de outra, cabe a cada um "cavar um buraco no cemitério", ou seja, cabe a cada escritor a tarefa de cavar seu cemitério como um coveiro de si mesmo. Mas como lembra Atwood, coveiro não é apenas aquele que cava. Como coveiro "carrega-se nos ombros o peso das projeções de outras pessoas, dos seus medos e fantasias, ansiedades e superstições" (p.55, 2004).

A fala de Atwood relembra a de Woolf com suas metáforas de matar o anjo e quebrar a rocha, mas mais ainda no trecho em que ela fala sobre o "estado de letargia" do qual sofre a jovem escritora:

> "A imagem que me vem à mente quando penso nessa menina é a de um pescador imerso em sonhos à beira de um lago profundo, segurando um caniço sobre a água. Ela estava deixando sua imaginação disparar desenfreada por entre todas as rochas e fendas do mundo que ficam submersas nas profundezas do nosso inconsciente". (WOOLF, p.47,1997)

Este ato de adentrar o inconsciente e perscrutar a imensidão intima é uma das grandes tônicas da escrita de ambas as escritoras, cada qual a sua maneira, elas buscam dar voz a estes registros submersos em nossas psiques e, no caso da escrita feita por mulheres, de uma psique social, coletiva, um grande inconsciente ao qual pertencem e podem acessar, capturando assim essas vozes perdidas e abafadas de seu tempo. Aproximando ainda mais o ato de escrever com o de gerar, dar forma a algo antes intangível, mas presente. Fazê-lo criar corpo através de palavras, através de seus livros.

> "E partejar, aquele ato que em geral se acredita que o médico realiza: quem parteja o quê? É a mãe que é partejada, com uma prisioneira a quem libertam? Certamente que não; tampouco a criança é entregue à mãe como uma encomenda pelo correio. Como é possível alguém ser ao mesmo tempo a remetente e a destinatária? Havia alguém cativo, alguém foi livrado? Assim a linguagem murmura alguma coisa em suas línguas arcaicas, mais uma que precisa ser renomeada". (ATWOOD, p.201, 2003).

Observando o sentido do verbo partejar, como Atwood nos provoca a fazer, podemos refletir sobre a necessidade de rever os conceitos historicamente criados, e como diz a escritora, sobre a necessidade de renomear as coisas. A escrita tem esse poder, de renomear, ressignificar o mundo. O conto escrito por Atwood de certa forma o faz, ao lançar essa sombra sobre o universo da maternidade. E provocar uma reflexão sobre esse aspecto menos "perfeito" e "idealizado" de trazer um filho ao mundo, retratado na misteriosa personagem vista por Jeanie.

> "Mas há outra mulher no carro. Está sentada no banco da frente e ainda não se virou nem deu sinal de ter visto Jeanie. Ela, como Jeanie, está a caminho do hospital. Também está grávida. Mas não está indo ao hospital para dar à luz, porque as palavras, as palavras, são demasiadamente alheias à sua experiência (...) Jeanie já a viu antes, mas pouco sabe de sua vida, exceto que é uma mulher que não queria engravidar, que não escolheu se dividir desse modo, que não escolheu nenhuma dessas provações, dessas iniciações. Não adiantaria dizer a ela que tudo vai dar certo. A palavra para uma relação sexual indesejada é estupro. Mas não há palavra alguma na língua para o que está na iminência de acontecer a essa mulher". (ATWOOD, p.205, 2003).

A mulher divisada por Jeanie talvez não seja real, e não passe de uma projeção, funcionando como uma espécie de duplo que espelharia uma outra face de Jeanie, mais soturna. Segundo Atwood, o duplo não necessariamente é um gêmeo ou parente, "ele ou ela *é você*, um você que comparte suas características mais essenciais". Neste caso, as características seriam quase antagônicas, mas referindo-se a uma mesma vivência: a maternidade. E como bem lembra a autora, "o duplo pode ser sombrio, mas é também indispensável" (p. 71, 2004), evidenciando que, apesar de simbolizar aspectos negativos, o duplo age como ser complementador de quem somos. Conferindo-nos nossa totalidade ou restituindo-a.

A personagem Alice de Lewis Caroll é evocada por Atwood para ilustrar a relação com o duplo. Em "Alice através do espelho" Alice está de "um lado do espelho – o lado da 'vida', se preferirem – e a anti-Alice, sua imagem e duplo reverso, está do outro lado, ou o da 'arte". (p. 87, 2004).

> "Alice gosta de se mirar no espelho: o lado de fora da 'vida' está olhando para dentro; o da 'arte', para fora. Mas, em vez de quebrar o espelho, descartar o lado da 'arte' e escolher o da 'vida', duro e iluminado, condenando assim o lado da 'arte' a morrer, Alice faz o contrário. *Atravessa* o espelho, e então há apenas uma Alice (...) Em lugar de destruir o seu duplo, a Alice 'real' se funde à outra Alice – a Alice imaginária, a Alice sonhada, a Alice que não existe em parte alguma."

Desta forma, ao atravessar o espelho e se unir com seu duplo, Alice assume integralmente sua forma plena, composta por estes dois lados. Que representariam dois pólos: o de fora e o de dentro, o da vida e o da arte. Sendo que renegar um destes aspectos é condená-lo a morte, a uma não existência em que este não se mostraria, ao menos na vida externa. Ao contrário, ficaria sentenciado a uma espécie de calabouço simbólico, dentro de seu aprisionador.

O outro, neste caso, nosso reverso, serviria para entender esta mulher vislumbrada por Jeanie e sua existência simbólica. Sendo vista apenas por Jeanie denota o quanto esta mulher não existe do "lado de fora", mas apenas do "lado de dentro" da visão de mundo da personagem. Como uma metáfora, como um reflexo. Ou seria mais como uma mancha no espelho?

Maternidade vivenciada x maternidade mitificada

A filósofa Elisabeth Badinter em seu livro "Um amor conquistado – o mito do amor materno" lança um olhar sobre a história para analisar os papéis e representações femininos e masculinos, bem como os da criança, desde o século XVII até meados do século XX. Com este estudo ela chega a conclusão, assim como Beauvoir chegou em relação a história da mulher, de que o instinto materno, ou seja, o famoso amor inato de mãe, foi uma construção sócio-cultural alimentada pela religião católica e seus valores, e sedimentada pela psicanálise que segundo Badinter "transformou o conceito de responsabilidade materna no de culpa materna" (1985).

Para a autora, o instinto materno é considerado um mito e "o amor materno é apenas um sentimento", sendo assim, como sentimento, "pode existir ou não, ser e desaparecer, mostrar-se forte ou frágil" (BADINTER, 1985). Deste modo, o amor materno não é fruto de nenhum determinismo biológico com o qual a mulher já nasce e sim um sentimento contruído, conquistado, como defende Badinter.

Se por um lado o instinto materno nada mais é do que mito, por outro nada explicaria a "necessidade" instintiva de que muitos falam de gerar um filho, como a grande realização da mulher. Se não há instinto materno de fato, logo não há um inato desejo de procriar, como uma missão ancestral herdada para dar continuidade a espécie, ou algo do gênero. Há apenas a realização pessoal, o que também não é válido para todos os casos. O conto de Atwood parece nos trazer esse outro lado. Contrário ao modelo de mãe e de amor materno mitificado ao longo dos séculos.

Ambas as personagens, tanto a Jeanie quanto a "sombra" vista por ela, expressam sentimentos contraditórios e até mesmo antagônicos. Jeanie, que seria a encarnação das expectativas do amor materno saudável e a "outra", simbolizando o lado negativo, mostram como a maternidade pode não ter nada de alegria ou epifania. Pelo contrário, Jeanie começa a questionar-se a cerca de tudo isso, até mesmo da razão de engravidar:

> "No momento não consegue se lembrar por que queria ter um bebê, para começar. A decisão foi tomada por outrem, cujos motivos agora estão pouco claros. Lembra-se do jeito com que as mulheres que tinham bebes costumavam sorrir entre si, misteriosamente, como se houvesse alguma coisa que sabiam e ela ignorasse, pela maneira como a excluiam casualmente do seu quadro de referência."(ATWOOD, p.209, 2003).

Não só ficam evidenciadas as dúvidas de Jeanie acerca da escolha da maternidade como ela conclui que a decisão nem sequer partiu dela, mas sim de um alguém indefinido, com razões indeterminadas. Um alguém que poderia na verdade ser a representação da sociedade, das convenções sociais, a lhe pedir que cumprisse seu papel de mulher senão ela nunca se sentiria como uma mulher de verdade. Sentindo-se excluída, marginalizada por esse grupo de mulheres-mãe, que pareciam ser a grande maioria.

> "Jeanie, vitaminada, consciente, lida, que conseguiu evitar o enjôo matinal, as varizes, as estrias, a toxemia e a depressão, que não tem aberrações de apetite, nem visão embaçada – por que então é acompanhada por essa outra?" (ATWOOD, p.206, 2003).

A misteriosa aparição surge como uma "mancha" na experiência bem-sucedida e semi-perfeita de Jeanie. Funcionando como catalisadora de todos sentimentos e impressões inapropriados, do lado sombrio de sua gravidez. Aquele que ela busca calar, recalcar e do qual se culpa. Como uma transferência de seus aspectos negativos e inaceitáveis, de acordo com o mito do amor materno. Pensamentos e sentimentos que não caberiam na figura de uma mulher prestes a parir e tornar-se mãe. Inaceitáveis comportamentos por parte de uma mulher nesta condição. Demostrando assim o peso de tais expectativas, destas pressões externas de como uma grávida deve portar-se, como ela deve aparentar-se e como ela deve se sentir. Como se fosse uma experiência-modelo a todas as mulheres. Mas e as que não conseguem alcançá-la? Jeanie parece ter conseguido driblar todos os grandes incômodos típicos das gestantes, mas algo mais profundo parece revelar que ela não se sente de acordo com essa figura perfeita e

realizada com o papel de futura mãe.

O discurso de que a mulher devia aproximar-se da sua natureza e ser mãe representaria o ápice desta aproximação nos faz perceber claramente sua antítese, o da mãe "desnaturada". Para Badinter, "se definirmos a natureza em termos de 'norma', a mulher desnaturada será uma anormal, isto é, uma doente ou um monstro. E se identificamos a natureza como virtude, a mulher desnaturada será corrompida ou viciosa, isto é, uma amoral, ou uma mãe ruim". (p.190, 1985).

A relação com o corpo e com a dor é muito presente no conto, e a negação da dor, evocada a todo instante. Como na passagem em que ao falar sobre o manual para gestantes, Jeanie contesta: "O livro fala de desconforto. -Não é desconforto, é dor..." p.206. Ela então compara o parto a um acidente de carro e ao orgasmo, indescritíveis "eventos do corpo", segundo ela. A dor que ressurge a todo momento através dos gritos da outra, ouvidos por Jeanie no hospital. Mas que parece distanciada para ela.

> "Não seja dura consigo mesma - diz a enfermeira. - Você não precisa suportar uma dor dessas. - Que dor?, pensa JEanie. Quando não há dor ela não sente nada, quando há dor ela não sente nada porque não há *ela*. Isto é, finalmente, o desaparecimento da linguagem. *Você não se lembra depois*, foi o que quase todos lhe disseram. (ATWOOD, p.211, 2003).

Esta constante relação com as palavras, com os sentidos, com a linguagem como simbolismos, representações de algo mais poderoso que transcende a razão, a lógica das palavras. Abarca o não-dito, tudo que acaba permanecendo nas entrelinhas e não chega a ser pronunciado. Não encontra forma sólida no mundo, permanece latente até o final do conto. Representando um mundo de sentimentos, dúvidas e angústias internas que são abafados pelo entorno. E que a linguagem sozinha não consegue dar conta, não inteiramente.

Durante o parto "ela se abre como uma gaiola" e sua esperança secreta de que houvesse um mistério, uma epifania ao dar à luz, é demonstrado de forma não romantizada, como um ato mecânico, funcional. Chegando a comparar o recém-nascido a um relógio: "Um bom bebê, ela pensa, com o mesmo significado com que a velha usou a expressão *um bom relógio*, bem-feito, sólido." E conclui que o nascimento foi simplesmente algo que aconteceu, não foi dado ao bebê e nem tomado por ele.

> "Quanto à visão, Jeanie não está consciente de nenhum conhecimento especial; ela já está esquecendo como foi. Sente-se cansada e com muito frio; está tremendo e pede mais um cobertor (...) tudo está silencioso, a outra mulher já parou de gritar. Alguma coisa aconteceu a ela, Jeanie sabe". (ATWOOD, p.213, 2003).

A experiência que ela tem logo a seguir, ao vislumbrar pela janela um mundo que parece feito de água e gelatina, vulnerável, frágil, a exigir cuidado e proteção, rouba suas forças diante de uma tarefa que ela julga incapaz de exercer. Talvez a própria tarefa de criar uma criança seja representada nesta paisagem. A pesada responsabilidade de uma vida que nos é dada para gerar, e depois gerir. Palavras parentes, de pesos e medidas semelhantes. "Em seguida o bebê é trazido, sólido, forte, embrulhado como uma maçã, Jeanie a examina, é uma menina perfeita, e nos dias seguintes a própria Jeanie é arrastada por novas palavras, seus cabelos aos poucos escurecem, ela deixa de ser o que era e é substituída, gradualmente, por outra pessoa" (ATWOOD, p.214, 2003).

Algumas considerações

A temática da gravidez abordada tanto por Atwood em seu conto traz a tona uma discussão que em pleno século XXI mantem-se atualizada e renovada. A opção de engravidar ou não, conquistada pelas mulheres com a invenção da pílula na década de 60, parece ter resolvido alguns anseios ao mesmo tempo que criou outros em relação ao debate da importância da maternidade e do papel de mãe no mundo atual. Mas fica evidente que antes do advento da pílula a gravidez era quase que como um fardo a que toda mulher tinha que se submeter em algum momento da sua vida. Não havia escolhas nem espaço para que elas ocorressem. E não havia espaço para a

diversidade, representada por diferentes opções possíveis. Massificando as mulheres em uma só categoria, como se elas não fossem múltiplas ao mesmo tempo em que desempenham diversos papéis.

O papel da literatura, mais uma vez, mostra-se como testemunha histórica e através do conto de Atwood, produzido justamente em meio ao período desta conquista feminina, na década de 70, podemos perceber um forte relato sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, querendo ou não ser mães, em um mundo predominantemente machista, repleto de cobranças e pressões. No mesmo momento em que Badinter pensava a questão da maternidade e seus mitos (a primeira edição de seu livro na França data de 1980).

Mesmo com a invenção de inúmeros métodos anticonceptivos e enormes avanços tecnológicos que permitem adiar a gravidez ou optar por não ter filhos, ainda hoje nossa cultura traz vestígios desta pressão sobre a mulher. Sobre a figura materna, mas principalmente sobre aquelas que optam em não ter filhos. Mulheres que escolheram não tornarem-se mães e que muitas vezes acabam sendo mais atacadas do que aquelas que irresponsavelmente geram crianças e as lançam ao abandono ou a uma vida miserável.

> "Em vez de instinto, não seria melhor falar de uma fabulosa pressão social para que a mulher só possa se realizar na maternidade? (...) Já que a mulher podia ser mãe, deduziu-se não só que ela devia ser mãe, mas também que devia ser apenas mãe e que só a maternidade podia encontrar a felicidade". (BADINTER, p.355, 1985).

Coube aos homens "definir a 'natureza feminina' de tal modo que ela implicasse todas as características da boa mãe" sublinhando "o senso de dedicação e do sacrifício que caracterizava, segundo eles, a mulher 'normal' (BADINTER, p.238, 1985). Criando assim um ideal feminino, intransigente e dogmático.

> "Fechadas nesse esquema por vozes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionava chamar de sua 'natureza'?Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto (...) ou tentavam distanciar-se dele, e tinham que pagar caro por isso. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua 'anormalidade'. (BADINTER, p.238, 1985).

Esse modelo de mulher, criado pelos homens, deveria ser seguido quase "como um sacerdócio", uma experiência de grande realização para a mulher que implicaria também "dores e sofrimentos", representando assim "um real sacrifício de si mesma". Tal "mulher normal" possui um forte tom masoquista e coloca a gravidez como uma experiência religiosa ao compará-lo ao sacerdócio, e tudo que está implicado nele: vocação, sacrificio, sofrimento, culpa, etc).

O conto de Atwood gera uma reflexão sobre a maternidade e suas pressões, bem como levanta outro lado, mais sombrio, para revelar os efeitos dessas pressões sobre a mulher. Neste sentido, o conto de Atwood busca um diálogo com esses discursos introjetados acerca da maternidade e do advento de ser mãe. Propondo a recriação dos conceitos a respeito da figura materna e suas "formulações" e reformulações. Discursos construídos pelos homens ao longo do prolongado predomínio do patriarcado que já não condizem com a ampla realidade da condição feminina. Pedindo novas posições tanto das mulheres como dos homens, nas tarefas em relação à criação e manutenção da unidade familiar.

Ao mostrar a gravidez indesejada, causa do sofrimento e pesar, representado pela outra mulher, Jeanie espelha suas angústias mais profundas. As retira de si e as projeta nesta estranha figura, que aparentemente nada tem a ver consigo, em sua maternidade perfeitamente bem-sucedida aos olhos dos demais. A mulher sofrida e infeliz simboliza uma figura materna oprimida pela não escolha, pela falta de opção. Além de representar uma escolha sobre seu próprio corpo a opção pela maternidade, ou não maternidade, no caso, revela a liberdade de escolha sobre seu destino. E o poder exercido sobre a sua própria vida e o abandono da culpa, do sacrifício e do padrão masoquista imposto pelas cobranças sociais.

O amor de mãe como toda manifestação de amor, no fundo é mero amor. Ato de amar puramente. Seja da forma que encontrar para sê-lo, não nasce com a mulher, nem com o homem: é construído, bem como é construído o

papel de mãe a ser exercido, assim como o papel de pai. E como bem lembra Badinter: "O amor materno não é inerente às mulheres. É 'adicional". Cabe então a cada mulher encontrar este amor dentro de si, seja parindo filhos, livros ou sonhos.

REFERÊNCIAS:

ATWOOD, Margaret. Dançarinas e outras histórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
_____. Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistador - o mito do amor materno. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
WOOLF, Virginia. Um quarto que seja seu. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1985.
_____. O status intelectual da mulher. Coleção Leitura, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IMAGENS, ÍCONES, QUADRINHOS E EDUCAÇÃO

RÉGIS, Ana Manuela Farias; MEIRA, Mirela Ribeiro

RESUMO: O presente artigo apresenta o resultado de experiências estéticas de uma arte-educadora e de sua formação em quadrinhos, questionando o ensino dos quadrinhos em sala de aula como fonte de conhecimento, construção da identidade, possibilidade de prazer e fruição, ale, da construção da visualidade. É uma ferramenta para o ensino das Artes Visuais e de sua crítica, possibilitando também a construção de linguagens expressivas. Este trabalho foi realizado a partir de levantamento bibliográfico acerca de imagens, de ícones e de histórias em quadrinhos, bem como um levantamento das memórias da autora, de suas narrativas autobiográficas. A partir desses materiais analisados procura-se mostrar como surgiram e como podem influenciar, de forma prazerosa e lúdica, seus leitores, bem como serem utilizados como uma experiência estética (*estesia*) dentro e fora da sala de aula. O interesse na pesquisa reside, justamente, em levantar dados da memória e relacioná-los a uma linguagem artística, pop e educacional que é a dos quadrinhos. Espera-se contribuir com uma reflexão maior acerca da arte como ensino e possibilidade existencial.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Estética. Ensino de Arte. Comunicação Visual. Quadrinhos.

PRÓLOGO

Esse artigo se dirige àqueles que desejem trabalhar em sala de aula com Histórias em Quadrinhos (HQ) a partir de suas dimensões cognitiva, política, lúdica, de prazer e identificação com os personagens.

Parte de minhas experiências com o desenho em quadrinhos estendidas ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, onde me formei em 2008. Nele, cursei uma disciplina que tratava das Histórias em Quadrinhos que não contemplou minhas expectativas em relação ao tema, que possui, além de seu valor estético, artístico e comunicacional, um valor enquanto conhecimento não só para professores de Artes Visuais. Conforme Vergueiro (2008) estas permitem a constituição de processos de identificação, conhecimento, prazer, divertimento, alargamento da compreensão e da visualidade- portanto, da Cultura. Permitem visualizar nossa própria realidade desenhada em linhas, transformando nossa própria circunstância e revendo valores.

COMO JASON ... "VAMOS POR PARTES"

A estruturação do artigo utiliza a linguagem dos quadrinhos para demarcar seus espaços. No *prólogo*, descrevo minha trajetória de vivências e experiências até aqui. Essa palavra descreve os fatos antecedentes à criação da aventura, para situar o leitor nos fatores desencadeantes do que vai ser descrito, de forma rápida. Aqui, inclui minha trajetória de menina até o Curso de artes e de Especialização.

No *Início,* descrevo experiências e vivências na academia, percepções, vontades e identificações, para em *E então, o artigo...*, justificá-las, considerando o quanto minhas experiências compõem meu modo de pensar e de propor o trabalho.

Em *Bem vindo ao mundo dos ícones*, introduzo o leitor no ideário dos *ícones*, que representam uma boa parte do quadrinhos no contexto, apresentando iconologias das HQs. Dando continuidade, em *Vamos falar de imagens,* mostro a importância das imagens aliadas às letras, pois ambas formam os quadrinhos. Em *E a origem da palavra Mangá?,* discorro sobre estes quadrinhos japoneses. Por ouvir frequentemente - *Mangá? O que é isso?*, explico de onde surgiu o termo e como foi trazido para o Ocidente, informando ao leitor que esta não foi nomeada ao acaso.

Em *Falando do deus do Mangá* ... e também das *deusas* que remodelaram o Mangá moderno japonês após a 2š Guerra Mundial trago as *Santas HQs americanas, Batman...* que influenciaram o Brasil desde o início do século XX e ainda têm forte poder de atração de leitores.

Em E*u, eu mesmo e o desenho,* discorro sobre a importância de se conhecer os quadrinhos, como estes me ajudaram a transformar numa Arte-educadora e sua importância na cultura *Pop*. Por fim, o *Epílogo* relata a importância do trabalho, seus objetivos e reflexões finais.

O INÍCIO

A opção pelo desenho foi feita por volta dos quatro anos, quando desenhava nos cantos das folhas dos livros de minha mãe e, mais velha, para elocubrar minhas histórias "contadas". Sempre transpunha tudo para a imagem - não para palavras- pois nunca fui uma poetisa de meu sofrimento ou impressões, mas uma quadrinista deles.

Na fase da adolescência, levei mais a sério "o fazer" desenhos, registrando meus olhares sobre o que acontecia em minha volta. Nessa época, cursei Histórias em Quadrinhos onde aprendi técnicas, mas o que valeu foram pessoas que apoiaram uma trajetória, na época, muito masculina. Uma das pessoas que mais me apoiou em minha caminhada foi minha mãe, influenciadora, patrocinadora, crítica e amiga. Esse apoio, descobri mais tarde, seria essencial à carreira,em especial, às mulheres.

No Curso de Artes Visuais quase não se falava História em Quadrinhos. Tive que cursar uma cadeira em forma de optativa, que voltada à produção e aplicação de quadrinhos como mera ferramenta, não uma forma de expressão. Após conhecer mais o tema, quis falar sobre as quadrinistas brasileiras e sua atuação no mercado de quadrinhos. Ingressei num grupo de pesquisa para discutir quadrinhos feitos por mulheres mas que se voltassem a todos os públicos.

Seguindo essa linha de reflexão, ingressei no Curso de Especialização em Educação, para falar de pessoas e de quadrinhos em mútua afetação. No NUTREE percebei que poderia focar o artigo em minha formação. Duarte Jr. (2000, pg. 15) fala de um trabalhar no âmbito de uma educação do sensível, ou uma educação do sentimento, que poder-se-ia muito bem denominar-se de Educação Estética.Isso desvelou-me um lado novo, mais do sensível da Arte como um extensão do que sou, e do emocionar. Dessa dimensão fala Maturana (2002), quando aporta as emoções como uma parte natural do homem e que constantemente confundimos com sentimentos. Diz ele que estamos sujeitos à emoção, que é no emocionar que conseguimos agir, ou seja, produzir, interagir, pensar, e racionalizar. As emoções, para ele, do ponto de vista biológico, são disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos". Salienta que "quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação". Embora saibamos disso "na práxis da vida cotidiana, o negamos, porque insistimos que o que define nossas condutas como humanas é elas serem racionais". (MATURANA, 2002,p.15). Tanto Duarte Jr. quanto Maturana colocam em cheque a racionalidade como não dominância, mas sim a emoção como ponto de partida para, unida à intelecção, lebar o homem a interagir.

E ENTÃO, O ARTIGO...

A partir do momento em que descobri sobre o que queria escrever, pensei em imagens e letras para contar histórias de mim como uma quadrinista autora. Desejava mostrar o maravilhoso de ver o mundo quadro a quadro, em imagens que divertem, fascinam e até irritam pessoas, mexendo com suas sensibilidades. Objeto, portanto, de uma Educação Estética que se dá *através* do ensino de arte.E escolhi falar dos quadrinhos a partir deles mesmos, pois, assim como na pintura, gravura ou escrita, são formas de expressões e de percepções de mundo. Essa forma de mostrar foi uma escolha acalentada desde o princípio, escolha essa que considera o que Elliot Eisner (2005, p.07) problematiza:

> Em nossa cultura, os filmes e as revistas em quadrinhos são os principais contadores de histórias através de imagens. Enquanto o cinema e o teatro já constituíram sua reputação se estabeleceram há um bom tempo, a história em quadrinhos continuam lutando pra serem aceitas, mas esta forma de arte, depois de mais de uma século em uso popular, ainda é tida como um veículo literário problemático.

As imagens mesclam-se conosco, habitam nossas mentes o tempo inteiro, embora muitas vezes não nos demos por conta.

Scott McCloud (2002) convida a conhecer imagens e ícones a partir da imagem do pintor Renèe Magritte *Ceci ne pas une pipe,* que mostra um cachimbo, onde se lê abaixo: "isto não é um cachimbo". Essa contradição imagem-palavra introduz a iconologia como uma forma de expressão que mostra algo que não é,

Ceci n´est pas une pipe.
R.Magritte.Bruxelas,1898/1967

As imagens (MC CLOUD,2002,p.49), são informações que não precisam da educação formal para decodificação, ao contrário da escrita (id.,p .24). Se eu mostrar: 光 e não conhecer a grafia japonesa, jamais direi que isso é a palavra luz no alfabeto *kanji* japonês. Quanto mais simplificadas, mais informações demandam para sua decodificação. Usamos palavras para narrar histórias que nos remetem ao imaginário humano e suas simbologias em nossa mente. Se usamos palavras e imagens, uma complementa a outra, como nos quadrinhos. Trabalham em uníssono, criando narrativas gráfico-imagéticas unidas e com mais sentido.

As narrativas em geral se prendem a tempos eleitos por quem narra. É um tempo mítico, distinto do apontado por Duarte Jr. (2000) como o escravo do relógio e da engrenagem, onde o humano se perde por não contar histórias, caindo numa funcionalidade burocrática linear.

As interações entre humanos se dão através da emoção despertada por uma imagem, lembra Maturana (2002). Nos socializamos através do reconhecimento de um ser pelo outro como legitimo, e essa legitimidade permite com que os homens se reconheçam, se aceitem e respeitem.

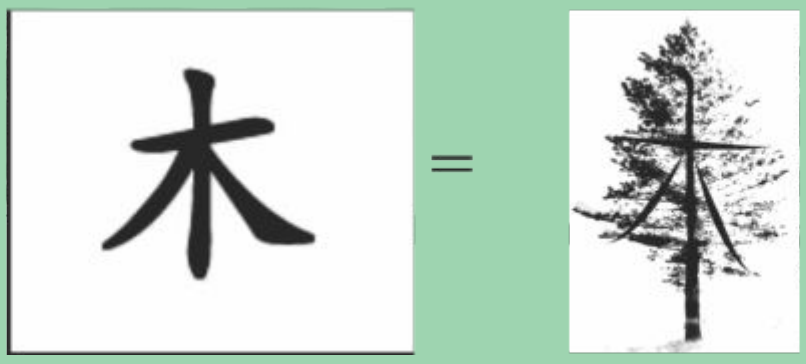
VAMOS FALAR DE IMAGENS

ハチャメチャが押し寄せて来る
泣いてる場合じゃない
ワクワクを倍にして
パーティーの主役になろう.

A música acima, do *Animê Dragon Ball,* mostra como as "letras" no alfabeto japonês são puras imagens e se constroem a partir de desenhos. O artista abaixo utiliza a simbologia como um instrumento para construir uma imagem, partindo do egípcio, passando pelo caractere chinês até mostrar seu desenho como uma representação de súplica.

Fonte: EISNER, Will. Quadrinho e Arte Seqüencial (1985)

Nessa imagem, kanji "Ki" –árvore- a imagem da árvore constrói sua grafia.



Os *Mangás* mixam letra e forma num só: *Mangá do Yu Yu Hakushô* (Fonte: Mangá Yu Yu Hakushô,1993, Jump Comics, p.44.)

Além dos *Mangás,* o que chama a atenção é a *escrita* dentro dos quadrinhos. Ao se mesclarem numa única imagem, a escrita perde seu papel de única fonte de informação da situação para se tornar uma imagem só.

ORIGEM DA PALAVRA *MANGÁ*

Os *Mangás* são conhecidos como quadrinhos japoneses, termo errado para o real significado da palavra; Sua grafia não quer dizer quadrinhos, muito menos japoneses. Frederik Schodt, um estudioso americano, explica o significado dos dois ideogramas chineses que constituem a palavra *Mangá.* Man significa "involuntário", mas também um significado secundário de "moralmente corrupto"; Ga refere-se a "imagens", vindo daí o termo de "imagens irresponsáveis": 漫画- 漫- まん- man e 画- が– ga

O termo Mangá é datado no início do século XVIII, e foi usado pelo artista japonês Hokusai em 1814 para designar seus livros de "rascunhos excêntricos".

FALANDO DO DEUS DO MANGÁ...

Antes da guerra, os japoneses imitavam os quadrinhos norte-americanos, acreditando ser essa a forma mais eloqüente de produzir sua arte. Após a guerra, esse estilo contava as mazelas pós bomba atômica. Com o tempo, os *Mangás* adquiriram uma nova forma de expressar o pensamento dos japoneses (Gravett 2006). Sociólogos japoneses apontam que os quadrinhos ajudaram o povo japonês a "botar para fora" seus sentimentos ou exorcizar demônios. Nos anos 70, por exemplo, o aumento da venda de Mangás Hentais liga-se à diminuição de agressões sexuais contra a sociedade.

Osamu Tesuka, quadrinista japonês, que não só revolucionou a forma dos quadrinhos, mas dividiu os temas de *Mangá*, direcionando-os ao perfil de cada leitor. Além de revolucionar o traço, mexeu com a temática antes focada em um desenho mais realista ou em histórias tristes do pós-guerra.

Após à Segunda Guerra, Tezuka inspirou-se Walt Disney e Charles Chaplin para produzir algo semelhante (Cravett, 2002), que a partir de suas reflexões e influencias, mudou quadros estáticos até então produzidos para quadros que mostravam ângulos diferentes a cada tomada, imitando a câmera. Seu Testuwan Atom (Astro Boy,1951) foi um grande sucesso no Japão, e com ele vieram outros como Jungle Taitei (Kimba, o Leão Branco); Ribon no Kishi (a Princesa e o Cavaleiro).

... E DE SUAS DEUSAS

Tesuka apostou numa linguagem mais seqüencial para fazer as pessoas rirem, chorarem e se emocionarem, identificando-se a partir das imagens. Reinventou os quadrinhos japoneses, mas sua estética, grafia e jeito de falar com o leitor foi revolucionado por mulheres.

As mulheres queriam mostrar um pouco de si para outras mulheres, para que se identificassem com suas histórias, vissem que mulher também produz, também deseja e se identifica. A partir dessas emoções, adentraram no mercado de quadrinhos japoneses.

A principio, homens escreviam histórias para meninas, sem conseguir captar o que Gravett (2000) chama de a "essência" das mulheres por viverem numa cultura conservadora. Não possuíam nenhum referencial feminino, pois muitos não eram casados e a figura feminina que não fosse mãe, era distante.

A primeira mulher a trabalhar com Mangá foi Machiko Satonaka foi nos anos 60. Mas só nos anos 70, que as *Magníficas de 24* os revolucionaram ao abordar o homossexualismo através de objetos (bolhas de sabão, flores de cerejeira etc.) para transmitir sentimentos e a "sangria" das páginas. Conversavam com leitores em notas de rodapé, justificando as ações de personagens. Contavam coisas de seus cotidianos e respondiam cartas de fãs para gerar proximidade entre escritor e leitor. A partir disso, conceitos, estética e histórias tiveram que ser revistos. Esses quadrinhos feitos por mulheres caracterizam o *Shojô Mangá*, voltado ao público feminino.

SANTAS HQS AMERICANAS, BATMAN!

Um dia desses ganhei um *Ipod* de Hiro, e fiquei muito feliz. Dentro de sua caixinha, vinham dois adesivos da Apple:

Ao mostrar para meu irmão o que tinha ganho, ele sugeriu que os colocasse em meu *Notebook*: - Porquê você não coloca esse adesivo na frente de seu *PC Xiling*? Respondi: - *Boa idéia, não tinha pensado nisso... vou fazer então. -Aposto que o pessoal vai achar que é um note da Apple, hehehehe!!*, retrucou ele.

No outro dia, encontrei-me com Hiro novamente, numa convenção de Quadrinhos Japoneses. Precisei levar meu *Note Xiling*, e quando o abri, Hiro arregalou os olhos, perguntando: *-Desde quando você tem computadores da Apple?* Ao que respondi: *-Desde que você me deu o Ipod*... Como assim? Não sabia que disso..., começou a falar, ao que interrompi: -Hiro! Para de olhar para o simbolozinho da maçã! É só um PC Xiling, eu só colei o adesivo que vem junto com *Ipod*...*-Sem graça! Humpf*!, disse ela.

Essas falas relatam uma provocação para ver se realmente elas olham mais para a imagem do que o objeto. Minha amiga concluiu que o aparelho era da Apple analisando a imagem da maçã. Uma marca bem conhecida se transforma em algo além dos objetos.

As imagens gritam em nossas vidas, situação que me fez lembra o filme Um dia de Fúria, quando o policial Robert Duval (Michael Douglas) se indigna quando recebe o lanche que pediu numa companhia de *Fast Food*. Questiona porque as imagens dos hambúrgueres são grandes, bonitas e tão recheadas, e as pessoas compram achando que vem uma coisa boa e gostosa, mas quando abrem a caixinha vem a decepção. As imagens, realmente, podem influenciar de alguma forma, não importando que tipo de apelação fazem.

O mundo ocidental passou por diversas mudanças políticas econômicas no fim do século XIX e início do século XX. Nos EUA *O Menino Amarelo (The Yellow Kid)* de 1895, marca o início e a expressão *Comics*, termo para quadrinhos norte americanos. Posteriormente, surgiram diversos personagens durante todo o século XX, e nas décadas de 20, 30 e 40, consideradas a idade do ouro do HQ americano: *Tin Tin* (1929), *Dick Tracy* (1931), *Flash Gordon e Mandrake* (1934), *Superman* (1935) e *Batman* (1936), dentre outros. Ao lado:T he Yellow Kid,1895.Hogan's Alley.

Ao contrário do que se acredita, as HQs não foram criadas somente para descontrair leitores, especialmente crianças, mas para mostrar um reflexo de uma sociedade da época, ou repassar uma ideologia- a exemplo de *Superman* e o *Homem de Aço*, onde as cores da bandeira dos EUA estão estampadas no uniforme (McCloud 2003).

Depois desse *boom* dos quadrinhos americanos surgiu a Década de Prata, forçando desenhistas e roteiristas a refazerem suas histórias e cortarem outras, reformulando os extinguindo heróis. O governo americano censura a mídia por considerar que estes *subverteriam* a mente dos jovens, não podendo ser um "bem de consumo". Nos anos seguintes, as HQs adquiriram estabilidade. Novos personagens se adequaram às regras, como *X-men*, uma crítica do poderio norte americano e outras potencias esmagando países subdesenvolvidos (McCLOUD, 2003). Muitos heróis de após 1940 não eram tão expressivos. Assim surgiram os quadrinhos *Underground*, tentando resgatar um pouco da era de Ouro. Não pretendiam produzir excessivos personagens, mas histórias com críticas à sociedade e ao governo (VERGUEIRO, 2002). O status das *Comics* proporcionou o surgimento de grandes empresas- DC Comics, *Marvel*- e independentes-*Dark Horse*.

EU, EU MESMO E O DESENHO

As histórias passadas por aqui são reais e aconteceram comigo, foram "molas propulsoras" para discorrer sobre o assunto. Cada história está repleta e foi escolhida a partir de significâncias que compõem meu campo estético, experiencial e de vida. Precisei falar de mim, escrevendo minhas impressões dos quadrinhos na vida. Afinal, eles são uma extensão de meu pensamento e uma continuidade de minhas andanças voltadas ao mundo quadrinístico. Cada trajetória me levou a pensar os Quadrinhos como parte do cotidiano das pessoas, presentes de tantas formas e de tantos modos. Se o desenho é parte da minha vida e proporcionou minha formação como artista visual, arte-educadora e especializanda, pensei em contar fatos que justificassem cada parte desse trabalho em desenho. Optei por contar em palavras como o estético permeou todos os campos do saber numa linguagem simples,

direta e atual.

Entendi que, a partir do desenho, posso remontar minha trajetória de vida, relembrar acontecimentos,lembranças significativas, elos afetivos, momentos de aventuras que me fazem perceber o que quero ser e o que quero fazer. Essa "memória afetiva", nos traz a vida vivida com sentimentos e emoções, diz Brandão (1999).

As *HQs*, *Comics*, *Mangás*, *Gibis*, como quiserem chamar, tiveram uma significância, *sinestésica*, *estésica* para mim. Quando lia os quadrinhos, além de querer estar nas histórias como personagem, sentia sensações quando as tocava. Muitas vezes, lia um determinado capítulo de alguma *Comics* e lembrava da minha avó fritando um frango, descobrindo então como era feita a limpeza de um frango. Nesse sentindo os quadrinhos estão atrelados às pessoas, proporcionando com que, através deles, aprendamos algo de nossas vidas, os tragamos para o campo do saber, pois, nossa educação não está somente ligada a uma racionalidade.

O valor pedagógico das HQs é único e nos alerta para o fato de estarmos ainda atrelando nossos saberes às racionalidades, ao utilitário, ou seja, tudo necessita de um porquê. O educador, que precisaria de paixão para ensinar, passa a ser um mero repassador de conhecimentos, deixando de lado a compreensão, a sensação e o sentido dos nossos próprios sentidos.

Acredito que a educação está ligada a estético, aos sentidos do corpo e da mente, e é nesse campo que a educação deveria estar atrelada. O sensível é um campo próprio de conhecimentos, através da experiência estética, que deveria ser melhor explorado. A esse respeito manifesta-se Duarte Jr. (2010, p. 26), quando lembra que essa "não educação" descarta "a sensibilidade primordial das novas gerações". Isso se agrava "com o fato de as condições de vida que enfrentamos na modernidade em crise estarem contribuindo ainda para a sua deseducação, isto é, para o embrutecimento da capacidade de apreender sensivelmente a realidade ao derredor. A "arte-educação sempre constitui um campo de resistência a essa pragmática e imediatista visão do ensino, explorando e ajudando a desenvolver a sensibilidade e o sentimento de crianças, adolescentes e mesmo de adultos", reafirma esse autor (2010,p.29). Mesmo relegada a um plano secundário e pequeno no interior das escolas, ela "bravamente veio resistindo ao direcionamento da educação para um papel de mero treino de habilidades (cerebrais)". Todavia, "a própria arte-educação parece ter ultimamente perdido um pouco o seu eixo, absorvendo grande parcela do racionalismo e do objetivismo emprestados à vida moderna, tendo mudado, significamente, o seu nome para "ensino da arte".

O arte-educador pode levar os quadrinhos a sala de aula de duas maneiras: desligado do fato de um personagem falar certo ou errado, de como são trabalhadas as cores, a perspectiva ou como se dá o equilíbrio das páginas, de um lado. Mas pode tirar partido disso e trabalhar esses elementos na forma de uma Educação Visual, trabalhando o que o personagem sente, porque age de um determinado jeito, sua significância para o, o processo de identificação. Também pode explorar o tipo de sensações que se tem ao ler uma história, ou mesmo, o porquê de ler histórias, porquê trabalhar com a *Turma da Mônica Jovem*, ou com os *X-men* ou com *Peach Girl*. Não importa o que escolhe, mas como é escolhido, se os alunos trazem a preferência por algum tipo de quadrinho é porque se identificam de alguma maneira com eles. É nessa discussão que acredito que os quadrinhos entram, ou seja, sua relevância para o próprio ser, a aceitação das HQs como parte de suas vidas. E como elas podem ampliar a visualidade, promovendo a percepção e a construção de um mundo melhor.

Outra vertente a ser explorada seria a própria produção de quadrinhos, ressaltando o processo de expressão, tão abafado quando se trata de alunos adolescentes, por exemplo. Colocar a própria vida nos quadrinhos, observar as vidas de outras pessoas...

EPÍLOGO

Tracei aqui uma amostra das HQs que ajudou a compor minha percepção de mundo, minhas andanças para escrever esse texto. Mas, o mais importante foi a percepção de minha *estesia* diante de tudo que escrevi até o presente momento.

Os objetivos desse trabalho eram apresentar ao leitor a importância da cultura pop para o ensino de arte, da qual fazem parte quadrinhos, filmes, séries etc.

Procurei demonstrar o quanto não podemos deixar de lado as experiências estéticas que os alunos possam trazer a sala de aula, pois, a cada dia é mais comum as *Comics*, *Mangás*, *Animês* e grupos que se identificam com essa linguagem e essa forma *divertida* de estarem em sala de aula. Duarte Jr. (2010) discorre, de forma divertida e crítica, sobre "o amor ao humor e o pavor do professor", afirmando que o conhecimento humano está articulado à questão do humor como um processo de conhecimento e, consequentemente, da educação.

Ora, se essas experiências humanas fazem parte da vida, por que não estarem na educação? Por que não serem exploradas como forma de identidade, como um movimento lúdico e identitário em sala de aula? Do mesmo jeito que as HQs entraram em minha vida e me conformaram uma arte-educadora, trazendo culturas que não se assemelhavam a minha, eu me identificava com as personagens. Isso faz parte da minha construção, faz parte de meu conhecimento experencial.

Acredito que sua relevância está no próprio destino do homem, pois como humanos, temos necessidades de "jogar, de brincar, que se manifestam em quase todas as atividades do ser humano, como a arte". Esta de faz presente ainda "naquela criação que nos tornou definitivamente a espécie que somos: a linguagem". Ela, "que estabelece os alicerces de nosso pensamento e organiza a realidade, que nos permite construir um universo significativo para além do meramente físico e palpável, revela-se, em sua essência, um grande, complexo e deslumbrante jogo". (DUARTE, Jr. 2010,p.17).

Cabe ao professor identificar como trabalhar com a cultura com os alunos, identificando a cultura visual que nos cerca, o contexto como um todo e suas diferenças, e como se pode trabalhar esse contexto para melhorar as vidas dos alunos e do grupo.

DUARTE, Jr. (2010) discorre sobre a necessidade de se trabalhar com conteúdos que não sejam limitados ao tecnicismo, mas a uma atribuição de significância por parte dos alunos. Utiliza como exemplo a literatura, que provoca aversão em muitos alunos pelo fato dos professores só se utilizarem dela para explicar aspectos morfológicos e sintáticos. O mesmo vale para o ensino dos quadrinhos na sala de aula. Não somente dissecá-los, mas estudá-los como suporte, técnica, linguagem e campo do conhecimento.

Os quadrinhos podem ser trabalhados em seus aspectos, sociais, históricos, iconológicos, imagéticos, estéticos, para que os alunos tenham um conhecimento sistemático, que possam trazer suas vivencias e "viverem" dentro do campo da educação.

Uma Educação Estética prova que a sensibilidade e a percepção visual têm que ser ensinadas, que o ser humano adquire conhecimentos e experiências que englobam vários campos de saberes, muitos dos quais não sistematizados. E o faz não só com o intelecto, mas também através da *estesia*, ou seja, de um corpo aberto a receber informações e não excluí-las.

REFERÊNCIAS

BARRAL, Étienne. Otaku: os filhos do virtual.1 ed. São Paulo: SENAC, 2002
DUARTE JR, João Francisco. A montanha e o videogame. 1 ed. São Paulo: Papirus, 2010.
_____. O sentido dos sentidos. 5 ed. São Paulo: Criar, 2001.
EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
_____. Narrativas gráficas. 1 ed. São Paulo: Devir, 2005.
GRAVETT, Paul. Mangá: Como o Japão reinventou os quadrinhos. Paulo: Conrad, 2004.

LUYTEN,Sonia. Culura Pop Japonesa: Mangá e Anime. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2005.
MATURANA, Humberto. Emoções e linguagem na educação e na política.BH:UFMG, 2002.
MCCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. São.Paulo: M. Books, 2005.
RÉGIS, Ana Manuela Farias. A atuação da mulher brasileira no mercado de quadrinhos e sua perspectiva no mercado nacional e internacional. TCC Artes Visuais, Licenciatura. Instituto de Artes e Design/UFPEl, 2008.
_____.MEIRA, Mirela Ribeiro. Miss Comics: Mulheres, quadrinhos, atuação e perspectivas, in: SILVA, Ursula Rosa da (org.). Os lugares da arte. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2010.
SILVA, Ursula Rosa da (org.). Os lugares da arte. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2010.
VERGUEIRO, Waldomiro et.al. Como usar as Histórias em Quadrinhos nas salas de aula. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

WEBGRAFIA
http://lyricstranslate.com/ja/Dragon-Ball-Z-Chala-Head-Chala-lyrics.html, em12.12.2010
ADORO CINEMA, http://www.adorocinema.com/filmes/eu-eumesmo-irene/, em 05.05.2011
AURÉLI.http://portugues.babylon.com/affiliates/landing/index.php?id=8233.05.05.2011
CANTINHO DAS AROMÁTICAS,
http://cantinhodasaromaticas.blogspot.com/2009_06_01_archive.html, em 05.02. 2011
DICITIONARY, REFERENCE http://dictionary.reference.com/browse/geek, em05.02.2011
http://facadaleitemoca.wordpress.com/2010/09/11/ukiyo-e/, em 05 de fev. de 2011.
JPOP, http://jpop.yinyueabc.com/WE+GOTTA+POWER/, em10.12.2010
MÔNICA, http://www.monica.com.br/personag/turma.htm, em 05 de maio de 2011
NIHONGÔ BRASIL, http://www.nihongobrasil.com.br/kanjis.htm, em 24.01. 2011.
TV. COM, http://www.tv.com/batman-1966/show/713/summary.html,05.05 2011

ANIMES, MANGÁS E GIBIS DEFLAGRANDO PROCESSOS ÉTICO-ESTÉTICOS EXISTENCIAIS E PROFISSIONAIS

SANTONI, Pablo Rodrigo[1] ; MEIRA, Mirela[2]

[1] Graduando em Artes Visuais Licenciatura no Centro de Artes – UFPel. Email: prsantoni@yahoo.com.br;
[2] Professora Drª Adjunta na Faculdade de Educação – UFPel. Email: mirelameira@gmail.

Resumo: Neste artigo pretendo tratar sobre o processo identitário que os alunos adolescentes tem com as animações japonesas ou animês como são chamados. Os animês e mangás se tornaram muito popular no Brasil a partir dos anos 90, e que com o advento da internet e sites especializados em legendarem os animês dois dias após serem lançados no Japão, facilitou ainda mais a inclusão destas animações em nosso país, e sendo facilmente aceito pelo público jovem que se identificou com os conflitos que as personagens passam em suas histórias, assim como identificaram-se com o fato de os animês funcionarem como uma novela, ou seja, cada capitulo tem uma continuação, o que é diferente dos desenhos com que éramos acostumados a assistir. A pesquisa ainda não foi concluída, mas está sendo feita a partir de levantamento bibliográfico e um questionário qualitativo e quantitativo com perguntas abertas e fechadas com a finalidade de entender o porquê de os jovens se identificarem com as animações japonesas ao ponto de muitos se vestirem e agirem igual a seus personagens favoritos, que tipo de influencia essas mídias causam nos alunos, podendo elas influenciarem positivamente ou negativamente no convívio social dos adolescentes.
Palavras Chave: Alunos, identidade, animês

1 ENTRE GEMADAS E *TOKUSATSU*

Desde quando posso lembrar sempre gostei de histórias em quadrinhos e desenhos animados. Quando criança, meus pais compravam para mim alguns *gibis* do homem morcego - que protegia a cidade de Gotham City- também conhecido como Batman, assim como do anti-herói mais famoso no ocidente - que possui garras de adamantium e fator de cura- conhecido como Wolverine.

Embora também tenha sido apresentado a outro tipo de quadrinho que não os norteamericanos de super heróis - conhecidos como *Comics*- a exemplo do patinho milionário e avarento conhecido no Brasil como Tio Patinhas, ou as aventuras da Turma da Monica, do famoso cartunista brasileiro Mauricio de Souza, este tipo de quadrinhos nunca havia me chamado a atenção, tampouco suas animações.

Em 1992, com cinco anos na época, sentado no sofá de casa, no fim da tarde e comendo gemada, assistia meus *tokusatsu* favoritos.

Ao cair da noite, começou a passar um desenho que me chamaria muito a atenção: era o Força-G, uma animação que contava com cinco personagens- quatro homens e uma mulher- vestidos com roupas coloridas, capas que se assemelhavam a asas e capacetes no formato da cabeça de pássaros. Seus corpos eram esguios, com exceção de um que possuía um corpo mais robusto. Existia algo de diferente neste desenho que me chamava a atenção, embora eu não soubesse o porquê.

Outro fator determinante para despertar minha paixão foi que os capítulos possuíam continuação, diferente dos demais desenhos que eu já tinha visto, onde cada capítulo era uma historia diferente, sem ligação com o capitulo anterior.

Tomei gosto pela continuidade desta arte seqüencia que, posteriormente, descobri chamar-se *Anime* . Ainda no mesmo ano, conheci as aventuras de *Speed Racer* , que na época não me chamou tanto a atenção, por ser um *anime* voltado para a corrida. Como nunca gostei tanto de carros e de corrida, ele acabou não me conquistando.

Mais adiante, o "boom", a paixão avassaladora que me faria cair de vez no mundo do desenho japonês seria Os Cavaleiros do Zodíaco.

Em 1994, a extinta Rede Manchete de televisão contava a história de cinco cavaleiros que vestiam armaduras

de bronze e lutavam para proteger a reencarnação da deusa grega Atena. A história me deixava fascinado, fazendo com que eu não perdesse um só capitulo, e com isso comecei a pedir para meus pais comprarem bonecos destes cavaleiros.

Pensando sobre essas origens que me levaram a escolher esse tema para investigar, o que realmente me motivou a fazer este trabalho foram, de fato, as mudanças que estes *animes* e *mangas* operaram em minha vida. Em larga escala, creio que tiveram influencia direta na forma como penso e nos princípios éticos e estéticos que carrego comigo, como proteger sempre as pessoas que lhes são queridas, ser paciente, ouvir atentamente aqueles que são mais "vividos", nunca maltratar animais, jamais machucar alguém se não for em defesa própria, trabalhar coletivamente, sempre ouvir o que o próximo tem a dizer, e nunca, mas nunca, desistir de algo que você busca só porque o caminho é árduo.

Essas foram algumas das mudanças que os *mangás* aportaram em minha vida. Contrariando o estereótipo do *nerd* leitor de quadrinhos, ao contrário do que muitos podem achar, sempre tive vários amigos, nunca fui um garoto solitário trancafiado em meu quarto vivendo num mundo à parte. Procurei sempre colocar em prática tudo o que considerava válido nos *mangás* que lia e nos *animes* que assistia. De certa forma, eu me deixava levar pelas ideologias disseminadas nessa arte japonesa, pois acreditava que eram ideologias que não me tornariam alguém ruim ou qualquer outra coisa do tipo. Eu realmente acreditava e acredito ainda hoje nestes princípios acima citados.

Essa experiências foram decisivas para que eu os escolhesse como tema de ensino de arte, por ocasião do Estágio Supervisionado da Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel, em uma escola pública da cidade de Pelotas, no ano de 2011. Essa escolha atrelou minhas vivências como apreciador de quadrinhos às de professor de artes, ao tencionar descobrir o quanto estes podem influenciar a vida destes alunos, que transformações causam em seus "leitores" e as novas formas de convivência que instauram. A esses novos ajuntamentos, *massas globais sinérgicas*, Michel Maffesoli vai chamar de "neotribalismo" contemporâneo. Este é responsável pela formação de processos identitários mais fluidos, mutantes, construídos admitindo a dinâmica ordem-desordem-movimento.

Essa investigação tem como foco as relações éticos-estéticas, de criação e convivência que os animes, mangás e quadrinhos podem proporcionar como objetos/sujeitos e identificações que ajudem a compreender melhor o mundo em que vivemos, reconhecendo-os como formas legitimas de ensino, de ser, conviver, conhecer, criticar e compreender esse mesmo mundo, de forma livre, lúdica, prazerosa.

Essa dinâmica de busca de prazer diferente do convencional torna-se bem visível hoje em dia na realização de eventos em que vários jovens se reúnem para falar sobre Mangás e Animes, caracterizados conforme suas personagens favoritas. Essa prática é chamada de Cosplay, palavra comum a muitos jovens de hoje em dia, que designa, a grosso modo, *caracterizar-se de um personagem e interpretá-lo ou apenas caracterizar-se e brincar*.

A convivência, essa categoria de pesquisa, está presente também nas relações cotidianas da sala de aula, nos relatos do que torna *emocionais* os laços *sociais*. A convivência, esse "*ser-no-outro*" constitui, com as *neotribos*, um "*estar-junto antropológico*", base *estética* do ensino de arte. Pode gerar uma solidariedade orgânica, um "*nós*" que vivencia em comum a emoção dessas realizações. Leva a indagar porque os jovens se fantasiam e encarnam seus personagens, que tipo de identificação possuem com estas histórias fictícias, no que isso é capaz de transformar suas vidas, ou seja, que função essas caracterizações assumem para eles, divertimento, prazer, transfiguração simbólica, irreverência, constituição de quais valores identitários.

Outro foco da pesquisa dirige-se à importância que adqiuirem as Artes Visuais na educação por possuírem e possibilitarem a aquisição de uma linguagem própria. Ela possui seu próprio alfabeto, sua sintaxe, sua semântica e sua simbólica. Possui igualmente um código, uma *linguagem visual*, responsável pela aquisição de sentido ou não sentido, e de sentidos subjacentes, conforme os elementos da comunicação visual são dispostos de uma maneira ou

outra, conforme a intencionalidade e o padrão de disposição. Dispersão, agrupamento, disposição nos planos, cor, ritmos etc. modificam seu sentido, conforme também a qualidade de síntese ou complexidade presente.

Por se tratar de um código, possui um *alfabeto*, uma *sintaxe*, composta de pontos, linhas, formas, planos, texturas, cor etc.; uma *semântica*, que trata de como esses elementos são organizados intencionalmente para promover efeitos específicos, como ritmos, equilíbrios, tensões, movimentos, contrastes; e uma *simbólica*, que se refere aos usos sociais e significados culturais que as imagens adquirem num determinado contexto.

Esses significados culturais são fundamentais à construção da visualidade, que por sua vez tem a ver com as indagações que cercam os adolescentes na busca de suas identificações. Por essa razão torna-se tão importante investigar esse processo junto a estudantes do Ensino Médio de uma escola publica de Pelotas.

A metodologia é organizada nessa investigação de forma qualitativa e quantitativa. A qualitativa consistiu em um levantamento bibliográfico, uma revisão de literatura sobre o tema e um questionário misto, escrito, com perguntas abertas e fechadas, aplicado a alunos com idade entre quatorze a dezoito anos. A fase quantitativa consistiu-se em perguntas fechadas de assinalar onde os alunos responderiam perguntas como por exemplo "você sabe o que são animês?"

A pesquisa encontra-se em fase de análise de dados coletados através dos questionários, compostos de questões objetivas e subjetivas.

CONVIVÊNCIA, CRIAÇÃO E SENSIBILIDADE ATRAVÉS DAS HQS

Hoje em dia as crianças, jovens e adultos apreciam e se "deixam" influenciar por estes quadrinhos, ou porque identificam-se como eu me identifico, ou porque encontram ali uma forma de catarse, ou por qualquer outro motivo imaginável, acabam reconhecendo eles mesmos em algum (s) *anime* (s) ou *mangá* (s). A forma como muitos se permitem ter esta experiência sensível de estar aberto ao que os quadrinhos tem a oferecer, seja esteticamente, seja pela narrativa é algo que faz com que o indivíduo se transforme. Essa deve ser uma preocupação da Educação Visual, dos códigos visuais, de como a visualidade se constitui na escola.

Um dos motivos pelos quais eles buscam esses eventos pode ser o estabelecimento de novas formas de convivência que podem ocasionar também novas formas de conhecimento. Para Maturana, biólogo chileno, o conhecimento é uma construção da linguagem, e esta é referenciada e construída nas relações, que, por sua vez, são emocionadas. Os estudos de Maturana explicitam o sinônimo entre *conhecer* e *viver*. A noção de viver-conhecer está diretamente vinculada com o modo de relacionar-se e de organizar-se nessa relação. Em particular, deseja-se discutir a contribuição que oferece à organização do conhecimento que, no espaço escolar, considera a formação do sujeito numa perspectiva mais inteira em sua constituição como tal, incluindo uma ética baseada em emoções que fundam o social.

Pensada por esta via, a convivência, que é este espaço/tempo das relações, dos sistemas, é "lugar" de perene criação/recriação da vida, na medida em que se constitui como social na perspectiva acima mencionada. O viver-conhecer, nesta convivência, é constante atualização dos sistemas sociais. Decorre daí a possibilidade de pensar o processo educativo do sujeito como construção de uma autonomia relacionada, no sentido de que cada qual é tido como um legítimo outro no conviver. Por isso: "toda história individual humana é a transformação de uma estrutura inicial hominídea fundadora, de maneira contingente com uma história particular de interações que se dá constitutivamente no espaço humano" (Maturana, 1998, p. 28). É nessa consideração do humano como autônomo nas relações que Maturana encaminha uma noção de educação como vivência das relações mesmas dos indivíduos, nos presentes históricos de cada qual, capaz de recriar sistema (vivo-humano)-meio.

As HQs em sala de aula podem ser uma ferramenta de convivência e construção de relações sociais mais

ampla, pois é uma linguagem. Mais do que uma ferramenta do professor de artes, relacionada a questões técnica das artes, dirige-se também a uma forma de estar no mundo, que é ética, e que é estética. Além do quê, trabalha a dimensão da construção da sensibilidade, onde o sensível permite, através da crítica, fruição ou construção de quadrinhos, exercitar um cunho plural, de cruzamentos, flutuações, reviravoltas, conciliador entre ordem/desordem em vivências factuais expressas na criação: numa Metamorfose do viver. De forma flexível, sutil, porosa, a visualidade expressa em formas plasma o que pode ser transmutado a partir das sensações. Possibilita que percepções diferentes formem conjuntos significativos novos, mesmo a partir do aparentemente insignificante. Encaixam-se sensibilidade e intelecto tanto como ferramentas técnicas quanto como uma forma de aproximação de aluno e professor, funcionando como portas para discutir outras questões do cotidiano ou até mesmo relacionadas à história, política, geografia, matemática e mais uma infinidade de possibilidades.

CONCLUSÃO INCONCLUSA

Pretende-se discutir, a partir dos dados, a tensão paradigmática entre uma educação tradicional e uma educação de possibilidades criadora na construção de processos de identificação de jovens. Enquanto a primeira tem tratado como culpa o sensual e o carnal, tem confinado a imagem e o afeto à desordem, à bagunça e às aulas de arte. Estas, em movimento libertador, podem ser fonte de possibilidades, de prazer dos sentidos, de criação. Sempre lembrando que o estético não é privilégio da arte, mas da vida e sua "conjunção sensualista", que lhe confere "unicidade", composição entre razão/ emoção", anota Maffesoli (1996:74). Considera portanto o prazer, o prazer "de sentir".

João Francisco Duarte Junior(2010) trata de uma Educação da sensibilidade na sala de aula, ou seja, o desenvolvimento de uma *estesia* onde, ao contrario da *an-estesia*, o aluno encontra-se receptivo a todo o processo sensível que o circunda. O saber sensível atua num nível anterior ao da simbolização estética, pré-simbólico, de emoções e sentimentos que acontecem na carne, nas vísceras, nos estados meditativos, imaginativos. Designa um acontecimento complexo que retorna "à percepção anterior à condicionada pela discursividade da linguagem", para experenciar a beleza, forma de relação onde os sentimentos "entram em consonância com as formas que lhes tocam" (Duarte Jr.,1995:93). Refere-se às vivências "fundadoras" de onde brotam signos, imagens. É fonte imprecisa, incorporal, intemporal, que dá conta de interconectividades.

As demandas de sensibilidade, do prazer, da criação, do deleite, das aprendizagens que a arte pode proporcionar, nesse caso através do objeto de estudo, despem-se das "finalidades" orientadoras do fazer pedagógico moderno, de eficiência, produção, racionalização, disciplinamento de corpos (MEIRA, 2007,p.121).

Nessa ótica, a criação coletiva e o ético-estético podem ser caminhos que passam, assim, a ser um objeto desejado não só nas aulas de arte, mas em todas as disciplinas. Esses podem encontrar nos *animes, magas e quadrinhos* formas potentes de realização do estado estético. Este se vincula à vida e à Arte, à facticidade cultural e existencial, à sua implicação ética, pedagógica e política, ao transcendental, à ambientação social, à dimensão intra, inter e transpessoal. Garante a diversidade expressiva, a transformação através da reflexão e da ação. Aposta na criação de uma nova ética, de consciência da necessidade do cuidado, do exercício da convivência. A vida comporta um racional transpassado de afeto, onde o prazer de estar junto lembra que "os sentidos, assim como os desejos [são] ossaturas, a partir do que se constrói, se fortalece e se dissemina o corpo social", diz Maffesoli.

Na formação de professores, retomar esse conhecimento sensível apresenta um desafio interessante, na medida em que tem sido, sistematicamente, secundarizado, e precisa ser levado em conta porque é um estado que nos abre à generosidade da comunicação, expressa nossos estados afetivos, recusas, convergências, nos faz querer

um mundo mais ético, e mais feliz. E é a Arte que nos alcança as ferramentas para presentificar essas decisões, as superações, resoluções, a formulação de perguntas que brotam do ser que faz algo ser. Cada pessoa, ao criar, recria e revitaliza a cultura, que se reveste de sentido ao mobilizar valores de transformação existencial.

5 REFERÊNCIAS

BARRAL, Étienne. Otaku: os filhos do virtual.1 ed. São Paulo: SENAC, 2002.

DUARTE JR, João Francisco. Fundamentos Estéticos da Educação. São Paulo: Cortez, 1995.
_____. A montanha e o videogame. 1 ed. São Paulo: Papirus, 2010.

GRAVETT, Paul. Manga: Como o Japão reinventou os quadrinhos. 1. ed. São Paulo: Conrad, 2006.

JUNIOR, Gonçalo. A guerra dos Gibis. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LUYTEN,Sonia M. Bibe. Culura Pop Japonesa: Manga e Anime. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2005.

MAFFESOLI, Michel. Os tempos das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. No Fundo das Aparências. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MATURANA, Humberto. Emoções e linguagem na educação e na política.Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MCCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. Edição Histórica. São Paulo: M. Books, 2005.

MEIRA, Mirela. [2007] *Metamorfoses Pedagógicas do Sensível e suas possibilidades em Oficinas de Criação Coletiva*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Faculdade de Educação, PPGEDU,UFRGS.

RÉGIS, Ana Manuela Farias. O Mangá Feminino Japonês, in: SILVA, Ursula Rosa da (org.). Dialógos Interdisciplinates. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da
UFPEL, 2011

BRICABRAC, http://www.bricabrac.com.br/main_hqs_batman_02.htm. Acessado no dia 11 de junho de 2011

COSPLAYBR, http://www.cosplaybr.com.br/site/index.php/O-Que-e-Cosplay.html. Acessado no dia 11 de junho de 2011

Green Skin's Grab-Bag: "An Interview with Herb Trimpe" p. 2: "That was John Romita's design. I drew him first in Hulk- #181.

NEWPOP, http://www.newpop.com.br/. Acessado no dia 11 de junho de 2011

WIKIPÉDIA, http://pt.wikipedia.org/wiki/Gotham_City, apud *Revista Wizard #4, Editora Globo (em português). [S.l.]: Editora Globo, 1996.* Acessado no dia 11 de junho de 2011.

_____, http://pt.wikipedia.org/wiki/Tokusatsu. Acessado no dia 11 de junho de 2011

_____,http://pt.wikipedia.org/wiki/Cavaleiros_do_zodiaco. Acessado no dia 11 de junho de 2011

A PRODUÇÃO EM *GRAFFITI* DAS MULHERES BRASILEIRAS

PINTO, Paula Pereira; SILVA, Ursula Rosa da

RESUMO: A pesquisa tem como objetivo principal analisar a inserção da mulher/grafiteira no campo da arte, partindo principalmente do trabalho artístico de Nina Pandolfo. Caracteriza-se metodologicamente como uma pesquisa qualitativa pela análise de conceitos dos autores utilizados. Apresenta um breve histórico da prática do *graffiti*, bem como a origem da palavra, em seguida o trabalho se aprofunda em torno da produção de Nina Pandolfo, concluindo com a citação de outras grafiteiras brasileiras de destaque internacional.

PALAVRAS-CHAVES: *Graffiti*, mulher, arte contemporânea.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve origem no grupo de pesquisa "A Caixa de Pandora: mulheres artistas e filósofas", no qual são debatidos temas relativos a gênero. A partir das discussões geradas no grupo, surgiu a inquietação e busca por artistas contemporâneas que trabalham com *graffiti*. Este estudo tem como objetivo analisar a inserção da mulher/grafiteira no campo da arte, tomando como referência principal o trabalho artístico contemporâneo de Nina Pandolfo. Justifica-se a pesquisa pela existência de pouca produção bibliográfica referente ao assunto.

2 METODOLOGIA

A pesquisa trabalha a partir de um estudo de caso, com levantamento bio-bibliográfico, classificando-se como qualitativa pela abordagem e análise de conceitos dos autores utilizados.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

As primeiras manifestações artísticas de que se tem notícia são as pinturas rupestres, portanto, aí se encontram os registros iniciais de uma forma de *graffiti*. O homem desde longínquos tempos usava os muros para deixar uma marca de sua existência e vida, retratando principalmente cenas de caçadas.

> Nessa época os materiais utilizados eram terras de diferentes tonalidades, sucos de plantas, ossos fossilizados ou calcinados, misturados com água e gordura de animais. Hoje, usamos tintas em spray e não pintamos cervos ou bisões, mas sim idéias, signos, que passam a compor o visual urbano. (GITAHY, 1999, p. 12)

Pode-se, também, tecer relações entre as pinturas nos túmulos dos faraós egípcios e o *graffiti*, pois as figuras encontradas dentro dos túmulos retratavam cenas do cotidiano do faraó ou ações que ele gostava de exercer, de forma que, quando de sua morte, ele poderia reviver todos esses feitos através das pinturas nas paredes. Então, existia ali uma narração de fatos além da função decorativa, assemelhando-se em ambos os pontos a algumas questões características do *graffiti*.

O termo *graffiti*, conforme explica Gitahy (1999, p. 13), surgiu da palavra *graffito*, que "vêm do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc." Parafraseando o autor, no singular - *graffiti* - significa a técnica, e no plural - os *graffiti* - refere-se aos desenhos de determinado local.

O *graffiti* é um movimento bastante recente no Brasil. Iniciado por volta dos anos 70 e que vem ganhando maior intensidade e adeptos. Conforme Gitahy (1999, p. 33), na "segunda metade dos anos 70, surgem os graffiti de Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, Waldemar Zaidler (...)". Ainda se podem citar outros grafiteiros de relevância no contexto do país, como: Maurício Villaça, Hudinilson Júnior, Mário Ramiro, Rafael França, OsGemeos, Nunca, Speto, Binho, Tinho, o grupo Aerosol, Nina Pandolfo, entre vários outros.

O *graffiti* brasileiro vem apresentando um crescente repertório imagético, trabalhado a partir de temas diversos, como o lúdico, a poesia e universos líricos, não mais tendo apenas o caráter de crítica à sociedade como no início de sua prática. Essa forma de expressão está adquirindo um novo *status* dentro do campo da arte, deixando de ser considerado pichação ou vandalismo. Dessa maneira, famosas Galerias de Arte e Museus vêm incorporando artistas urbanos, assim divulgando os trabalhos e aumentando seus modos de manifestação. "Posto que as funções do museu de arte sejam pesquisar, conservar e divulgar obras de arte, trazer as imagens surgidas nas ruas para dentro do museu é propor que realize plenamente sua missão e participe de seu tempo." (CARVALHO, 2009, p. 3)

Dentro do atual panorama brasileiro da arte contemporânea, a artista/grafiteira Nina Pandolfo, nascida em São Paulo (1977), tem se destacado como uma importante figura feminina, em um âmbito da arte onde o sexo masculino prevalece.

Dentre as conquistas das mulheres ao longo dos anos, está o direito de inserção no campo da arte, espaço, este, antes negado ao sexo feminino. "Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi (...) difícil" (PERROT, 2008, p. 101). A imagem era uma forma de criação do mundo, portanto, uma mulher não seria digna de tal exercício. Apenas poderiam copiar, traduzir e interpretar, realizando pequenos retratos dentro do seio familiar, ou pintando naturezas-mortas para decoração, conforme Perrot. Entre os séculos XIX e XX surge um número significativo de mulheres que dedicam seu tempo às artes decorativas ou à fotografia. Por serem consideradas artes menores eram passíveis de serem praticadas por indivíduos do sexo feminino.

Atualmente, está aumentando o número de artistas mulheres que vêm ganhando *status* internacional e sendo reconhecidas pelos seus trabalhos. Nina Pandolfo iniciou pintando pequenas telas, ainda criança. Passados os anos, encontrou nas ruas de São Paulo um espaço para expressão onde milhares de transeuntes apreciariam a sua arte, dando-se aí o encontro com o *graffiti*. Hoje, seu repertório plástico ampliou-se, produz através de uma gama variada de técnicas, como aquarelas, acrílicas, além de pinturas e esculturas em técnica mista, ou ainda telas tridimensionais.

As obras de Nina Pandolfo, em sua grande maioria, estão inseridas em um universo próprio, onde o lúdico e a infância imperam; retratam a felicidade e a pureza das crianças, expressa nos olhares de suas personagens. As meninas de gestos delicados e com corpo pueril, às vezes, apresentam-se em poses um tanto sensuais lembrando as *pin-ups* de meados dos anos 60. Pinta animais, especialmente gatos, elementos da natureza, bonecas, em composições equilibradas e delicadas. Seu trabalho teve a influência das criações do japonês Yoshitomo Hara, além dos animadores Hayao Miyazaki e Aleksandr Petrov.

Nina Pandolfo iniciou seu trabalho de *graffiti* nas ruas em 1992, pintando a partir de esboços prévios e utilizando o spray de forma a criar linhas, cores, texturas e sombreamentos construindo imagens que deveriam dialogar com todo o contexto da cidade ao redor. Todavia, a produção dela não se restringiu às ruas. Cria telas utilizando as técnicas do *graffiti*, aliando outros recursos na construção, como colagens de rendas e cristais, além de tinta acrílica e lápis. Ainda emprega materiais de valor mais elevado, por uma tela não ter o caráter efêmero do *graffiti*.

Produz também esculturas de suas bonecas, medindo aproximadamente um metro de altura cada, em técnica mista, utilizando fibra de vidro, tinta automotiva, silicone, cabelo sintético, tecido, entre outros materiais.

Representada pela Galeria Leme, tornou-se uma artista internacional. Realizou exposições e trabalhos em: Los Angeles, Miami Beach, Califórnia, Nova Iorque (EUA); Mumbai (Índia); Düsseldorf, Wuppertal, Berlim, Munique, Heidelberg, Wiesbaden, Kassel, Hamburgo (Alemanha); Havana (Cuba); San Juan (Porto Rico); Örebro (Suécia); Piraeus, Patras, Kalamata, Volos, Chania, Atenas (Grécia); Tóquio (Japão); Londres (RU); Niort (França); além

da pintura da fachada do Castelo de Kelburn, em Glasgow (Escócia), juntamente com os grafiteiros Nunca e OsGemeos, também brasileiros.

4 CONCLUSÃO

Apesar de realmente existir um grupo maior do sexo masculino na produção de *graffiti*, a mulher artista/grafiteira está ganhando mais espaço dentro do campo da arte, tendo produção tanto em *graffiti*, nas ruas, quanto utilizando essa técnica em composições mais elaboradas em telas, como no caso da artista Nina Pandolfo.

Além dela, outras grafiteiras brasileiras estão ganhando destaque, como: Deninja, que trabalha com stickers e distorções de letras em seus *graffiti*, somente nas ruas e não produzindo para expor em galerias; Jana Joana realiza intervenções na cidade de São Paulo, representando de forma poética o universo feminino através do *graffiti*, participando de exposições e produzindo litografias, ilustrações além de cenografias; Waleska iniciou no *graffiti* precocemente através de seu irmão Tinho, tem trabalho bastante diversificado, em tela e papel, afora o spray; o Coletivo TPM, significando Transgressão Pelas Mulheres, do qual fazem parte: Ira, Morgana, Om, Prima Donna e Z, grafita principalmente no Rio de Janeiro, com grande variedade gráfica, indo desde personagens femininas até desenhos abstratos. Existem ainda outras artistas que realizam intervenções pelas cidades, principalmente com *stickers*, fazendo parte do movimento *Street Art* ou Arte de Rua, como Andrea May, Nina M. e Popdesign.

5 REFERÊNCIAS

Can do. Time Out Mumbai, Mumbai, 14 nov. 2008. Disponível em: <http://www.galerialeme.com.br/artistas_textos.php?lang=por&id=46&text_id=267> Acesso em 16 jul. 2011.

CARVALHO, Celita P., OsGemeos, texto de apresentação, in: SILVA, Renato. Os Gemeos. São Paulo: FAAP, 2009, p.3.

FRANÇA, Valéria. Artista usa técnicas da arte de rua para criar telas mais complexas. O Estado de São Paulo, São Paulo, 03 agosto 2008. Disponível em: <http://www.galerialeme.com.br/artistas_textos.php?lang=por&id=46&text_id=300> Acesso em 16 jul. 2011.

GANZ, Nicholas. Graffiti Women: street art from five continents. New York: Abrams, 2006.

GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MADDOX, Georgina. Brazilian artist Nina Pandolfo celebrates girlhood in her fantasy graffiti art. The Indian Express, Mumbai, 12 nov. 2008. Disponível em: <http://www.galerialeme.com.br/artistas_textos.php?lang=por&id=46&text_id=264> Acesso em 16 jul. 2011.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

SILVA, Renato. Os Gemeos. Tradução de Peter Musson, John Mark Norman. São Paulo: FAAP, 2009.

GÊNERO E MUSEOLOGIA – MULHERES ARTISTAS NO ESPAÇO MUSEAL BRASILEIRO

SILVA, Rebecca Corrêa e

SILVA, Ursula Rosa da

Resumo: O presente artigo apresenta uma das veredas da presença feminina no espaço museológico brasileiro, de acordo com a análise da temática da exposição *Mulheres Artistas e Brasileiras*, promovida no corrente ano de 2011 pelo Ministério da Cultura- MinC. A mostra apresentou 76 obras mais representativas de 49 artistas brasileiras consagradas, das primeiras décadas do século XX até a atualidade. O estudo gira em torno desta mostra específica, exibida no Palácio do Planalto entre os dias 24 de março e 08 de maio de 2011, mas também faz referências a outras exposições dentro da temática do feminino ocorridas no mesmo período. Partindo do princípio da função social do museu, observando como o trabalho museográfico influi diretamente na concepção de arte do público, torna-se legítimo repensar o lugar das mulheres artistas brasileiras nestes espaços.

Palavras-Chave – Feminino – Museologia- Brasil

1. Introdução

A pesquisa sobre gênero e museologia surgiu a partir de estudos iniciados para um dos subprojetos de um projeto maior intitulado *Caixa de Pandora: Mulheres Artistas e Mulheres Filósofas no século XX* . O estudo pretendeu discutir o lugar das mulheres artistas e brasileiras no cenário museológico atual no país, visto a partir da análise da temática da mostra de curta duração *Mulheres Artistas e Brasileiras*.

Apesar do contínuo surgimento de pesquisas e trabalhos de teor científico, ainda é incipiente o número de estudos de gênero relacionados à museologia. Diferentemente do grande volume de pesquisas desenvolvidas no campo de gênero e feminismos, que tratam das questões que envolvem as mulheres artistas, aspectos do universo feminino em suas obras, e sua representação como modelo/musa.

Visto assim, podem-se estabelecer quatro formas de inserção da mulher no espaço museológico: como artista/autora, a criadora da obra; como representada, a própria obra (produzida por artista homem ou mulher); como pesquisadora/teórica, aquela que fala da obra; e/ou como público visitante do museu, o receptador, o olhar feminino que frui e dialoga com a obra.

O presente estudo trata da condição da mulher artista no cenário museal brasileiro, e para tanto, versa sobre a análise da mostra *Mulheres Artistas e Brasileiras*, promovida no corrente ano de 2011.

2. Metodologia

O embasamento teórico sobre a trajetória da mulher na história da arte : modelo, musa e artista, se deu através de Michelle Perrot e Luciana Loponte. O enfoque sociológico foi visto através de Ana Lisa Totta e da arte-educadora Ana Mae Barbosa. A perspectiva poética dos museus foi buscada em André Malraux e Mário Chagas, que trazem os conceitos de museu imaginário e imaginação museal.

Especificamente sobre a exposição *Mulheres Artistas e Brasileiras*, e o projeto do Museu Nacional da Mulher Brasileira foram buscados referenciais publicados no *website* do Ministério da Cultura e da Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), bem como da análise documental de notícias emitidas pelos órgãos oficiais. As demais

exposições e museus com temáticas do feminino tiveram a internet como meio de consulta, nos *websites* de cada entidade, e nas notícias de jornais *online*.

3. Resultados e Discussão

O olhar detalhista e crítico da mulher, aliado a habilidade característica para executar trabalhos artesanalmente minuciosos, tais como tapeçaria, cestaria, trançados e rendas, também não passaria longe das belas artes.

Sabe-se que até meados do século XIX a mulher teve pouco acesso à educação, sendo privada do espaço público, vindo a assumir um papel secundário na história da sociedade, já dizia Simone Beauvoir (*apud* Perrot, 2007:182) que "toda a história das mulheres foi feita pelos homens". De acordo com a historiografia ocidental, todos os grandes gênios da arte e da literatura são homens, brancos e europeus. Grandes mulheres artistas, na melhor das hipóteses são apenas citadas em livros de história da arte; ou então apresentadas nos museus, não como criadoras autônomas, mas à sombra dos artistas homens: como suas filhas, esposas, ou aprendizes. Conforme analisa TOTTA (2000:145) "No discurso museológico as mulheres representam uma espécie de *background* para a ação dos homens, ficam sempre em plano de fundo."

O espaço da mulher artista no museu começa a ser reivindicado mais explicitamente no movimento feminista norte-americano da década de 1970. Esse movimento teve grandes expoentes entre as mulheres artistas, que passaram a discutir explicitamente em suas obras questões do feminino e igualdade de gênero. Em 1985, as Guerrilla Girls produziram um cartaz provocador com os seguintes dizeres: *Mulheres precisam estar nuas para entrar no Met.Museum? Menos de 3% dos artistas são mulheres, mas 83% dos nus são femininos* . De acordo com BARBOSA (2003:132), o sucesso das artistas não deriva apenas de competência, o que explica porque as obras de artistas homens são maioria em museus, exposições e galerias.

O tema da representação da mulher, recorrente na história da arte mundial, já rendeu diversas teorias na esfera dos estudos de gênero. Opto pela vertente que se dirige não ao olhar masculino sobre a representação feminina, mas ao olhar da mulher, sobre o mundo e sobre si. Mais interessante ainda é investigar a trajetória e os percalços da vida de mulheres artistas, principalmente as brasileiras da primeira metade do século XX, que foram para a linha de frente, como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), Georgina de Albuquerque(1865-1962), Maria Martins(1894-1973) e Djanira(1914-1979).

Para pensar o lugar da mulher artista brasileira no espaço expositivo de seu país, analisemos o olhar fornecido pela mostra *Mulheres, Artistas e Brasileiras*, originada a partir de um pedido pessoal da presidenta Dilma Rousseff para comemorar o Mês da Mulher. A mostra foi promovida pela Presidência da República em parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e contou com apoio do Ministério da Cultura (MinC), por meio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Realizou-se entre os dias 24 de março e 08 de maio de 2011, no Salão Oeste do Palácio do Planalto em Brasília, tendo sido prestigiada por cerca de 10,5 mil pessoas .A exposição apresentou 76 obras de 49 artistas com temáticas diversas em técnicas variadas, desde pinturas, esculturas, desenhos,gravuras e fotografias, passando por tapeçarias, cerâmicas e outros objetos artísticos.

A história "oficial" das mulheres artistas brasileiras começa a ser escrita a partir do movimento artístico-cultural da Semana de Arte Moderna de 1922, que teve como impulsionadoras da vanguarda modernista as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Justifica-se então o destaque que o curador José Luis Hernández Afonso concede a ambas, conferindo-lhes praticamente em terço do espaço expositivo. De acordo com BARBOSA (2003:129):

> (...) A conquista dessa igualdade no Brasil começou com a Semana de 22, através dos modernistas, cujas idéias anticolonialistas permitiram uma reflexão mais aprofundada sobre a igualdade de gênero, de raça e de códigos

culturais.Foi a partir dessas idéias que duas mulheres puderam ser reconhecidas como as artistas mais importantes do modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral e Anita Malfati.

A mostra contou ainda com nomes como Georgina de Albuquerque, Djanira, Noêmia Mourão , Maria Martins, Colette Pujol, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Mira Schendel , Leda Catunda, Beatriz Milhazes,e Anna Bela Geiger.

Apenas de Anita e Tarsila somam-se 29 obras, expostas no primeiro dos oito blocos que compõe a exposição. De Anita destacam-se *Valência* (1927), *Canal de Veneza* (1927), e *Paisagem de Ouro Preto* (1958); e de Tarsila: dois auto-retratos de 1921 e 1923, *Nu* (1922), *Abaporu(1928)*, *Retrato de Vera Vicente de Azevedo* (1937), *Garimpeiros* (1938), e *O Porto* (1953).

Neste mesmo bloco, encontram-se obras de Djanira, Zélia Salgado, Tomie Ohtake, Leda Catunda, entre outras. Com destaque para a tela *Costureira* (1951), de Djanira, que foi retirada do gabinete da presidenta Dilma especialmente para integrar a mostra.

O segundo bloco apresentou desenhos de várias artistas, destacando-se os de Noêmia Mourão e Mira Schendel. Houve ainda uma sala ocupada por 14 esculturas e outros objetos artísticos produzidos por artistas de diferentes gerações: Maria Martins, Mary Vieira, Luíza Luena, Nina Baar, Ana Maria Pacheco, Lygia Pape, e Regina Silveira.

No espaço reservado as gravuras, encontram-se 18 obras de artistas como Renina Katz, Maria Bonomi, Anna Letycia e Fayga Ostrower. No setor das fotografias, além de Rosângela Rennó, mais três artistas. A tapeçaria esteve representada por Gilda Azevedo e Shirley Paes Leme, estendida até a seção sobre cultura popular brasileira.

Além da iniciativa da exposição, a presidenta Dilma também fez questão de ter como (única) representante da arte popular a bonequeira Isabel, moradora da região do Vale do Jequitinhonha (MG). As oito bonecas entre 24 e 30 cm, foram produzidas através dos meios e técnicas tradicionais da cerâmica e pintadas com uma vasta gama de cores obtidas a partir de corantes naturais. As bonecas de feições e expressões faciais bem marcadas apresentam temáticas sobre o ciclo de vida natural e cultural da mulher, como o casamento e a maternidade. Sem falar na importância para o desenvolvimento da comunidade, que tem na cerâmica e nas bonecas a principal fonte de renda.

O *Abaporu* é a única obra na exposição que esteve envolta a uma vitrina especial, também é a única que provém de um colecionador particular, pertence ao empresário argentino Eduardo Costantini, fundador do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba), onde a obra é mantida exposta. Obra emblemática do movimento antropofágico, Abapuru significa no dialeto tupi "homem que come gente". Este conceito de antropofagia cultural, trazido nos anos de 1920 do século passado por Oswald de Andrade, ainda se mantém muito atual entre os artistas, não só no Brasil, mas também nos demais países da América Latina. Dentre os registros fotográficos da mostra, divulgados no *website* do MinC, é interessante observar o olhar indagador e ao mesmo tempo admirado do presidente dos Estados Unidos Barack Obama ao contemplar o *Abapuru*.

As demais peças que compunham a mostra procederam de entidades públicas, como o Banco Central do Brasil, o Banco do Brasil, a Caixa Econômica Federal e dos acervos do Museu de Arte Brasileira da FAAP, do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, do Museu de Arte de Brasília, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu Castro Maya e do Museu da República. Das 76 obras, 18 foram cedidas pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Museus Castro Maya e Museu da República, todos vinculados ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Em paralelo a exposição *Mulheres Artistas e Brasileiras*, houve de norte a sul no país outras exposições de temáticas semelhantes, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. Como por exemplo, podemos citar a mostra fotográfica ocorrida no Museu de Artes de Cascavel (PR); a exposição *Mulher e Fantasia* no Museu Barão de Mauá

(SP); *História do Trabalho da Mulher*, no Museu Municipal de Caxias do Sul (RS); *Mulheres, Ritos e Retratos*, no Museu da Imagem e do Som(GO); *Facetas de Mulher*, no Museu Histórico e Artístico do Maranhão(MA) ; e *Mulheres Negras*, no Museu de Arte Sacra de Laranjeiras (SE).

Promovida pelo Ibram/MinC, o evento Primavera dos Museus, recebeu para a sua 5ª edição (2011) o tema *Mulheres, Museus e Memórias* . De acordo com o MinC, a iniciativa será realizada entre os dias 19 e 25 de setembro de 2011, em 310 cidades brasileiras, sendo oferecidas 1.779 atividades em 589 instituições museológicas. Como parte da programação, a trajetória das mulheres brasileiras , de diferentes cores e extratos sociais, será homenageada na exposição *Mulheres na Coleção do Museu Histórico Nacional* , aberta para visitação de 1º de setembro a 30 de outubro.

É importante frisar outros eventos importantes, ocorridos pouco antes de se dar por encerrado a escrita deste texto. A mostra *Brasil Feminino*, comemorativa aos 200 de fundação da Biblioteca Nacional, encerrada em 26 de agosto, apresentou algumas das personalidades femininas mais notáveis da história do país.

Cabe ainda registrar a grande mostra internacional *Heroínas*, promovida entre o Museu Thyssen-Bornemisza e a Fundação Caixa Madrid , ocorrida entre 08 de março e 05 de junho de 2011. O que mais chamou a atenção foi o tema, que buscou apresentar a força e o poder das mulheres ao longo da história, da mitologia e das religiões em diferentes sociedades. Diferentemente da mostra brasileira, esta trouxe também artistas homens representando a mulher, mas em minoria, e com uma temática que versava diretamente sobre o feminino, dentro das categorias definidas pela iconografia da solidão, do trabalho, do delírio, do esporte, da guerra, da magia, da religião, da leitura e da pintura, representadas através de pinturas, esculturas, fotografia e vídeo.

Outro exemplo de destaque no cenário artístico internacional foi a exposição temática *elles@centrepompidou*, promovida pelo Centre George Pompidou em Paris, e realizada de 27/05/2009 a 21/02/2010, onde foram apresentadas obras de mulheres artistas reconhecidamente engajadas nas questões de gênero e feminismos. A mostra contou com a seleção de mais de 500 obras de 200 artistas, desde o início do século XX até os dias atuais. Esteve museograficamente esquematizada em ordem cronológica e organizada de acordo com os temas: *Pioneers, Free Fire, The Activist Body, Eccentric Abstraction, A Room of One's Own, Wordworks e Immaterial.*

O debate entusiasmado a volta da exposição "Mulheres, Artistas e Brasileiras", levou ao encontro ocorrido a 05 de maio de 2011, entre a ministra da cultura Ana de Hollanda (MinC) e Iriny Lopes(SPM), no qual se discutiu o projeto do Museu Nacional da Mulher Brasileira. O objetivo é valorizar a trajetória da mulher artista brasileira, mostrando o olhar sobre sua época e a *insistência em participar do mundo*. Também esteve em pauta a promoção de exposições com a temática de gênero nos museus, no decorrer dos *16 Dias de Ativismo pelo Fim da Violência Contra as Mulheres* (novembro) e no aniversário da Lei Maria da Penha (agosto). O projeto de criação do citado museu, representa um grande passo na luta dos direitos de igualdade das mulheres no circuito artístico e cultural do país. Em nível de América Latina, vale registrar que o primeiro museu dedicado as mulheres foi o *Museo de la Mujer* , criado no ano de 2006 em Buenos Aires; seguido pelo *Museo de la Mujer*-UNAM, criado em 2011 na Cidade do México.

4. Considerações Finais

Buscamos apresentar um breve panorama sobre a condição atual das mulheres artistas brasileiras no espaço museal do país, observando como se delinearam as temáticas do feminino na exposição. O título da exposição *Mulheres, Artistas e Brasileiras* merece atenção, por compreender três prismas diversos e ao mesmo tempo simultâneos das condições de um sujeito social complexo: ser mulher, ser artista, e ser brasileira. A exposição promovida pelo MinC, bem como o acordo com a SPM de criar o Museu Nacional da Mulher Brasileira, demonstram a emergência de um espaço para as mulheres nas salas de exposição, conforme como vem acontecendo no espaço

público. A pergunta que fica é: qual o lugar da mulher artista brasileira nos nossos museus? Que (qual) história se quer contar?

O discurso museológico exerce um poder desmedido sobre a memória, e dependendo de como ele é colocado pode eleger determinados fatos e objetos em detrimento de outros. Sobretudo os museus de arte, por tratar (e fabricar) visualidades, deveriam repensar o papel da mulher no mundo contemporâneo, e de certa forma redimir-se de séculos de silêncio frente aos vários papéis que a mulher assumiu na sociedade, dos quais foram explorados apenas os esteriótipos da maternidade e de objeto sexual.Este é apenas um dos desafios dos museus para o século XXI: *escovar o casaco no sentido contrário* e dar voz à história e o fazer artístico das mulheres.

5. Referências Bibliográficas

Cadernos de Sociomuseologia. *Memória e Poder: dois movimentos* .ULHT-, Lisboa, Nº19, 2002

BARBOSA, Ana Mae.*Arte no Brasil: várias minorias*.Gênero -Niterói,V.3,N.2,p.129-136,1º sem/ 2003

CHAGAS ,Mário de Souza .*A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*.Rio de Janeiro:MinC/IBRAM,2009.

LOPONTE,Luciana. *Sexualidades, Artes Visuais e Poder: pedagogias visuais do feminino*. Revista de Estudos Feministas. V.10 n.2: Florianópolis jul/dez 2002.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*.Editora 70: Lisboa, 2011.

PERROT, Michelle Perrot. *Uma História das Mulheres*. Editora ASA :Porto,2007

TOTTA, Ana Lisa. *A Sociologia da arte: Do Museu Tradicional à Arte Multimídia*. Editora Estampa : Lisboa, 2000.

RELATOS EM PRIMEIRA PESSOA:

AS CONFISSÕES E A NOVÍSSIMA ARTE CONTEMPORÂNEA

ALVES, Ricardo Henrique Ayres.; De MARTINO, Marlen.

RESUMO:

A exibição de traços biográficos tornou-se um elemento marcante na obra de importantes artistas na década de sessenta e setenta. Estiveram em voga em seus trabalhos, temas que questionavam os tabus vigentes na época, principalmente no que tange à sexualidade. O corpo da mulher apresentava-se como protagonista dos debates do período que problematizavam entre outros temas a promiscuidade, os papéis sexuais, o estupro e o aborto. O engajamento político e as lutas de emancipação feminina fizeram com que muitas artistas, contaminadas pelas preocupações relativas à equivalência entre as funções desempenhadas por homens e mulheres na sociedade, trouxessem as discussões biográficas para o cenário artístico.

A opção do artista em tornar a sua vida pública através da leitura de cartas íntimas em museus, a exibição de vídeos familiares, cirurgias ou a encenação da própria vida dentro de uma galeria de arte, expressa o caráter inconcluso da vida e revela mais sobre o processo criativo do que a obra acabada em si. É como se através da visão do outro os espectadores pudessem se tornar cúmplices de ações íntimas desempenhadas pelos artistas, de modo a testemunhar o fato de que a obra, assim como a vida, parece manter-se em um *work in progress*.

Esta pesquisa visa investigar os prolongamentos e rupturas existentes entre os artistas que possuem uma temática de caráter biográfico e confessional como Márcia X e Beth Moysés com as mais recentes manifestações da novíssima arte contemporânea brasileira apresentadas por Claudia Paim, Ana Paula Tomimori, e Elisângela Almeida. Torna-se preponderante a execução de um projeto que visibilize artistas e trabalhos pertinentes às mais novas gerações onde a abordagem da confissão artística estabeleça paralelos, tanto de similaridade quanto de distensão em relação à arte confessional das gerações anteriores.

PALAVRAS-CHAVES: Autobiografia, confissão, arte contemporânea.

1 INTRODUÇÃO

Percebemos que a partir da década de sessenta algumas artistas brasileiras vêm reconhecendo cada vez mais uma necessidade de expor a própria existência como obra de arte, na tentativa de apresentar o peso da intimidade e o drama de existir.

Desde a década de sessenta com as inserções de expressões inovadoras tais como os *happenings* e as performances, a arte passou a reconhecer novos modelos de manifestação artística. A *live art* ou arte viva, arte ao vivo procura uma proximidade com a vida, retirando a naturalidade do cotidiano na elaboração de uma arte que não procura o ensaio e a preparação. "Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água..." (Cohen, 2002, p.38).

Desde pelo menos o final do século XIX, ocorre de modo acentuado um processo no qual a esfera privada vem sendo cada vez mais valorizada em detrimento da esfera pública. Desde a agitação cultural dos anos sessenta, o mundo vem assistindo a uma progressiva despolitização e dessindicalização. No século XX, testemunhamos a decaída de sistemas e ideologias que no século anterior eram creditadas como soluções ideais para o problema da humanidade (Sennet, 1988).

Vários foram os motivos pelos quais perdemos nossas crenças no homo politicus: As duas grandes guerras que levaram milhares de homens a morrerem "pela sua pátria" e pelo progresso do sistema capitalista e dos estados nacionais; o mundo "civilizado" que em um ato bárbaro na Segunda Guerra mundial levou ao extermínio e a deportação de milhares de judeus nos campos de concentração da Europa Ocidental e da Hungria; a Revolução Russa de 1917, e a posterior tomada de poder por Stalin, um dos maiores ditadores da história, e a decorrente matança de milhares de russos provocaram a perda das certezas em um futuro compartilhado em forma de pátrias e nações. Quando as aspirações coletivas de um passado que acreditava na liberdade compartilhada, se mostra duvidosa e o futuro é ameaçador e incerto, resta a atenção sobre o presente, e sobre nós mesmos.

Essa condição pode ser analisada de duas maneiras; como uma tentativa do indivíduo em alienar-se em relação às questões políticas e éticas que o cerca ou como um indivíduo que obtendo o desígnio de compreender seu tempo, parte a procura de respostas através de sua própria vivência pois vivemos tão iguais, esvaziados da condição de narrar que "tentamos ser arrancados da jurisdição da história".(Blanchot, 2001, p.107)

2 METODOLOGIA

Pensando a respeito das possibilidades de invenções biográficas e suas nuances é que o filósofo Michel Foucault, se inclina a realizar uma espécie de biografia dos desajustados, preocupando-se com a vida de personagens que burlaram e que viveram às margens: seus personagens infames. Nesse sentido, o lugar do sujeito adquire uma função valiosa, pois afinal quais são as rupturas do tecido do discurso em que essas pessoas conseguiram se adentrar inventando suas próprias leis?

Ele percebe a capacidade de certas personagens ordinárias de conseguirem se inserir ao descobrirem brechas e fissuras no corpo social. É a descoberta de um pensamento como "processo de subjetivação": Trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida. A respeito dos processos de subjetivação, Deleuze realiza o seguinte comentário:

> Quais são os nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituirmos como "si", e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente "artistas", para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí estão em jogo? (Deleuze, 1992, p.124.)

A existência não com sujeito, mas com obra de arte; esta última fase de Foucault seria a do "pensamento-artista" (Deleuze, 1992, p.120). É através desta perspectiva que compreendemos a confissão como uma prática que habita a clave do transbordamento. Ela eclode do extravasamento, do anseio em contar a outrem um algo ali. Ela se origina também da necessidade da denúncia, da delação e da extirpação do deletério. A confissão aqui passa a adquirir uma narrativa estética. Através do transvestimento é que Prometeu se une ao Narciso contemporâneo e nessa fusão toda a tragicidade vivida secretamente se torna uma ferida aberta, um depoimento vivo no qual a divulgação da pústula se torna o próprio objeto de arte.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Durante a pesquisa foram analisados os trabalhos recentes de três artistas visuais contemporâneas que desenvolveram projetos poéticos de cunho confessional: Cláudia Paim, Ana Paula Wada Tomimori e Elisângela Almeida transpõem traços de si aproximando-se do outro, expurgando falas particulares como uma forma de confissão: a projeção deste ruído acaba por universalizar as suas indagações pessoais.

A escolha destes trabalhos refere-se à aspectos dos discursos exercidos sobre o corpo, seja através da escultura, da performance, e dos desdobramentos á que esta reflexão do corpo conduz, seja abordando aspectos relacionados aos papéis atribuídos à mulher, e as expectativas associadas a este corpo feminino. As implicações da existência de construções estabelecidas socialmente em torno do corpo são a tônica dos trabalhos realizados pela artista gaúcha Elisângela Almeida.

A produção artística de Elisângela, realizada na cidade de Rio Grande, pode ser definida pela busca de autoconhecimento e aceitação. Inicialmente a artista esculpiu formas femininas em argila na série de esculturas *Gordinhas* (2003) percebendo paralelamente a relação que havia com o seu próprio corpo e a imagem refletida no espelho, que não pertence padrão contemporâneo de beleza. Ela refere-se a redes de significação que afetam os indivíduos e a busca da criação de uma identidade dos mesmos. Em seu trabalho de conclusão diz: "A minha busca de identidade visual se deu aos poucos através do espelho e das minhas mãos quando transformam o que vejo em esculturas" (Souza, 2004, p. 01).

Portadora de obesidade mórbida, deu continuidade a seu trabalho esculpindo estas mesmas formas em massa de doce, o que originou a série *Docinhas* (2004). Através deste processo, afirma buscar a acolhida desta configuração corporal. A escolha deste material torna mais atraente esta representação do corpo feminino: tanto pela relação ao prazer, quanto pela maior delicadeza obtida pelas esculturas em massa de doce em relação á argila.

É interessante perceber a importância de duas formas de aceitação deste corpo: a própria, proporcionada pelo processo de modelagem e a descoberta da identificação de seu corpo, que só foi possível através desta prática. Ela afirma que ao contemplar sua imagem no espelho e depois ao recriá-la em argila, conseguiu refletir e digerir gradativamente o aspecto de seu corpo. "Foi tão angustiante o confronto com o espelho que quando comecei a moldar o que os outros viam e eu não, ao mesmo tempo fui descortinando meu corpo. Esse exercício de aceitação e auto-reconhecimento pessoal e coletivo foi preparando uma nova visão de realidade." (Souza, 2004, p. 08). E a aceitação do outro, viabilizada através da massa comestível: uma nova perspectiva de apresentação para este corpo diferenciado e encarado muitas vezes com repulsa. Da resistência da argila, para descobrir-se, até a busca de uma forma suave e prazerosa de proclamar esse mesmo corpo, Elisângela Almeida expressa suas inquietações e as dificuldades em estar destituída dos atributos físicos pertinentes ao atual padrão corporal reforçado constantemente pela mídia.

A noção de corpo neste trabalho é fundamentada nos estudos de Alain Corbin, o qual entende as diversas modificações do mesmo ao longo do desenvolvimento humano e de como as condições materiais e sociais de cada período influenciam este discurso. Aliados a esta perspectiva, também se referenciam os estudos de Michel Foucault em sua série de livros História da Sexualidade, entendendo a ação dos discursos da sexualidade enquanto dispositivo onde se estabelecem relações de poder, assim como os referentes à "estética da existência", que preconiza um cuidado consigo mesmo no que tange a encarar a própria vida enquanto obra de arte.

Cláudia Paim é uma artista gaúcha que trabalha principalmente com vídeo, fotografia e a exemplo de seu trabalho estudado, também com performance. Em *Possibilidades* (2011), apresenta uma ação onde permanece sentada ao

lado de duas bacias repletas de ovos, cada um destes com um nome escrito, de ambos sexos. Ela lê ao microfone o nome no ovo calmamente e o quebra com suas mãos. Ao fim de cerca de duas horas, com xxx ovos quebrados e duas bacias vazias, a performer encontra-se com as mãos machucadas, pedaços das cascas embaixo das unhas. Fragilizada pelo cansaço da repetição e cercada pela sujeira produzida pela quebra de seus óvulos simbólicos, retira sua roupa e sai em seguida normalmente.

A identificação do caráter autobiográfico não é evidente no trabalho da artista, pois a sua confissão é caracterizada por não falar de si, mas sim traduzir suas questões biográficas em trabalhos artísticos de forma universalizante, obscurecendo o que poderia ser identificado pontualmente como pertencente a ela. Aqui, um destes aspectos é relativo á quantidade dos ovos: o número xxx corresponde ao número de óvulos produzido por ela durante sua vida reprodutiva. O ovo, simbologia do óvulo, do feto, da vida, e trabalha um dos aspectos do papel atribuído a mulher, o da maternidade.

Em entrevista, Cláudia Paim afirma abdicar de uma roupa que ela usaria no cotidiano para buscar esta que corresponderia melhor á uma construção da idéia de uma mulher média. O aspecto da maquiagem representa outra questão: o da representação de um modelo de feminilidade construído por outra pessoa. Antes do trabalho para construir essa persona, a mesma dirige-se a um salão de beleza e solicita uma maquiagem "bem feminina". Esta solicitação não vem acompanhada de outras explicações. A mercê de uma noção generalizada, ela compõe esta figura não só com seu olhar, mas com o olhar do outro e do que ele entende por feminino.

Ao aportar por temas relativos à arte confessional encontramos também a artista gaúcha Ana Paula Wada Tomimori através de seu trabalho "Obs.: Apesar, sou". Realizado em 2009 apresenta uma performance onde permanece dentro de um cubo de 1m³ com estrutura de PVC e revestido dentro de plástico transparente. Dentro do mesmo realiza diversas ações seguidas da realização de autorretratos posteriormente colados ao cubo. A roupa branca e o cabelo preso com que inicia a ação assim como o ato de tapar a própria boca com fita adesiva, cortar cebolas, esconder o rosto, pintar o cubo de branco por dentro e finalmente sair do mesmo cortando-o com uma faca: todas estas ações correspondem a reflexões da artista e do seu papel como mulher e enquanto descendente de japoneses. "Acho que em "Obs.: Apesar, sou" minha aparência oriental e o fato de eu ser mulher, compõem a performance de maneira a dar sentido a todos os gestos que ela envolve. (...) vedo minha boca ao revelar algumas de minhas intimidades durante o trabalho." (Tomimori, 2010, p. 52-53).

Podemos evidenciar outro elemento constitutivo desta performance no tocante a presença de um vídeo particular quando a artista comenta : "Durante toda performance um vídeo de minha mãe tocando piano é projetado na parede, atrás do cubo. Ela toca "Sonata ao luar" de Beethoven e erra, dizendo a seguinte frase: "está tudo errado, vou começar de novo", o vídeo recomeça a partir desta frase." (Tomimori, 2010, p. 51). Ao observarmos tal afirmação podemos refletir acerca da presença do erro, da falha. O aspecto confessional da obra também é evidente nas ações, como a impossibilidade da fala assim como a utilização de um espaço restrito e fechado. A realização de fotografias auto-retratos durante o processo pode ser encarada como uma evidência do caráter de descobrimento de diferentes personas constituintes da mesma pessoa.

A preocupação nesta parte deve ser a de expor o que já foi feito até o momento, quais os resultados encontrados e o estado em que se encontra o trabalho. Esta parte serve também para que o autor evidencie o desenvolvimento do trabalho, ou seja, a análise do trabalho de campo e do objeto de estudo propriamente dito.

4 CONCLUSÃO

A partir destes trabalhos podemos estabelecer outra relação com a obra de Michel Foucault. Ele traz á tona biografias de pessoas desconhecidas, marginais, sem importância, que apenas chegam á luz do conhecimento de

sua existência posteriormente através do registro nos sistemas jurídicos e médicos, ao tomar contato com o poder e deixar algum registro de sua trajetória: seriam estas as vidas dos homens infames. As artistas apresentadas trazem a luz suas questões pessoais através da arte.

A idéia de uma confissão diferencia-se de uma autobiografia de glorificação, de uma fala de si que tenha por fim a exaltação. "A confissão aparece aí como algo que habita a clave do transbordamento. Transbordamento esse que pode ser entendido como a marca da confissão. Ela eclode do extravasamento, do anseio em contar a outrem um algo ali. Ela se origina também da necessidade da denúncia, da delação e da extirpação do deletério. (...) A confissão se relacionaria ao conceito do abjeto, no sentido que abjetar estaria associada a expelir, separar, sentir a objetividade no risco. A confissão estaria intimamente vinculada ao ato da excreção e da abjeção corrosiva, pois aquele que abjeta, abjeta um outro ou um algo, estabelecendo uma operação regulatória." (De Martino, 2009, p. 201-202). Dentro dessa perspectiva estão situadas das artistas estudadas.

Se os homens infames estudados por Foucault se iluminam ao encontrar o poder, as questões a respeito das problemáticas sobre o corpo e sobre o feminino das artistas aqui estudadas vêm á luz ao contato com o processo artístico e irradiam-se através do contato com o outro. As suas confissões remetem á estética da existência, a análise e reflexão de traços de suas trajetórias que necessitam serem expelidos. Neste caso, desenvolvidas através do expurgo destas questões por processos artísticos.

5 REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo, 2002.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

De MARTINO, Marlen. Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea: o corpo como diário. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do sul, fevereiro de 2009.

DERRIDA, Jacques. Salvo o nome. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A arte depois das vanguardas. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SENNET, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA, Elisângela Almeida de. O corpo afetivo... A mídia... O corpo desejado pelo outro... Trabalho de conclusão de curso - Artes Visuais Licenciatura Plena, Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2004.

TOMIMORI, Ana Paula Wada. Pequenas pausas do silêncio: O corpo como fala na performance. Trabalho de conclusão de curso – Artes Visuais – Bacharelado em Fotografia, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

A FÊNIX E A MULHER COLONIAL BRASILEIRA

RÉGIS, Ana Manuela Farias; SILVA, Ursula Rosa da

Resumo: A Fênix é conhecida como uma ave mitológica, que ressuscita das próprias cinzas, a qual, nos quadrinhos americanos, é o alter-ego da telepata Jean Grey, a personagem que melhor representa o papel da mulher sob o olhar masculino. Jean Grey possui três fases e três faces dentro de toda sua trajetória nos quadrinhos, ela era a mulher desejável, cobiçada por dois personagens, Logan (vulgo Wolverine) e Scott (vulgo Ciclopes). Sua aparência, sua submissão como mulher perfeita, caiu no gosto popular, no entanto, quando ela, sozinha salva toda a equipe dos X-men, aparece, pela primeira vez, o seu primeiro alter-ego. A Fênix, seu primeiro alter-ego, é uma personagem com poderes ilimitados, questiona as ordens vindas dos homens, no entanto, ainda assim, era submetida a elas. Então surge a terceira fase da Fênix, conhecida como a Fênix Negra seu segundo alter-ego, uma mulher que é puro sentimento, não mede esforços para conseguir o que quer, e não tem medo de destruir algo que atrapalhe seu caminho. E, é dessa forma, que a Fênix é construída, passa de uma mulher submissa a uma mulher que não quer mais ser julgada e mandada. Com isso, ela provoca a sua própria destruição, pois a Fênix Negra não pode existir, ela é só sentimento, e completamente independente, por isso precisa ser eliminada. Assim, os homens e mulheres dos quadrinhos juntam forças para destruir esta personagem. O presente estudo trata de uma analogia estabelecida entre a personagem Fênix e a figura da mulher a partir da História das Mulheres no Brasil, tomando como referência o texto de Priori (2008). Esse texto nos mostra a mulher brasileira no periodo Colonial brasileiro, como o estereótipo do bom modelo,do comportamento que se deve esperar da sexualidade feminina. Por outro lado, assim como a Fênix, a mulher da colônia também desperta para questionar e negar sua condição de sexo inferior. Do mesmo modo, como a Fênix Negra, este comportamento não é aceito pela sociedade, afinal essa mulheres são bruxas, prostitutas, homossexuais, pois, só vêem o desejo e o prazer, e, assim como a Fênix Negra, essas mulheres são queimadas e destruídas.

Palavra- Chave: Mulher, fênix, moça, bruxa e freira.

Introdução

Desde criança fui fascinada pelo universo dos quadrinhos, meu pai sempre me trazia Histórias em Quadrinhos (HQ) tais como: Turma da Mônica, Asterix, Tio Patinhas, Mafalda, Pato Donald, dentre outros, para ler e sempre ficava empolgada para saber como findava cada aventura, me imaginava dentro das histórias. Com o passar do tempo e as mudanças com a idade, os gostos se modificaram, as personagens de HQ também, mas, não minha paixão pelo universo quadrinistico, pelo contrário, esta aumentava. Depois da infância, apreciando estes quadrinhos (Cebolinha, Tio Patinhas, Donald, Obelix e suas loucas a aventuras na Roma antiga), passei para um universo em que os super-poderes não se limitavam a poções mágicas. Era um universo totalmente novo, personagens fantasiados possuíam força, inteligência, agilidade sobre-humana que invadia meu quarto diariamente. Era adolescente, na época, e foi quando Ororo Monroe, Kurt Wagner, Fênix, Kitty Pride (personagens dos quadrinhos americanos X-men) dentre outros, apareciam lutando contra forças inimigas para proteger a Terra e todos os habitantes que nela moravam. Esse universo não era só para apreciação, como leitora, passei a querer também produzir meus quadrinhos, fazer parte dele.

Comecei a me especializar nesse ramo e já por volta dos vintes anos de idade conheci algo que mudaria minha visão sobre os HQs. Os mangás estavam invadindo o Ocidente e eu, uma apaixonada por quadrinhos, não demorei muito a gostar e a apreciar a arte que vinha do Japão. Divagava como era maravilhoso esse universo e como queria trabalhar nele, sempre batalhei muito para entender esse mercado, e não demorei muito para produzir algo semelhante aos personagens dos "olhos grandes", e percebi que esse mundo era também muito restrito. Foi então que comecei a refletir a importância dos quadrinhos no mundo, a iconologia por trás destes personagens fantasiados e entender a mensagem de cada um deles. Muitas vezes, me deparava com questões que, ao meu ponto de vista, eram absurdas, mas que, para a sociedade que o produziu, era bastante relevante. Foi quando percebi que os HQs não eram só entretenimento, mas também, um reflexo de um pensamento social. Percebi o quanto as Histórias em Quadrinhos fazem parte de um contexto artístico e o quanto ele envolve o mundo visual. Neste momento decidi fazer uma faculdade de Artes, para entender melhor esse meio e saber como surgiu, na concepção da sociedade, esse universo.

Durante meus trabalhos percebi, a formação das mulheres nos quadrinhos era diferente, bem como o mercado de trabalho para elas. Este foi, então, o tema que desenvolvi como Trabalho de Conclusão de Curso, que aborda as mulheres quadrinistas e sua formação. Diante dessa busca, o tema Quadrinhos e Feminino foi avançando e

continuei a aprofundar a pesquisa sobre o universo das HQs feito por mulheres. Neste levantamento teórico, cheguei ao Shôjo Mangá - mangá feminino japonês, contextualizando toda a sua criação e suas influencias na estética dos quadrinhos atuais, estudo desenvolvido dentro do grupo de pesquisa Caixa de Pandora - Mulheres Filósofas e Artistas do Século XX e XXI, da UFPel.

A partir das minhas pesquisas envolvendo o tema Quadrinhos e o Feminino, desenvolvi na disciplina de Gravura I, no curso de Bacharelado em Artes Visuais, um trabalho traçando a história das mulheres no Brasil com a iconologia das personagens femininas nas *comics* americanas. Foi então que surgiu a vontade de pesquisar a personagem Fênix traçando um paralelo com a mulher brasileira no período colonial.

A mulher no período Colonial, no Brasil

Esta pesquisa desenvolveu-se, mais especificamente, com base no livro Histórias das Mulheres no Brasil (Priori, 2008), trabalhando com o capítulo *A arte da sedução: sexualidade feminina no período colonial*. A escolha desse capítulo foi feita para traçar, a partir da personagem feminina das *comics* americanas, um paralelo com a mulher brasileira colonial.

A escolha desse tema se deve a minha proximidade com os quadrinhos, no primeiro momento, e também porque pretendia contar a história da mulher no período colonial em páginas de HQs, utilizando uma personagem icônica já existente nos quadrinhos. Conforme fui percebendo a semelhança entre as mulheres brasileiras e as personagens de quadrinhos criadas nos anos 60, considerei que poderia ser traçado um paralelo entre essas mulheres icônicas e as mulheres coloniais.

A moça

> Corre a missa. De repente, uma troca de olhares, um rápido desvio do rosto, o coração aflito, a respiração arfante, o desejo abrasa o corpo. Que fazer? Acompanhada dos pais, cercada de irmãos e criadas, nada podia fazer, exceto esperar. Esperar que o belo rapaz fosse bem-intencionado, que tomasse a iniciativa da corte e se comportasse de acordo com as regras da moral e dos bons costumes, sob o indispensável consentimento paterno e aos olhos atentos de uma tia ou te uma criada de confiança. (PRIORI, 2008, p.43)

Assim era tratada a jovem no período colonial, no Brasil. As moças desta época estavam sempre sendo observadas para não cometerem nenhum deslize quanto a sua imagem: a de moça recatada e pronta para casar. A alcunha da mulher no período colonial era, e ainda é justificada pelo mito da Eva, afinal ela que foi fraca e seduzida, consequentemente seduzindo o homem, e trazendo como resultado a expulsão do paraíso. Este estigma era o que justificava as mulheres estarem sempre sendo vigiadas e servirem tão somente para a reprodução. Os padres se encarregavam de as lembrar, constantemente, de que eram seres inferiores e que existiam somente para servir e obedecer. Como relata um pároco da época, Paulo Tarso:

> Quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes, se enfeitem com pudor e modéstia; nem tranças nem objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso, mas que se ornem, ao contrário, com boas obras, como convém as mulheres que se professam piedosas. Durante a instrução, a mulher conserve o silêncio, com toda submissão. (PRIORI, 2008, p.43)

Nessa época a mulher tinha duas funções, ser dona de casa e parideira. A boa mulher era aquela que saía da casa de seu pai direto para a casa de seu marido, nunca saía as ruas, somente para ir à igreja. E nelas os padres nunca perdiam a oportunidade de lembrá-las do mito do Éden, em que o primeiro contato de Eva foi com as forças personificadas do mal, na forma da serpente.

A Freira

A freira foi uma mulher muito comum no período colonial. Mas quem eram as freiras? Por que elas estão ligadas à sexualidade feminina?

De acordo com Emanuel Araújo, as jovens do período colonial, fora do olhar masculino, passavam a integrar uma corporação das mais fechadas, com suas próprias regras e transgressões. Dentro do convento se aflorava toda a sexualidade reprimida em sua casa, nele ela poderia flertar, brincar e se descobrir como mulher. O voto de pobreza e ou castidade, não se aplicava às jovens abastadas, elas continuavam tendo privilégios dentro dos conventos.

> Longe do olhar paterno e da vigilância do vizinho, a jovem e vaidosa freira passava a integrar uma corporação das mais fechadas, com suas próprias regras e transgressões. (...) Assim a sexualidade reprimida em casa podia agora se extravasar de mil maneiras. (...) A própria cela, reproduzia ou até amplificava o luxo e o bem estar da vida doméstica anterior, encontrando-se ali cortinas, rodapés torneados, pias de cristal, espelhos, porcelanas, esculturas, perfumes, bancos com franjas de seda ou de ouro, móveis caros, teto com relevos e pinturas. (ARAÚJO *apud* PRIORI, 2008, p. 69)

Por muitas vezes, essas jovens mulheres, libertas da castidade de vida doméstica, levava à excitação dos sentidos, que eram acentuados quando elas apareciam fora do convento: um verdadeiro jogo de esconde e mostra. Ora, tudo que elas não podiam em casa, no convento era possível, suas riquezas lhe davam direitos a confortos e adornos que, até então, eram negados por seu pai. Nos conventos, elas eram cortejadas por admiradores, os freiráticos, muitas admitem que tinham relações de namoricos com mais de dois e contavam suas façanhas às amigas enclausuradas. Eram tão comuns essas "brincadeiras", que diversos versos do poeta Gregório de Matos nos relatam:

> *Manas, depois que sou freira*
> *apologuei mil caralhos*
> *e acho ter os barbicalhos*
> *qualquer de sua maneira:*
> *do casado é lazeira*
> *com que me canso e me encalmo,*
> *o do frade é como um salmo,*
> *o maior do breviário,*
> *mas o caralho ordinário*
> *é do tamanho de um palmo.* (MATOS *apud* PRIORI, 2008, p. 72)

E nem os padres deixavam de ter relações com suas freiras juvenis, muitos foram expulsos de suas paróquias por manterem relações com essas meninas. Tanto era comum este tipo de relações que houve intervenção do próprio rei, para que fosse proibida a entrada de sacerdotes dentro dos mosteiros femininos.

A Bruxa

> Houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir da costela recurva, ou seja, uma costa do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária a retidão do homem. E como, em virtude dessa falha a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona a mente. (PRIORI, 2008, p. 46)

Além dessa imperfeição as mulheres eram mais propensas a receberem a influência do espírito descorporificado, possuíam uma língua "traçoeira", pois conta a suas amigas tudo o que aprendem com as artes do mal. Os adornos das bruxas eram "emprestados" do figurativo que simbolizava o mal, como a serpente, afinal foi a

serpente que seduziu Eva e, por isso, foi expulsa do paraíso, juntamente com Adão.

A bruxaria e a sexualidade andavam de mãos dadas, ou seja, era comum achar que os feitiços expostos por elas, na maioria das vezes, eram uteis no campo afetivo, pelo menos era a crença comum na época. A igreja não deixava por menos, proibia qualquer tipo de prática que fosse destinada ao afeto. No entanto, as "bruxas" não deixavam de produzir seus elixires, elas tiveram uma prática eram muito ativa, na cidade de Salvador, antes do Santo Oficio chegar, em 1590. De acordo com relatos de bruxas deste período, com destaque para Maria Gonçalves Cajado, cuja prática levou os teólogos a acreditarem que a mulher, bem como as feiticeiras, tinham ligações sexuais com o diabo.

> À meia-noite no meu quintal com a cabeça ao ar, com a porta aberta para o mar, eu enterro e desenterro umas botijas, e estou nua da cintura para cima e com os cabelos "soltos", e falo com os diabos, e os chamo e estou com eles em muito perigo. (PRIORI, 2008, p.48)

Ainda há relato do Boca do Inferno, como era conhecido o poeta Gregório de Matos sobre os rituais da bruxas como descreve no poema:

Dormi com o Diabo à destra
E fazei-lhe o rebolado.
porque o mestre do pecado
também quer a puta mestra,
e se na torpe palestra
tiveres algum desar,
não tendes que reparar,
que o Diabo quando emboca
nunca dá a beijar a boca
e no cu eis de beijar.

Mesmo com todos os relatos, toda a história iconológica das bruxas são percebidos numa visão masculina, heterossexual, branca e européia, muitos deles poderiam ser de costumes das mulheres mestiças do local.

Outra prática das mulheres que enquadrei como bruxa foi o homossexualismo, pois, as mulheres eram, algumas vezes, condenadas por sodomização. A prática homossexual era muito comum entra as moças da colônia, por serem, presas em suas casas até o casamento, não podendo ter nenhum tipo de relacionamento, antes do casamento, muitas moças buscavam em suas confidentes as primeiras carícias e os primeiros afetos. De acordo com relatos houve muitos casos de moças por volta dos 7 aos 15 anos. Como eram preparada cedo para o casamento, sua sexualidade era aflorada cedo.

Muitas mulheres mantiveram suas práticas homossexuais mesmo depois do casamento. Com a chegada do Santo Ofício, algumas dessas mulheres relatadas não confirmavam tais práticas, muitas mantinham seus relacionamentos em segredo, parece que não tinham o interesse de se exporem eram círculos restritos, entre vizinhas, escravas e amigas e também de não serem condenadas a fogueira do Santo Ofício.

Jean Grey

Foi a primeira integrante feminina na formação clássica dos X-Men reunidos pelo Professor Charles Xavier. Criada por Stan Lee e Jack Kirby, em 1963, sob o nome de "Garota Marvel", coube a Jean os encargos de ostentar o

nome do próprio meio de quadrinhos a que pertence e o papel de representante de destaque do papel da mulher em meio à delicada questão do preconceito existente contra a raça mutante no universo Marvel. Por muito tempo a única mulher na primeira formação do grupo mutante, Jean representava a própria tensão sexual existente em meio à mescla turbulenta dos dilemas da adolescência, com o fardo da discriminação genética, mote principal da série. Desejada por todos os seus companheiros, principalmente pelo extrovertido e milionário Warren Worthington III (o Anjo), acabou optando pelo introvertido Scott Summers (O Ciclope), dividido entre seus deveres como líder da equipe e seus próprios traumas derivados de seus poderes. Coube a Jean o papel de amante, amiga e confidente, a grande responsável pela superação de Ciclope em termos de seus problemas pessoais, o que o levou, atualmente, a ser capaz de assumir o papel de líder inconteste da raça mutante. Também foi seu o papel de subordinada nas artes psíquicas e futura sucessora de seu mentor, o telepata mais poderoso da Terra, o Professor Xavier que, platonicamente, também nutria um amor sem esperanças por sua aluna.

A Fênix

O papel de amiga, amante e até mesmo, "mãe", encarnado por Jean Grey, foi levado a extremos quando do surgimento das novas formações de X-Men, assumiu o papel de amiga e ícone para mutantes como Tempestade, Colossus e Noturno, estrangeiros que tiveram o auxílio de Jean para aclimatarem-se a seu novo modo de vida; de amante incondicional em um triângulo que tornou-se imortal na mitologia das HQs , formado juntamente com seu amado Ciclope e com o selvagem e impetuoso Wolverine e o, também incondicional, papel de "mãe" quando do surgimento de seus "filhos" oriundos de "realidades futuras alternativas" (Cable e Rachel Summers).

Em meio a tudo isso, a figura de Fênix surge como uma catarse para a personagem, nascida em meio ao sacrifício supremo de Jean para salvar as vidas de seus amigos e do homem que amava. Criada por Chris Claremont (o responsável maior pelo revival e pelo sucesso absoluto da série dos X-Men a partir dos anos 70), Fênix era descrita como uma entidade de poder puro, o potencial de Jean Grey liberto além de quaisquer amarras e associado a uma glória e paixão indescritíveis que faziam com que a jovem mutante experimentasse uma sensação de liberdade e plenitude da vida que jamais havia conhecido.

A Fênix Negra

Ainda assim, por amor aos seus, Jean Grey sufocou seu próprio estímulo, limitando-se a conviver com aqueles que considerava seus amigos, amados, apesar de se encontrar em um nível totalmente à parte destes. Tamanha fome pela vida e pelo conhecimento de uma existência de glórias infinitas a sua espera mescladas com a manipulação covarde de antigos adversários e o peso da importância que representava para seus amigos, seu amado e seu mentor acabaram por libertar o lado negro de sua alma, que ameaçou consumir todo o universo sob a alcunha da Fênix Negra. Ela sacrificou novamente a si mesma para preservar a existência de todas as coisas e de seus amados, dando cabo de sua própria vida, em um dos momentos mais marcantes do gênero das histórias em quadrinhos de super-heróis. Fazendo jus à ave mitológica, de que tomou emprestado o nome, Jean renasceu das cinzas diversas vezes para sacrificar-se, sempre em nome de seus ideais e, principalmente, por aqueles que amava. Sua importância no universo mutante dos X-Men não encontra igual e o eco de seus heróicos sacrifícios guia os passos de seus conterrâneos onde quer que vão.

A Fênix é considerada um dos grandes clássicos dos X-M. Tal personagem foi uma das mais importantes do universo dos quadrinhos *comics* americanos. No texto de Chris Claremont (1989) é definida assim: era uma vez uma jovem chamada Jean Grey, mutante, telepata/telecinética. Ela é um dos membros fundadores dos Fabulosos X-Men.

Agora ela é a Fênix.

> Para Jean e seus entes queridos... e talvez para todo o planeta...nada mais será como antes. Seu corpo foi consumido pela radiação intensa, mas a mente se recusou a morrer. Motivada pelo amor a Scott Summers, Jean atingiu seu potencial psíquico máximo... tornando-se, por breves momentos, uma entidade de pura energia mental... antes de se reconstituir como Fênix. Pela primeira vez, em meses, o poder de Fênix se manifesta totalmente... glorioso e aterrador. Jean Grey parece uma enorme ave de rapina... e é tão linda quanto uma estrela. Cada parte de seu ser é varrida por uma onda física e emocional como ela jamais sentiu. Seu poder é como uma canção interna... uma paixão além da compreensão humana. Jean está mais viva do que nunca. Chamas sombrias ardem dentro de Jean Grey. Ao longe ela ouve música... uma sinfonia de poder. Transfixada por uma alegria inumana, sua alma abre asas e voa rumo a um destino que não mais será negado.
> Eu não sou mais a mulher que vocês conheceram! Eu sou o fogo! A vida encarnada! Agora e sempre... eu sou Fênix!
> Ela parece o anjo da morte... dona de uma beleza descomunal... elemental e majestosa como as estrelas do céu. Quando seu poder salvou o universo, Jean Grey teve uma visão de si como Tifereth... coração e alma da árvore da vida. Ela era um sonho, representando a ordem e harmonia das coisas. Jean era o que havia de bom em nós. Dois seres... Jean Grey e Fênix... separados... únicos... Foram unidos em simbiose. Um não existe sem o outro. (CLAREMONT, 1989, p. 205)

As três faces da Fênix

Jean Grey, assim como a moça, é uma sombra da sociedade machista e é considerada inferior. Nos quadrinhos, Jean é uma personagem que pede desculpas por seus erros, não tem convicção de seu potencial e vive à sombra de um grande homem, no caso de seu mentor Charles Xavier. A mulher do período colonial brasileiro, por sua vez, vive escondida dentro dos casarões, não tem tato para negócios e sempre na dependência de um homem, seja seu pai, irmão, tio, marido ou mesmo filho.

O grande salto de Jean é quando, de forma altruísta, troca sua vida em prol de seus amigos, e, nesse momento, ela ascende, deixa de ser uma personagem recatada e dependente para se tornar uma mulher que não tem medo de errar e sabe o que quer. Assim é a mulher-freira, do período colonial, ela sacrifica toda a sua futura vida, como esposa e mãe, em prol de seus familiares, hora para mostrar que sua família é religiosa, hora para mostrar o poder financeiro que a família tem. Mas é no interior que ela ascende como uma mulher, sua sexualidade aflora, suas correntes soltam, ela pode fazer o que quer, como quer, sem a supervisão de seus tutores, ali ela tem seu próprio reino e sua própria hierarquia. Tanto a Fênix como a freira, precisaram ir ao sacrifício para ascender e se descobrir.

A Fênix Negra é a forma de puro instinto da mulher Jean, ela não se prende mais pelos conceitos, seu vôo é livre e ela pode ser qualquer coisa, mas esse poder que carrega consigo é grandioso para uma mulher desprendida. Tanto poder só pode ter um destino: a destruição. Da mesma sorte as bruxas do período colonial possuíam os poderes, relatados por seus observadores, eram para o afeto. E o que não é a Fênix se não puro prazer e amor? As mulheres homossexuais também buscavam em outras mulheres o carinho, companheirismo o afeto que não possuíam de seus pais e maridos, assim como a Fênix buscava alguém que a amasse sem os limites impostos entre um homem e uma mulher.

Referências:

CLAREMONT, Chris; BYRNE, John. Os Fabulosos X-Men: A saga da fênix. Volume Único: Abril. São Paulo, 1989.

IRWIN, Willian. Super-heróis e a filosofia: Verdade, justiça e o caminho socrático. São Paulo: Madras, 2010.

LIMA, Fabrício Gerald; RÉGIS, Ana Manuela Farias. O negativo e positivo da monotipia; in: Anais do III SIGAM- Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória. Pelotas: Editora UFPel, 2011.

MCCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. Edição Histórica. São Paulo: M. Books, 2005.

MAGALHÃES, Henrique: Indigestos e sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais. Revista Cultura Midiática. Paraíba, 2009.

PRIORI, Mary Del (org). História das Mulheres no Brasil. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

RÉGIS, Ana Manuela Farias. A atuação da mulher brasileira no mercado de quadrinhos e sua perspectiva no mercado nacional e internacional. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Artes Visuais, Licenciatura. Instituto de Artes e Design/UFPEl, 2008.

_____. MEIRA, Mirela Ribeiro. Miss Comics: Mulheres, quadrinhos, atuação e perspectivas, in: SILVA, Ursula Rosa da (org.). Os lugares da arte. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2010, p.11-21.

_____. SILVA, Ursula Rosa da. O Mangá Feminino Japonês, in: SILVA, Ursula Rosa da (org.). Arte na Escola: diálogos interdisciplinares. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2011, p.29-37.

SENNA, Nádia. Deusas de Papel: a trajetória feminina na HQ do ocidente. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas: São Paulo, 1999.

SILVA, Ursula Rosa. da (org.). Os lugares da arte. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2010.

SILVA, Ursula Rosa da (org.). Arte na Escola: diálogos interdisciplinares. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2011

O CORPO FEMININO NA *PERFORMANCE ARTE*: DA CONSTRUÇÃO SOCIAL À CONSTRUÇÃO DO CORPO SEM ÒRGÃOS

MOREIRA, Viviane Moraes . VIEIRA, Fábio Guimarães. ARAÚJO, Roger Albernaz.

RESUMO: Este artigo é resultante da pesquisa desenvolvida no Grupo Caixa de Pandora paralelamente ao curso de pós-graduação em Educação no núcleo Educação, Arte e Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul), . Tem como temática o corpo feminino na Performance Arte brasileira no século XXI, movimentando as produções artísticas de Márcia X, de Beth Moysés e de Biba Rigo. Como procedimento, cria-se um plano de consistência, que intenta agenciar os modos de produção de sentidos dos corpos das *performers* brasileiras na contemporaneidade, em uma relação entre o corpo social e o corpo cênico, que perpassam corpo feminino, além da exploração do corpo midiático da mulher. Para tanto, aproxima-se o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO) de Deleuze & Guattari, como forma de criar um desenho do espaço-tempo implicado neste acontecimento. Das relações e agenciamentos efetuados entre os referenciais teóricos e os personagens conceituais deste estudo, observam-se os diversos corpos produzidos pelas performers investigadas, bem como as relações de gênero que os circundam.

PALAVRAS-CHAVES: *Performance* Arte. Corpo feminino. Corpo sem Órgãos.

1 INTRODUÇÃO / PONTOS DE ENTRADA

Problematizando de que forma as *performers* brasileiras na contemporaneidade exploram ou não seu corpo, enquanto feminino. Visa investigar as relações entre o *corpo social* e *corpo cênico*, bem como as relações de gênero que permeiam a construção do corpo feminino. Desta forma, busca-se estabelecer relações com o conceito de *Corpo sem Órgãos* (CsO) em Deleuze & Guattari a fim de nomear ou mensurar o espaço-tempo *entre* o *corpo social* e o *corpo cênico*.

A partir da compreensão da *Performance Arte*, enquanto um *fluxo* de forças moventes, onde o corpo transcende o próprio *performer* e cria um outro, um novo corpo, um não-corpo que se desterritorializa e se reterritorializa a cada intervenção.

A *Performance* Arte, movimento das artes plásticas ligado às artes do espetáculo como o teatro e a dança, originou-se nos *happenings*. Tendo início nas décadas de 1960/1970, em meio a transformações sociais, políticas e econômicas, além da efervescência dos movimentos feministas. Permanece como uma arte de denúncia, de questionamento, de desequilíbrio, de resistência e de transgressão.

O corpo feminino, premência deste estudo, enquanto corpo social está diretamente ligado à condição feminina ao longo da história. A idéia da mulher como propriedade do homem e a relação de submissão entre os sexos perdurou, fortemente, até meados do século XX. Com o surgimento das lutas do movimento feminista durante as décadas de 1960 e 1970, a "queima dos sutiãs" e o advento da pílula anticoncepcional, a mulher passa a conquistar uma nova posição na sociedade e inicia uma caminhada contra o sistema patriarcal.

Pensar a *Performance* Arte como um deslocamento de forças, de potência, um território onde o corpo afeta e é afetado promovendo, assim, uma modificação dos corpos, implica pensar o *corpo social*, o *corpo cênico*, e para além deles, o por vir; um corpo que vai além dos limites físicos do artista, que se produz durante o processo, que se dá *entre* o *corpo social* e o cênico. É neste sentido que se estabelecem as relações com a idéia de *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud desenvolvida por Deleuze & Guattari.

Um Corpo sem Órgãos (*CsO)* é sempre um se tornar, um vir a ser, um lugar ao qual nunca se chega, constitui um limite, um devir. Acontece, segundo os autores, uma composição de corpo intenso de desejo, que se potencializa quando se retira o conjunto de significâncias e de subjetivações, tendo-se como efeito uma povoação de intensidades.

Construir um *CsO*, é se lançar à experiência de si, libertar-se de todas as formas de aprisionamento do organismo, seja ele orgânico, político, econômico e/ou social, é romper com os juízos impostos, configurar-se e se reconfigurar livre dos automatismos, deslocando os sentidos, articulando as vivências. Longe de ser um abandono ou um rompimento com o organismo, um *CsO* promove uma nova configuração de si, uma nova forma de habitar o próprio corpo de maneira intensa e efêmera, sempre movente, múltipla e coletiva, que não se encerra nem se atinge, pois quando esbarra num limite, outro já se potencializa; ao mesmo tempo em que se produz é percorrido por ondas, por intensidades mutáveis que se reconfiguram, permitindo fugas e atravessamentos (ibidem, p.9-29).

Nesta pesquisa, interessa saber como as artistas brasileiras no século XXI estabelecem a relação do corpo social, constituído por suas vivências, como uma forma de adequação aos grupos e aos códigos sociais que pertencem, com a sua produção artística. Para tanto, procura-se uma inferência com este processo, por meio das obras das artistas Márcia X, Beth Moysés e Biba Rigo.

2 METODOLOGIA / AGENCIAMENTO E POTÊNCIA DE CRIAÇÃO

A partir da análise das produções das *performers* investigadas, propõe-se o agenciamento entre a potência de criação artística e os conceitos produzidos pelos referenciais teóricos que sustentam a pesquisa. Esta articulação se dá de forma rizomática, são feitas associações em múltiplas direções, por diversos pontos de entrada; corpo social, corpo cênico, CsO, performance, *performer* e conceitos são colados em relação aos referencias considerando as relações de gênero que permeiam o estudo.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO / PERFORMANCE ARTE: CORPOS DE PASSAGEM E ESTÉTICA RELACIONAL

No início do século XX as mulheres artistas desfrutaram dos benefícios conquistados pela lutas de artistas do século anterior. Puderam estudar nas mesmas academias artísticas que os homens, puderam concorrer às mesmas bolsas de estudos, participar de aulas ao vivo e concorrer a prêmios, embora suas obras ainda não tivessem espaço nas galerias e nas exposições internacionais.

No final da década de 60 do século XX, as artistas protestavam em frente às galerias, museus e teatros para conquistar reconhecimento. Particularmente as artistas da performance reivindicavam o controle sobre o que ocorria aos próprios corpos; foi um momento em que muitas *performers* faziam auto-mutilações, danos físicos e outras coerções psicológicas.

A *Performance* Arte no século XXI estabelece relações e conexões para além das artes do espetáculo, como também com a literatura, a música, as artes plásticas, a fotografia, a videoarte e até mesmo a web. Construindo e desconstruindo seu território sempre mutante, o *performer* se coloca como parte do processo, visto que seu corpo é o suporte mas sendo a performance composta pelo que se poderia chamar de estética relacional, só existe a obra na medida em que há uma inter-relação pessoal, quando os espectadores são colocados em relação a ela.

A partir, da abordagem proposta pelas artistas investigadas em relação à performance *e*, no contexto dos referenciais teóricos escolhidos, acontece uma "identidade" que se produz por *individuação, em* um se tornar si mesma, em um in-dividual, um ser única e indivisível; uma *individuação* que pressupõe os relacionamentos e o coletivo. Este movimento vai ao encontro das ações imanentes à *Performance* Arte, que se constitui em um coletivo,

composição de corpos sociais, de corpos cênicos de corpos conceituais.

Um *corpo cênico*, neste contexto, vem a ser o corpo em cena – cria-se, na/pela obra - um corpo construído pelo(a) *performer* para a realização de sua *performance*; um corpo que tem contato com o público e tem ressonância no corpo social; não se destitui da "identidade", mas se reinventa no/pelo encontro com a criação artística; acontece um corpo-obra-imagem; cria-se um conceito.

3.1 Beth Moysés: memórias, violência e ritual

As performances de Beth Moysés investigam e denunciam a violência contra a mulher, suas intervenções ocorrem geralmente em grupos e nos espaços públicos, segundo ela, a *Performance Arte* por ter também um compromisso com o social necessita sair dos espaços "mortos" que sãos os museus e galerias e ir para espaço público, é uma arte viva. O signo mais utilizado em seu trabalho é o vestido de noiva.

Em 2002 "Memória do afeto" foi realizada em Madri e contou com a participação de 200 mulheres integrantes de organizações e casas de apoio à mulher. As mulheres vestidas de noiva se reuniram na Fonte das Cibeles lá retiravam os espinhos de suas flores e os colocavam sobre uma almofada tradicional em cerimônias de casamento sobre a qual são carregadas as alianças; três mulheres carregando almofadas iam à frente da procissão e as demais iam despetalando as rosas bancas seguiam pela calçada até chegar à Fonte de Netuno, ao redor desta fonte em círculo as mulheres colocavam pétalas de suas rosas depois seguiram pelas ruas e foram se desfazendo dos espinhos que eram jogados em lixeiras.

Figuras 1 e 2: "Memória do afeto".

3.2 Márcia X: signos e ritualística

Sua obra é marcada pelo uso de brinquedos infantis, objetos eróticos e religiosos, sua proposta é deslocar os sentidos. As instalações e performances de Márcia fazem ainda crítica à banalização do sexo.

Uma das Performances mais conhecidas da artista é 'Pancake' (imagens 3 e 4). A Performance surgiu, segundo a artista, do ímpeto de criar figuras míticas femininas, trabalhar em torno de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião. Na ação a artista passa cerca de duas horas lambuzando seu corpo com 30 quilos de leite condensado e peneira 7kg de confeitos coloridos; ela cria um 'corpo-escultura', uma máscara que se transforma com seus movimentos, que se desfaz e refaz ininterruptamente. Ao dar o nome de 'Pancake' a essa Performance, funde idéias que remetem à culinária e à maquiagem, além das ferramentas pesadas, como o ponteiro e a marreta.

Imagens 3 e 4: "Pancake"

1.1 Biba Rigo

Na adolescência mudou-se com a família para o interior de São Paulo onde trabalhou na colheita do café. A artista plástica de formação autodidata é engajada em movimentos feministas, suas *performances* também são apresentadas em passeatas, manifestações e outros diversos desdobramentos deste campo.

Em sua obra são percebidos elementos feministas, que surgiram a partir de sua militância e vivências pessoais (por ter, segundo ela, sido criada pra ser uma mulher do lar) e ampliaram-se para realidade da mulher contemporânea e chama a atenção para a não banalização da feminilidade e a luta contra a violência sexista.

Na série denominada "Percursos" a ação "Sólido é o castelo do meu coração – sobre o deslumbramento" (Imagens 5 e 6) realizada em Paris, a artista sai em caminhada pelas ruas usando um vestido que lembra os utilizados pelas princesas dos contos de fadas, várias ações são realizadas representando situações cotidianas e idealizadas do universo feminino e fazendo alusão aos castelos que se desmoronam e aos sonhos que se desfazem.

Imagens 5 e 6: "Sólido é castelo do meu coração - sobre o deslumbramento".

No que se refere à *Performance Arte*, como já citado, bem como na arte contemporânea em geral, há uma multiplicidade de elementos e linguagens que se imbricam, se conectam e estabelecem relações em diversas direções – um sistema rizomático – a cada intervenção, a cada nova relação, a cada experimentação a performance e o *performer* se [re]organizam, se [re]fazem, se auto-constroem e produzem uma diferença. Todo o evento de *performance*, constitui-se também em uma intervenção, por meio de sua potência de criação que afeta e modifica os corpos e os territórios.

1 CONSIDERAÇÕES / PONTOS DE SAÍDA

Conforme as concepções difundidas pela *Gestalt*, o corpo "é um lugar complexo" onde se dá o "meu combate com o mundo", por isso a apreensão do corpo implica a compreensão da complexidade do seu comportamento.

A *Performance* Arte, enquanto território desta pesquisa efetua agenciamentos entre as imagens corporais produzidas pelas *performers* dispostas no contexto dos corpos cênicos e os múltiplos corpos sociais femininos que permeiam este estudo, os quais se potencializam no/pelo acontecimento da *performance*.

No que se refere à aproximação com os referenciais teóricos, pode-se perceber a construção do "corpo social" intimamente ligado às formas de repressão do corpo feminino (Chauí, 1991) e à construção de identidades femininas como característica descritiva da experiência (Butler, 2003); as marcas do processo de Deleuze; as três artistas investigadas agenciam em seus trabalhos questões, que têm, de algum modo, relação com as suas experiências pessoais, com a construção dos seus corpos a partir da proximidade com a violência e a discriminação sexista. Há uma fratura entre a construção do corpo social feminino e a representação do corpo midiático da mulher. Neste sentido, podemos estabelecer relações com Jeudy (2002); segundo ele, o corpo como objeto de arte é um meio ilusório de impor uma ordem que advêm de uma determinação crescente das supostas qualidades da percepção; desta forma cria-se uma estereotipia que impõe uma figura de ordem estética. Muitas vezes as próprias mulheres querem ser "aquela" da publicidade, das mídias, da novela. Isso passa pela idealização de um "outro" a partir da corporificação do seu desejo, mas que, contudo, não o torna legítimo. Por outro lado, reivindicam acesso e poder de

decisão sobre seus desejos, suas ambições. Enfim, querem ter o direito de decidir quem são, todavia o que nem sempre se faz possível, em virtude do "modelo" de educação que receberam e, ainda recebem.

O conceito de *CsO* (Deleuze e Guattari, 1996), acontece na ação da performance, no entre-lugar, no espaço-tempo *entre* o corpo social e o corpo cênico; um corpo intenso de desejo que se, produz na *performer*. Se produz durante a ação, e em cada acontecimento gera uma nova linha de fuga, uma outra configuração. A partir do agenciamento do *CsO* com o corpo social, constitui-se o corpo cênico, que agrega uma alteridade à criação artística. Torna-se possível pensar, que o próprio território da *Performance* Arte seja também um não-lugar, permeado por pessoas em trânsito, espaços de ninguém, nos quais os "corpos de passagem" se configuram. O "*não-lugar*" tem relação com o espaço-tempo e este se imbrica nos "corpos de passagem", onde a duração e o instante coexistem, conforme Sant'Anna.

A partir dos trabalhos das artistas, percebe-se que os corpos das mulheres, relacionados com a violência e o sexismo, quando se tornam *performers*, lançam-se à experimentação de si; ao afetarem e serem afetados potencializam suas histórias e suas lutas, dando voz à violência que todos conhecem, mas, que muitas vezes, tem-se velada aos olhos da sociedade. No momento em que assumem suas potencialidades e expõem suas marcas, muitas destas mulheres podem reescrever suas vidas, alhures dos agressores e do medo por eles instituído.

O corpo produzido através de uma visão do sistema patriarcal é contestado na obra de Biba Rigo, que pretende pôr fim aos estereótipos e modelos de beleza impostos. O corpo construído em suas performances propõe a luta, a reconstrução do mundo contra o "mercantilismo" do corpo feminino ressaltando a dignidade da mulher.

Nas performances/instalações de Márcia X, envoltas por uma atmosfera ritualística, expõem-se a fragilidade e as pequenas obsessões às quais o corpo feminino, historicamente, está condicionado socialmente. A artista constrói um corpo que foge à erotização e se coloca entre os signos do sagrado e do profano.

Nos cortejos e rituais propostos por Beth Moysés, pode-se perceber a construção de identidades mutantes, que vão se (re)configurando ao longo dos percursos, na construção de múltiplos corpos.

As três artistas pesquisadas realizam suas performances com ações silenciosas, nas quais a linguagem corporal se enfatiza; buscam uma forma de conexão, em que as vozes silenciadas, beijam os corpos que abraçam. No que se refere aos questionamentos propostos acerca da construção de um corpo ou de corpos que constituem "identidades" femininas, percebe-se que Moysés, X e Rigo, constroem corpos cênicos em configurações de devires. Um vir a ser, um transitório, um devir-mulher que não constitui uma identidade definida por referência ao homem.

Uma auto-afirmação sem referência ao homem e a ausência de dicotomias que passam por um *devir-mulher*, permitem que as *performers*, bem como, os expectadores também afetados pela ação, se destituam das estratificações impostas por um conceito estabelecido de "identidade" feminina, para dar lugar a um "vir a ser", a um *continuum*. Percebe-se nas obras investigadas que Beth Moysés, Márcia X e Biba Rigo, em suas produções que se entrecruzam, compõem para além do campo da *Performance* Arte.

Contudo, aqui, longe de um desejo de respostas conclusivas para as questões expostas, o que toma corpo, o faz enquanto efervescência de múltiplos corpos e inúmeras configurações que podem ser potencializadas na *Performance* Arte. Cada uma, embebida em suas singularidades propõe e constrói diversos corpos que se fazem, desfazem-se e se [re]configuram a cada acontecimento. Não se faz possível definir quantos são e quais. Não se deseja uma definição. Na ação efêmera da *performance*, o que, paradoxalmente se potencializa, enquanto tudo se passa ao mesmo tempo, enquanto os corpos se des[re]territorializam sobre o plano da *Performance Arte*, potencializa-se na/pela possibilidade da criação, no/pelo continuum de um pensamento e de uma ação criativa. Uma performance de vida.

2 REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida. 12ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade. 1ª Ed. São Paulo: Editora Civilização Brasileira - Grupo Record, 2003.

FREYBERGER, Gisele. O que as palavras não alcançam imagens da feminilidade. 2004. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes UNICAMP. Campinas, SP [s.n],

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROSENICK, Uta. Mulheres artistas nos séculos XX e XXI. Lisboa: Editora Taschen Gmbh, 2002.

GILLES, Deleuze. GUATTARI, Félix. Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LINS, Daniel. Antonin Artaud - O artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. A árvore do conhecimento. Campinas: Psy II, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Tradução André Telles. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação. Ifch-UNICAMP. Rio de Janeiro 2004. Disponível em: <http://bibliotecanomade.blogspot.com/2008/01/arquivo-para-download-o-vocabulrio-de.html>Acesso em: 30 ago. 2010, 20:00.

PROFESSORAS DE DESENHO

ARAUJO, Ana PaulaSILVA, Úrsula Rosa da

Resumo

O presente trabalho visa a cartografia do professorado feminino através de duas pesquisas que estão ligadas ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. O primeiro trata da memória do Instituto de Letras e Artes (hoje Centro de Artes). O segundo faz parte da dissertação que está estudando o ensino de Desenho na Cidade de Pelotas e inegavelmente se mescla ao primeiro. Tem-se por objetivos refletir as ações femininas nos espaços de preservação das artes visuais e no ensino destas na cidade de Pelotas, aqui destacando o ensino de desenho. A metodologia utilizada é um levantamento documental com fragmentos distribuídos em acervos pessoais e públicos. Baseando-se nas escritas ligadas a gênero para ressaltar a importância dos registros que remontam a nossa história.

Palavras-chave: arte . desenho . ILA

1. Introdução

As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam ara contar sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas são diferentes. Elas se afirmam por outras palavras, outros gestos. Michelle Perrot

No Brasil, as academias nascem nas Escolas de Arte, que desde a vinda da Missão Francesa e a instauração da Academia Imperial de Belas Artes (1820), vão aos poucos se estabelecendo e gerando o campo artístico em cada Estado. Em Pelotas, Rio Grande do Sul, a Escola de Belas Artes surgiu em 1949, bem aos moldes de um ensino gestionado pela Academia nacional, base do currículo do Instituto Livre de Belas Artes de Porto Alegre, que, por sua vez, foi a fonte de inspiração para a Escola pelotense: um ensino fortemente baseado no desenho, na cópia dos mestres, para depois seguir-se à pintura com temáticas nos gêneros: retrato, paisagem, natureza-morta. Nos anos 1970, após a criação da Universidade Federal de Pelotas, houve um movimento para inclusão da Escola de Belas Artes ao quadro efetivo das Unidades acadêmicas desta instituição federal. Em meados do ano de 1973 houve uma fusão desta Escola com Instituto de Artes da UFPel. Enfim, este estudo trata de retomar a história do Instituto de Letras e Artes, desde esta fusão de 1973, passando por suas mudanças de estrutura e a atuação das mulheres neste interim. A fonte de pesquisa é o acervo desta instituição, em sua documentação escrita, essencialmente. O enfoque é o ensino de artes, buscando especialmente analisar as mulheres na sua atuação enquanto artistas e como professoras, se há divergências, legitimação, representatividade junto à comunidade. Neste contexto e explorando a trajetória da história e do ensino de desenho na cidade de Pelotas, visto que mesmo com sua identidade cultural reconhecida nacionalmente, pouco se tem de registro destes trajetos nas pesquisas a este respeito. Traçando uma cartografia, um mapa, que mostre as artistas que se envolveram com o desenho e seu ensino no ILA desde seu início em 1973, bem como as contribuições trazidas para a sociedade atual são os principais objetivos deste processo, almejando, como resultado, um documento de retomada e estudo sobre Arte e cultura pelotense, de modo que sirva, de certo modo, para contextualizar, preservar e disseminar nossa história.

2. Metodologia

Ao explorar a trajetória da história e do ensino de desenho na cidade de Pelotas, vê-se que mesmo com sua identidade cultural reconhecida nacionalmente, pouco se tem de registro destes trajetos nas pesquisas a este

respeito, talvez por conta de um tipo de esquecimento involuntário. Segundo Ferreira (2011), antes de serem opostos, memória e esquecimento são complementares. O esquecimento é parte importante no "processo de formulação de novas memórias", e assim, então, ao selecionar memórias o esquecimento seria benéfico, visto a quantidade de informações que absorvemos durante o dia. Hoje, refazendo esta trajetória tentamos resgatar estes fragmentos esquecidos para constituirmos uma memória.

A metodologia utilizada é um levantamento documental com base em fontes de acervos pessoais, do MALG e do CEARTE. O referencial teórico tem como fundamento as escritas ligadas a gênero, para ressaltar a importância dos registros que remontam a nossa história.

3. Resultados e Discussão

Vasconcelos (1997), ao denominar o ensino de "Desenho", nos diz que é com esta nomenclatura que, na literatura pertinente, é genericamente referido o tipo de saber de que o mesmo se ocupa. Do mesmo modo, alguns dos encontros científicos que tratam do assunto fazem, em seus títulos, referência a um saber que, também de modo geral, chamam "Desenho", e, ainda, alguns departamentos das universidades brasileiras, que veiculam o saber em questão, trazem a palavra "Desenho" em suas denominações. Ainda segundo as idéias de Vasconcelos podemos ter uma idéia ainda mais clara sobre do que se trata a terminologia "Desenho" ou o que evoca:

> Justamente pelo fato de esta denominação ser genérica, faz-se necessário esclarecer de que tipo de "Desenho" se está tratando. Para tanto, parte-se de uma das acepções que FERREIRA (1986:559) atribui ao vocábulo "Desenho": " representação de formas sobre uma superfície, por meio de linhas, pontos e manchas, com objetivo lúdico, artístico, científico ou técnico." (Vasconcelos, 1997, p.09)

Embora as mulheres pudessem, desde o final do século XIX, atuar como professoras, sua formação indicava que elas "deveriam ser mais educadas do que instruídas" (LOURO, 2002, p.446), o ensino das disciplinas ditas racionais então eram para o sexo oposto e dentro deste ensino diferenciado, cabia o ensino da geometria. Assim, os homens detinham a educação funcionalista e as mulheres tinham uma educação voltada ao lar, como podemos ver na fala abaixo:

> Além de prever à disciplina geometria apenas para os homens, permite perceber a importância atribuída na formação das jovens (e somente para elas) ao cultivo de habilidades e destrezas manuais e estéticas. (LOURO, 2002, p.457)

Esta diferenciação na formação, também foi um agravante para que a mulher, de fato, demorasse tanto tempo para atuar de forma significativa na educação e por conseguinte na educação formadora. A partir do momento em que começa a se defender o fato de as mulheres estarem em sala de aula, isto é feito com uma defesa que alegava que

> As mulheres tinham, por natureza uma inclinação para o trato com as crianças, que elas eram as primeiras e "naturais educadoras", portanto nada mais adequado do que lhes confiar a educação escolar dos pequenos". (LOURO, 2002, p.450)

De qualquer forma volta-se ao discurso naturalista divisor de águas, que defende diferenças naturais entre os dois sexos atribuindo aos "homens o cérebro" e as "mulheres o coração" (PERROT, 2010, p.177). Assim a referida autora também afirma que na história, a "mulher é sempre coadjuvante, pois "o ofício do historiador" é um ofício de homens que escrevem a história no masculino" (p.185).

Também nas artes, onde parecia lugar de transito facilitado para as mulheres, percebe-se que sua

notoriedade se dá sob um tipo de "proteção" de famílias abastadas ou parentes masculinos, podendo ainda se expressar em artes menores como nos mostra Senna

> ...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 de famílias nobres e abastadas, e entre aquelas que gravitavam em torno de pais, irmãos e maridos artistas. As mulheres mais pobres, a expressão artística comparece inicialmente na cerâmica, tapeçaria, costura, bordado e acessórios. (SENNA, 2006, p.16)

Em pesquisas recentes nos documentos do arquivo do atual CA (Centro de Artes, pode-se ver a forte atuação das mulheres dentro do antigo ILA. Pode-se verificar que o quadro de funcionários (professores e administrativo) em sua maioria era composto pelo gênero feminino. A história do ILA começa nos anos 70, quando a antiga Escola de Belas Artes se funde a Universidade Federal de Pelotas. Já nesta época quando começam a se organizar os colegiados e departamentos, sua chefia também era composta por mulheres como consta nos autos de 09 de fevereiro de 1978 que fala que a chefia do Departamento de Artes Visuais era composta pelas Professoras Myriam Souza Anselmo e Dora Sollano; o Departamento de Música tinha na sua chefia as Professoras Theresinha Ferreira Röhrig e Anni Gerda Albert de Moraes e no Departamento de Estudos de Arte, Letras e Comunicação as Docentes Maria Luiza Pereira Lima Caruccio e Edith Barreto.

Tivemos também professoras que se destacaram nas Artes e nas contribuições excepcionais para com a academia e a comunidade como no caso de Yeda Machado Luz que coordenou o trabalho de restauração das obras de arte (na maioria telas) da UFPel em 1982 que logo em seguida passou a tarefa para Luciana Araújo Renck Reis que também foi coordenadora do trabalho de arrolamento, cadastramento, especificação e restauração das peças de arte do ILA a partir de 1984.

Outro grande expoente da educação em Arte e do fazer Arte em Pelotas é a Professora Lenir Garcia de Miranda. Ela teve uma atuação muito destacada na história do ILA e até hoje sua obra é citada e estudada na academia. Ocupou cargos como Coordenadora de Pintura do Atelier de Desenho e Pintura do ILA. Através de sua biografia, podemos ver o alcance da sua projeção como artista:

> Lenir Garcia de Miranda (Pedro Osório RS 1945). Pintora e desenhista. Forma-se em pintura em 1967 pela Escola de Belas-Artes D. Carmem T. Simões, Pelotas, e em comunicação social pela PUC/RS, Porto Alegre, em 1975. Faz cursos de especialização em desenho e história da arte na Universidade Federal de Pelotas - Ufpel, e, em 1989, trabalha como professora visitante na School of Art and Design, Sunderland, Inglaterra. Mais tarde, torna-se professora na Ufpel. Paralelamente aos estudos e à carreira universitária, expõe em salões de arte e mostras individuais, sendo premiada em duas edições do Salão de Artes Plásticas de Pelotas, 1972 e 1980, no 39º Salão Paranaense, Curitiba, 1982, e no 37º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Recife, 1984. Em 1994, lança o livro Autobiografia de todos nós, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas. Em 1998 lança o livro de artista Fim de Expediente, no Margs, Porto Alegre.(Itaú Cultural)

Sendo estas professoras parte da história de um departamento desempenhando inúmeras funções, formam e contribuem então para a memória de um grupo de professores, alunos e alunos que até se tornaram professores que deve ser no mínimo relembrado para não correr o risco de cair no esquecimento. O que seria um equívoco segundo Halbwachs (1976, p.27-32), pois o esquecimento pelo desapego de um grupo pode diluir as lembranças e até mesmo apagá-las completamente. Ricoeur vai afirmar esta idéia quando fala em noções de quadros de memória:

> ...é nos quadros do pensamento coletivo que encontramos os meios de evocar a seqüência e o encadeamento dos objetos. Somente o pensamento coletivo consegue realizar esta operação. (Ricoeur, 2007, p.133)

Neste caso, tratamos de uma memória pública, pois está relacionada a uma instituição de ensino federal, e

assim está submetida a mudanças políticas, geracionais e individuais, segundo Huyssen (p.21). E assim, também segundo este autor, a memória pública:

> "No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos; em esse aspecto, tampoco podemos confiar em los sistemas digitales de recuperación de datos para garantizar la coherencia y la continuidade." Huyssen, (p.21)

A dificuldade de tratar desta memória de cunho público passa a ser muito maior, pois existem outros agravantes externos e assim também este registro se torna importante face a inconstância do futuro deste material. Ao mesmo tempo, podemos pensar em um passado afirmador de identidades, neste caso, da identidade do professor .

Podemos tratar esta memória, através de autores que mostram a possibilidade de encontrar sentido no presente através da renovação destas memórias. Ciarcia (2011, p. 06) fala de uma memória encenada, mas que tem a capacidade de contar histórias, mesmo sendo em grande parte uma invenção. Já Machuca (2011), nos dá um exemplo de uma tentativa de criação de uma "identidade nacional" através de uma visão de uma classe e região como se fosse toda a nação. Uma identidade que se desenhou através da união de fragmentos de sua história em parte verdadeira e em parte inventada ou imaginada. E o que é o professor senão um personagem que se renova junto às tecnologias? Sua metodologia é então reinventada a cada geração, juntamente com seu figurino (neste caso, os acessórios – ferramentas para o ensino). Agrega o conhecimento passado as técnicas utilizadas pelos antigos mestres através destes instrumentos esquecidos, as novas tecnologias implementadas pela modernidade. Reinventa-se o ensino com base neste passado, mas com elementos novos, deixando os obsoletos de lado.

Dentre os professores que atuaram com o Desenho do ILA (técnico e artístico), podemos citar o seguinte levantamento (por área, atuação e formação):

- *Carmen Regina Bauer Diniz* – ingressou no ILA em 04/10/1988, como professora de História da Arte, possui Licenciatura em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Pelotas (1974), Mestrado em Artes Visuais pela UFRGS (1996) e é doutoranda em Educação da Faculdade de Educação da UFPEL. Foi chefe do Departamento de Artes e Comunicação. Atualmente é professora adjunta do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas. DEALC (Departamento de Estudos em Artes, Letras e Comunicação).
- *Anaizi Cruz Espírito Santo* – possui graduação em Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes D Carmem Trápaga Simões (1968), graduação em Licenciatura em Desenho pela Universidade Católica de Pelotas (1969), graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel (1978) , mestrado em Arquitetura pela Escola de Engenharia de São Carlos (1983) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1991), Ingressou no ILA em 01/08/1979, foi diretora desta unidade de 1997 a 2005, quando aposentou-se. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Cláudio Fisher* - ingressou no ILA em 01/09/1976, lotado no Departamento de Artes Visuais. Formado em Arquitetura, lecionou para o Curso de Graduação em Pintura, Escultura e Gravura e para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPEL até sua aposentadoria em 31/08/2009. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Darcy Arede Legg* – ingressou em março de 1971 na EBA como Professor de Técnica de Composição industrial e Arquitetura Analítica. No Instituto de Letras e Artes foi Professor Adjunto, responsável pela Oficina de Maquetaria. Aposentou-se em 14/10/1993. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Diná Solazzo Diniz* – ingressou em março de 1950 na EBA, como Professora de Perspectiva e Sombras. Foi vice-diretora por 15 anos da EBA. No Instituto de Letras e Artes lecionou desenho, foi chefe do Departamento de Artes Visuais. Aposentou-se em 1986. DAV (Departamento de Artes Visuais)

- *Dora Solazzo* – ingressou em março de 1954 na EBA para lecionar geometria descritiva, desenho. No Instituto de Letras e Artes ministrou as mesmas disciplinas. Foi chefe do Departamento de Artes Visuais em 1980 e 1981. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Hilda Sequeira Vianna* - ingressou em abril de 1970 na EBA, para lecionar Anatomia Artística, no Instituto de Letras e Artes trabalhou com Artesanato em Couro e aposentou-se em 1988. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Gilberto Sarkis Yunes* – Graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes Carmen Trápaga Simões (1972), graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel (1977), mestre em Arquitetura/USP (1987) e doutorado/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1995). Entre 1979 e 1999, atuou como professor no Instituto de Letras e Artes/UFPel. Foi criador e tutor do Grupo PET Artes Visuais e implantou a terminalidade Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos no curso de Pós-Graduação em Artes, do qual foi coordenador em 1997. Nesta instituição foi chefe do Departamento de Artes Visuais (1984) e vice-diretor do Instituto de Letras e Artes. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *José Antônio Alves Tavares* - ingressou no ILA como professor de escultura, ministrou aulas no Curso de Arquitetura e Urbanismo (CAU) e passou a fazer parte da Faculdade de Arquitetura, aposentou-se em 2009. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *José Carlos Brod Nogueira* – Graduação em Arquitetura e em Artes Plásticas pela UFPEL. Ingressou no ILA em 20/04/1989, para lecionar Desenho. Atualmente é professor no IAD. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *José Érico Alípio Cava* – Bacharel em Artes Plásticas/Pintura, ingressou em agosto de 1961 na EBA para lecionar Pintura. Foi vice-diretor da EBA. No Instituto de Letras e Artes, a partir de 1978, lecionou da disciplina de Pintura. Aposentou-se em 1991. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *José Luiz de Pellegin* (ingressou no ILA em 1/3/1982 para lecionar pintura, possui Graduação em Pintura pela UFPel (1981) , Licenciatura Plena Habilitação em Artes Plásticas pela UFPel (1981) , Especialização em Desenho Artístico pela UFPel (1984) , mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1989) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1998). Atualmente é Professor Adjunto no IAD/UFPel. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Lenir Garcia de Miranda* – possui graduação em Comunicação Social/PUC/RS (1975), graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes Pelotas (1967). Especialização em História da Arte/UFPEL (1981). Especialização em Artes Plásticas, Teoria e Práxis pela PUC/RS (1985). Artista e Profa. Visitante na Scholl of Art and Design, Sunderland Poly Technic, England (1989). Mestrado em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2003). Atuou como Professora no Instituto de Letras e Artes entre 1976 e 1993, ministrando as disciplinas de Pintura, Desenho e Programação Visual. Foi paraninfa de várias turmas de Graduação em Pintura. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Luciana de Araújo Renck Reis* - ingressou em maio de 1958 na Escola de Belas Artes para lecionar desenho de Modelo Vivo, passou para o Instituto de Letras e Artes, em 1972, foi organizadora e inaugurou do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, do qual foi chefe de 1986 até sua aposentadoria em 1988. DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Maristela Salvatori* – ingresso em 21/03/1989, ministrou a disciplina de gravura até 09/08/1994. Atualmente leciona na UFRGS.
- *Wilson Marcelino Miranda* - Formado em Pintura/EBA, presidente do Diretório Acadêmico Pedro Américo/EBA; fundador da Galeria Crítica Nova/EBA; ingressou como professor no ILA em 01/09/1973, ministrando disciplinas para o CAU (Curso de Arquitetura e Urbanismo), foi Coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo em 1981, foi chefe do MALG por duas gestões, foi diretor do ILA de 1985-1989. Atualmente é professor do Instituto de Artes e Design (IAD). . DAV (Departamento de Artes Visuais)
- *Yedda Machado Luz* – ingressou em maio de 1968 na EBA para lecionar desenho. No Instituo de Letras e Artes, ministrou aulas de desenho artístico para

a Graduação e para o Curso de Pós-Graduação em Artes. Coordenou o Curso de Graduação em Pintura, Escultura e Gravura em 1980, ajudou na fundação do MALG, aposentou-se em 1988. DAV (Departamento de Artes Visuais)

Podemos verificar através desta lista que o número de mulheres no ensino de desenho sempre foi semelhante ao número de homens, pois apresenta 01 professora do Departamento de Estudos em Artes, Letras e Comunicação, dos 16 professores do Departamento de Artes Visuais 07 eram mulheres e dos 13 professores do antigo departamento de Arquitetura (que até 1985 pertencia também ao ILA e não está na listagem acima), 04 eram mulheres. Desta forma percebe-se a atuação constante de mulheres no ensino de desenho nesta instituição.

4. Conclusão

Conclui-se então que o estudo dos documentos pertencentes ao atual CA (Centro de Artes), afirma sua relevância ao desvelar os caminhos de mulheres que contribuíram para a educação e a história da cidade de Pelotas.

Paul Ricoeur, quando trata de Memória, História e Esquecimento os coloca sob três eixos (1. fundamental para teoria interpretativa, 2. memória como olhar interior – que pertence ao sujeito e 3. história - epistemologia da história e ontologia da história). E desta forma podemos ver neste estudo, ao menos uma tentativa que buscar a memória em cima de embasamento para teorias interpretativas, um olhar interior sob o ponto de vista do professor que desempenhou este papel e a própria história destas pessoas entrelaçadas a instituição em questão.

Tenciona-se então, cumprir com o papel de pesquisadora feminina que segundo SENNA (2006, p.17) "estão entre as principais responsáveis pela inclusão das mulheres na história, ao abordar a mulher e seu universo".

Os resultados esperados para estes projetos são os de resgatar os acervos iconográficos, salvaguardando os documentos originais, perpetuando e propagando as imagens em meio digital, bem como através destes acervos descrever a trajetória das professoras de Arte e Desenho na cidade de Pelotas, especificamente no Instituto de Letras e Artes.

5. Referências

CHADWICK, Whitney. Mujer, Arte y Sociedad. Ediciones Destino, Barcelona, 1992.

CIARCIA, Gaetano. A suspensão do passado da escravidão no Benin meridional (no prelo).

FERREIRA, Maria Letícia M. Políticas de Memória, Políticas do Esquecimento, Revista Aurora, 10, 2011. Disponível em WWW.pucsp.br/revistaaurora. Acesso em 26 de junho de 2011.

FERRO, Sérgio. O Canteiro e o Desenho. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

HALBWACHS, Maurice. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Mouton, 1976.

HUYSSEN, Andreas. En busca del tiempo futuro. Disponível em: http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huyssen.pdf. Acesso em 20 de julho de 2011.

Itaú Cultural. Lenir de Miranda. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2434&cd_idioma=28555&cd_item=1. Acesso em 30 de junho de 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi. História das Mulheres no Brasil, 6ª Ed. São Paulo. Ed. Contexto, 2002. P.441 - 481.

NASCIMENTO, Roberto Alcarria do. O Ensino do Desenho na Educação Brasileira- Apogeu e Decadência de uma disciplina escolar. Marília: Universidade Estadual Paulista, 1994. (Dissertação, Mestrado em Educação).

ORTIZ, Renato. Cultura e Modernidade. Ed. Brasiliense. Brasília, 1991.

PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros. Ed. Paz e Terra. São Paulo, 2010.

RAMIREZ, Jesus Antonio Machuca. Patrimônio y Retradicionalización em la cultura indígena y popular em México (no prelo).

RICOEUR, Paul. Memória, História e Esquecimento. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007.

SENNA, Nádia da Cruz. Donas da Beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. Dissertação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Ursula Rosa.; LORETO, Mari Lucie da Silva. História da Arte em Pelotas. A pintura de 1870 a 1980.Educat. Pelotas, 1996.

VASCONCELOS, Angela Petrucci. O Saber do Desenho e o ensino de Arquitetura: relações, perspectivas e desafios. Dissertação, Mestrado em Educação. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 1997.

GÊNERO E ARQUEOLOGIA: ALGUMAS INTERPRETAÇÕES A PARTIR DA CULTURA MATERIAL DA REDUÇÃO JESUÍTICA DE SANTO ÂNGELO CUSTÓDIO

DOMANSKI, Andressa; FERREIRA, Lúcio Menezes

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar o estudo analítico das cerâmicas utilitárias confeccionadas pelos índios Guarani na antiga redução de Santo Ângelo Custódio e identificar relações de gênero na confecção de cerâmicas por meio de estudo tipológico e pesquisas bibliográficas sobre o assunto. Esta redução foi instalada em 1707 onde atualmente está localizado o município de Santo Ângelo, região noroeste do Rio Grande do Sul. Lá foram realizadas escavações arqueológicas nos últimos anos e trouxeram a tona ricas informações sobre o cotidiano na redução através da cultura material. Esta pesquisa é parte do trabalho que foi desenvolvido voluntariamente junto ao NArq – Núcleo de Arqueologia do Museu Municipal Dr. José Olavo Machado.

PALAVRAS-CHAVE: arqueologia – cerâmica utilitária – gênero

INTRODUÇÃO

O período abrangido nesta investigação compreende a segunda fase das fundações jesuíticas, durante o século XVII e XVIII, época áurea dos chamados "Sete Povos das Missões". A redução de Santo Ângelo Custódio encontrava-se na banda Oriental do Rio Uruguai, integrante da Província Jesuítica do Paraguai, hoje atual território do município de Santo Ângelo no Estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

Foi fundada em 1707, na região que pertencia à Província Jesuítica do Paraguai, após tentativas frustradas de fundação no entroncamento dos rios Ijuí e Ijuizinho em 1706. Em 1750, em seu auge, era habitada por algo em torno de 5.400 pessoas e tinha como principais atividades econômicas a produção de erva mate e algodão. Foi considerada por viajantes e jesuítas como uma das mais belas e prósperas reduções, tendo seu progresso cultural refletido na impressão de livros, esculturas, pinturas, artesanatos, bem como desenvolvimento em diversas artes, entre as quais é possível citar a música. Conheceu sua derrocada final com a expulsão dos jesuítas das Américas em 1768.

Nos povoados realizavam-se diversas modalidades de artesanato e artefatos que contribuíram para equipar e facilitar as atividades da vida cotidiana do índio guarani reduzido. Era característica desse período das missões a confecção de cerâmicas construtivas, como ladrilhos, tijolos e telhas, bem como cerâmicas utilitárias, estas últimas confeccionadas através de técnicas como a roletada e a torneada, e, em menor escala, a moldada e modelada.

Visto isso, deseja-se com este trabalho identificar algumas técnicas de confecção nos artefatos cerâmicos encontrados neste sítio e questões de gênero a partir dessa confecção.

ALGUNS ASPECTOS SOBRE A CERÂMICA UTILITÁRIA JESUÍTICO-GUARANI PROVENIENTE DA REDUÇÃO DE SANTO ÂNGELO CUSTÓDIO

A região noroeste do Rio Grande do Sul, onde se encontram os principais sítios arqueológicos do período missioneiro no Estado, tem um solo caracterizado por possuir suaves ondulações do planalto meridional ao sul do Brasil. O tipo de solo que predomina na região de Santo Ângelo é solo do tipo Latossolo Vermelho Distroférrico Típico, um barro marrom avermelhado, argiloso, cuja argila era propícia tanto para a confecção de cerâmica construtiva (telhas, ladrilhos, tijolos) quanto para a cerâmica utilitária (vasilhames, adornos e artefatos em geral, como castiçais

e cachimbos).

A produção da cerâmica utilitária do período jesuítico-guarani tinha por finalidade atender às necessidades de uso diário da população reduzida. Inicialmente confeccionadas apenas por índias, as referidas cerâmicas são basicamente destacadas em quatro tipos de fabricação: a acordelada, a modelada, a moldada e a torneada.

A cerâmica acordelada consiste no uso de cordéis de argila que são sobrepostos até adquirir o tamanho desejado. Conforme materiais utilizados para estudos de análises de sítios jesuítico-guarani, o acordelado, também conhecido como roletado, é o que representa o percentual mais significativo na fabricação.

A cerâmica modelada, segundo Brochado e La Salvia (1989, p.11) é o processo mais comum após o acordelado. Este método é responsável pela confecção de contas esféricas, castiçais, alças, contrapesos de fusos, cachimbos, alguns tipos de bases de vasilhas e até dedais.

A cerâmica moldada consiste na aplicação de uma porção de argila dentro de um molde, o qual dará forma e detalhes decorativos, e que posteriormente, após a cocção, é retirada da forma e feita a junção das partes da peça.

A cerâmica torneada é a que se utiliza de um torno, sendo movimentado com propulsão mecânica através de um pedal. Normalmente possui traços europeus, não contendo formas estritamente nativas na técnica do torno. Com a introdução desta técnica, os homens reduzidos passaram a participar da produção da cerâmica, que até então era exclusividade feminina.

É interessante observar que existe a associação de diferentes técnicas em uma mesma peça, *"A associação dos tipos produtivos dentro do modo de produção é uma ocorrência comum; assim o modelado como o acordelado; o torneado completado com adereços modelados: alças, bicos, apliques de diversos tipos."* (BROCHADO e LA SALVIA, 1989, p. 11).

Para obter bons resultados na confecção da cerâmica, deve-se selecionar a argila conforme as necessidades de produção, adaptação e molde deste utensílio. A escolha da pasta é determinante na definição de sua utilidade e acabamentos superficiais.

Junto à pasta, outro elemento fundamental é a incorporação ou a existência prévia de um antiplástico - que podem ser constituídos de areia, fragmentos de potes cerâmicos, quartzo, óxido de manganês, calcedônia - que permitem uma melhor manipulação do preparo da pasta que será utilizada para formar um utensílio. Brochado e La Salvia explicam:

> O antiplástico, elemento que pode ser adicionado ou pré-existir dentro da argila, diminui a plasticidade desta. Como os depósitos são os mais variados possíveis, o tipo de material não argiloso é muito variado, e por vezes, confunde-se o que existe como o adicionado, principalmente se a técnica de preparação e amassamento for bem feita. (1989, p.12)

O acabamento superficial consiste no *"tratamento aplicado a superfícies das paredes dos recipientes cerâmicos"* (BROCHADO e LA SALVIA, 1989, p.25). Este tratamento pode ser com finalidade decorativa, com intenção de acabamento ou utilitário.

A decoração das cerâmicas utilitárias jesuítico-guarani remonta basicamente ao tratamento plástico já empregado pelos indígenas antes do contato com os jesuítas - como decoração externa por escovamento, ungulada, beliscada, alisada, entre outros - além de elementos introduzidos após o contato com a influência europeia, o vitrificado. A decoração era aplicada interna e/ou externamente. Com relação aos exemplares de cerâmica utilitária jesuítico-guarani em geral, destacamos as técnicas mais utilizadas encontradas em sítios arqueológicos missioneiros (BROCHADO e LA SALVIA, 1989; UESSLER, 2000):

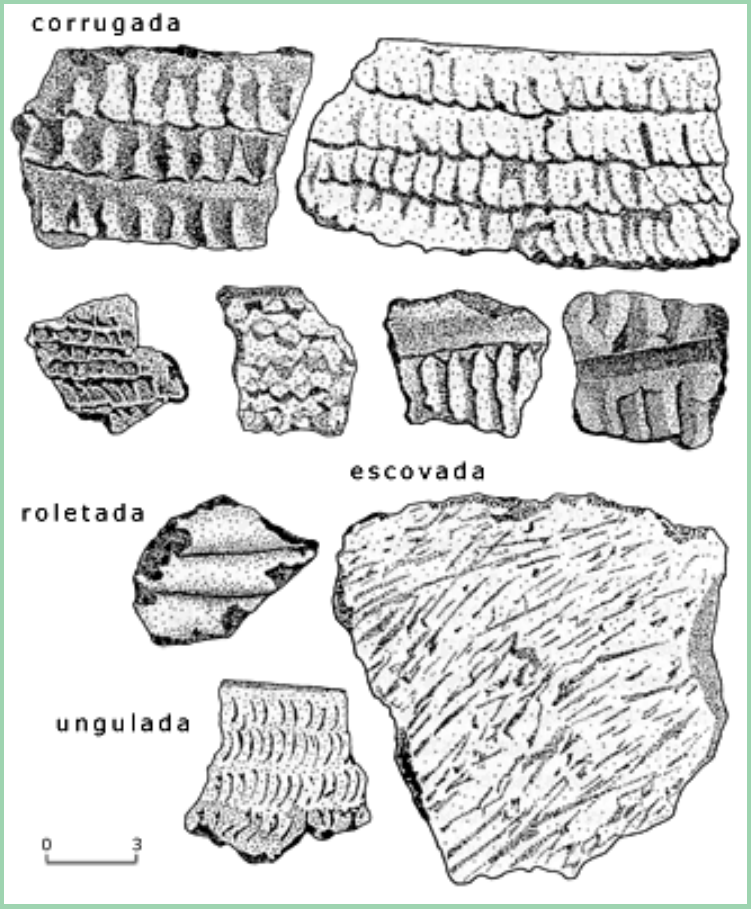


Figura nº 1 - Exemplos de superfícies de cerâmicas utilitárias.

Outra característica na decoração das vasilhas utilitárias jesuítico-guarani é a pintura. Após a pintura não é possível aplicar outro elemento decorativo na peça. Com pigmentos de origem vegetal e origem mineral, não são simplesmente decorações para embelezar a cerâmica, e sim, estão ligadas ao processo de origem do grupo, finalidade no uso e até mesmo destinada a um determinado dono (BROCHADO e LA SALVIA, 1989, p.95).

Tintas de origem vegetal: o preto (extraído do murici, árvore e arbustos que produzem tipo de fruto drupáceo; e também o carvão vegetal proveniente de madeira queimada); o vermelho (extraída do urucum).

Tintas de origem mineral: o amarelo (extraída do xisto argiloso ou de argila aluvional colorida por óxido de ferro de onde se extrai um tipo de tinta amarela); o vermelho (extraído do barro vermelho e/ou de uma árvore baixa da família das ignoniáceas); o branco (extraído de uma argila mole, untuosa, sedimentar chamada de tabatinga).

O estágio final na confecção das cerâmicas utilitárias é a secagem (desumidificação) até estar pronta para ser levada ao fogo. É importante o cuidado com a escolha do local e combustíveis para a queima, bem como, o local, disposição que permita o bom cozimento para a durabilidade do utensílio.

O controle da temperatura é ideal para que a cerâmica não sofra alterações e venha quebrar ou esfarelar. O último passo é o resfriamento e o cuidado com o transporte antes de ser utilizada.

No que diz respeito aos exemplares das cerâmicas utilitárias jesuítico-guarani, até o momento encontradas nas pesquisas arqueológicas sobre a redução de Santo Ângelo Custódio, podemos observar que predominam as roletadas, porém há uma grande incidência também das torneadas, em bem menor escala as modeladas e moldadas. Visto isso, podemos pensar que a grande quantidade de fragmentos cerâmicos torneados pode estar associada com a participação masculina na produção, porém, isso é algo a ser comprovado.

É importante salientar que os dados relativos a esta redução são bastante preliminares, uma vez que somente foi escavada uma pequena porcentagem dos lotes urbanos delimitados na área do Centro Histórico de Santo Ângelo que compreendem o território da antiga redução. Já foram iniciadas as reconstruções gráficas das vasilhas cerâmicas, seguindo as regras práticas propostas por Brochado e Monticelli (BROCHADO E MONTICELLI, 1994, p. 107-118).

Com relação aos exemplares de cerâmica utilitária já analisadas para a redução de Santo Ângelo Custódio, destacamos algumas técnicas de decoração mais recorrentes dentre as já identificadas nas análises preliminares

relacionadas a este sítio (ALMEIDA, 2008, p. 27-29): alisada, corrugada, escovada, beliscada, incisa e ungulada.

ESTUDOS SOBRE GÊNERO E CERÂMICA UTILITÁRIA

A cerâmica utilitária fabricada na redução tinha por finalidade facilitar as atividades no cotidiano. Estas, como já mencionadas, eram feitas através de técnicas roletada e a torneada, e, em menor escala, a moldada e modelada, todas técnicas dominadas pelas mulheres (TOCHETTO, 1998; LINO, 2009). Elas eram responsáveis por todo processo: coleta da argila, modelagem dos artefatos e cocção.

Após o contato europeu e a introdução do torno, essa atividade passou a ser desenvolvida também entre os homens, pois, até então, era exclusivamente feminina, resultando em grande impacto cultural e de difícil adaptação para o índio responsável pela caça e guerra (RECH, 1993). Como relata Thaddeu em bibliografia recente:

> Os jesuítas no século XVII introduziram nas reduções a cerâmica elaborada pela técnica de torno de oleiro, para o uso cotidiano geral que passou a ser executada pelos meninos.
> Na estrutura construtiva coube aos homens o aprendizado e a execução da produção massiva de elementos cerâmicos tais como telhas e ladrilhos utilizados nos povoados missioneiros.
> Os achados arqueológicos nas reduções demonstram que coexistia, a cerâmica elaborada pelas índias para uso doméstico, elaborada pela técnica de produção manual e a acordelada com a cerâmica torneada (européia) elaborada pelos índios (THADDEU, 2005, p. 36).

Visto a introdução do torno e a massiva produção de cerâmicas neste estilo, os homens passaram a aprender a técnica. Algumas outras atividades tinham quase que nula a participação do homem. Além de ceramistas, as mulheres eram responsáveis pelo preparo da roça, confecção de tecidos, produção de alimentos, o que pressupõe que a participação masculina nas atividades cotidianas não eram predominantes (LINO, 2009).

Outros autores já mencionam pesquisas em outros grupos indígenas que também evidenciam a predominância feminina nas atividades ceramistas. Conforme Uesller:

> Nas tribos indígenas americanas, com raras exceções, a mulher é responsável pela confecção dos artesanatos cerâmicos. Assim acreditamos que entre os guaranis ela também fosse responsável por essa atividade. Por essa razão, a escolha da argila deveria ser uma atividade feminina. Mediante expedições em grupo, possivelmente a escolha da argila fosse feita através de experimentações tais como: pelo tato (rolando o barro entre os dedos), ou através do paladar, provando-o ou até mastigando-o. Outra possibilidade seria a confecção de uma peça para amostra. Tais técnicas, ainda hoje têm sido observadas entre os atuais índios brasileiros.(2000, p.31).

A extração da argila é o início do processo de confecção. O transporte desta era tarefa muitas vezes exercida pelas mulheres, que através de cestos transportavam o material necessário para o trabalho. Geralmente a argila era transportada enrolada em folhas de bananeiras, o que ajudava a conter a umidade. Quando chegavam à Redução, o conteúdo argiloso era distribuído entre as habitações indígenas e oficinas. Junto às habitações, produziam adobes para construções e possivelmente vasilhames de uso doméstico. Já nas oficinas, a argila era utilizada coletivamente na confecção de objetos ornamentais, castiçais, ladrilho e outros objetos de necessidade da comunidade (ALMEIDA, 2008).

O estudo pioneiro sobre gênero na arqueologia que tem como título "A Mulher Guarani: Atividades e Cultura Material" (LANDA, 1995) é usado como referência desde então. Além de tratar sobre as atividades realizadas pelas mulheres guarani, a autora ainda faz críticas relacionadas à arqueologia guarani: a predominância de escavações

realizadas por homens; mulheres vistas como sujeitos e não objetos de pesquisa; a presença da mulher em estudos publicados existe apenas depois da descrição do universo masculino, entre outros aspectos que merecem maior atenção na continuidade desta pesquisa (LANDA apud LINO, 2009)

Reproduzimos a seguir algumas amostragens da cerâmica utilitária da redução de Santo Ângelo Custódio confeccionadas com torno e as cerâmicas acordeladas de pré-contato. Os fragmentos mostrados a seguir, estão armazenados no acervo do NArq – Núcleo de Arqueologia do Museu Municipal Dr. José Olavo Machado do município de Santo Ângelo.

Figuras nº 2 e 3 – Exemplo de fragmentos de cerâmicas utilitárias acordeladas com acabamentos externos (Fonte: NArq-MMJOM).

Figuras nº 4 e 5 - Exemplo de fragmentos de cerâmicas utilitárias torneadas com acabamentos externos (Fonte: NArq-MMJOM).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa preliminar sobre a cerâmica utilitária jesuítico-guarani da redução de Santo Ângelo Custódio, é possível inferir sobre a tipologia desta categoria de vestígios arqueológicos remanescentes do antigo povoado, as quais lançam luz sobre vida quotidiana daquela redução, além de podermos identificar um pouco sobre o papel das mulheres e homens na confecção da cerâmica. Consideramos que estas primeiras análises preliminares proporcionarão o desenvolvimento de pesquisas mais aprofundadas com a continuidade das pesquisas arqueológicas sobre este vasto sítio que está em processo de desvelamento.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Daniele Ferreira. Cerâmica utilitária Jesuítico-Guarani proveniente da Redução de Santo Ângelo Custódio. Monografia (Graduação), Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Santo Ângelo, 2008

BROCHADO, José Proenza; MONTICELLI, Gislene. "Regras práticas na reconstrução gráfica das vasilhas de cerâmica guarani a partir dos fragmentos". In: Estudos Iberos Americanos v. XX, n. 2 Porto Alegre: PUCRS, 1994, p. 107-118.

BROCHADO, José Proenza; LA SALVIA, Fernando. Cerâmica Guarani. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura, 1989

KERN, Arno Alvarez (Org.). Arqueologia Histórica Missioneira. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1998

LINO, Jaisson Teixeira. Escritas da Arqueologia Guarani no Sul do Brasil. Revista História e-História, Campinas, maio 2009. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=arqueologia&id=32>. Acesso em: 13 out. 2011

NAGEL, Liane Maria. A História de San Angel Custódio – Redução de fronteira – no contexto dos trinta povos Guarani-Jesuíticos da região Platina. (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994

RAHMEIER, Clarissa Sanfelice. Cultura Missioneira: Interpretações a partir da cerâmica. Cruz Alta: Editora Unicruz, 2003.

RECH, Raquel. Relatório da Pesquisa "Tradição e Modernização no Estudo dos Vestígios Arqueológicos das Missões Jesuítico-Guarani". BIC-FAPERGS, PUCRS, Porto Alegre, 1993.

RECH, Raquel. Relatório do Programa de Acompanhamento e Monitoramento Arqueológico das Obras de Modificações na Praça Pinheiro Machado, Sítio Arqueológico da Antiga Redução de Santo Ângelo Custódio (Convênio PMSA-URI). Santo Ângelo, 2007.

THADDEU, Vera Lúcia Trommer. "A cerâmica Missioneira". In: SANTINELLI, Cecilia. A Cerâmica Guarani e Guarani Missioneira: Curso de Restauração da Cerâmica Sul-Americana. Porto Alegre: IPHAN, 2005, p.35-36.

TOCHETTO, Fernanda Bordin. "A cerâmica do guarani missioneiro como símbolo de identidade étnica". In: KERN, Arno Alvarez. Arqueologia Histórica Missioneira. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1998

UESSLER, Claudia de Oliveira. Arte Cerâmica nos Povoados Missioneiros: Antigas e Novas Tecnologias. (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000

ARTE, REALISMO E RELIGIOSIDADE NA OBRA DE JUDITH BACCI:
Um patrimônio a ser preservado

PEREIRA, Letícia Alves; SILVA, Ursula Rosa da

RESUMO: Judith da Silva Bacci foi uma escultora autodidata negra pelotense que nasceu em 1918 e faleceu em 1991. Trabalhou como zeladora da antiga Escola de Belas Artes - EBA (atual Centro de Artes) desde sua fundação e, com o tempo, foi se interessando pela escultura. Sua história é de resistência e seu trabalho venceu muitos obstáculos, devido a várias convenções que o ambiente elitista em que vivera impunha. Ainda assim, chegou à função de laboratorista em escultura, auxiliando professores, no então Instituto de Letras e Artes. O objetivo deste estudo é retomar a memória desta artista valorizando seu trabalho e atribuindo-lhe sua devida importância no campo das Artes, enquanto patrimônio cultural, pois o conjunto de obras produzidas possui forte vínculo com a sociedade pelotense, principalmente os retratos de personalidades locais e as obras de cunho religioso. Este trabalho se torna importante a partir do momento em que busca valorizar a memória de Judith Bacci, através da investigação da vida e da obra da artista que possuem profunda relação com a história da EBA. A metodologia utilizada é uma pesquisa do tipo estudo de caso com a utilização de entrevistas semi-estruturadas. A partir disso, as informações serão cruzadas com o auxílio de fontes de pesquisa como jornais da época e livros. Sendo assim, a pesquisa apresenta caráter qualitativo já que busca significar os dados encontrados e não quantificá-los.

PALAVRAS-CHAVES: Judith Bacci. Escultura. Memória coletiva. Patrimônio cultural.

1 INTRODUÇÃO

A história de Judith Bacci se mistura com a história da Escola de Belas Artes, de professores e de alunos que passaram pela instituição de ensino particular. A artista, envolvida em suas atribuições enquanto faxineira na EBA , com o passar do tempo, interessou-se pela arte e produziu diversas obras escultóricas. Eram bustos, imagens de santos e entidades religiosas e, no final da carreira, exemplares com tendência modernista. Algumas de suas obras eram feitas sob encomenda. Teve poucas oportunidades de estudo, por isso não assinava muitos de seus trabalhos.

Logo, o objetivo deste trabalho é investigar e avaliar a obra de Judith Bacci no contexto em que ela viveu e trabalhou, para com isso, poder analisar a quantas andam as suas memórias, e a repercussão de sua produção artística como patrimônio cultural. Pois, o conjunto de obras produzidas pela artista, possui forte vínculo com a sociedade pelotense, principalmente os retratos de personalidades locais e as obras de cunho religioso.

Para se alcançar este objetivo maior partir-se-á de objetivos específicos tais como: investigar sobre a vida de Judith Bacci; realizar uma análise formal e de conteúdo de suas obras; investigar o contexto histórico no qual a escultora estava inserida, realizar registro fotográfico das esculturas; identificar as técnicas utilizadas nas criações; descobrir quais obras são de sua autoria; definir quais as possíveis aproximações de seu trabalho com a obra de Antônio Caringi. Este trabalho se torna importante a partir do momento em que busca valorizar a memória de Judith Bacci, através da investigação da vida e da obra da artista que possuem profunda relação com a história da EBA.

O problema de pesquisa centra-se em definir se a obra de Judith Bacci recebeu sua devida valorização na Escola de Belas Artes e no meio artístico de Pelotas. No encaminhamento desta temática, alguns questionamentos moveram esta pesquisa, tais como: a memória de Judith Bacci ainda é viva entre os que conviveram com ela? Qual o contexto da EBA na época? Quais as relações da mídia imprensa e Nelson Abott de Freitas com a obra da artista? O fato de ser mulher, negra e zeladora, influenciou na valorização de seu trabalho como artista? As diferenças entre conhecimento empírico e conhecimento científico influenciaram na valorização de sua obra? Sua obra possui caráter patrimonial?

2 METODOLOGIA

O tema desta pesquisa delimita-se na análise histórica da vida e obra de Judith Bacci. O que se pretende é

fazer um levantamento sobre sua vida para descobrir os percursos que a levaram a tais produções artísticas e, a partir disso, buscar-se-á elaborar uma análise crítica sobre sua obra, identificando os fatores constituintes de sua produção e suas influências.

Para fundamentação teórica foram utilizados como referência no âmbito local, Nelson Abott de Freitas, professor e crítico da arte pelotense, e Carmen Diniz, professora do Centro de Artes com dissertação defendida sobre a tradição acadêmica da arte pelotense. Dentre as bibliografias internacionais tem-se como autores norteadores Françoise Choay, autoridade em relação ao patrimônio cultural e Maurice Halbwachs, referência em memória coletiva.

Para a realização deste trabalho, a metodologia utilizada foi uma pesquisa do tipo estudo de caso, com o uso de entrevistas semi-estruturadas, para investigar sua vida e descobrir esculturas de sua autoria. Após este período de busca, suas obras foram organizadas em fichas de leitura, a fim de inventariar sua produção artística. A partir disso, com os dados adquiridos, as informações foram cruzadas com o auxílio de fontes de pesquisa como jornais da época e livros. Sendo assim, a pesquisa apresenta caráter qualitativo, já que busca significar os dados encontrados e não quantificá-los.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Desde sua criação em 1949 a Escola de Belas Artes (EBA) estava cercada de pompas, a começar pela sessão solene de inauguração realizada em 19 de março, do corrente ano, no Salão de Honra da Biblioteca Pública de Pelotas. Merecendo inclusive a presença do prefeito e seus representantes, além de elogios em reportagens na imprensa local no Diário Popular (DINIZ, 1996).

A EBA foi fundada como uma instituição privada criada por um grupo representativo de pessoas e pelo esforço de Marina de Moraes Pires, primeira diretora da recém inaugurada escola. Os primeiros professores foram Aldo Locatelli, Carmen Wisintainer, além da diretora acima citada.

Neste momento é que a presença de Judith Bacci foi necessária e, a convite da fundadora, a futura artista passou a prestar serviços como zeladora da escola, inclusive morando no local onde possuía um bar.

O cenário em que Judith entrara fica muito claro nas palavras de Diniz (1996, p.57):

> A Escola de Belas Artes desde o início foi destacada, não com grandes vantagens financeiras, mas com o apoio de pessoas da elite política, social e cultural da cidade. Dessa mesma elite eram os componentes da diretoria da Escola de Belas Artes.

Fica evidente que, neste contexto, Judith entrara num meio bastante fechado, que ditaria as regras a serem seguidas para o atendimento dos interesses dos dominantes.

Judith, nascida em 1918, casada com Mário Bacci, com quem teve dois filhos, Mário Eugênio e Vera Lúcia, teve sua história marcada por resistências desde o início. Já em seu casamento com Mário Bacci, branco e de ascendência italiana, houve os primeiros obstáculos proporcionados por parte dos familiares do esposo.

Um exemplo disso é que Mário Eugênio foi conhecer sua avó paterna com seis ou sete anos de idade, quando a união do casal já não poderia mais ser escondida (informação verbal).

Mesmo sofrendo esse preconceito nesta situação de inferioridade na própria família, Judith era muito independente, até porque era ela quem sustentava a família, pois já no período inicial de confecção dos pratos em gesso, seu esposo era aposentado e *"a força maior da casa era ela* (informação verbal)*"*.

Em relação à religião, havia outro fator de "desconforto" no meio de uma sociedade elitista em que

vivera. Talvez pela sua personalidade, pois em muitos depoimentos se repete a definição dela como carismática e muito amiga, eram muitos os convites de diferentes segmentos religiosos. Convivia no meio católico, que era o aceito e predominante na elite da EBA, mas também ia à cartomante, e freqüentava a umbanda e depois o candomblé. Muitos de seus trabalhos possuem essa característica religiosa, tanto católica quanto afro e, nesta última vertente, provavelmente enfrentou muitos obstáculos, ou rejeições, devido à falta de tolerância religiosa, que ainda nos dias de hoje estão impregnadas na sociedade.

No seu dia a dia, Judith passou a conviver com vários nomes do meio artístico pelotense. Inicialmente Locatelli, pintor, e Brausteim, escultor em madeira, além de Bruno Visentin e Nestor Marques Rodrigues (Nesmaro), os quais foram hóspedes na sua casa por um tempo, na EBA.

Bruno Visentin, grande amigo e incentivador da artista, era escultor italiano e a tinha como uma "mãe preta". E a convivência com Nesmaro possibilitou um ganho em conhecimento artístico. Estas foram suas primeiras influências no campo da Arte.

Este contato bastante próximo a professores artistas despertou a curiosidade de Judith. Tanto que, nos momentos em que entrava nas salas de aula para limpar ou servir o café do professor, acabava permanecendo um pouco mais para captar alguma informação. Em algumas ocasiões foi repreendida pela diretora Marina de Moraes Pires, muitas vezes de "maneira muito veemente, o que fazia Judith não se sentir à vontade para permanecer (informação verbal)".

Os primeiros objetos realizados por ela foram pequenos pratos de gesso em relevo, na década de 60, dos quais ela poderia fazer outras cópias e vendê-las. Primeiramente eram pintados com goma-laca e depois começou a utilizar cores. Esses pratinhos lhe forneciam uma renda extra, além do salário que possuía como zeladora.

Posteriormente, Judith recebeu o apoio de Caringi já num momento de maior produção da artista, inclusive com a defesa dele para que ela pudesse permanecer alguns minutos na sala para aprender algo, tamanha a oposição de alguns em deixá-la crescer profissionalmente.

De acordo com alguns depoimentos Judith não era impedida de produzir ou vender suas obras mas, em contrapartida, também não era incentivada. Entretanto, ao ver o resultado de suas criações, muitas pessoas da instituição ficavam surpresas com suas obras.

Em entrevista, Mário Eugênio, filho da artista, relata que havia, pelos mais conservadores, o racismo. Entretanto, os alunos reconheciam o trabalho de Judith, e tinham a necessidade da presença dela em sala de aula, pois ela colaborava com os trabalhos deles.

Sua colaboração foi realmente significativa, porque, mesmo com pouca escolaridade, foi elevada à função de laboratorista em escultura, para auxiliar os professores com as atividades dos alunos.

O talento de Judith foi reconhecido por alunos e também pelo crítico de arte Nelson Abott de Freitas que, em sua coluna na imprensa local, publicava no Diário Popular críticas positivas em relação à produção de Judith, deixando evidente sua opinião sobre a qualidade do trabalho realizado pela artista. Aliás, apenas por Nelson é que Judith recebeu o *status* de artista.

Segundo Nelson Freitas, Judith tinha a capacidade de valorizar o retratado, penetrando no âmago dos indivíduos, capturando sua essência e transportando para um momento estético, fazendo o barro "inundar-se de vida como num sopro de gênio".

É importante citar também as diferentes ideias que permeavam o ambiente do ILA. São diferentes lembranças que constituem uma memória coletiva entre professores, artistas, funcionários, amigos e alunos em relação à artista.

A importância de se reconstruir a história, neste caso a de Judith, a partir de várias entrevistas/memórias fica melhor entendida com as ideias de HALBWACHS (2006). Para ele a memória individual não é suficiente para a

reconstrução de uma lembrança. A reconstrução não pode ser baseada em testemunhos de uma memória individual, pois é preciso também que esta memória individual concorde com as memórias de um grupo social, devendo existir muitos pontos de contato (pontos em comum) entre estas diversas memórias. Assim, a lembrança será reconstruída por uma base comum (e consistente).

De acordo com o depoimento de Cenira Alves, Judith também fazia trabalhos de restauração de obras feitas por outros artistas. Em uma ocasião, em especial, restaurou obras para o Museu da Baronesa e, inacreditavelmente, saiu na imprensa local em nome de outra artista o trabalho de restauração (informação verbal).

Além de não possuir sua devida valorização, muitas pessoas agiam de má fé, aproveitando-se da humildade da artista. Como conta Mário Eugênio, Tody (modista da época) teria encomendado obras da artista, por um preço bem abaixo de mercado e, posteriormente, havia revendido suas obras por um valor mais elevado.

Mário Eugêno já encontrou obras (máscaras) de sua mãe até em Bagé, em uma residência na qual ficou hospedado e, a proprietária garantia que a obra seria de um artista famoso de Porto Alegre. Mas o olhar atento de um filho não se engana, ele reconheceu de imediato. Desta maneira, muitas pessoas podem ter obras da artista e nem sequer saber quem é a autora daquela escultura, ou até mesmo, acreditarem que são de autoria de outra pessoa.

Rui Nobre também concorda com a existência de uma "situação difícil", ao relatar que os alunos falavam sobre a artista e a elogiavam mas, "quando chegava algum professor ou diretor de departamento a conversa morria". Para ele, alguns até admitiam que Judith tinha uma "queda para a escultura", entretanto o assunto causava certo incômodo.

Ainda assim, Judith tinha uma conduta muito firme de princípios. Em todas as entrevistas é unânime o relato de que a artista era uma pessoa boníssima, carismática e simpática.

A escultura é a arte de dar forma à matéria, seja entalhando em madeira, modelando no barro, no gesso, etc. e pode representar em relevo estátuas e figuras. Judith trabalhava basicamente com argila e gesso com pátinas de bronze, por exemplo, destacando-se principalmente, com seus retratos em escultura.

Retratava pessoas da sociedade de Pelotas, e personalidades da época, entre eles: Marina de Moraes Pires (diretora da EBA); John F. Kennedy (obra que foi encaminhada para o presidente dos EUA); Vera Maria Brauner de Meneses (Miss Brasil e Miss Beleza Internacional em 1961); Dom Antônio Záttera; Bruno de Mendonça Lima (jurista e professor da faculdade de direito da UFPel); Paulo Assumpção Osório (diretor do ILA); Tancredo Neves (presidente do Brasil - encaminhada à Minas Gerais). Houve um momento em que ela era a única artista a fazer retratos em escultura em Pelotas.

Fazia também imagens religiosas de cunho católico e afro-brasileiro e, por último, dedicou-se a figuras estilizadas. Citam-se: a Iemanjá (na gruta no balneário dos prazeres em Pelotas); Mãe Preta; Mãe Josefina; Nossa Senhora com Cristo; Línguas de Fogo do Espírito Santo e Nu feminino violeta. A obra de Judith recebeu influências de estilos como o academicismo, o realismo e o expressionismo.

O academicismo, originado nas academias de arte, possuía regras rígidas de composição e proporção, influenciou na construção de suas obras religiosas, como a Iemanjá (Fig. 1), uma orixá da Umbanda que representa a rainha do mar e é sincretizada com a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes na religião católica. Os orixás são considerados deuses ou semideuses guardiões dos elementos da natureza.

O realismo, que busca representar a realidade concreta e exterior a partir da observação, sem idealização ou dramatização, colaborou muito para a realização dos bustos, assim como no retrato de Paulo Osório (Fig. 2), primeiro diretor do Instituto de Letras e Artes da UFPel. A obra possui forte preocupação com a representação fiel do retratado.

Já o expressionismo, simplificava as formas ou as deformava a fim de alcançar a expressividade desejada, características observadas em Nu Feminino Violeta (Fig. 3). Esta escultura possui relação também com a

obra de Brecheret, notável na escultura "Carregadora de Perfume", de 1923/24, onde o artista explora o nu feminino (Fig. 4). A simplificação da forma presentes em ambas as obras fornecem expressividade à escultura. As construções também são semelhantes, partem das coxas grossas e dos quadris avantajados e afunilam-se em direção aos seios. Além disso, as mãos e a construção da cabeça são estilizadas nas duas obras.

Figura 1: Escultura de Iemanjá, 19--
Fonte: da autora

Figura 2: Busto Paulo Osório, 1984
Fonte: da autora

Figura 3: Nu Feminino Violeta, 1988
Fonte: da autora

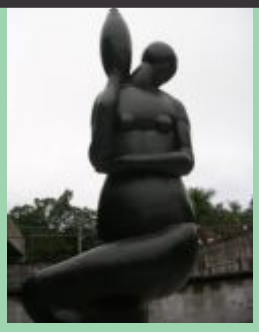


Figura 4: Carregadora de Perfume, 1923/24 - de Vitor Brecheret.
Fonte: *Site* FAARTE.

Outros exemplares de obras religiosas são a escultura de Mãe Josefina e da Virgem Maria, analisadas a seguir.

A obra Mãe Josefina (Fig. 5) representa uma entidade da umbanda - crê-se que quando alguém faz uma maldade ela fica brava e a desfaz, porém não manda de volta para a pessoa que desejou o mal. O tambor é símbolo de que a entidade trabalha cruzada, ou seja, através de alguém (o espírito manifestando-se em um corpo físico).

Usa um vestido acompanhado de avental na cintura e um lenço sobre os ombros, atributos relacionados aos pretos velhos. A escultora fez a obra em agradecimento a uma graça alcançada. A artista esculpiu de memória , segundo depoimento de Madail, ele incorporou a Mãe Josefina, e Judith conversou com a preta velha para saber suas características e atributos, para então esculpí-la.

Já na escultura Madona (Fig. 6), tem-se um tema cristão-católico com a representação da Virgem Maria com expressão de sofrimento. Suas vestes são com pregas volumosas. No pé estão representados anjos alados, muito semelhantes com as representações do barroco brasileiro da Virgem.

Caringi também esculpiu obras religiosas, de cunho católico, como a Madona, esta representada sentada e com o Menino Jesus no braços (Fig. 7). Neste caso, as construções entre a obra de Judith e Caringi são diferentes, entretanto a temática presente é a mesma.

Figura 5: Escultura Mãe Josefina, 1973
Fonte: da autora

Figura 6: Escultura Madona, 198-
Fonte: da autora.

Figura 7: Madona - de Antônio Caringi.
Fonte: PAIXÃO, Antonina Zulema.

Como visto, ao longo de sua produção foram encontrados vários estilos pelos quais a artista passou para criar seus trabalhos. Com isso, conclui-se que a artista assimilou as diversas vertentes artísticas que conheceu e, por isso, foi eclética em sua produção.

A importância da obra de Judith também é explicada quando entendemos as ideias de patrimônio de CHOAY (2006). Um exemplar notável no trabalho de Judith Bacci é a escultura da imagem de Iemanjá (gruta do Balneário dos Prazeres, s/d). Com este trabalho pode-se observar a importância de sua obra para o patrimônio histórico da cidade de Pelotas. De acordo com CHOAY (2006, p.11), patrimônio histórico é todo bem destinado ao usufruto de uma comunidade, sendo assim, a escultura de Iemanjá merece receber tal designação.

A intensa relação da obra com a comunidade pelotense, sobretudo religiosa, nas procissões da festa em homenagem à Rainha do Mar, mostra a perfeita relação entre o usufruto de um bem e a comunidade.

Além disso, a maioria de seus retratos são obras públicas, expostas em instituições para a sociedade, e constituem a identidade da cidade ao representar as personalidades já citadas, importantes para a EBA, UFPel e para a cidade, possuindo valor histórico para a identidade local.

4 CONCLUSÃO

A história de Judith foi marcada por resistências e dificuldades. O ambiente elitista da Escola de Belas Artes impunha um estilo artístico que valorizava apenas o trabalho do artista que tivera passado pela academia, que possuísse o conhecimento científico. Dessa maneira, o trabalho de Judith se distanciava dos padrões da época e suas produções não ganhavam espaço frente às obras de artistas renomados.

Sua presença causava desconforto no ambiente da época, pois não era possível atribuir-lhe, naquele momento, uma classificação plausível ao grau de desenvoltura de suas obras. Era sim uma artista autodidata, mas que possuía uma qualidade única de dar vida às obras, tamanho o realismo de suas produções nos retratos em escultura. Não era uma simples habilidade de cópia, ela possuía o poder da expressão.

Sua obra era significativa em vários contextos, relacionando-se com a religiosidade e com personalidades não somente locais. e merece um olhar mais atento para sua preservação. Suas obras não fazem parte somente do passado, elas são significativas no presente também, pois ainda mantém relação com a sociedade. Pode-se concluir que a artista, embora não tenha passado pela academia, possuía um conhecimento que não pode ser menosprezado, ao contrário, deve ser valorizado e aceito como constituinte da cultura local.

5 REFERÊNCIAS

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. 3.ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Nos Descaminhos do Imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais UFRGS). Porto Alegre: 1996.

FAARTE: BRECHERET - Mulheres de corpo e alma. Disponível em: <http://faarte2010.blogspot.com/2010/05/brecheret-mulheres-de-corpo-e-alma.html> Acesso em: 21 jul 2011.

FREITAS, Nelson. Diário Popular. Pelotas, 15 abr 1984. Dona Judith.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

PAIXÃO, Antonina Zulema. A escultura de Antônio Caringi: conhecimento, técnica e arte. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária UFPel, 1988.

ARTE, GÊNERO E EDUCAÇÃO: APROXIMANDO ARTESANATO, ARTE POPULAR E FORMAÇÃO DOCENTE

GONÇALVES, Katiane ; GODINHO, Eliane;SILVA, Márcia Alves da; MEIRA, Mirela

RESUMO:
Esse trabalho se propõe a refletir sobre um projeto de pesquisa em andamento intitulado "Artesã e professora: aproximações entre trabalho feminino e docência". Essa pesquisa se refere a um estudo exploratório que busca investigar o processo de construção dos sentidos do trabalho feminino e sua relação com a categorização de gênero a partir do relato de vivências de mulheres artesãs e da produção artesanal produzida por cada participante. Para isso, dois grupos de mulheres fazem parte da investigação: um grupo formado por mulheres artesãs vinculadas à Cooperativa Regional de Economia Solidária do Sul (COOPRESSUL), localizada na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, e ainda, discentes do curso de Pedagogia da UFPel que produzem artesanato. Uma das atividades que a pesquisa tem encaminhado se constitui na realização de Oficinas de Criação Coletiva, de Cultura Visual, Artesanato e Arte Popular, e desejam resgatar as potencialidades criadoras, expressivas, de conhecimento e de pesquisa de seus participantes, além de ressignificar suas práticas profissionais e existenciais. Aqui procuramos sistematizar nossa caminhada até agora nessa experiência investigativa de carátertransdisciplinar.

PALAVRAS-CHAVES:Arte; artesanato; docência; trabalho feminino.

1 INTRODUÇÃO

O panorama atual do conhecimento tem se referido à importância do processo criativo em arte enquanto expressividade, concretude física e material, enquanto manifestação imaginativa, de cognição, como comunicação e cultura. Muitos autores, como Duarte Jr.(2001) tem se referido ao rompimento com as formas tradicionais de ensino calcadas puramente no intelecto. Fala de aliar-se sensível e inteligível em direção a uma racionalidade alargada, cuja expressão poderia ser conjurada em uma proposta de educação estética, responsável por propor e refletir sobre as possíveis experiências de beleza que nasçam da relação objeto e consciência, homem e mundo.

Essa proposta considera o respeito à produção ética, de convivência, estética, artística, e de poéticas visuais, construídas e compreendidas na medida em que constituem a extensão do eu e a organização das relações com o mundo social e o mundo do trabalho, e não na proporção em que se objetiva a produção de 'belas' obras. Observa-se aqui que a educação estética abrange a arte e seus processos, sendo mais ampla, por incluir o caráter existencial e de construção de sentido.

A educação em Arte, por sua vez, constitui-se num fazer complexo, aglutinador desses sentidos. É uma produção simbólica humana carregada de valores, o que implica em pensar a natureza do humano que somos. O que induz à perspectiva de que o pensar, o sentir e o agir em educação e fora dela não podem ser senão um pensar ético, constituído desde um *ser* e *estar* de *presenças em relação*. As formas, processos, imagens, produções e movimentos resultantes das Oficinas de Criação podem ser possibilidades de aprendizagem, afeto, (in) formação. Sabedoria de vida colhida diretamente das expressões de seus participantes, um material precioso para o pesquisador em termos de que retornos a Universidade Pública daria as pessoas com as quais confabula.

No caso de nossa investigação podemos levantar a seguinte questão: O trabalho artesanal pode ser uma ferramenta para um processo de emancipação feminina no que se refere ao mundo do trabalho? Em que medida a arte contribui para um processo ético-estético de construção e qualificação de sentidos profissionais e existenciais, ressignificando as práticas que já desenvolvem? Portanto, essa proposta se coloca na tentativa de trazer uma contribuição a esse debate, buscando problematizar o mundo do trabalho feminino, a partir da implementação de oficinas de criação coletiva, partindo da concretude das experiências das mulheres artesãs envolvidas na pesquisa citada anteriormente.

A partir dessa perspectiva, propomos a união entre arte e educação, na figura de uma educação estética que,

através da arte e seus processos, abre possibilidades para as abordagens autobiográficas e de criação coletiva aflorarem no próprio processo de produção. Dessa forma, as oficinas de artesanato e criação coletiva se constituem em espaços de troca de experiências, a partir da compreensão entre os envolvidos dos seus próprios processos de aprendizagens com a ressignificação de suas práticas existenciais e profissionais. Nesses encontros, buscaremos a abordagem de suas histórias de vida, a partir de relatos que poderão surgir nos encontros.

Nosso objetivo é possibilitar a ampliação de referenciais pedagógico-existenciais, reflexivo-sensíveis e profissionais através da extensão, fortalecendo o intercâmbio entre a universidade e a comunidade, através de Oficinas de Criação Coletiva, tendo a produção artesanal como foco central.

2 METODOLOGIA

Nessa investigação buscamos desenvolver processos pedagógicos através de metodologias criadoras, para garantir processos estéticos, artísticos e criadores enquanto abastecedores e/ou enriquecedores das interações sociais, docentes e discentes na área da Arte e Cultura. Nessa perspectiva buscamos ainda:

-Desenvolver linguagens e promover a expressão pessoal/grupal através do contato e ressignificação de suportes, processos, materialidades e poéticas da arte;

-Promover a circulação de saberes e a revitalização dos envolvidos, instrumentalizando-os, a partir de suas práticas, a trabalhar com materiais alternativos e criar novos, para qualificar o trabalho que já realizam, compreendendo e enriquecendo seus próprios processos;

-Ampliar os referenciais artísticos e das narrativas poéticas, atendendo demandas formativas, informativas, de criação, experimentação, reflexão, troca de saberes e compreensão pedagógica da cooperativa e das alunas do curso de Pedagogia participantes da pesquisa, através de Oficinas de Criação Coletiva e Seminários de discussão;

- Coletar depoimentos e narrativas das envolvidas sobre suas trajetórias formativas e suas identidades de gênero, buscando resgatar suas histórias de vida no mundo do trabalho feminino;

- Ampliar os referenciais de gênero e trabalho feminino, a partir da aproximação do tema artesanato e gênero com o grupo.

Construir um espaço de convivência e criação, numa perspectiva existencial e profissional, enquanto distinta da criação de 'belas obras', em direção à revisitação de suas trajetórias de vida e de trabalho.

Para isso, o referencial teórico-metodológico adotado no que se refere ao processo de coleta e tratamento das narrativas é o da pesquisa-formação, a partir da obra de Marie-Christine Josso (2005), que propõem a realização da pesquisa de forma coletiva e a presença da figura do(a) pesquisador(a) como participante da pesquisa, de forma que nessa experiência as pesquisadoras também estão se pesquisando.

Na vida social a criação coletiva é uma espécie de matéria viva de uma obra de arte primordial, que transforma a estética da existência em uma ética do *estar-junto-com-os-outros-no-mundo*. A estética, como faculdade de sentir em conjunto adquire essa dimensão ética a partir de um experimentar em comum, que *"suscita um valor, é vetor de criação"* e, assim, pode *"a potência coletiva"* criar *"uma obra de arte: a vida social em seu todo, e em suas diversas modalidades"* (MAFFESOLI, 1996, p. 28). É dessa forma que compreendemos as oficinas de criação coletiva que a pesquisa tem implementado.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Na pesquisa que temos encaminhado percebemos que as narrativas sobre a aprendizagem artesanal tem cumprido o papel de desvelar as trajetórias de vida das mulheres envolvidas, tanto nos espaços públicos como

privados. A imensa maioria aprendeu o artesanato inicialmente na infância, nos espaços domésticos e vinculado fortemente às relações familiares. Dessa forma, há todo um desvelar desse espaço e desse período de suas vidas, tão importante na constituição de suas identidades e na formulação da aprendizagem dos papéis a serem exercidos na fase adulta. As figuras femininas (mães, avós) são majoritárias na implementação desse tipo de aprendizagem, que aparece atrelado à aprendizagem dos papéis femininos. O trecho, a seguir, da narrativa de uma artesã vinculada à cooperativa visibiliza esse aspecto:

> Mas a coisa mais marcante foi assim, que a gente [ela e as irmãs] detestava costurar, a gentenunca gostou de costurar, e a mãe foi costureira desde os doze anos de idade, então ela passou pra gente a noção da costura, insistia pra gente fazer um arroz bem soltinho, todas essas questões domésticas nós tínhamos que fazer direito... e a gente não gostava, mas mesmo assim a gente fazia porque a gente devia obediência (Artesã, 2009).

Ao mesmo tempo, ao longo das trajetórias de vida das mulheres investigadas, o artesanato produzido tem extrapolado o espaço doméstico e 'invadido' o público tornando-se, inclusive, fonte de renda para várias (especialmente para as cooperadas). No que se refere às alunas, o artesanato apareceu mais timidamente assumido como fonte de renda, mas, em vários casos, esse material produzido por elas tem transitado na academia gerando venda. Uma aluna disse em sua narrativa que está se separando de seu parceiro nesse momento de sua vida. Afirmou que com a venda de seu artesanato tem conseguido inclusive pagar o imóvel que estava morando, e que a partir de agora, com o final de seu casamento, a venda do artesanato será fundamental para ela.

Outra situação relatada pela aluna foi de que no decorrer do trabalho artesanal ela reconheceu as contribuições da formação acadêmica no processo de criação de seus produtos, a influência das temáticas problematizadas por discentes e colegas da graduação, que foram norteando e contribuindo para que o produto final tivesse uma proposta pedagógica. Dessa forma, o intuito passa a não ser mais apenas à comercialização do produto, mas também incorporar propostas pedagógicas no trabalho artesanal que produz, de forma que, o que antes eram apenas bonecas de pano, agora passam a se tornarem bonecas a serem utilizadas nas escolas com fins pedagógicos (bonecas com necessidades especiais, bonecas de diferentes etnias, famílias de bonecos, etc.).

Salientamos que a situação visibilizada por essa aluna é bem ilustrativa da situação vivida por muitas mulheres em relação aos companheiros. Segundo sua narrativa, seu parceiro jamais reconheceu o trabalho artesanal como um 'trabalho', da mesma forma e com a mesma importância do que o trabalho que ele exerce (remunerado e no espaço público). Dessa forma, ele se via como o único provedor do espaço doméstico. Além disso, o fato de sua companheira cursar faculdade o incomodava bastante, já que essa atividade a afastava do espaço doméstico e a fazia transitar em outro espaço, no qual ele praticamente não tinha acesso e tampouco controle. O trabalho artesanal, a graduação e a possibilidade de emancipação desta aluna foi o que potencializou a separação. Segundo ela, essas questões contribuíram para (re)significação de seus projetos de vida, a partir da análise de sua própria trajetória e da situação estabelecida em sua relação, e o quanto essas experiências foram formadoras e significativas.

Já outra aluna relata que a relação estabelecida com o artesanato tinha, a princípio, um propósito terapêutico. Porém com o agravamento de problemas de saúde de seu companheiro, o artesanato passou também a ser fonte de renda e comercializado nos espaços da faculdade, encarado como um "trabalho extra", do qual ela não deseja se afastar.

Também obtivemos relatos bem marcantes. Uma aluna afirmou já no início de seu depoimento: "*o artesanato salvou minha vida!*" Apesar do aparente exagero, nesse momento sentimos a sinceridade em sua fala e na sequencia ficou mais claro o porquê dessa afirmação inicial. Ela sofreu três AVC's e deixa claro que foram causados, em grande parte, por um relacionamento difícil que mantinha com seu marido. Ela também disse que seu marido não reconhecia o artesanato que, timidamente, produzia. No entanto, afirmou que o trabalho artesanal foi fundamental para que recuperasse os movimentos físicos que havia perdido com a doença (que atingiu tanto articulações, como a fala e a memória). A relação com suas três filhas parece ter se

fortalecido com a necessidade de superar as dificuldades que se apresentavam, tanto no que se refere a sua saúde como ao seu relacionamento afetivo com o marido. Hoje ela faz curso superior de Artes Visuais, motivada pelas filhas que, ao contrário de seu pai, reconheceram o trabalho artesanal produzido pela mãe.

Enfim, trata-se de diversas histórias de vida que visibilizam trabalhos femininos, no qual o artesanato tem tido papel de destaque. A pesquisadora mexicana Marcela Lagarde (2005) desenvolve uma categoria que é bem apropriada para essa discussão, que é a categoria de 'madresposa', que sintetiza muito bem o papel social exercido pelas mulheres, em grande parte girando ao redor da conjugalidade e da maternidade. Nesse contexto, tão vinculado ao espaço doméstico, encontramos o trabalho artesanal, enquanto atividade 'invisível' e, como vimos, desvalorizada socialmente.

4 CONCLUSÃO

O que podemos perceber em comum aos dois grupos de mulheres que fazem parte da investigação, é que elas buscam, de várias formas e metodologias distintas, visibilidade e valorização social de seus trabalhos artesanais. Portanto, concordamos com Silva e Eggert (2011), quando afirmam que

> Na contracorrente de interpretações que percebem o artesanato como mais um instrumento de dominação feminina, pensamos que ele pode ser um poderoso instrumento de criatividade, elaboração subjetiva, autonomia e formação política, extrapolando, dessa forma, o espaço privado e a individualização, desde que, visando à coletividade. (2011, p. 58)

A coletividade é fundamental quando se pensa em um processo emancipatório para as mulheres pois, de acordo com Silva (2011) existe um espécie de 'negação da realidade' por parte das mulheres, que não reconhecem que muitos de seus problemas não são individuais, mas coletivos. Tratando seus problemas de forma individual, eles transformam-se numa sobrecarga enorme de culpa que as mulheres carregam, sentindo-se únicas responsáveis de sua condição.

Em virtude disso, é urgente reconhecermos o caráter coletivo de experiências aparentemente individuais. O que nos resta afirmar é que a academia ainda se encontra distante dessas ricas experiências de vida e de trabalho que são latentes e que explicam, em grande medida, o que pensam e o que fazem as mulheres.

5 REFERÊNCIAS

DUARTE-Jr.,João Francisco. *O Sentido dos Sentidos*. Curitiba: Criar, 2001.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. *Los cautiveros de lasmujeres*: madresposas, monjas, putas, presas y locas. 4. ed. México: UNAM, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SILVA, Márcia Alves da; EGGERT, Edla. Descosturar o doméstico e a 'madresposa' – a busca da autonomia por meio do trabalho artesanal. In: EGGERT, Edla (org.). *Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011. p.41-59.

OLHARES DE ALICE:
INTERAÇÕES ENTRE O RECURSO VISUAL E O TEXTO ESCRITO

GOMES, Mitizi

RESUMO: Este estudo entende a ilustração como um recurso artístico usado constantemente para a releitura de diversos textos literários. Nesse contexto, o artista é visto como um tradutor visual, que, para compor sua arte, interpreta o texto escrito que é sua inspiração. Os diversos ilustradores de Alice no País das Maravilhas (Lewis Carroll, 1865), desde John Tenniel, olharam para Alice a partir dos mais variados espaços culturais, criando em cada nova obra um efeito estético singular. O trabalho criativo de cada ilustrador mostra que sua tradução visual possui ligação tanto com o texto fonte que lhe serviu de base quanto com a cultura alvo, uma vez que é possível perceber que cada ilustração dirige-se a um público específico.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura Comparada; Estudos de Tradução; Ilustração; Cultura; Lewis Carroll.

1 LEITURA DO MUNDO

Somos todos leitores, independente de sermos alfabetizados ou não. Isso se deve ao fato de que não lemos apenas linguagem verbal, já que o mundo se apresenta a nós através de diversas linguagens. Dessa forma, quando nascemos, somos expostos a várias formas de comunicação, desde a verbal, gestual, imagética, enfim, a várias linguagens que aparecem misturadas. Assim que abrem os olhos, as crianças já se acostumam com a rapidez da troca de imagens da televisão, agregadas ao som, às cores, aos signos. Segundo Fischer (2006), a linguagem visual está presente em nosso dia-a-dia de forma tão intensa que não há quem não conheça minimamente sua sintaxe. Vamos encontrar, então, diariamente, linguagem verbal, linguagem não-verbal e linguagem mista (quando ambas aparecem simultaneamente), e temos que dar conta de entendê-las.

Além de ler o explícito, logo aprendemos a ler o que não está dito, ou a ler silêncios, pois, para que a comunicação seja o mais eficaz possível, é preciso que os indivíduos conheçam os mecanismos das linguagens. Assim, conhecer esses mecanismos torna-se uma condição para o indivíduo interagir com o mundo. Mas isso não se aprende na escola, já que precisamos realizar essas atividades com pouca idade. Na escola, temos a oportunidade de brincar com essas linguagens. A escola, então, teria o papel de nos auxiliar no treinamento de nosso olhar para essa leitura ampla, que abarca o mundo.

Precisamos apurar nossa capacidade de leitura já que as diferentes formas artísticas têm suas próprias linguagens. Assim, a linguagem teatral se difere da linguagem fílmica, bem como a música e as artes plásticas têm suas próprias formas de se comunicar. Para dar conta dessas leituras, lançamos mão de nossos sentidos, de nossos sentimentos, de nossas capacidades cognitivas, de nossa bagagem cultural. Nenhum conhecimento, nesse processo, é descartado. Nós somos o que vemos, o que ouvimos, o que sentimos, o que tocamos... isso nos constitui enquanto sujeitos nessa teia de informações.

Ao inserirmos a criança no mundo da escrita não devemos esquecer de que hoje em dia o apelo visual é constante e que, muitas vezes, outras linguagens presentes em outros suportes concorrem com a leitura. Certamente não somos adeptos de pensamentos antigos que dizem respeito à influência negativa que imagens ligadas aos textos teriam sobre o leitor. As imagens, nessa perspectiva, tornariam os leitores preguiçosos para a prática da decodificação escrita. Basta lembrarmos que, por muitas décadas, as HQs foram banidas das bibliotecas escolares, ainda que insistissem em figurar entre as preferidas das crianças e dos jovens. Nossa missão é, antes, auxiliar o leitor a explorar diferentes linguagens de diferentes maneiras. Marcelo Ribeiro, ao falar da influência da imagem no indivíduo, diz que:

> A imagem arrebata o espectador de imediato, um impacto que, posteriormente, pode ser compreendido e

> lentamente observado, tendo em vista a pluralidade de seus elementos. Mas, no que se refere à comunicação, ela pode significar tanto quanto um gesto ou uma frase, pois a imagem é também uma fala e, consequentemente, uma mensagem. (2008, p.125)

No que diz respeito ao trabalho com o público infantil, devemos considerar que a literatura produzida para as crianças tem como característica a presença de linguagem verbal e visual, complementares entre si, a fim de dar a elas uma forma de arte mista. Muitas vezes, a ilustração deve adicionar elementos extras aos textos, no sentido de auxiliar o leitor mirim no entendimento global do que está sendo lido. Hoje, para concorrer com os inúmeros apelos às crianças, os livros devem se valer de inúmeras técnicas de composição.

2 OLHARES DE ALICE

> *Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago, sem ter nada para fazer: uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha desenhos, nem diálogos. "E de que serve um livro", pensou Alice, "sem desenhos ou diálogos?"*
> (Alice no País das Maravilhas, p.11)

Já na passagem inicial de "Alice no País das Maravilhas" encontramos um elemento interessante no que diz respeito à busca da criança pelo componente visual nos livros. A necessidade de visualização de imagens por parte do leitor mirim faz com que as ilustrações se transformem em um elemento fundamental do livro infantil. Diante disso, há a busca, por parte das editoras, do aprimoramento dessa linguagem nos livros destinados à criança.

Nessa busca de conquista do leitor mirim, além de o mercado apostar no visual do livro, ele precisa aliciá-lo para a leitura. Tal leitura se faz duplamente: a da linguagem verbal e a da visual. Mesmo com a precariedade da impressão em outros tempos, pelos parcos recursos oferecidos ao artista em termos de tecnologia para diagramação, a imagem se fez presente nas produções destinadas à criança. Nas edições dos textos do início do século XX, por exemplo, percebe-se a presença de imagens, além do trabalho da capa, que acompanham o desenvolvimento do texto. Nesse caso, podemos ter ilustrações em preto e branco (com as técnicas de xilogravura, de gravura em metal ou de litografia) esporádicas ao longo dos livros, mas que já apontam para a leitura que os ilustradores realizam das obras em questão.

Em relação ao ilustrador, podemos afirmar que, antes de qualquer coisa, este é um leitor/tradutor. Seu trabalho consiste em traduzir em linguagem visual o texto escrito – ou, em outras palavras, realizar uma tradução intersemiótica. Assim como na tradução de texto escrito, não podemos esperar fidelidade do ilustrador ao texto primeiro, uma vez que toda a leitura é um processo interpretativo. Dentre essas considerações, pensemos que o ilustrador não tem como função apenas reproduzir o que o texto escrito traz, pois, se assim fosse, ele estaria sendo redundante, sem adicionar novos significados ao leitor.

Como definiríamos, então, o ato tradutório? Apenas como a versão de um texto de um sistema para outro? Consideramos que tal definição é demasiado simplista, visto que a tarefa tradutória precisa considerar principalmente a questão cultural e não apenas as diferenças ou semelhanças linguísticas. Afora isso, precisa considerar também a figura do tradutor que, antes de qualquer coisa, é um leitor e, como tal, realiza uma tarefa essencialmente interpretativa. De acordo com Eco (2007, p.277), "toda a tradução é uma espécie de interpretação". Para o teórico italiano, antes de realizar qualquer atividade tradutória, é preciso primeiro interpretar o texto fonte, realizar uma leitura crítica (idem, p.291), quer seja em uma tarefa intra-semiótica, quer seja intersemiótica.

Ao tomar contato com o texto que será traduzido, o tradutor/leitor precisa conhecer, ler, interpretar, criar imagens mentais, inclusive para realizar as notas de rodapé que servirão de base para a leitura na cultura alvo. Haroldo de Campos afirma ser o ato tradutório uma transcriação, uma transfiguração e, portanto, uma atividade

artística.

Nós, leitores, não somos tradutores no sentido profissional, pois essa atividade exige uma preparação específica, mas somos tradutores em sentido amplo, pois interpretamos e recriamos sentidos continuamente, seja de linguagem verbal, seja de linguagem visual. Também não somos ilustradores, artistas, mas construímos imagens de forma constante, pois ao lermos, texto literário ou não, criamos imagens mentais, visualizamos o que está sendo introjetado através da palavra. Alberto Manguel (2006), com base nas ideias de Aristóteles, que nos diz que todo processo de pensamento requer imagens, nos afirma que:

> Para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. (MANGUEL, 2006, p.21)

A ilustração é uma experiência interpretativa/tradutória intersemiótica. Uma boa ilustração não apenas reproduz o que está explícito na linguagem verbal, mas a ultrapassa, dando ao leitor um complemento, outras possibilidades de leitura. Nesse sentido, as produções infantis transformam-se em um excelente material de análise, uma vez que a preocupação com a visualidade do livro infantil é grande.

Assim como Alice, o leitor mirim sente-se instigado pela linguagem visual e realiza uma leitura a partir da observação que faz das figuras. Ainda que a criança não domine o código escrito, uma sequência narrativa de imagens pode auxiliar no desenvolvimento de sua capacidade de criação de narrativas (no caso de textos em que as ilustrações criam sequências narrativas – livros de imagem –, ou no caso em que há uma paridade de espaços entre as linguagens verbal e visual – HQs). Uma ilustração artística pode ir além do código escrito, adicionando elementos e construindo uma rede de relações capaz de ser captada pelo leitor.

Acompanhando a história da leitura, podemos afirmar que a prática de ler em grupo (momento em que o adulto era o mediador entre o livro e a criança) facilitava a compreensão do ouvinte, uma vez que as técnicas de leitura em voz alta primam pelo destaque de elementos significativos do texto. Com a difusão do livro e com as modificações sociais de toda a ordem, a criança precisa ter seu contato com o livro sem a intervenção de um adulto. Desse modo, as ilustrações deixam de ser um mero ornamento e passam a funcionar como uma possibilidade de interpretação, a fim de facilitar a leitura individual do leitor mirim. Marly Amarilha (1997), considerando essas mudanças de relação entre o texto e o leitor, nos diz que a gravura torna-se tão necessária que, tal como Alice, não podemos conceber hoje um livro infantil sem gravuras:

> A gravura vem, então, substituir a entonação da voz do leitor-narrador. O texto encolhe-se para dar lugar à imagem. Pelas cores, linhas, formas e ângulos das ilustrações, o leitor aprendiz tem um guia de leitura mais preciso que, inclusive, produz resultados socializadores, como a voz fizera no passado. Isto é, qualquer outro leitor poderá reconhecer as mesmas impressões mais imediatas que uma gravura verossímil causa. (AMARILHA, 1997, p.42-3)

Nesse sentido, a presença das ilustrações adquire uma importância fundamental para o texto direcionado à criança, pois estimula a imaginação e auxilia na construção e entendimento da narrativa. Sobre essa ideia, Góes, em *Olhar de descoberta* (2003), assegura que:

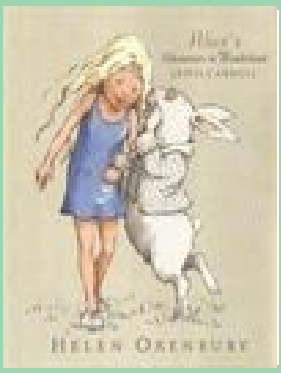
> A ilustração, para a criança, tem enorme importância: como apoio ao aprendizado da leitura verbal, como linguagem autônoma, em diálogo com outras linguagens, e assim por diante. O elemento visual dos livros infantis tem caráter fundamental e é por meio dele que se veicula grande parte da informação. (GÓES, 2003, p.43)

Para acompanharmos essa reflexão a respeito da presença da linguagem visual nos livros infantis, analisemos algumas ilustrações de diferentes artistas da obra *Alice no País das Maravilhas*. Podemos afirmar que o livro de Carroll é direcionado a crianças maiores, pois a linguagem verbal é predominante. Entretanto, as imagens sempre fizeram parte das edições, auxiliando a imaginação na construção das personagens. Ao longo do tempo e das edições, as ilustrações foram sofrendo modificações e se adaptando às necessidades do público leitor, do mercado editorial, bem como se valeram das novas tecnologias de diagramação.

John Tenniel, 1865

Ao analisarmos algumas ilustrações de diferentes edições de *Alice no País das Maravilhas*, poderemos perceber que, atualmente, elas se direcionam para diferentes públicos. Entretanto, a ilustração feita por John Tenniel em 1865 serve de base para compor todas as "Alices" ilustradas até hoje, seja na construção da imagem da menina, seja na representação de passagens específicas do texto.

Ainda que nos remetamos ao desenho animado de Walt Disney (1951), ou ao recente filme do diretor Tim Burton (2010), encontraremos a Alice de Tenniel. Os significados criados pelas imagens de Tenniel justificam a ideia de que o ilustrador cria, a partir do texto escrito, uma nova leitura do texto que lhe serviu de base. As "Alices" se assemelham, ainda que a personagem não tenha sido descrita com todos os detalhes possíveis de resgatar no texto escrito. Contudo, Tenniel criou sua Alice que serviu de inspiração para todas as demais que surgiram.



Camille Garcia, 2010 Oxenbury, 2009

Alguns ilustradores veem Alice como criança, já outros a representam como adolescente. Ao olharmos diferentes artes de ilustradores, perceberemos que o próprio traço dos ilustradores direciona os textos para determinados públicos. Ao analisarmos a arte de Garcia (2010), por exemplo, identificaremos sua influência punk, com seus traços fortes, que o remetem a um público específico.

Já o desenho de Helen Oxenbury parece indicar que o texto está direcionado mais para o público mirim, pois os traços sinuosos e as imagens mais contemporâneas apontam para crianças da atualidade. Alice já não usa mais avental e calça tênis, mas mantém as características infantis.

Essa mobilidade de ilustrações só é possível porque o texto de Lewis Carroll permite muitas interpretações. Ainda que o texto pareça direcionar-se ao público infantil, sua característica *nonsense* e sua carga de subjetividade podem ir além daquilo que poderíamos identificar como universo infantil, chegando a atingir verdades universais dos seres humanos, ainda que não obedecendo à sequência narrativa, ou ao encadeamento de imagens, ou à estrutura dos diálogos. O mergulho de Alice no poço pode ser lido como um mergulho na própria interioridade, na busca do autoconhecimento.

Tim Burton (2010) elabora sua Alice como uma adolescente. Ao mesclar os textos *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do Espelho* em sua adaptação, o diretor norte americano mostra uma Alice em busca de si mesma, pois a moça é pedida em casamento e não tem certeza de que quer isso naquele momento. Diante dessa situação, no coreto, com o pretendente ajoelhado e com uma plateia numerosa observando atentamente, Alice abandona a cena, quebrando a expectativa de todos. Ao sair, Alice vê o coelho e vai atrás dele, e acaba caindo na toca em que viu o coelho sumir. Ao cair no poço, os encontros que a moça tem com muitas personagens apontam sempre para a dúvida se ela é ou não a verdadeira Alice, que parece ser conhecida por vários, ainda que ela não tenha lembrança de já ter estado ali. Em sua trajetória, Alice passa todo o tempo afirmando sua identidade, mesmo que, muitas vezes, essa afirmação possa ser traduzida pela metáfora da mudança de tamanho, que acontece algumas vezes durante sua busca.

Ao encontrar a lagarta azul, no texto original, Alice não tem firmeza para dizer quem é, justo porque se sente desconfortável em sofrer modificações permanentemente. Contudo, a lagarta com "voz lânguida e sonolenta", não julga que a mudança contínua de Alice seja uma característica única da personagem. A lagarta insiste, questiona, pois não entende o desconforto de Alice em ter apenas 8 centímetros naquele momento, ou em sofrer diversas modificações ao longo do dia. Alice perturba-se e é incapaz de dizer algo preciso sobre si.

Certamente, podemos ver que a figura da lagarta carrega a metamorfose em si. Tal inseto é, geralmente, utilizado como símbolo da mudança. Por isso, a personagem não entende o descontentamento da menina, tampouco sua necessidade de afirmar categoricamente quem é, apesar de questioná-la continuamente.

"Quem é você?", perguntou a Lagarta.

> Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: "Eu — eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos eu sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então."
> "Que quer dizer com isso?", esbravejou a Lagarta. "Explique-se!"
> "Receio não poder me explicar", respondeu Alice, "porque não sou eu mesma, entende?"
> "Não entendo", disse a Lagarta.
> "Receio não poder ser mais clara", Alice respondeu com muita polidez, "pois eu mesma não consigo entender, para começar; e ser de tantos tamanhos diferentes num dia é muito perturbador".
> "Não é", disse a Lagarta. [...] (CARROLL, 2009, p.55-7)

Alice, além da dificuldade de se auto-definir, considerando as mudanças ocorridas, também encontra dificuldades de saber para onde vai. A única certeza de Alice é de que necessita sair daquele lugar, mas para isso precisa achar um caminho. A conversa com o Gato de Cheshire não é muito animadora, mas ao menos indica uma forma de encontrar outro espaço.

> "Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?"
> "Depende bastante de para onde quer ir", respondeu o Gato.
> "Não me importa muito para onde...", disse Alice.
> "Então não importa que caminho tome", disse o Gato.
> "Contanto que eu chegue a *algum lugar*", Alice acrescentou à guisa de explicação.
> "Oh, isso você certamente vai conseguir", afirmou o Gato, "desde que ande o bastante." (CARROL, 2009, p.76)

Apenas para pontuarmos dois itens que parecem essenciais para a jornada de Alice nesse mundo onírico, destacamos o conhecimento sobre si e a certeza de querer chegar a algum lugar. Podemos afirmar que, ambos os problemas apontados, constituem dúvidas essenciais que acompanham o indivíduo ao longo da vida. Quem somos? Para onde vamos?

Nesse mundo em que nem Alice se define, é possível ver que os ilustradores mantêm certa unidade de percepção. Cada um com seu traço, com seu estilo, com sua forma de ver Alice, mas nenhum se afasta da narrativa

de Carroll, ou, ainda, nenhum se afasta das cenas eternizadas por Tenniel.

Mesmo que o texto de Carroll date do século XIX, ele é lido e relido, visto e revisto continuamente. Nesse movimento, ele anda por todos os suportes da atualidade. Se pensarmos que esses suportes mudaram ao longo do tempo, vemos que é possível encontrar a Alice não apenas em livros, mas também em desenho animado, filme, videogame, jogos on-line. Diante dessa diversidade de suportes, o livro como objeto tenta ocupar uma parcela, adaptando-se na forma.

Ao visualizarmos o livro em *pop-up*, ou dobraduras, elaborado por Robert Sabuda (2010), concluiremos que uma técnica oriental antiga volta para fazer parte do mundo infantil e para realizar uma releitura de Alice. O livro encanta com as imagens que pulam a cada página, além disso, o texto está distribuído ao longo do livro em pequenos livretos encaixados e dispostos nas páginas, em espaços diversos. Ao abrirmos os livretos para ler, também encontraremos dobraduras menores que saltam das páginas. Certamente é um livro de manuseio fácil, que faz com que a criança interaja com a história.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com ilustrações de textos infantis requer que o artista tenha uma relação íntima com o texto que servirá de base, sobretudo porque a relação que se estabelece entre ambos é de significação, pois, ainda que a imagem não tenha que ser tributária ao texto, há entre eles uma interdependência.

Muitas criações de ilustradores acabaram definindo aspectos das personagens, de forma que hoje as conhecemos mesmo que fora de seus contextos literários, como é o caso da boneca Emília, da obra de Monteiro Lobato, por exemplo. No caso de Alice, ainda que algumas ilustrações não se pareçam, *a priori*, com a de Tenniel, elas trazem em si algum elemento que lembra tal figura. Basta vermos o vestido azul da Alice de Burton, ainda que adolescente, e da Alice de Oxenbury, ainda que contemporânea, ou os cabelos loiros da Alice de Garcia, mesmo que punk. Assim, podemos afirmar que a Alice primeira impregnou o olhar do leitor, tanto que os ilustradores ulteriores utilizaram elementos da original para comporem as suas. Ainda que a tenham utilizado para releitura, ela sempre aparece como base – logicamente que não podemos esquecer de que qualquer uma delas parte do discurso escrito. Marcelo Ribeiro, ilustrador, diz que:

> O principal fundamento da ilustração é para mim, portanto, a metamorfose. [...] A metamorfose deve ser enfatizada, pois é essa transformação que se verifica na relação entre imagem e palavra. Assim, o ilustrador deve, na verdade, seguir uma orientação interna do texto como coerência da linguagem, ou seja, sua poesia, sua intensidade, e não sua relação direta com a palavra ou a frase. (2008, p.136)

Para Eva Furnari (GÓES, 2003, p.43), "o elemento visual dos livros infantis tem caráter fundamental e é por meio

dele que se veicula grande parte da informação". Se considerarmos o ilustrador um tipo de tradutor, vemos em sua tarefa uma necessidade de criatividade, de leitura atenta, para realizar a materialização das imagens que o texto suscita nesse leitor especial. A ilustração é um tipo diferente de criação artística, pois está intrinsecamente ligada ao texto, que é sua inspiração. Ainda que ela não tenha de ser cópia da linguagem verbal, a visualidade tem de manter uma ligação de sentido com esta, mas extrapolando tal sentido. Dupont-Escarpit (2006), ao falar da ambiguidade da relação entre o texto e a ilustração, e da postura do leitor frente a essa faceta, nos diz que:

> Así, al lector se le proponen dos diferentes tipos de lectura: la del texto, que se dirige principalmente a la esfera racional del lector, y la de la imagen, que establece una dialéctica entre lo racional y lo irracional. Esta doble lectura enriquece la afectividad y la imaginación del lector, y también su capacidad de juicio crítico. (DUPONT-ESCARPIT, 2006, p.25)

Há uma forma de ler o texto na cultura ocidental, mas a figura nem sempre exige uma maneira para realizar essa tarefa. Tudo dependerá de como o ilustrador vai traçar as linhas, vai fazer o jogo de luz e sombra, vai destacar os níveis de imagens – essa é a regra de leitura. Ao ter contato com a imagem, o leitor mirim terá sua sensibilidade solicitada, pois a ilustração enriquece a narrativa, provocando outras leituras. Tradução intersemiótica é como se chama essa relação entre linguagem visual e linguagem verbal. Para realizá-la, o artista necessita, antes de tudo, conhecer muito bem e interpretar o texto que lhe servirá de fonte, conforme nos afiança Umberto Eco.

4 REFERÊNCIAS

ALICE no País das Maravilhas. Direção de Tim Burton. Reino Unido/Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2010. (108 min).

AMARILHA, Marly. Estão mortas as fadas? Literatura infantil e prática pedagógica. Petrópolis: Vozes, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.). Limites da traduzibilidade. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 201-216.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfingidor. In: COULTHARD, Malcolm (org.). Tradução: teoria e prática. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1991, p. 17-31.

CARROL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. Tradução Maria Luiza Borges. Ilustrações de John Tenniel [domínio público]. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARROL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. Tradução Tatiana Belinky. Ilustrações de Camille Rose Garcia. São Paulo: Saraiva, 2010.

CARROL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. Tradução Maria Luiza Silveira. Ilustrações de Helen Oxenbury. São Paulo: Moderna, 2010.

CARROL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. Tradução Cynthia Costa. Adaptação de Robert Sabuda. São Paulo: Publifolha, 2010.

DUPONT-ESCARPIT, Denise. La ilustración del libro infantil: un arte ambiguo. In: Peonza Revista de Literatura Infantil y Juvenil. N.51, 1999, p.22-30. Disponível em : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12715086462381513087846/ima0016.htm> Acesso em: 04/11/2008.

ECO, Umberto. Quase a mesma coisa: experiências de tradução: Rio de Janeiro: Record, 2007.

FISCHER, Steven Roger. História da Leitura. São Paulo: UNESP, 2006.

GÓES, Lúcia Pimentel. Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. São Paulo: Paulinas, 2003.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. In: OLIVEIRA, Ieda. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008, p.123-139.