ANAIS DO

VI SIGAM

Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória

PELOTAS

de 20 a 22 de Novembro de 2019

Apoio:

ARTES VISUAIS MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
RS-BRASIL

Artes Visuais

CAIXA DE PANDORA
mulheres artistas e mulheres filósofas do séc. XX

arte na escola

FURG
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

ANAIS DO VI SIGAM

O **VI SIGAM** – Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória, realizado no período de 20 a 23 de novembro de 2019, no Centro de Artes da UFPel, em Pelotas-RS - apresentou como tema ***Protagonismos de Pandora: mulheres artistas, professoras e pesquisadoras***.

Com intenção de destacar pioneirismos, a dimensão feminina das produções e a visão feminista implicada, o evento buscou consolidar um espaço de discussão, crítica e visibilidade, trazendo à tona protagonistas que romperam fronteiras hegemônicas, subverteram hierarquias e instauraram outros modos de sentir, educar e pensar as experiências humanas mirando um mundo mais igualitário.

O público participante reuniu pesquisadoras e pesquisadores, docentes e discentes da pós-graduação e da graduação em artes e humanidades, integrantes de movimentos sociais, de instituições públicas e privadas do Brasil e exterior. Os anais compreendem artigos e resumos expandidos referentes às apresentações realizadas junto aos grupos de trabalho desta sexta edição do evento.

ANAIS DO VI SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA: Protagonismos de Pandora
Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, RS – Brasil.

Editoração Eletrônica: Karina do Nascimento Sousa Lima
Identidade Visual: Luiza Tavares e Eduarda Schuster

Organização do Seminário: Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, Projeto Arte na Escola – Polo UFPel e PET Artes Visuais.
Apoio: FURG, UFRGS, UFSM

http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais

Comissão Executiva:
Nádia da Cruz Senna (UFPel)
Úrsula Rosa da Silva (UFPel)

Comissão Científica:
Alice Monsell (UFPel)
Ana Penkala (UFPel)
Ana Zeferina Maio (FURG)
Carmem Anita Hoffmann (UFPel)
Dênis Moura (FURG)
Eliane Campello (UCPel)
Gianne Atallah (PMRG)
Julia Matos (FURG)
Larissa Patron Chaves (UFPel)
Lizângela Torres (FURG)
Marlen de Martino (FURG)
Michelle Vasconcelos (FURG)
Nádia da Cruz Senna (UFPel)
Renata Kabke Ribeiro (UFPel)
Rodrigo Santos de Oliveira (FURG)
Rosa Blanca (UFSM)
Rosângela Fachel (UFPel)
Rosemar Lemos (UFPel)
Úrsula Rosa as Silva (UFPel)

Reitor:
Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor:
Luis Isaías Centeno do Amaral

Pró-Reitora de Graduação:
Maria de Fátima Cóssio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:
Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitora de Extensão e Cultura:
Francisca Ferreira Michelon

Diretora do Centro de Artes:
Úrsula Rosa da Silva

Coordenadora do PPGAV:
Eduarda Gonçalves

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória (6. : 2019 : Pelotas).
Anais do VI SIGAM - Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória [recurso eletrônico] : Protagonismos de Pandora: mulheres artistas, professoras e pesquisadoras de 20 a 23 de novembro de 2019, Pelotas, RS / execução e organização Nádia da Cruz Senna, Úrsula Rosa da Silva - Pelotas: UFPel, 2020.

Simpósio promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 20 a 23 de novembro de 2019.
ISSN 2177.8884
Inclui referências.
Acesso: http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais

1.Arte; 2. Gênero; 3. Estética contemporânea; 4. Mulher artista; 5. Identidade. I. Senna, Nádia da Cruz, org. II. Silva, Úrsula Rosa da, org. III. Título: Protagonismos de Pandora: mulheres artistas, professoras e pesquisadoras.
CDD 710

SUMÁRIO

09 **Estéticas contemporâneas (des)identitárias**

10 **A liberdade de performar identidades num almoço na grama** – Alice Jean Monsell

16 **Poética da Autoficção, Oceano e Cebola** – André Martins Ziegler

31 **Performance arte e questionamentos acerca das relações de gênero no movimento tradicionalista Gaúcho** – Bruna Leticia Poltrich; Gisela Reis Biancala; Luana Furtado Ramos

40 **Gênero na videoperformance: A experiência artística como reflexão** – Cátia Maria da Silva Vieira

50 **Proposições vagantes de mulheres artistas suleando rotas nas bordas do arroio Pelotas** – Dara Blois; Eduarda Gonçalves; Raquel Ferreira; Claudia Zimmer Cezar

54 -**Fagia: Palavra, Cidade e Percepção** – Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima; Helene Gomes Sacco

60 **Desenhando afetos e memórias femininas** – Mara Rejane de Ávila Santos

68 **Gênero e corpos não-conformantes em sobreposições fotográficas a partir de práticas ambientais não urbanas** – Raquel Santana Betun; Alice Jean Monsell; William Alexsander Silva de Siqueira

79 **As proposições artísticas como dispositivos descolonizadores de identidades** – Thiago Heinemann Rodeghiero; Tatiana dos Santos Duarte e Gabriel Henrique Souza Maciel

88 **Imagens, narrativas e representações de Gênero: a construção de si e do outro na memória coletiva**

89 **Projeções sociais de vidas interrompidas: construções de gênero em túmulos infantis** – Amanda Basílio Santos

96 **Cartas para Vanessa: Vivências de uma futura professora** – Carla Silva Araújo; Andrisa Kemel Zanella; Vanessa Caldeira Leite; Naylson Rodrigues Costa

102 **A Criação de mulheres-personagens a partir da arte, da literatura e dos fragmentos do cotidiano** – Joana Schneider; Helene Gomes Sacco

112 **Na trama entre arte e filosofia: uma Charla com mulheres ambientalistas no PAMPA** – Juliana Corrêa Pereira Schlee; Paula Corrêa Henning; Paula Regina Costa Ribeiro

123 **Profanando-e-resistindo: oficina de lambe-lambe com histórias de mulheres** – Mariane Simões; Helene Sacco

129 **Uma Trajetória Dançada** – Rebeca Pereira San Martins; Maria das Graças Pinto
137 **Mulheres que votam: A luta por direitos, igualdade e cidadania** – Valesca Brasil Costa; Chanauana de Azevedo Canci Manfio
151 **Cultura Visual, Representação e Visibilidade Feminina**– Verônica de Lima; Maristani Polidori Zamperetti

160 **Corpos de mulheres: discursos, (re)leituras e sentidos**

161 **Entre a arte e a política: o corpo** – Cesar Augusto C. Bittencourt Jr.
170 **Arte, Gênreo e Violência: quatro casos de estupro e o olhar das artistas contemporâneas -** Isabella Rechecham da Silva; Rosângela Fachel de Medeiros
182 **Orlando Adoecido: a masculinidade infectada por Virgínia Woolf** – Juliana Ruas Blasina
195 **Orlando e o Corpo Mutável: Figurações de papéis sexuais** – Lisiane Andriolli Danieli; Eliane Terezinha do Amaral Campello
201 **Performance-arte, gênero e contato improvisação: uma poética criadora transversal** – Luana Furtado Ramos Carirrão; Gisela Reis Biancala; Fernanda Stroher Barbosa
210 **Corpo, repressão e sexualidade nas webcomics da 'Garota Siririca"** – Márcia Tavares Chico; Maria Clara Lysakowski
215 **Autoria de mulheres latino-americanas em atos performativos: acercamentos ao cotidiano materno e espaço público** – Pâmela Fogaça Lopes; Carmem Anita Hoffmann
226 **Denna: A cortesã dona de seu corpo em 'O Nome do Vendo', de Patrick Rothfuss** – Renata Kabke Pinheiro; Carmelina Cardozo de Souza Correa Pereira
232 **O Corpo como '"tela" de expressão de Camille Preaker em 'Sarp Objects', de Gyllian Flynn** – Tanise Monteiro Frey; Renata Kabke Pinheiro
238 **A Performance Artística a partir das relações com as coisas-memória: ancestralidade, afectos e corpo** – Tatiana dos Santos Duarte; Eduarda Azevedo Gonçalves
247 **#AnteseDepois: Processos de subjetivação de mulheres que emagreceram** – Virgínia Barbosa Lucena Caetano

257 **Mulher artista, pesquisadora, educadora: reverência e memória**

258 **Mulheres na produção Cultural: as casas culturais feministas** – Cássia Camila Cavalheiro Fernandes
266 **Mulher-artista-educadora: Os processos artísticos e pedagógicos da Frida Kahlo pintando [outros] rumos na contemporaneidade** – Cristian Danny da Silva Castro

279 **Professora pesquisadora e propositora: uma reflexão sobre a prática docente a partir de uma experiência lúdico/pedagógica** – Mairin Jordane Rutz; Cláudio Tarouco Azevedo
284 **Josefa Palacios: mulheres artistas no século XIX no Uruguai** – Milena Lima Sire; Úrsula Rosa da Silva
293 **Quem são elas: mapeamento das mulheres pioneiras no cinema de animação no Brasil** – Nadine Lannes Maciel; Carla Schneider
298 **Síntese investigativa do percurso de uma pintora singular** – Silvia Helena Becker Livi; Rogério Pohlmann Livi; Marco Aurélio Biermann Pinto
313 **Encontros com Yoko Ono: experiência e desejo em deslocamento, performance da vida** – Tais Chaves Prestes

319 **Protagonismo e ativismo nas poéticas, discursos e práticas midiáticas**

320 **Produção de subjetividades feministas no Facebook: uma cartografia pirata** – Ana Paula Magrites; Carla Rodrigues
332 **"Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres": Um olhar sobre a representação de gênero no cinema a partir de Tomboy**– Isadora Ebersol
349 **A representação da mulher nas narrativas homoeróticos do quadrinho playgay (1982) da Editora Grafipar** – Kauê de Carvalho Xavier
361 **Experimentações com a literatura e a escrita: os processos de subjetivação na formação de uma professora** – Luciene Silva dos Santos
369 **Um estudo inicial sobre as Crystal Gems: Relações entre representatividade da mulher, educação em artes e animações –** Mariana Leal da Silva; Úrsula Rosa da Silva
380 **Suspiria (2018) e seus aspectos de emancipação feminina através da arte**– Mirna Xavier Gonçalves
389 **Design de ativismo e feminismo na quarta onda: análise do case Oficina Popular**– Rafaela Pereira Azevedo; Lúcia Bergamaschi Weymar
401 **A fotografia sob uma perspectiva feminista-ciborgue** – Vanessa Cristina Dias; Cláudia Mariza Mattos Brandão
406 **O Feminismo como contracultura ascendente nos jogos digitais** – Vitória Schiller Moreira; Mônica Lima de Faria

415 **"Eu guardo para repartir": Estratégias da memória, arquivo e confissão na Arte**

416 **Desdobramentos da memória: autobiografia e presença em cena –** Daniel Furtado Simões Silva
432 **IYÁ MI OXORONGÁ: A figura mitológica das mães ancestrais em três contos de mães beata de Yemonjá** – Dênis Moura Quadros

446 **Costela – Doutrinação, Religião e entrelaçamentos** – Diana Krüger Martins; Renata Azevedo Requião
461 **O Testemunho: Um desdobramento na perspectiva fotográfica contemporânea** – Iasmin Batista dos Santos
476 **O corrompimento da memória na construção de espaços autoficcionais em livros de artista** – Ítalo Franco Costa; Cláudia Mariza Mattos Brandão
482 **A viagem como (auto)conhecimento identitário em todos nós, adorávamos caubóis** – Jessé Carvalho Lebkuchen; Eduardo Marks de Marques
498 **"O Verbo se fez carne, habitou entre nós": Investigando a representação de Jesus em um espetáculo de dança cristã** – Kathlen Iandra Silva Prestes; Manoel Alves Neto
504 **Uma musa no aquário**– Lara Freitas de Oliveira; Marlen de Martino

519 **De Eva a Maria: A (des)construção de gênero e as relações de poder na literatura e nas artes**
520 **Rasgar: um gesto feminino – desdobramentos entre o conto 'O papel de parede amarelo', de Charlotte Perkins Gilman, e a série 'Sepulcro'** – Ana Carolina Tavares Sousa; Nádia da Cruz Senna; Rosângela Fachel de Medeiros
531 **Maru Shelley/Frankenstein: Sensibilidade/Monstruosidade** – Cassius André Prietto Souza
539 **A literatura escrita por mulheres e a constituição do sujeito mulher através da literatura** – Patrícia Neves Duarte
548 **As construções de gênero dentro da imprensa da Ação Integralista Brasileira (1932-1937)** – Rodrigo Santos de Oliveira; Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento
565 **Bruxaria na mídia na construção histórico-social: A narrativa da mulher-bruxa na projeção da Sabrina Spellman** – Sara Schneider de Bittencourt

571 **Transgressões da arte: O que sai da caixa de pandora quando seus processos pedagógicos se esparramam?**

572 **Cidadania e direito à Cidade: Onde estão as mulheres que caminham pelo centro de Pelotas?** – Ana Carolina Cavalcante Ferreira Julio; Marina Mecabo
587 **Um relato sobre os caminhos formativos de uma artista professora: a história de Janaína Jorge** – Carolina Martins Portela; Carmen Anita Hoffmann; Andrisa Kemel Zanella
600 **Empoderamentos das jovens praticantes da dança do passinho no contexto do projeto dança no bairro** – Cátia Fernandes de Carvalho; Caroline da Silva Villar; Josiane Franken Corrêa
606 **Yanka Rudzka: Seu legado e contribuições de Dança Moderna no Brasil** – Cintia Pereira Fernandes; Carmen Anita Hoffmann
613 **Teatro no ensino médio: Ressignificando o protagonismo do estudante no espaço escolar** – Felipe Cremonini; Andrisa Kemel Zanella

622 **Relações da causa pelo efeito no ensino de artes: abordando o cumprimento da lei 10.639/03 nas séries iniciais através da ferramenta audiovisual** – Geiselaine Pereira Dias; Rosemar Gomes Lemos
628 **Teatro, educação e transexualidade: o teatro como instrumento de construção discursiva da identidade social em sala de aula** – Maicon Fernando O. Barbosa; Eleonora Santos; Rosângela Fachel de Medeiros
640 **A trajetória da dança Jazz no Rio Grande do Sul** – Yane Bueno Caetano; Carmen Anita Hoffman

Estéticas contemporâneas (des)identitárias

Professoras Responsáveis

Profª. Dra. Rosa Blanco (UFSM)
Profª. Dra. Ana Zeferina Maio (FURG)

A arte torna visíveis os desejos e as imagens (in)enunciáveis. Ao mesmo tempo, o plástico (ou poético) e o performativo, na arte, produzem o sublime que desafiam visualizar. Essa produção artística subjetiva interfere na (des)construção d+s artistas e de seus espectador+s, modificando as formas de constituição de si. Este capítulo pretende discutir propostas artísticas que potencializam essas estéticas contemporâneas (des)identitárias que intensificam tanto na sua dimensão política quanto afetiva os processos de subjetivação, próprios do campo e da (in)disciplina. Quais as problematizações e consequências nos modos de convivência e existência? Quais as modificações na forma de pensar a arte? Como as transformações para a cultura, no ângulo das relações, dos interditos e dos interstícios são interferidas? Quais são os questionamentos e quais as narrativas que se desvelam ou que surgem e que dizem respeito as decisões, atitudes, relatos e outros tipos de sobrevivência material e conceitual. Muda o nome da poética? Muda o nome da arte como arte? Como a identidade artística? Este grupo, como projeto inter e transdisciplinar propõe diálogos com a literatura, o cinema, a dança, o teatro, etc. Almeja-se mapear as discussões atuais nas práticas artísticas na contemporaneidade em distintas linguagens tanto tradicionais como tecnológicas, como performance, videoarte, pintura, desenho, tridimensionalidade, cerâmica, fotografia, multimídias, zine, instalação, etc e suas interfaces com os estudos em subjetividades, de gênero, feministas e queer.

A LIBERDADE DE PERFORMAR IDENTIDADES NUM *ALMOÇO NA GRAMA*

MONSELL, Alice Jean[1]

Resumo: Este trabalho é uma reflexão inicial sobre a oficina e caminhada *Ação Fotográfica Almoço na Grama,* realizada em 2019 com alunos do Curso do Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais da UFPel. Relata minha proposição de fazer uma ação coletiva para recriar a imagem pictórica de Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe* num bosque cheio de lixo acumulado, como gesto poético para criticar a degradação ambiental. Discutirei como a experiência lúdica e os registros fotográficos levantam outras questões sobre a *identidade de gênero* e a possibilidade de experimentar a *performatividade* de modo efêmero, durante uma ação artística, na qual os colaboradores assumem a disposição das figuras da pintura, se deslocando de uma pose para outra e, por vezes, evocando a ambiguidade de gênero.

Palavras-chave:*Almoço na Grama.*Édouard Manet.Gênero.Performatividade.Deslocamento.

Abstract: *This paper is an inicial reflection on the workshop, walk and* Photographic Action Luncheon on the Grass*, carried out in 2019 with de participation of Bachelor and Master of Visual Arts students at the Federal Universidade of Pelotas-UFPel, Pelotas, Brazil. I discuss my proposition to recreate, in group, Edouard Manet's painting,* Dejeuner sur l'herbe *in a woods full of accumulated garbage, which was carried out as a poetic gesture to criticize environmental degradation. I will discuss how the experience and the photographic records raise other questions about gender identity and the possibility of experiencing performativity in an ephemeral way, during an artistic action, in which the collaborators assume the disposition of the painted figures, shifting from one pose to another and sometimes evoking gender ambiguity.*

Keywords: *Luncheon on the Grass. Édouard Manet. Gender. Performativity. Displacement.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma reflexão inicial sobre a oficina, caminhada e *Ação Fotográfica Coletiva Almoço na Grama,* realizada com alunos dos Cursos do Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas durante a Semana Acadêmica das Artes do Centro de Artes da UFPel em 2019. Por muitos anos, planejei realizar uma ação coletiva fotográfica em áreas degradadas de Pelotas-RS. Havia observado acumulações de lixo em áreas verdes e casas abandonadas em ruína, sem janelas ou portas, nas quais as pessoas jogavam seus dejetos domésticos ou entulhos. Com a Semana Acadêmica das Artes, surgiu a

[1] Professora Associada, Docente do Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel. Líder do Grupo de Pesquisa DeslOCC- Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas (CNPq/UFPel), alicemondomestico@gmail.com.

possibilidade de realizar a proposição. Decidi oferecer uma oficina para cerca de vinte estudantes, e recriar a pintura de Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe* de 1863, conhecida em português como *Almoço na Relva.* Selecionei este quadro porque havia localizado um bosque semelhante àquele da paisagem pictórica, com a distinção importante: o bosque real estava cheio de lixo. A oficina foi o meio para realizar uma série fotográfica com a intenção de denunciar o descarte inapropriado em Pelotas, um gesto poético para criticar a degradação ambiental.

Entretanto, revendo as imagens produzidas em grupo e refletindo sobre a própria experiência compartilhada, percebi que a questão do lixo não é o que se apresenta mais fortemente nas imagens, o que marca a memória, o que mais me afeta. As imagens tornam viva a sensação de liberdade que o grupo acionou no bosque poluído, na bela convivência e na crítica coletiva do mau cuidado daquele lugar. Embora a questão de gênero não fosse discutida pelo grupo, havia percebido a experiência de abrir um espaço social onde as pessoas se sentem potentes, sem se preocupar com as aparências, com uma sensação de liberdade de agir, depois de ter caminhado e se afastado do Centro de Artes, para se instalar temporariamente no bosque naquele dia iluminado. Discuto esta experiência lúdica coletiva e os registros fotográficos produzidos durante a oficina que forneceu uma possibilidade para experimentar a *performatividade* de modo efêmero, durante a ação artística, na qual os colaboradores assumem a disposição e gestos das figuras da pintura de Edouard Manet. Deslocaram-se de um lugar para outro, de um gênero figurativo para outro, por vezes, evocando a ambiguidade de gênero nas imagens registradas.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Experimentamos assumir as disposições das figuras da pintura *Almoço na Relva*, como ação efêmera, como ato de brincar e saborear o que significa encenar os gestos e as poses das figuras humanas pictóricas, que talvez implicasse que o participante encenaria uma figura de gênero diferente. Na oficina, não foi discutido como agir. Somente havia uma fotocópia da pintura que utilizamos para conferir certos gestos e poses das figuras masculinas ou femininas do quadro. Ninguém se preocupou sobre qual figura apresentaria, assim como ninguém "tentou" encenar os gestos de uma mulher ou de um homem de modo exagerado. Para encenar uma das

figuras masculinas da pintura de Manet, foi utilizado um chapéu semelhante àquele da pintura. Usamos um galho grosso de madeira para imitar o bastão que a figura segura na mão, no quadro. Depois, o chapéu foi repassado de uma cabeça para outra durante a sessão fotográfica de duas horas.

O ato de encenar as figuras pictóricas naquela cena bucólica poluída constituía um meio para experimentar a não naturalização dos gestos heteronormativos. Ao recriar as disposições, gestos e poses das figuras masculinas e femininas do quadro, o grupo parecia cultivar maior consciência sobre a prática de encenar um 'papel'. Habitualmente, as pessoas não pensam que *performam* um papel social. Remontar a cena da pintura obriga certa visibilidade da *performatividade de* papéis masculinos e femininos que entram em cena. Ainda mais porque não *encenamos* nosso *próprio* gênero, mas o da figura pictórica.

Nos registros digitais, a qualidade congelada das pessoas fotografadas estabeleceu, de um lado, um efeito de estranhamento. Por outro lado, a proposta potencializou a criação de algumas imagens que apresentam uma ambiguidade de gênero (não planejada). Este efeito de ambiguidade na fotografia é mais marcado na figura no fundo central de um registro realizado somente com homens (Figura 1).

Figura 1. Registro da oficina *Ação Fotográfica Almoço na Grama*, 2019.

Na foto, (Figura 1), dois estudantes se posicionaram na pose de figuras femininas do quadro de Manet. Depois da oficina, comecei a perceber relações com

o *gênero* e *performatividade* em Judith Butler (2003). O *gênero*, segundo Butler, é associado ao modo que as pessoas agem e comportam socialmente, que não se implica uma identidade "estável" ou predeterminada como o sexo biológico (BUTLER, 2003, p.24). Os padrões de comportamento aceitos e considerados aceitáveis num lugar, nação ou época valorizam certos modos de agir como "normal" e "natural", e, muitas vezes, não são percebidos como uma construção social complexa que "naturaliza" os gestos, modos de vestir e agir. Butler (*Ibidem,* p. 59) distingue o sexo biológico da noção de *gênero*, que "é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser". A repetição dos gestos e estilos corporais, em Butler (2003), se remete ao conceito de *performatividade,* que parte da ideia que *performamos* os gestos e ações associados aos gêneros binários ou a outros gêneros não binários, os quais a sociedade heteronormativa considera desviantes ou "não naturais". Numa entrevista, Butler afirma: "podermos pensar a performatividade não só como algo que uma pessoa faz, mas também como algo encenado no coletivo" e que "temos que pensar o lugar de corpos atuantes e de corpos movendo-se livremente dentro de uma democracia."(RODRIGUES, 2015).

Em *Almoço na Relva* de Manet, uma figura feminina no primeiro plano, à esquerda, causou grande escândalo nos anos 1860 na França, por apresentar uma figura de gênero "mulher", disposta ao lado de dois homens vestidos, (embora figuras pictóricas não tenham 'sexos biológicos' e somente *representam* gêneros). A justaposição da figura nua feminina e as figuras masculinas vestidas num cenário ao ar livre "ofendeu a moralidade contemporânea" (EGAN, p. 620) e é um "manifesto visual de liberdade artística [...] para afirmar o privilégio do pintor de combinar quaisquer elementos que ele queira apenas para efeito estético", indicando a atitude da *Arte pela Arte.* A outra figura de gênero feminino, em Manet, no centro do quadro, no plano de fundo, usa uma toga romana, pois, a composição figurativa de Manet tem base numa gravura em metal no estilo de Rafael, com três figuras masculinas nuas, de o *Julgamento de Paris* de 1520, que "Manet não *copiou*, nem *representou* a composição de Rafael - ele meramente *emprestou* seus contornos principais e traduziu as figuras em termos modernos" (EGAN,1986,p.14). Assim, deslocou o

gênero de duas figuras para 'performar' o papel do gênero diferente! O quadro de Manet, na sua contemporaneidade do século XIX, levantou críticas acerca da identidade de gênero e desafiou os limites sociais associados aos gêneros binários, masculinho e feminino. Mostra como os valores sociais de certa época reprimem a liberdade de ação do sujeito devido ao gênero performado – ou até devido à representação figurativa de um gênero numa pintura.

A liberdade de agir também é central às questões da arte contemporânea. Propostas poéticas e políticas questionam a cultura heteronormativa que tenta limitar o modo de agir e se expressar, tornando necessário resistir às tendências conservadores atuais que supervalorizam a heterossexualidade como norma, estabelecendo a heteronormatividade 'naturalizada'. O sujeito heterossexual *encena* seu papel social, tanto quanto uma pessoa homossexual - a diferença é que, a pessoa heterossexual, assim como outros gêneros, *trans, gay, queer* ou bi-, deve viver uma realidade vigilante e ciente da aceitação social, ou não, de suas ações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Ação Fotográfica Almoço na Grama* foi uma experiência de liberdade e ato político de conscientização ecológica, que aponta para a possibilidade de explorar a performatividade de gênero, ao construir um diálogo com os participantes que praticaram a ambiguidade de gênero e performaram gestos corporais binários e não binários. O deslocamento para o bosque estranho e sujo distanciou as pessoas de contextos e gestos habituais, funcionando como uma cena onde o participante poderia "sair de si" (MARQUES; MENDONÇA, 2018, p. 43) e conviver num espaço efêmero, possibilitando desconstruir o sujeito, momentaneamente, talvez necessário para construir sua dimensão política. A oficina potencializa um deslocamento subjetivo que acontece por meio dos gestos e disposições performados durante paródias lúdicas e improvisações coletivas figurativas da pintura de Edouard Manet, permitindo aos participantes escolher, agir, criar e experimentar a cidade e os relacionamentos com seus colegas de modo diverso e incomum.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith R. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civil. Brasileira, 2003.

EGAN, Patricia (ed.) **History of art Janson**. 3rd ed. New York: Prentice-Hall, 1986.

RODRIGUES, Carla. Entrevista. A performatividade de gênero e do político. In. **Cult**, 15 set. 2015. Disponível em: < https://revistacult.uol.com.br/home/performatividade-de-genero-e-do-politico/> Acesso em: 23 out. 2019.

MARQUES, A. C. Salgueiro; MENDONÇA, R. F. A política como (des)construção de sujeitos: desencaixes e rearticulações identitárias em protestos multitudinários contemporâneos. **Galaxia,** n.37, jan-abr, 2018, p.41-54. Disponível em:<http://www.scielo.br/pdf/gal/n37/1519-311X-gal-37-0041.pdf>Acesso em: 19/10/19.

Poética da Autoficção, Cebola e Oceano

ZIEGLER, André Martins

Resumo: O artista-pesquisador contemporâneo, que investiga poeticamente sobre a sua própria corporeidade, depara-se muitas vezes com questões paradoxais por tensionar os sentidos das relações que o estabelecem no mundo. A partir dessa percepção, essa escrita pretende refletir a respeito de uma poética da autoficção por um aspecto de micropolítica do corpo. Para isto serão utilizadas as metáforas de cultura "Cebola" e "Oceano", dos pensadores Hofstede and Tony Fang respectivamente.

Palavras-chave: autoficção, metáfora, corporeidade, poética, micropolítica do corpo

Abstract: The contemporary artist-researcher, who investigates poetically about his own corporeality, often across with paradoxical issues for tensing the senses of relationships that establish himself in the world. Starting this perception, this writing intends to reflect on a autofiction poetic by aspect of body's micro-politic. For this will be used the culture metaphors "Onion" and "Ocean", of the thinkers Hofstede and Tony Fang respectively.

Keywords: autofiction, metaphor, corporeality, poetic, body's micro-politic.

INTRODUÇÃO

Um corpo paradoxal

O artista pesquisador contemporâneo, que investiga poeticamente sobre a relação de si com o mundo, depara-se muitas vezes com questões paradoxais por tensionar os sentidos que estabelecem o corpo na sociedade. Surgindo, assim, uma gama de poéticas contemporâneas que questionam as relações do corpo do artista com o mundo – como com o tempo, com a cultura, com sistemas econômicos, com a educação, com mitologias, com as religiões (ou a negação delas), com os objetos, com outros corpos. Diante dessa constatação podemos refletir que o mundo do artista pode ser desvendado por

articulações de elementos paradoxais. Ou ainda, que a corporeidade do artista atua como uma mediadora - que afeta e ao mesmo é afetada - de dualidades que formam sua própria compreensão de corpo (alguma identidade sempre em formação). Logo essa escrita trata sobre uma reflexão a respeito da minha corporeidade[1] percebida em um estado de fricção. O qual é evidenciado a partir de experiências artísticas de criação de imagens fantásticas - feitas pelo processo de fotografia e edição digital - e escritas literárias – acadêmicas e fictícias -, a quais constituem uma poética da autoficção.

Figura 1 e 2 – “Yin” e “Yang”. Fonte: acervo do autor.

Entre sensível e o embrutecido

A partir da problemática da mecanização dos processos de criação de imagens, surge a percepção de um estado de contraste do meu corpo, o qual ressoa sensivelmente, ao criar imagens por meio de processos poéticos, e em

[1] Conforme Bernadete Machado, Merleau-Ponty nos diz que uma compreensão total do esquema corporal não diz respeito apenas à relação do sujeito com si, mas à sua relação com o outro. E ainda que a percepção de corpo não se reduz ao sistema biológico e neurológico, mas também a sistemas subjetivos de afetos. Aí se faz a corporeidade que tenciona a relação corpo e mundo mutuamente.

um estado de embrutecimento, ao [re]produzir imagens vazias em afeto nos processos escolares e empresariais. Percebendo, assim, dois sintomas da contemporaneidade a qual meu corpo vivencia: uma falta consciência da própria corporeidade nos processos de criação, principalmente fora do campo das poéticas em artes, e a apartação dela por conta de uma indústria demasiadamente materialista, que a todo momento dispara imagens espetaculares[2] que induzem um estado de corpo consumivelmente consumista.

Logo após a minha graduação em Artes visuais, esta investigação poética segue com criações imagéticas e literárias que usufruem de uma narrativa que põe em oposição um sujeito poético (sensível) e um sujeito normótico (endurecido). Em que as criações artísticas se relacionam, assim, hora com vivências e reflexões do mundo real - que partem das minhas vivências cotidianas como atuação profissional em empresas de publicidade e fotografia, escola e relações interpessoais - e outra com dramas e soluções imaginárias de um mundo fantástico e surreal – a partir de insights e inspirações oriundos das mundanidades e criações artísticas do mundo.

[2] Imagens espetaculares são aquelas que conquistam o imaginário humano através da imposição de uma mídia, cooperação ou emoção. Por exemplo a igreja católica conquistou o imaginário da população ocidental com anjos e santos junto com valores puritanos, machistas e homofóbicos. Ou ainda a imagem de um hambúrguer de alguma rede de fast food, a qual convence o consumidor mesmo sendo uma comida maléfica a saúde. Mas há também aquela imagem espetacular que toca o nosso íntimo, como por exemplo se emocionar ao ver um show de ópera ou peça de dança.

Figura 3 e 4 – “Aurantis Nebulae” e “Pirata inarte”. Fonte: acervo do autor.

Conseguinte as experiências da criação de imagens poéticas e a da atuação profissional no mercado de publicidade e fotografia, ingresso no mestrado em artes visuais (2019). E percebo que, ao estar investigando sobre uma relação *corpo poético x corpo normótico*[3], é interessante aprofundar e sensibilizar o meu olhar sobre uma microcultura holística e dialética do corpo. Dessa maneira, a qual procuro pensar sobre o meu processo de criação de imagens em artes visuais, surge a percepção de uma poética da autoficção - que se dá através de articulações de fluxos imagéticos reais e ficcionais percebidos por meio do olhar, das memórias, insights, revistas, outdoors, lentes da câmera fotográfica e interfaces digitais.

A partir disso, então, investigo que o termo autoficção foi criado pelo escritor, professor, tradutor e crítico Serge Doubrovsky (1928) na França. Durante a sua carreira pluralística Doubrovsky fazia da escrita um exercício estrutural de narrativas tautológicas. As quais referenciava suas próprias obras umas nas outras independentemente se fosse de gênero ensaístico ou romântico – ficando reconhecido, assim, por praticar uma escrita que rompia

[3] Corpo poético trata daquele pequeno estado de criação, o qual o corpo afasta todos anseios, medos e problematizações que impregnam nosso modo criar e perceber o mundo. Corpo normótico é aquele que normaliza um estado vazio sem afeto, medo. Um corpo que não se emociona ou que só atua em função de uma lógica mercantilista, sem refletir os valores dos elementos imagéticos que o atravessa.

fronteiras entre gêneros literários. A partir de suas bibliografias mescladas com ficção, Doubrovsky refletia sobre a existência de uma “psicanálise existencial” em suas próprias obras. A qual o escritor “define como tributária de um amálgama de trabalhos de Sartre, Merleau-Ponty, Marx, Freud e Hegel.” (NOGUEIRA, 2019, pg. 6151).

> Nessa sua “psicanálise existencial”, o crítico privilegia o homem – o autor – enquanto ser definido histórica e culturalmente. Mais especificamente, descobre-se, à leitura de seu livro sobre a Nova Crítica (1966), por exemplo, que Doubrovsky considera que uma obra é uma trama, uma "rede infinita de significações" respectivas ao texto impresso, mediatizada por um "universo imaginário" (DOUBROVSKY, 1966, p.101) em cujo centro está um homem definido historicamente, importando-lhe, porém, a existência imaginária do homem, e não sua biografia; e, sobremaneira, interessa-lhe o resultado de sua linguagem, que alinhava, na obra, o seu universo imaginário numa infinitude de significações (ibidem, passim). Assim, o autor, tal como estudado pelo crítico Doubrovsky, é um homem definido por sua linguagem: homem disseminado pelo texto marcadamente através de suas repetições e composições semânticas. (NOGUEIRA, 2019, pg. 6151).

Logo desde o cerne do termo autoficção, no campo da literatura, pode-se evidenciar que essa poética trata de uma linguagem feita por redes de significações articuladas por uma dualidade maior: o real e o ficcional. Tornando interessante pensar esta poética a partir da perspectiva das metáforas “Oceano” e “Cebola” utilizadas, por Tony Fang e Hofstede respectivamente, na reflexão do conceito de cultura.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Uma poética dualista

A partir da percepção da autoficção procuro compreender o porquê de meu corpo imergir nesta jornada poética dualista. Questionando que elementos

imagéticos[4] a minha corporeidade articula em uma realidade dualística de um *corpo poético x corpo normótico*?

Parto, assim, da percepção de que na contemporaneidade do século XXI o olhar do sujeito reeducou-se, de maneira que ele percebe não só o próprio corpo de forma imagética, mas o mundo também. O que torna interessante exercitar uma breve análise dos elementos imagético e os aspectos duais que de alguma forma influenciam a minha percepção de corpo e a maneira de como a minha corporeidade ressoa nas minhas interrelações com outros corpo e mundo:

{sexo: homem x mulher | gênero: rosa x azul | classe: rico x pobre | espaço: cidade x natureza | espiritualidade: anjo x demônio | sistema: coletivista x individualista | pensamento: científico x holístico | faculdade: exatas x humanas | mundo: oriente x ocidente | beleza: Vênus x Hércules | corpo: gordo x magro | esporte: futebol x ballet | cabelo: curto x longo | brinquedo: carrinho x boneca | elemento: fogo x água | realidade: chata x divertida | economia: capitalismo x socialismo | espiritualidade: cristianismo x satanismo | relacionamento: heterossexualidade x homossexualidade | ser humano: negro x branco | sociedade: empresários x tribos | desejo: novo x velho | astros: lua x sol | moral: puritano x puto | índole: bem x mal | tempo: vida x morte}

A partir deste curto exercício mental questiono-me se estes elementos imagéticos sentidos, reproduzidos e [re]criados pela minha corporeidade ao longo do meu progresso etário constituem um aspecto dialético do corpo. Pois ao pensar que nossa percepção de corpo se faz em um primeiro a partir da mimese desses elementos – por exemplo uma criança aprende que cor rosa é apenas usada por mulheres - e posteriormente por uma mediação – em algum outro momento essa é mostrado para esta criança que homem também pode usar rosa, cabendo ele sensibilizar-se ou recusar esse novo valor -, me faz

[4] Uso o termo elementos imagéticos para me referir alguma coisa que concilia seu valor cultural e social com o seu poder visual e estético para formação de percepções acerca do corpo e corporeidade. Por exemplo o elemento gênero possui aspecto feminino e masculino e agrega poder estético ao por cor azul como masculino e cor rosa feminina.

refletir que a potência de um corpo poético se dá justamente ao questionarmos, refletirmos, o que já é normatizado nas nossas percepções – cognitivas, intelectuais, morais, sensíveis. Logo um estado de friccionado é evidenciado quando percebo que estou agenciando as dualidades destes elementos imagéticos sem que haja uma anulação de alguma das polaridades – um agenciamento dialético. Pois para um corpo que está clareando-se de sua corporeidade o estranho e a mudança estão no processo, ou ainda no percorrer entre a "rosa e azul" - podendo descobrir assim o roxo, amarelo, branco, preto ou um arco íris inteiro.

Porém surge como problemática o contexto o qual o meu corpo está inserido: uma cultura ocidental e brasileira que possuí uma visão polarizada desses elementos imagéticos. Em que estes ao constituírem uma gama de valores - subjetivos, estéticos, morais, monetários e culturais - super polarizados, acabam por deturpar o modo o qual os sujeitos percebem e se afetam pelos elementos imagéticos encontramos pelo mundo. Pois uma super polarização ocorre quando algum dos aspectos, que compõe a dualidade desses elementos, deixa de consoar em harmonia. Fazendo com que um fluxo entre as dualidades deixe de existir, ficando estático - um estado de conservação que gera valores conservadores. Dessa maneira, propaga-se uma supremacia ou colonização dos valores que moldam nossas percepções corpóreas, por não haver um embate – reflexão - dos aspectos que esses elementos – e seus valores – carregam.

Aí se faz, então, interessante em conhecermos diferentes visões de mundo, como por exemplo a filosofia oriental do Yin Yang. A qual serve de aporte para o professor Tony Fang[5] refletir sobre cultura e que me faz pensar em uma analogia do macro pra o micro nessa escrita. Logo pontua-se que Yin Yang é uma antiga filosofia chinesa, que incorpora uma visão holística,

[5] Professor de Administração de Empresas em Stockholm Business School. Fang realiza pesquisas sobre a conceitualização da cultura na globalização, gestão e inovação transcultural, negociação comercial multicultural, liderança e comunicação intercultural, estilo de cultura e administração nórdica, estudos de negócios chineses, ciência política, negócios sino-russos relacionamento etc.

dialética e dinâmica do mundo (FANG, 2012). Tony Fang ainda nos diz que Yin Yang possuí “três princípios” de dualidade:

> The tenet of ‘holistic duality’ posits that a phenomenon or entity cannot be complete unless it has two opposite elements.... The tenet of ‘dynamic duality’ posits that opposite elements will mutually transform into each other in a process of balancing under various conditions.... The tenet of ‘dialectical duality’ posits that the holistic and dynamic tenets can stand because two contrary (relatively contradictory) yet interdependent (relatively compatible) elements exist as opposites in unity to mutually affirm (for consistency and equilibrium) and mutually negate (for completeness and punctuated shift)....The dialectical tenet is the most salient as the anchor for the other two tenets of duality. (Li,2008: 416 apud FANG, 2012, pg.26)

(tradução livre do autor)

> O princípio da 'dualidade holística' postula que um fenômeno ou entidade não pode ser completo, a menos que possua dois elementos opostos.... O princípio da 'dualidade dinâmica' suplica que estes elementos opostos transformarão um ao outro mutuamente em um processo de balanceamento sob diversas circunstâncias .... O princípio da 'dualidade dialética' suplica que os princípios holísticos e dinâmicos podem permanecer porquê dois elementos contrários (relativamente contraditórios), mas ainda assim interdependentes (relativamente compatíveis), existem como opostos na unidade para mutuamente afirmar (por consistência e equilíbrio) e mutuamente negar (por completude e troca pontuada) .... O princípio dialético é o mais saliente, como uma espécie de âncora dos outros dois princípios da dualidade. (Li, 2008: 416 apud FANG, 2012, pág. 26)

A partir disto Tony Fang problematiza a respeito de uma visão dinamicamente estática da cultura proposta por Hofstede, pois esta percebe os paradoxos como problemas e não como fenômenos potentes em aprofundar as dimensões da cultura. Assim, o pesquisador propõe compreendermos cultura por uma visão holística, dinâmica e dialética Yin Yang, utilizando a metáfora de oceano para dizer que

> [...] culture encompasses different values. Depending on the context, situation, and time, some values come to the surface while others remain dormant, at the bottom of the ocean, to be awakened under different circumstances in

a way that "at any given point in time, some cultural values may become more salient, i.e., rise to the surface, while other cultural values may be temporarily suppressed or lie dormant to be awakened by conditioning factors at some future time" (FANG, 2011, p. 6) (FANG 2012, p.37).

(tradução livre do autor)

[...] a cultura engloba diferentes valores. Dependendo do contexto, situação e tempo, alguns valores vêm à tona, enquanto outros permanecem dormentes, no fundo do oceano, para serem despertados sob diferentes circunstâncias, de uma maneira que "a qualquer momento, alguns valores culturais podem tornarem-se mais salientes, ou seja, sobem à superfície, enquanto outros valores culturais podem ser temporariamente suprimidos ou permanecer adormecidos para serem despertados por fatores condicionantes em algum momento futuro "(FANG, 2011, p. 6) (FANG 2012, p.37).

em oposição a metáfora de cebola do autor Hofstede[6], o qual

[...] theorizes that "cultures, especially national cultures, are extremely stable over time" (p. 34) because the core values are stable. Hofstede (1991, 2001), uses an 'onion' metaphor to describe cultures. He maintains that an onion consists of different layers that can be peeled off until the core. At the core of the onion lie the basic assumptions, values, and beliefs which are stable because they are inherited. On the outer surfaces of the onion, we see symbols, heroes, and rituals that are 'practices' of culture (Hofstede, 1991). These outside layers, which are the behavioral parts of the model, may change over time. (FANG 2012, p.37).

(tradução livre do autor)

[...] teoriza que "culturas, principalmente as culturas nacionais, são extremamente estáveis ao longo do tempo" (p. 34), porque os valores fundamentais são estáveis. Hofstede (1991, 2001), usa uma metáfora de "cebola" para descrever culturas. Ele sustenta que uma cebola consiste em diferentes camadas, as quais podem ser descascadas até o núcleo. No cerne da cebola estão as suposições, valores e crenças básicas, que são estáveis por serem herdadas. Nas superfícies da cebola, vemos símbolos, heróis e rituais, que são "práticas" de cultura (Hofstede, 1991). Essas camadas externas, que são as partes comportamentais do modelo, podem mudar com o tempo. (FANG 2012, p.37).

---

[6] Geert Hofstede (Haarlem, 2 de outubro de 1928) é um psicólogo holandês. Ele foi inspirado pelo culturalismo. Sua visão da cultura é baseada na definição dada pelo antropólogo americano Kluckhohn: "a cultura é o modo de pensar, de sentir e de reagir de um grupo humano, sobretudo recebida e transmitida pelos símbolos, e que representa sua identidade específica: ela inclui os objetos concretos produzidos pelo grupo. O coração da cultura é constituído de ideias tradicionais e de valores que estão ligados".

A partir desse embate entre “oceano e cebola” pode-se pensar que nesta reflexão de uma microcultura do corpo os símbolos, heróis e rituais servem de elementos imagéticos, os quais impregnam a pele do corpo. De modo que escurece as percepções do corpo para com a sua - e da própria - corporeidade. Pensa-se, assim, na necessidade do oceano – a dinâmica do Yin Yang – para amolecer, limpar, o excesso de camadas – valores – na tentativa de criar novas sensibilidades ao claro – valores progressistas[7].

Visto, então, que a articulação de valores paradoxais, percebidos em elementos imagéticos dualistas nesta poética, serve como uma força motriz para que esse corpo se “abra” ao oceano – uma cultura dinâmica e de diversidades - pensado por Fang. Logo o paradoxo real e ficção na poética da autoficção indica a existência de uma corporeidade que se faz potente ao entrar em embate entre aquilo que já lhe é normal e estranho – ou ainda aquilo que ainda pode ser, mudança.

Como exemplo disso pegamos a percepção de que eu tenho um corpo do sexo[8] homem, o qual foi posto em uma cultura do gênero[9] masculino. Recordo-me das roupas de cores azuladas, do calção do uniforme da escola, dos brinquedos em forma de carro, da educação física ser somente futsal para os meninos, do cabelo sempre curto, das suposições de que as garotas próximas a mim eram minhas “namoradinhas” - entre outras coisas que passam batidas as nossas percepções de corporeidade. Isso se dá por que o corpo sexo homem foi colonizado por um elemento imagético de gênero deturpado, pois este valoriza apenas um aspecto masculino do elemento gênero, excluindo, assim, o feminino e os possíveis outros entre e com estes –

[7] “A ideia de progresso pode ser definida como ideia de que o curso das coisas, especialmente da civilização, conta desde o início com um gradual crescimento do bem-estar ou da felicidade, com uma melhora do indivíduo e da humanidade, constituindo um movimento em direção a um objetivo desejável.”

[8] Formação física, orgânica, celular e particular que permite distinguir o homem e a mulher.

[9] Construção social sobre os elementos visuais, comportamentais e sexuais que um corpo deve ter de acordo, ou não, com seu sexo de nascença.

como por exemplo o gênero neutro, sem gênero, transgênero, cross ginger, gênero fluido entre outros. Uma das consequências desta deturpação de gênero, um elemento fruto de construção social, é a obstrução da valorização e até mesmo destruição de diferentes formas de perceber e sentir nossos próprios corpos sexuais – transsexual, assexual, intersexual entre outros. Por mais que estás sempre tenham existido, em decorrência de forças maiores do universo, ainda vivem em um estado de resistência constante diante de uma estratificação – por em camadas – sociocultural machista, heterossexual, branca e materialista.

Instaura-se, assim, microculturas de embrutecimento, que sufocam e escurecem as percepções da corporeidade. Apartando a capacidade de nascença do corpo de [re]criar-se – desenvolver, mudar, subverter - de acordo com o inteligível, cognitivo, íntimo, espiritual e sensível de cada indivíduo. Dessa perspectiva pode-se dizer que a "cebola", com as suas camadas, acaba por silenciar as redes de conexão que formam um coletivismo de diversidade dos corpos. Fazendo-me refletir que

> O moderno promoveu a "privatização" da experiência artística, tendo centrado a dinâmica da arte na criação e um único indivíduo – o artista -, ensimesmado em suas certezas e imaginações... Induzido a criar distanciamento com sua audiência, sem expectativa de com elas interagir, ao contrário tentando desconhecê-la, o artista produzia sua arte isolado em seu mundo supostamente livre, motivado pelas coisas daquele mundo, como se eles – artista e seu mundo particular – se bastassem." (OLIVEIRA. 2011. p. 138)

Figura 5 e 6 – “Yin Yang” e “Dialéticos”. Fonte: acervo do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corpo Caos

Diante dessa constatação volto a me questionar que elementos imagéticos a minha corporeidade articula nesta dualidade *corpo poético x corpo normótico* nesta poética da autoficção? Bom após ponderar está microcultura do corpo por meio da perspectiva da “cebola” para o “oceano”, percebo que são muitos e infinitos. Pois o meu corpo quando sensibilizado e em estado fricção – que amolece e corrói camadas apartantes – percebe uma fenda para um universo caótico e rico em possibilidades.

> Não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas de fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas. (ROLNIK, 1998, p.01)

Esta micropolítica do corpo não só sensibiliza o meu corpo a perceber uma corporeidade constantemente atuante, mas, também, me faz pensar na importância de começar a reavaliar a visão de cultura ocidental e brasileira pela filosofia oriental chinesa. Pois do "ponto de vista de Yin Yang, contradições ou paradoxos não são vistos como problemas, mas como uma visão de mundo, uma metodologia e um modo de vida natural" (Chen, 2002; Chen, M.-J., 2008; Fang, 2003; Fletcher & Fang, 2006; Li, 1998, 2008, 2011a, b apud FANG, 2012, p.36) (tradução livre do autor). Além disso, precisa-se, ainda, atualizar-nos sobre as nossas percepções de microcultura de corpo e corporeidade, pois "estamos vivendo em um novo ambiente social de globalização com 'aprendizado cultural sem fronteiras e sem fio, transferência de conhecimento e compartilhamento sincronizado de informações" (FANG, 2012. p. 29) (tradução livre do autor)

Diante de um mundo com políticas conservadoras, radicais, reacionárias e apertadoras em ascensão, as percepções abordadas aqui indicam um caminho para discutirmos sobre sensibilizações das percepções de uma cultura visual que conduz as relações dos corpos uns com outros e com o mundo.

Por final, ainda avalio que ao ser levado por ressonâncias poéticas e intimistas da autoficção alcanço alguns momentos os quais me conecto novamente ao todo (caos) – luz e escuridão | coletivo e individual | pleno e vazio | homem e mulher. Alcançar um estado de felicidade e alta vitalidade requer dxs artistas movimentos de mudanças, devires e fluidez, os quais descascam estratificações formadoras de realidades normóticas, inibindo o medo de lançar-se ao oceano. Dessa maneira, a criação artística e a pesquisa poética apresentam-se como poderosas articuladoras e sensibilizadoras de camadas que embrutecem e isolam os nossos corpos das estranhezas do mundo. Esta poética da autoficção me faz perceber a potência de resgatarmos a independência de nossos valores subjetivos e as potências das [an]essências

de nosso corpo, principalmente quando se é evidenciado que estamos cotidianamente sob processos de massificação dos corpos por meio de explosões imagéticas industriais vazias em afetos.

Figura 7 – “Pólos”. Fonte: acervo do autor.

REFERÊNCIAS

BLUME, Bruno André. **Progressismo: o que é?**. Site "Politize!". Disponível em: www.politize.com.br/progressismo-o-que-e/ Acessado em: 02 de outubro de 2019.

FANG, Tony. **Yin Yang: A New Perspective on Culture.** Stockholm University. 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227792935_Yin_Yang_A_New_Perspective_on_CultureAcessado em: 31 de agosto de 2019.

MACHADO, Bernadete Franco Grilo. **Visão e Corporeidade em Merleau-Ponty**. In: Revista Filosófica Argumentos. Ano 3, 2010, pp.82-88. Disponível em: www.periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/18951

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. **A mundanidade da arte**. Revista ARS v. 10, n. 20. Páginas 132-143. São Paulo. 2012.

NOGUEIRA, Luciana Persice. **A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em Si Bemol**. In: Anais XV Encontro Abralic., 2016, pp. 6150-1658. Disponível em: www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1545

ROLNIK, Suely. **CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil**. Editora Estação Liberdade. São Paulo. 1998. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm Acessado em: 29 de agosto de 2017.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica.** PUC – SP. São Paulo. 1998. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm Acessado em: 29 de agosto de 2017.

PERFORMANCE ARTE E QUESTIONAMENTOS A CERCA DAS RELAÇÕES DE GÊNERO NO MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO

POTRICH, Bruna Leticia[1]
BIANCALANA, Gisela Reis[2]
RAMOS, Luana Furtado[3]

Resumo: A pesquisa trata da criação de uma poética em Performance Arte calcada em questões de gênero que se estabelecem em determinados recortes culturais do Rio Grande do Sul. O procedimento metodológico adotado partiu de uma Intervenção Performartiva Urbana, a mesma disparou inquietações que levaram as artistas-pesquisadoras a indagar-se sobre as relações de poder e seus efeitos neste contexto, a saber, o Movimento Tradicionalista Gaúcho. A Performance Arte, manifestação artística do-no-pelo corpo em estado de arte, é transdisciplinar e transgressora. Portanto, sua escolha mostra-se potente ativadora dos discursos artísticos que apontam para questionamentos de cunho sociopolítico e cultural como o desnudamento das questões de poder relativas a gênero no MTG. A poética em Performance Arte está em processo inicial de desenvolvimento e já produziu duas ações performativas.

Palavras-chave: Relações de Gênero; Performance Arte; Movimento Tradicionalista Gaúcho;

Abstract: The research deals with the creation of a poetics in Performance Art based on gender issues that are established in certain cultural clippings of Rio Grande do Sul. The methodological procedure adopted was based on an Urban Performative Intervention, which triggered concerns that led the artist-researchers. to inquire about the power relations and their effects in this context, namely the Gaucho Traditionalist Movement. Performance Art, an artistic manifestation of the body-in-the-state, is transdisciplinary and transgressive. Therefore, her choice proves to be a powerful activator of artistic discourses that point to socio-political and cultural questions such as the denudation of gender-related power issues in the MTG. The poetics in Performance Art is in the initial development process and has produced two performative actions.

Keywords: Gender relations; Performance Art; Gaucho Traditionalist Movement;

INTRODUÇÃO

No cenário atual apresentado pelas artes, muitos são os trabalhos que tem o corpo como centro irradiador de seus saberes-fazeres. Neste contexto, buscamos

[1] Licenciada em Dança, graduanda em Dança Bacharelado e bolsista FIEX pela Universidade Federal de Santa Maria, brunaleticiapotrich@gmail.com;
[2] Professora Doutora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais e do Curso de Dança Bacharelado do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, giselabiancalana@gmail.com;
[3] Graduanda em Dança e bolsista PROBIC pela Unversidade Federal de Santa Maria, luanafurtadoramos@hotmail.com;

evocar uma experiência sensível pela via do corpo imerso na arte contemporânea, especificamente em Performance Arte, ao abordar questões de gênero vislumbradas no ambiente cultural definido como Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Assim, observamos a potência da Performance enquanto manifestação artística veiculada pelo corpo em estado de arte ao promover reflexões sobre os saberes-fazeres no mundo contemporâneo. Entre eles estão as emergentes questões de gênero que assolam o dia-a-dia de inúmeras mulheres que batalham pelos seus direitos. Essa inquietação gerou uma primeira ação performativa realizada pelas ruas da cidade de Santa Maria-RS, além de provocar questionamentos a cerca dessa temática.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

O trabalho foi realizado durante o primeiro semestre de 2019, por um grupo de pesquisa denominado Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes e Letras, da Universidade Federal de Santa Maria. Tal intervenção tinha por objetivo conversar com os indivíduos que circulavam pelas ruas, afim de que esses compartilhassem com os performers um de seus momentos mais difíceis na vida. Os momentos compartilhados foram, então, transportados para o ateliê de criação e compartilhados com o grupo. Ao contar sua dor, o indivíduo deveria escolher uma pedra, que se parecesse no tamanho, cor, formato da dor compartilhada. O performer por sua vez, deveria carregar essas pedras/dores até estar exausto, percebendo como essas cargas invisíveis carregadas diariamente pesam e afetam cada pessoa. Com essa experiência foi proposto abrir um espaço-tempo para o sensível, a escuta do outro, tendo em vista uma rotina de sobrecarga enfrentada na qual os seres humanos tem diversas tarefas a serem cumpridas. Além disso, também foi possível perceber-se no outro. Sentir a intensidade emocional e fisicamente através das pedras carregadas trouxe uma experiência concreta para os performers do grupo instaurando-se na carne. A dor do indivíduo era, por vezes, a dor do performer, outras vezes o relato levava à reflexão sobre suas dores pessoais, especialmente porque a escolha das pessoas nas ruas não era aleatória. Cada performer do grupo escolheu abordar muitas pessoas, a princípio, aleatoriamente pelas ruas. Porém, ao chegar ao ateliê de criação, as histórias escolhidas para

compartilhar eram aquelas que tocaram mais profundamente cada performer do grupo. Sendo assim, para este trabalho, foram selecionados os relatos de mulheres que enfrentaram problemas relativos à dominação masculina em suas vidas. Após a realização desse trabalho muitas foram as inquietações que emergiram em cada um dos performers-pesquisadores. Aqui as questões das pesquisadoras-autoras, dizem respeito às relações de gênero e de poder, nos espaços instituídos da cultura gaúcha, ou seja, as entidades ligadas ao Movimentos Tradicionalista Gaúcho (MTG). Acredita-se na potência do corpo em Performance Arte para expor a reflexão e questionar essa cultura que apresenta traços da soberania patriarcal. Para um melhor entendimento a respeito da pesquisa que vem sendo realizada é necessário compreender algumas definições, e escolhas, que levaram as artistas-pesquisadoras por este caminho. Primeiro o contexto escolhido diz respeito a um espaço frequentado por muitas mulheres, inclusive nos quais uma das pesquisadoras se sente inserida por ter crescido em um Centro de Tradições Gaúchas (CTG). Esta experiência de vida permite observar, claramente, que as mulheres têm papéis e funções determinadas neste contexto sociocultural. Desde o início do MTG organizado, em 1947, a exclusão das mulheres é evidente e elas só passam a participar no ano de 1949. Após este período é possível identificar em Silva (2013, p. 48) a luta para que as mulheres fossem aceitas, pois “com muita dificuldade e superando preconceitos, as moças começaram a conquistar espaço e realizar atividades direcionadas às mulheres”. Inicialmente, essas atividades se referem a participação das mulheres nas danças e na culinária de pratos típicos da cultura sul-rio-grandense. Hoje, mais espaços foram reivindicados e adquiridos por essas mulheres, mas ainda há valores e costumes que fazem grande distinção entre homens e mulheres e permanecem cristalizados necessitando de reflexão séria e comprometida. A Performance Arte enquanto potente manifestação artística veiculada pela presença do corpo em estado de arte conclama à exposição e reflexão transgressora de costumes e valores instituídos e, muitas vezes, dominadores. Sua perspectiva desafia a arte a empreender interações transversais do conhecimento. Portanto, a Performance permite ao artista-pesquisador experimentar uma ampla gama de possibilidades que podem interconectar o saber-fazer artístico à contextos socioculturais diversos. Neste caso, a intenção é amalgamar a arte às questões de gênero que se estabelecem em ambientes tais como o MTG. A respeito do que a Performance Arte proporciona ao artista-

pesquisador, Fabião (2013, p.08) afirma que tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aquiagora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matériamundo. (FABIÃO, 2013, p.08) É esse embate com o mundo que interessa nesta pesquisa. Essa experiência de desconstrução do automático e de desfamiliarização do que é familiar proporcionada pela Performance Arte que instiga a pensar outras formas de fazer arte, de construir espaços para outras formas de vida (FABIÃO, 2013 p.08). Aqui são buscadas, especialmente, formas que proporcionem igualdade de direitos entre homens e mulheres. As relações de gênero se constituem, antes de tudo, na referência ao masculino e ao feminino. As construções socioculturais se dão nas diferenças em relação a este ou aquele gênero (LOURO, 1987, p.11) e vão, ainda, para a considerações das diversas construções identitárias provenientes de orientações sexuais diversas no mundo contemporâneo. Nas reflexões de Fabião (2013, p. 09) é possível perceber que “uma performance é um disparador de performances”, ou seja, uma questão levantada e em “resolução”, desperta outras dúvidas. Esse trânsito surge, constantemente, no acolher e experimentar possibilidades. Neste contexto, parece pertinente uma poética em Performance Arte, na qual novas questões surgem no processo vivo que é pesquisar. Essa ótica da diversidade propõe, então, que a Performance Arte é “uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (FABIÃO, 2013, p. 10). É nesse enfrentamento corpo - mundo que reside o estado da arte, particularmente a arte interventiva realizada nas ruas da cidade abrindo uma fenda no espaço-tempo para evocar um momento de partilha do sensível. A intervenção performativa é promotora de reflexões a respeito da vida, cultura e sociedade. Portanto, parece pertinente esse enfrentamento, do corpo imerso na Perforformance, com suas construções político-culturais propositivas a respeito das relações entre os papéis sociais de homens e mulheres. Ao falarmos sobre gênero nos remetemos a um campo bastante amplo, primeiramente ao que se refere a um pensamento sobre estes estudos e, em seguida os estudos de gênero propriamente ditos. Em virtude disso, é importante destacar que a utilização de gênero é definida aqui como as “origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das

mulheres" (SCOTT, 1995, p.07). A identidade de cada indivíduo é composta de vários fatores e, no que se refere ao fator de construção social, serão abordados os papéis de gênero. Logo "tudo aquilo que é associado ao sexo biológico fêmea ou macho em determinada cultura é considerado papel de gênero" (GROSSI, 1998, p.06), ou seja, o que se espera do comportamento de um homem ou de uma mulher é dito papel de gênero. Porém, esses comportamentos mudam de uma cultura para outra. Louro (2001, p. 11) fala que "os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita sempre no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura". Sendo assim, se faz necessário lembrar que estamos abordando o MTG como núcleo formador de processos de identificação coletivos, segundo seus critérios. Ainda no que se refere a gênero Weeks (2001, p.56) aponta que este não é uma simples categoria analítica; ele é como as intelectuais feministas tem crescentemente argumentado, uma relação de poder. Assim padrões de sexualidade feminina são, inescapavelmente, um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável – um poder historicamente enraizado (WEEKS, 2001, p.56) Falar sobre gênero é falar ainda sobre as relações de poder que são estabelecidas nessa dicotomia homem/mulher. Isso decorre do processo de formação sociocultural, no qual aprende-se a classificar os indivíduos a partir dos comportamentos por eles apresentados, assim como diz Louro (2001, p.15) é fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. (LOURO, 2001, p.15) Nas sociedades contemporâneas o poder ainda cabe majoritariamente ao homem, branco e heterossexual, mesmo que veladamente. Os outros sujeitos que apresentam comportamentos e características que não se encaixam nessa denominação estão em um grau abaixo no ordenamento das hierarquias. Em virtude disso, acabamos investindo na construção de nossos corpos sempre "de acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos" (LOURO, 2001, p.15). No sentido de representar o grupo ao qual pertencemos, acabamos aceitando imposições sem questioná-las, afinal quem questiona e quer ser diferente é desviante, tido como anormal. No entanto, o que ocorre é que "as

instituições e os indivíduos precisam desse 'outro'. Precisam de uma identidade 'subjugada' para se afirmar e para se definir, pois sua afirmação se dá na medida em que a contrariam e a rejeitam" (LOURO, 2001, p.31) Essas premissas apontam que "os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados" (LOURO, 2001, p.14). Apesar de tal afirmação sobre a transformação dos corpos e os significados a ele atribuídos, observamos no MTG, ainda que com mudanças significativas, uma cristalização de costumes onde prevalecem as relações de poder do homem sobre a mulher. Percebe-se que "na atual sociedade capitalista a dominação da mulher se dá de um modo específico, determinado, que é diferente de outras formações sociais. Esta dominação é hoje muito mais política e ideológica do que física" (LOURO, 1987, p.11). Ao considerarmos tal afirmação, esse entendimento é usado como justificativa para dominação pelas diferenças biológicas entre homens e mulheres. Com as transformações sociais constantes no mundo contemporâneo, tais afirmativas vão deixando de ser utilizadas passando a outras. Assim, diziam os mais avançados que o sexo masculino não era superior ao feminino, mas que tinham cada um atributos naturais diferentes. Essas diferenças se referiam ao temperamento, caráter, tipo de raciocínio, o que levava a que as mulheres fossem 'naturalmente' dóceis, submissas, sensíveis, cordatas e dependentes, e os homens fortes, agressivos, independentes. Elas intuitivas, pacientes e minuciosas; eles lógicos, organizadores, criativos, mais capazes de generalização e síntese. Por essa ideologização dos papéis também seria consequência 'natural' que ao homem fica assim atribuídas as funções decisivas e públicas da organização social, e a mulher as tarefas menores e mais interiorizadas. (LOURO, 1987, p.29) Os comportamentos de superioridade e hierarquia permanecem mesmo que ainda apoiados em outros motivos. Atribuídas essas denominações de naturalidade é que surge a primeira questão das pesquisadoras e que diz respeito a essa fragilidade e que incide, diretamente, sobre as representações do feminino no contexto do MTG. Isso se reflete na cultura gaúcha, dentro dos espaços do MTG, a começar pela nomenclatura utilizada para homens como peões e para mulheres como prendas. O movimento mostra essa superioridade, carregada até os dias de hoje. Algumas regras próprias dessa organização sociocultural estão se materializando como disparadoras da segunda obra artística que será uma Performance Arte solo. Esta obra será ponto de partida para uma série de outras Performances que pretendem constituir a poética em

desenvolvimento pelas pesquisadoras. Para tal, foi revisitada e levada em conta a reflexão crítica dos termos prenda e peão em Biancalana (2014, p.31) quando a autora diz que prenda é o nome, em sentido figurado, atribuído à moça gaúcha, porém o sentido real da palavra é jóia, relíquia, presente de valor. Nesse contexto, observa-se claramente de que modo o conceito mulher é trabalhado aqui, como um adorno ou como algo que se possui. A postura em questão revela a ideologia hierárquica do papel do homem em relação ao da mulher. (BIANCALANA, 2014, p.31) Incomodada com tais definições e a ideia recorrente da mulher indefesa, frágil e submissa, é que emerge o disparador para a criação da primeira Performance da poética em desenvolvimento. Ao cruzar as referências anteriormente citadas, no corpo em estado de arte, buscamos jogar com os sentidos empregados à palavra prenda em ateliê de criação. Ao se referir à prenda como presente de valor, a mulher aparece como tal na Performance que traz como materialidade primeira uma grande caixa de presente. Aparece a prenda, mulher gaúcha, embrulhada em uma caixa de presente que questiona seu papel propriedade e de enfeite. A ironia busca um discurso poético que faça refletir a respeito dessa mulher troféu, ou valiosa. A obra ainda está em sua fase inicial de elaboração e ainda não foi à público. As pedras usadas na primeira obra que foi a intervenção performativa urbana descrita acima também devem aparecer nesta Performance solo, mas ainda não sabemos de que modo elas serão empregadas. Estamos trabalhando com algumas possibilidades. Uma delas seria costura-las na saia dificultando a mobilidade da mulher. Em suma, interessa-nos trabalhar a partir de uma poética em Performance Arte, criticar e refletir sobre as relações de gênero e poder exercidas dentro do MTG. Atualmente, observamos as transformações dos espaços que vêm sendo reivindicados e adquiridos pelas mulheres dentro deste movimento e nos quais elas vêm ocupando cargos de grande importância para eles como patroas e coordenadoras de Regiões Tradicionalistas (RT). Por outro lado, a mulher ainda é delicada e precisa ser cortejada. Nas danças por exemplo, ela não pode sapatear. Pouco se vê, também, mulheres trovando ou laçando. A preparação dos pratos típicos segue a cargo das mulheres, com exceção do churrasco, pois esta tarefa é para os homens. Tais comportamentos comuns da rotina e do cotidiano no MTG são perpetuados e repassados por gerações sem mudanças muito significativas no que se refere aos papéis ocupados por homens e mulheres. São poucos, também, os que se atrevem a questionar essas práticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, as Performances em elaboração visam promover artisticamente um entendimento poético-reflexivo dos papéis ocupados pelas mulheres no contexto sociocultural referido. Mais ainda, visam problematizar posicionamentos mais flexíveis e reflexíveis para as questões de gênero instauradas nas instâncias regulamentadas pelo MTG questionando hábitos e costumes cristalizados por essa cultura patriarcal. Ao acreditar na potência do corpo em estado de arte, atravessado pelas questões culturais afloradas nesta pesquisa, buscamos uma forma de fazer/pensar arte no mundo contemporâneo atravessada pelo diálogo entre a Arte da Performance, o MTG enquanto contexto sociocultural a ser investigado, e às questões de gênero que ali se estabelecem. As ações performativas se colocam como válvula de escape das pressões exercidas pelo poder dominante. Esse desvio propositivo pode ser fertilizador de um manancial de ações performativas. Assim, a poética em desenvolvimento busca ser disparadora de um fazer arte transgressor, questionador e provocador de um status quo instituído.

REFERÊNCIAS

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo:O Corpo-em-experiência. Revista do LUME, 2013. Disponível: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276.Acesso em:25/09/19; GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. Santa Catarina: Editora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998. Disponível em: http://bibliobase.sermais.pt:8008/BiblioNET/upload/PDF3/01935_identidade_genero_r evisado.pdf. Acesso em: 10/10/2019 LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pósestruturalista. Petropolis RJ: Vozes, 1997. _____. Prendas e antiprendas: uma escola de mulheres. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987. _____. O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. SCOTT, Joan. Gênero: uma catergoria útil de análise histórica. v.20, n.2 Educação e Realidade, 1995. SILVA, Marcia Borges da. A evolução da mulher gaúcha: na sociedade gaúcha, na

revolução farroupilha e inserção no tradicionalismo (origem do vestido de prenda). Porto Alegre: Martins Livreiro-Editor, 2013. ROSAS, R; SLAGADO,M; Artefato – Rizoma. Rizoma; 2002. Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/46875547/Artefato-Rizoma-net Acesso em: 25/09/19.

GÊNERO NA VIDEOPERFORMANCE: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA COMO REFLEXÃO

VIEIRA, Cátia Maria da Silva

Resumo: Este trabalho busca por meio de uma videoperformance de minha autoria, articulada a relatos pessoais e trabalhos da artista Cindy Sherman, desenvolver questões da subordinação do gênero na sociedade contemporânea ao utilizar como recurso poético a repetição.

Palavras-chave: videoperformance; Cindy Sherman; subordinação do gênero

Abstract: This work aims to achieve, through a video performance based on personal experiences and the work of Cindy Sherman, the development of gender subordination issues in contemporary society using exaggeration as a poetic resource.

Keywords: video performance; Cindy Sherman; gender subordination

INTRODUÇÃO

No ano de 2015 realizei para uma disciplina da graduação em Artes Visuais, uma videoperformance na época denominada Sem Título. A atividade propunha a realização de uma releitura de uma obra presente no livro *Novas Mídias da Contemporaneidade* de Michael Rush. Na época em questão esta realização só foi entendida por mim como de cumprimento de uma tarefa de aula. No entanto, em 2018 ao escrever o trabalho de conclusão de curso no primeiro capítulo denominado *O Corpo que Habitou a Graduação,* realizei o que hoje acredito ser um mapeamento de experiências vivenciadas durante a graduação que me levaram a escolha do tema nudez e representação do corpo feminino. Uma das experiências significativas para tal escolha foi a realização da proposta citada. Na monografia realizo uma breve relação deste trabalho com feminismo e gênero. Contudo ao ingressar no mestrado percebo uma necessidade de me voltar novamente para os trabalhos realizados durante a graduação. Dessa forma, realizo o artigo Dis(formação), no qual apresento os trabalhos, agora como cartografias vinculadas aos autores Giorgio Agamben e Judith Butler, ao tratar das poéticas e vivências como um processo de desnudamento ou desconstrução.

Ao me voltar mais e mais a este trabalho, e quando de fato o trabalho se realiza para mim, depois de três anos esquecido, é como olhar um mar sem fim. Desta forma vejo a necessidade de realizar uma escrita somente dedicada a esta poética, a fim de conhecer melhor a mim mesmo, meu percurso de 2015 até hoje, assim como acredito que a escrita desta, ajudará por uma busca de dis(construção), a respeito de questões que partem de

mim mas atingem o gênero, deste modo valido com um paralelo aos trabalhos da artista Cindy Sherman[1].

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Em 2019 visitei o Masp - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – e conheci Cindy Sherman. De fato, não foi a primeira vez que ouvia falar de Sherman, entretanto, era primeira vez que estava de frente a um de seus trabalhos.

Na ocasião fui ao museu visitar a exposição Tarsila Popular, em exposição no segundo andar. No entanto o que me chamou mais atenção ao final da visita foi um retrato grande em tamanho quase icônico de uma mulher que demonstra classe, mas ao mesmo tempo abandono. Não consegui esquecer daquele trabalho, no entanto ao tirar uma foto da descrição da obra meu celular desfocou, borrando a imagem que impossibilitou a leitura do nome da obra. Interessada pela artista pouco tempo depois encontro em um artigo com a obra vista em questão.

Cindy Sherman é uma artista que debate a identidade, seu trabalho situa-se entre um hibridismo de performance e fotografia. Tomando como referência imagens do meio de comunicação de massa (cinema, televisão, publicidade). Sherman muda a identidade em múltiplas faces, problematizando os estereótipos da mulher. O trabalho visto em questão se trata de Untitled-137, o retrato faz parte de uma série realizada para o primeiro edital de moda para Vogue-Paris, realizado pela artista com total liberdade de criação.

Após o sucesso de *Untitled Film Still*s (1977-1980) série composta por 130 fotos, na qual a artista usa como referência ícones femininos do cinema e da televisão, ao realizar cenas com o imaginário acerca da mulher, nas quais ela desempenha vários papéis: namorada, estudante, dona de casa, moça do interior, sedutora, esportista, desamparada. Sherman ganhou notoriedade como um dos grandes nomes da arte contemporânea e foi convidada para fazer algumas campanhas publicitárias para marcas grandes do mundo fashion. No entanto, a artista performatizou na série mulheres completamente destoantes de qualquer padrão de beleza.

[1] Cindy Sherman (Glen Ridge, 19 de janeiro de 1954) debate a identidade, através da subjetividade de gênero. Seu trabalho situasse entre um hibridismo de performance e fotografia. Tomando como referência imagens do meio de comunicação de massa (cinema, televisão, publicidade), realiza representações de tipos femininos, problematizando os estereótipos da mulher.

1 - Cindy Sherman, Untitled-137, 1984.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Mesmo sem compreender o que tinha a dizer, o retrato de Sherman dialogou comigo, mais tarde ao tomar conhecimento de seu conteúdo percebo a linguagem que tenho com a figura performatizada. No retrato *Untitled-137* visualizasse uma mulher vestindo um casaco vermelho, que sinaliza elegância, e bom gosto, porém insuficiente para tornar esta atraente, que aparece descabelada, descuidada, deslocada, com feição de tristeza, abandono ou desdém.

Começo a desenvolver a partir da adolescência uma relação de subordinação com a vestimenta. Neste período a roupa deixa de ser apenas um tecido a abrigar o corpo, para se tornar um velcro. O tecido não protege mais a pele, mas a dor causada pelo olhar, dos que sabiam ou percebiam o sentimento deslocamento e tristeza diante de distúrbios no lar. No começar a ter autonomia para escolher minhas roupas, sinto algo próximo a um sentimento de satisfação. Acredito que empiricamente busco no corpo, uma âncora de alívio, na qual consigo subverter o olhar de "abjeção", termo que para Miskolci se refere aquilo que é considerado impuro, que ameaça a saúde coletiva, mas principalmente ameaça a ordem "a abjeção em termo sociais, constitui a experiência de ser temido e

recusado como repugnância, pois a própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é comunidade" (MISKOLCI, 2012, p.24 apud EBERSOL, 2015, p.64).

O que começou nas roupas em seguida passou para o rosto. Quando ingressei na graduação em 2014 só me reconhecia completamente maquiada. Acordava cedo e já me cobria de cosméticos, mesmo atrasada não saia sem maquiagem era como um uniforme, meus colegas, amigos nunca me viam sem o rosto coberto. Foi então que no segundo ano de graduação na disciplina de introdução a imagem em movimento venho a proposta de uma releitura.

Na videoperformance desenvolvo uma ação em que me colocava me diante de uma câmera de vídeo na qual registrava todas as minhas ações. Então, sentada em frente a uma penteadeira, começo a me maquiar compulsivamente por cerca de onze minutos, até meu rosto ficar grotescamente encoberto por cosméticos.

2 - Cátia Vieira, Experimento nº 1, 2015.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Em inúmeras séries o excesso de maquiagem é um dos recursos utilizadas por Sherman para produção das infinitas personagens femininas, assim como perucas, roupas, poses. Em Headshots (2000-2002) utiliza a maquiagem em excesso ao performatizar candidatas a atrizes em Hollywood. O trabalho parece exaltar a busca por glamor. Palavra

de origem inglesa que tem sua origem na palavra "*Grammar*", e significa uma qualidade extraordinária em um determinado indivíduo, fazendo com que ele pareça muito atraente[2], também pode ser visto como luxo e elegância, que intensifica a realidade de forma a mostrar favoravelmente. Desde sua origem, o cinema acolhe esse ícone a mulher que oscila entre a inocência e o escândalo (Courtine 2011). Com o cinema se popularizando cada vez mais durante o século XX, para atrair o público era preciso mostrar corpos excepcionais com isso, as telas substituem a "verdade" do corpo pela maquiagem, se tornando uma fábrica de glamour padrão[3]. Nesta série a artista parece se apropriar do mesmo recurso do glamor, entretanto, ao intensificar a realidade de forma oposta. Através do exagero causado pelos recursos da maquiagem, cabelo, expressões, poses e roupa ressalta os estereótipos como transmissores de clichês culturais e aspiração para alcançar um certo status social.

3 - Cindy Sherman, untitled-359, 2000.

Fonte: encurtador.com.br/lny24. Acesso 22/10/2019.

[2] https://www.significados.com.br/glamour Acesso (19/10/2019)
[3] Trecho presente no trabalho de conclusão de curso A Representação da Nudez e do Corpo Feminino. 2018.

Os trabalhos de Sherman evidenciam que o “ser” é tanto uma construção imaginária, quanto um reservatório de uma política de subjetivação, que projeta práticas, desejos, modos de ser e estar no mundo. Segundo Butler (1993) os atributos de gênero se dão de forma performativa, ganhando vida pelas execuções cotidianas. Que são imersas de forma sociocultural que se junta aos nossos corpos e delineiam o que somos e desejamos, sendo nossas próprias práticas de existência o meio pelo qual essas categorias são objetivadas e naturalizadas (p.7 apud PARPINELLI, FILHO, 2013 p.3).

> a performance é, portanto, entendida como atos estilizados que, repetidos, realizam a ‘’verdade’’ do gênero e simulam uma certa essência interna. O gênero, portanto, “não tem status antológico separado dos vários atos que constituem sua realidade” (Buther, 2013, p.194), pois ele “acontece na própria superfície do sujeito; na solenidade do gênero encontraríamos apenas um palco vazio (DEMETRI, 2018, p.51).

A segunda onda do feminismo legitimou por meio do termo “mulheres” a categoria de sujeitos históricos a qual o feminismo pretendia representar “porém, para que isso pudesse ocorrer, ancorou-se na ideia de um sujeito estável com uma identidade definida, compreendida dentro da categoria “mulher”” (EBERSOL, 2015 p.44).

Esse processo foi importante para dar visibilidade às mulheres dentro do discurso político. No entanto, como destaca Butler (2003) o termo “representação” merece atenção, pois pode ser tanto operado para dar visibilidade aos sujeitos que buscam representação política, quanto para uma “função normativa” de uma linguagem que pode revelar ou alterar o que é tido como verdade sobre uma categoria. Deste caso, tanto na categoria linguística quanto representação política estabeleceram previamente critérios de formação daqueles sujeitos nos quais deveriam representar a representação (EBERSOL, 2015 p.45). Esta categoria de verdade pode ser evidenciada em *Untitled Film Stills (1977-1980*), série na qual as diversas personagens femininas apresentam uma aparência convencional e circunscrita de papéis socialmente determinados, que é evidenciada por códigos gestuais padronizados e geralmente triviais que compõem o trabalho. Sherman ao construir “performances de si como outro”, “-nos faz ver que “somos subjetivados pelo gênero, pela repetição de normas constitutivas que naturalizam os processos de construção de identidade" (BUTLER, 1993, p.7 apud PARPINELLI, FILHO, 2013 p.3).

Conforme o antropólogo Victor Turner (1974) citado por Butler nos estudos de dramas sociais ritualizados, a ação social requer uma performance repetida (BUTLER, 2011

p.80). Assim, ao re-encenar uma ritualização, experimenta-se um conjunto de significados previamente estabelecidos. Quando esta concepção de performance social é aplicada ao gênero "é evidente que embora existam corpos individuais que representam estas significações, metamorfoseando para coincidir com modelos estilizados de género, esta 'acção' é também imediatamente pública" (BUTLER, 2011 p.80).

Ao realizar a videoperformance, tomei como ponto de partida uma ação comum a meu cotidiano, que termina pela desritualização de uma ação de subjetividade de gênero naturalizada. As camadas de maquiagem descortinam uma relação social com estereótipos femininos, um processo de matrizes que constroem as identidades através da subjetivação, que é revelado nesta videoperformance pelo acúmulo na face, parte que se destaca em extração capital na indústria de beleza.

4 - Cátia Vieira, Experimento n 1º, 2015.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Segundo Butler uma vez que identificamos a naturalização e objetivação do gênero em nossas performances existenciais, podemos, estrategicamente, desconstruir este funcionamento, dando visibilidade e passagem a outras e variadas de estilísticas de existência (2006, p.59 apud PARPINELLI, FILHO, 2013 p.3).

Jacques Rancière em seu capítulo o Intolerável, presente na obra *O Espectador Emancipado* (2012), nos propõem a pensar como as imagens estão inseridas em cenários. O autor desloca a questão, ao colocar que o problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência, mas, como é feita a construção da vítima como elemento de distribuição do visível. Para Rancière, é pura pressuposição a ideia de que a imagem intolerável é capaz de provocar mudanças numa determinada realidade. Ele ilustra essa ideia, dando como exemplo a apresentação na semana de moda de Milão, em 2007, da foto de uma modelo anoréxica nua. A ideia era chamar a atenção para o sofrimento da ditadura estética que, se esconde atrás do luxo e do glamour. Ocorreu que a foto não provocou a intolerância, o que ilustra que não há uma relação direta entre o que a imagem apresenta e sua recepção, nesse aspecto, Rancière ainda enxerga uma certa absorção dessa imagem pelo próprio sistema publicitário da moda.

Num olhar mais atento ao observar *Untitled-137*, podemos sentir como se estivéssemos diante do instante que o retrato foi tirado. O olhar da mulher aparenta um desvio desorientado, perdido e sem vida. Ainda assim, ela demonstra uma postura corporal característica a origem do retrato, como se estivesse cumprindo um dever possivelmente atribuído à sua classe social.

Segundo Miskolci (2003 apud ELBERSOL, 2015) foi no âmbito familiar que tudo que não se encaixava no ideal de comportamento burguês foi considerado como anormalidade e desvio, no entanto a anormalidade deixou de representar somente as classes sujeitas a marginalidade, mas potencial que todos carregamos, pois “vivemos sobre o controle disciplinar, muitas vezes silencioso, do dispositivo da normalidade. Antes de ser imposta aos indivíduos a normalidade carrega promessas de felicidade, saúde, prazer e bem-estar social que nos aprisiona a dispositivo de controle, exame e correção” (ELBERSOL, 2015). Ao confortar a unanimidade na indústria da moda e da beleza com a anormalidade, contesta a normalidade, sugerindo outros modos de ser mulher. A artista também performatizou figuras femininas que se opõem radicalmente a estes estereótipos que definem um padrão frágil e dócil de mulher.

Ao performatizar os vários estereótipos femininos, tão comum a cultura de massa, mas nos apresentá-los compostos por elementos dissonantes, exagerando nas demarcações de linhas. Faz questão de evidenciar os recursos que utiliza para construção das figuras femininas que cria. Maquiagem, peruca, acessórios e iluminação deflagram o

processo de construção daquele corpo, processo que deve ser percebido ao invés de ocultar. Ao evidenciar o processo de transformação em cada série, fica claro que o corpo dependente de determinadas condições num enquadre histórico-cultural, ou seja não carrega um sentido inerente, mas o faz mediante um conjunto de dispositivos numa determinada cultura (DEMETRI, 2018, p.38).

Os trabalhos provocam simultaneamente estranheza e identificação, arrastando o espectador para dentro da obra. Assim ao mesmo tempo ele se distancia e se aproxima, perdendo sua condição de observador, potencialmente tomando consciência de sua situação social. Cada perfil criado faz visível a generalização, das diferentes tecnologias de gênero e o esboço de um perfil de subjetividade de aparência única. É através das marcas grotescas que circulam os autorretratos, que faz ver pulsar as supostas subjetividades.

Buther adverte, que há no sujeito um elemento de opacidade que impede o conhecimento de si, oriunda a nossa relação de dependência do outro. Desta dependência do outro e ao conjunto de normas sociais de inteligibilidade nasce a incapacidade de narrar completamente sua própria história. Para se enunciar, dar um relato de si, é preciso um processo de despossessão de si (DEMETRI, 2018, p.124). Buther recorre ao conhecimento hegeliano, que pensa o “eu” como estático, que se encontra fora de si mesmo, numa repetida exterioridade, que paradoxalmente é minha exterioridade (2015, p.41apud DEMETRI, 2018, p.125).

> Esse movimento sempre “para fora’’ que caracteriza isso que podemos chamar de ‘’Eu’’ denota que o ‘’Eu’’ será afetado e modificado pelos múltiplos reconhecimentos (...) que encontro. Mas esse é o ponto principal do seu raciocínio, a possibilidade de reconhecer depende de um certo número de convenções e aqui surgi (...) o rosto levisiano (DEMETRI, 2018, p.125)

Os rostos que Sherman performatiza representam uma antemão de uma relação normativa de poder. “aqui a relação ética encontra um limite que não pode ser explicado pela mera interlocução” (DEMITRI, 2018, p.124). No entanto, ao retratar as diversas figuras femininas a artista se torna uma agente racional.

Mediante a construção das inúmeras personagens, Sherman desconstrói a ideia de um suposto “eu” unidade, e abre nosso pensamento do “eu” enquanto processo. Deflagrando as tecnologias de gênero, ela nos diz que nossa identidade é construída por próteses, que atuam sinuosamente na produção de subjetividades “muitas vezes já dóceis e consentidas à performatizar estes valores sem contestação, estas tecnologias são

facilmente maquiadas e vividas como cuidado de si; uma pseudo expressão de auto-cuidado, autoconhecimento e autoria de si" (PARPINELLI, FILHO, 2013, p.6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cindy Sherman evidencia por meio da representação estética, o processo de construção do sujeito atual, sua relação com o si mesmo, e o mundo, questionando os modos de subjetivação fechada. Ao representar múltiplas mulheres abrir frestas para outros "eus" possíveis uma estratégia ética-estética-política para ultrapassar a ênfase identitária entendida tradicionalmente como fixa, e universalizante.

Ao conhecer melhor o trabalho da artista me senti representada por ela. E repenso na realização de 2015 não apenas mais como uma atividade de aula, mas como trabalho artístico. Ao olhar para o vídeo quatro anos depois, não vejo mais só a Cátia, mas também Joana, Maria, Viviane, Beatriz... Acredito que enxergar esta ação antiga e até então sem importância, me despertou impulso de produção. Desta forma, decidi mudar o nome do título do trabalho de Sem Título, para Experimento nº 1, por considerar este hoje como minha primeira experiência poética.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Género, Cultura Visual e Performance Antologia Crítica. Ribeirão**: HÚMUS, 2011. p. 69-87.

COURTINE, Jean-Jacques. **História do Corpo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes. 2011.

DEMETRI, Felipe Dutra. **Judith Butler Filósofa da Vulnerabilidade**. Bahia: Editora Derives, 2018. Ed. 1.

EBERSOL, Isadora. **Territórios Discursivos de Gênero no Cinema Contemporâneo: Representação de Gênero Através da Direção de Arte**. 2015. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas.

PARPINELLI, Stubs Roberta; FILHO, Teixeira Silva Fernando. Cindy Sherman é legião: arte contemporânea e produção de subjetividade. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero**. 10, 2013, Santa Catarina. Anais eletrônicos. UFSC. Disponível em<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300676386_ARQUIVO_corpoeofeminino.pdf>. Acesso em: 30/10/2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

Proposições vagantes de mulheres artistas suleando rotas nas bordas do arroio Pelotas.

BLOIS, Dara[1]
GONÇALVES, Duda[2]
FERREIRA, Raquel[3]
CEZAR, Claudia Zimmer[4]

Resumo: O presente texto, intitulado *Proposições vagantes,* resgata modos de explorar o mundo aos moldes dos artistas-viajantes do passado e do presente. Nessa busca, novos trânsitos são propostos pelas autoras deste artigo, a partir de suas atuações como artistas, professoras e pesquisadoras, residentes no sul do Brasil.

Palavras-chave: Proposições vagantes; Mulheres artistas viajantes; Sulear; Arte contemporânea

Abstract:
The present text, entitled Waldering propositions, rescues ways of exploring the world of the molds of past and present travelers artists. In this search, new transits are proposed by the authors of this article, from their performances as artists, teachers and researchers, living in the south of Brazil.

Keywords: *Wandering propositions; Women traveling artists; Sulear; Contemporary art*

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa resgata um modo de prospectar o mundo e representá-lo/apresentá-lo por meio de deslocamentos físicos, viagens e excursões aos moldes dos artistas-viajantes do passado. Nessa busca, novos trânsitos são propostos, sendo conduzidos por artistas mulheres residentes no sul do Brasil. Tais proposições vagantes são estabelecidas por contextos distintos e em rotas flúvio-marítimas, terrestres e aéreas, envolvidas com o aspecto social, geográfico, cultural, científico e natural do lugar visitado - fato que amplia o processo de instauração e partilha da arte contemporânea. A observação destes contextos

[1] Estudante do Curso de Bacharelado em Artes Visuais, Bolsista de Iniciação Científica PIBIC (CNPq) Centro de Artes UFPel, darablois@gmail.com
[2] Profa. Dra. Centro de Artes UFPel, dudaeduarda.ufpel@gmail.com
[3] Profa. Dra. Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – IFRS, campus Rio Grande, raquel.ferreira@riogrande.ifrs.edu.br
[4] Profa. Dra. Instituto Federal Catarinense - campus Blumenau, claudia.cezar@ifc.edu.br

implica, sobretudo, em transformar e reinventar os modos de existir e potencializar as representações simbólicas do espaço e de quem ou o que o habita. Nesse aspecto, surge a pergunta: como podemos trazer as ideias, sensações e sentimentos de novos contextos como obra de arte? Assim, as motivações para as viagens aqui propostas são de ordem artística, científica e geográfica, dando-se através de percursos locais e regionais. O primeiro deslocamento foi realizado na cidade de Pelotas, pelas ruas do bairro areal até a Charqueadas Santa Rita, na margem do Arroio Pelotas. POsteriormente retornamos ao local e percorrendo outros na orla do arroio.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Tentando elucidar um pouco as questões sobre o deslocamento na arte, recorremos a Careri (2013,p. 27):

> O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeita as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio um menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território.

Ao nos referimos ao âmbito dos deslocamentos na arte, apontamos o evento *QUI VA AU NORD VA AU SUD*, de 2015, promovido pela Galeria *Syndicat Potentiel* Strasbourg,cuja curadoria é realizada pelos artistas, professores e pesquisadores Françoise Vincent e Eloy Feria, respectivamente da *Université Strasburg et Paris 8 - Saint Denis*. Nesse evento, as presentes autoras, Duda Gonçalves e Raquel Ferreira, são convidadas para participar e realizam uma performance a fim de sulear o Norte, tendo como referência o manifesto do artista uruguaio Joaquín Torres García, a frente da *Escuela del Sur*. Nesse trabalho, García apresenta o mapa da América do Sul desenhado invertido, em contraposição à imagem comumente representada no mapa-múndi universal. Ao redesenhar o Sul no Norte, contraria a projeção dos mapas de Gerardus Mercator (1512−1594) que serve

de base, até então, para o modelo do mapa−múndi que conhecemos. Nesse aspecto, artista uruguaio relata que:

> Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongandose, senãla insistentemente el Sur, nuestro norte.(GARCÍA, 1943, p.12)

Assim, o pressuposto histórico de reinventar as configurações do mundo pela ótica política de artistas moradoras no sul do Brasil, ilustra a continuidade de um pensamento crítico como o de García, tanto quanto ilustra o desejo, na contemporaneidade, de dar a ver aspectos de um lugar específico, com características diferenciadas do restante do país e do mundo. Esse fato impulsiona a perspectiva cultural e sensível das artistas-propositoras ao encontro de novas experiências em outros territórios, partindo de locais considerados importantes na constituição de uma cultura social. O deslocamento até uma charqueada possibilitou a captação por aparelhos audiovisuais de pontos de vista de um local (Fig. 1), que não revela sua histórica, entretanto estando lá, podemos dar luz a fatos ocultados no auge da economia pelotense.

Figura 1 – fotografia, 2019. Fonte: Duda Gonçalves

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente a estância é um local destinado ao ramo hoteleiro. Mesmo assim, foi possível visualizar alguns traços peculiares, como elementos arquitetônicos: a construção da casa original no qual moravam os charqueadores, onde é viável ver as telhas feitas nas coxas, as paredes espessas, tesouras de madeira, entre outros elementos. Em nossa estada, cada artista registrou com vídeos e anotações o que lhe são caras às suas pesquisas individuais, tendo em vista possíveis ressignificação desses documentos. Posteriormente retornamos ao local e visitamos as zonas laterais das antigas sedes da charqueadas, e encontramos áreas de lazer utilizadas por jovens que residem no local. As artistas residentes em Pelotas consideraram importante a retomada dessas questões e a inserção nesse contexto social, tendo em vista que em suas formações colegiais, não eram abordados o processo fabril e destino do charque. Retornar ao local de outra maneira é dar luz e desmistificar o apogeu heroico de um comércio exploratório. Outrossim, o processo as possibilitou atentar a salga do peixe em Santa Catarina e a carne seca da cidade de Goiás, processos sociais que envolvem outros métodos e motivações.

REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. **Walkscapes. O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.

GARCÍA, Joaquín Torres. **Desenho que ilustra o artigo: "La escuela del Sur".** 1943.

-FAGIA: PALAVRA, CIDADE E PERCEPÇÃO

FEDRIZZI LOUREIRO DE LIMA, Fernanda[1]
GOMES SACCO, Helene[2]

Resumo: O texto apresenta uma produção poética que se dá entre palavra e cidade, buscando pensar sobre processos que possibilitam outras leituras das coisas, dos lugares, das pessoas.

Palavras-chave: arte contemporânea; palavra; cidade;

Abstract: The text presents a poetic production that happens between word and city, seeking to think about processes that give other readings of things, places and people.

Keywords: contemporary art. word. city.

INTRODUÇÃO

O presente texto versa sobre alguns pensamentos surgidos em meio à pesquisa que venho realizando no mestrado em Artes Visuais, no PPGAVI/UFPel, sob orientação da Profa. Dra. Helene Gomes Sacco, onde proponho formas de utilizar as palavras para apontar as diferentes experiências desencadeadas pelos corpos nos lugares urbanos. Partindo de constatações realizadas em trabalhos anteriores, como “Cidade só para homens” (2019)[3], ampliadas na escrita do texto de qualificação, e somadas às que surgiram na disciplina “Caminhografia Urbana”[4], realizada no PROGRAU/UFPel, venho refletindo sobre aquilo que ocorre quando corpos urbanos distintos se unem por meio de processos de alimentação mútua, ou não. Os trabalhos a serem apresentados estão em processo, mudando conforme vão sendo colocados na rua, na galeria, em publicações *online* e *offline*, e se apresentam ao mundo por meio de impressos, tanto pelo baixo custo quanto para

---

[1] Mestranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, na Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPel) e bolsista Capes. Integrante dos grupos de pesquisa *Lugares-Livro: dimensões poéticas e materiais* e *DESLOCC: Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas*, ambos ligados ao PPGAVI/UFPel. fernanda.fedrizzi@gmail.com

[2] Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Professora colaboradora no Mestrado em Artes Visuais e professora nas graduações em Artes Visuais e Design na UFPEL. sacco.h@gmail.com

[3] Disponível online: https://www.fernandafedrizzi.com/csph

[4] Disciplina cursada como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas.

que sejam facilmente espalhados pelos mais diversos espaços, gerando curiosidade ao serem percebidos como um elemento outro no cotidiano e, talvez, provocando novas formas de ver e pensar os lugares e as possibilidades de agirmos sobre eles.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A artista e professora Karina Dias questiona "como então interromper, mesmo que momentaneamente, nossa percepção visual rotineira para que se instale uma percepção inusitada, uma experiência sensível do nosso espaço de todos os dias?" (DIAS, 2008, p. 130) e complementa dizendo que as experiências no cotidiano se dão devido a um certo modo de olhar e dos caminhos que vamos percorrendo ao longo da vida, onde perceber algo na paisagem seria como uma manifestação imprevisível, algo que ocorre no "instante onde conseguimos ver a poesia das formas" (DIAS, 2008, p. 131), como quando se percebe algo que já estava lá e que não era visto. Na pesquisa em desenvolvimento venho refletindo sobre aquilo que está presente e não notamos, aquilo que acontece sem ser percebido, e que afeta a forma de perceber, sentir e vivenciar a cidade.

Por volta de quatro anos atrás, quando estava conhecendo os conceitos de "Topofilia" e "Topofobia" de Yi-Fu Tuan (1980), notei que faltava uma palavra para explicar algo que eu percebia existir, mas ainda não reconhecia. Em termos gerais, *-topo* refere-se à lugar, *-filia* à desejo e *-fobia* à aversão, portanto uma das palavras fala sobre atração ou afeição pelo lugar e a outra sobre repulsa ou medo. Me interessavam outros acontecimentos urbanos e, pensando que *-fagia* refere-se a ação de comer, de ingestão, busquei por "Topofagia" em uma série de dicionários *online* e *offline*, tentando entender os processos que ocorrem em lugares que se alimentam de outros, corpos que se consomem, e não fui capaz de encontrar a definição. Inventei uma e, inicialmente, enviei para a publicação *online* "Poça"[5] (Fig. 1), no início de 2019, depois expus em maior formato na exposição "Afet[o]ar"[6], na galeria A Sala, do Centro de Artes da UFPel, em outubro do mesmo ano. Sigo ampliando o conceito e distribuindo este trabalho por outros espaços, alterando as

[5] Ainda em produção. Lançamento previsto para o final de 2019.
[6] Exposição discente dos mestrandos em Artes Visuais do PPGAVI/UFPel, realizada de 01 a 11 de outubro de 2019.

dimensões em termos de escala, mas mantendo, até então, as proporções e a forma de materializar, por meio de impressão digital em papel sulfite branco. O trabalho “Topofagia [v.1]” consiste em um cartaz que se apropria da estrutura textual de verbetes de dicionário, seguindo a mesma metodologia de construção das palavras e seus significados, assim como de apresentação destas informações. Com isso, busquei evidenciar a sua existência por meio da página que se coloca no mundo. As notas de rodapé são inseridas como parte do trabalho, evidenciando que aquilo que acontece no processo de criação, no pensar, no não visto, também possui poesia e é parte essencial e indissociável da poética que vem sendo construída.

Figura 1 – Topofagia [v.1], impressão digital em papel sulfite branco 180g, formato 14x29cm, 2019.
Fonte: acervo da artista.

A “Topofagia” é um processo que faz com que corpos se unam permanentemente e possibilita outras leituras das coisas, dos lugares, das pessoas e do mundo. Ela acontece o tempo todo, muitas vezes não notamos. Ou não queremos ver. É um processo voraz, violento, visceral. É como o paradoxo do navio de Teseu, que nos leva a questionar se a embarcação que saiu de uma cidade é a mesma que chegou à outra, sendo que no trajeto as peças que constituíam o navio original foram sendo sistematicamente substituídas de forma que o navio que chegou ao destino final já não possuía nenhuma peça original. Em que ponto dessa

viagem a primeira embarcação se tornou outra? Ela se tornou outra? Qual foi a peça que determinou a transformação? A primeira ou a última a ser trocada? Existem dois navios ou apenas um? Se fosse construído um outro navio a partir de todas as peças retiradas da embarcação original ao longo da viagem ele seria o original ou uma réplica? Me parece que as cidades, em "topofagia", e o navio de Teseu são semelhantes: Não se conhecem, porém uma alimenta-se da outra.

Pensando em processos "topofágicos" e sobre como os lugares são alterados e consumidos por eles mesmos ou por ações humanas de significação por meio das palavras, surgiu o trabalho "Cidade só para homens", onde redesenhei os mapas dos bairros Centro e Porto, de Pelotas/RS, e Centro Histórico e Floresta, em Porto Alegre/RS, após perceber a baixa incidência de mulheres homenageadas nos nomes de logradouros. Foquei meus estudos em Porto Alegre e, neles, descobri que a cidade existente, que homenageia sujeitos de um passado militarizado, se alimentou de uma cidade dos afetos, das relações, das pessoas comuns. Como alerta Célia Ferraz de Souza "a força dos nomes e suas designações ajudam a compreender o sentido da cidade" (SOUZA, 2001, p. 141) e, no caso destes trabalhos, notei que a capital só fazia sentido para um grupo muito específico de pessoas, tendo consumido corpos e existências, vítima de seu próprio paradoxo, sendo outro tipo de navio de Teseu.

Partindo dessa percepção, e provocada pelas caminhadas da disciplina "Caminhografia Urbana", desenvolvi inscritas urbanas em pequeno formato, que tinham como intuito fazer pensar sobre lugares que se alimentam de outros, corpos que consomem outros (Fig. 2). De um lado a definição de um dicionário *online*[7] e do outro alguns dos substantivos femininos que estudo e que passam por processos "topofágicos": a mulher, a casa, a rua e a cidade.

> -fagia. elemento de formação pospositivo, de origem grega e carácter nominal, que ocorre em substantivos femininos abstratos e exprime a ideia de ação de comer, alimentação. (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, 2019)

[7] -fagia in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. [consult. 2019-10-28 12:51:57]. Disponível na Internet: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-fagia.

Figura 2 – Sem título, impressão digital em papel sulfite 180g, formato 15x7cm, 2019. Lados A e B. Inserção em dois lugares. Fonte: acervo da artista.

Inseri esta inscrição em lugares onde identifiquei “topofagias” durante os percursos que fiz, inicialmente, durante as aulas e, posteriormente, no cotidiano, em Pelotas/RS, Porto Alegre/RS e Montevidéu, no Uruguai. Noto que tenho afixado este trabalho em postes, grades, árvores e, ainda, não diretamente nos lugares onde observo o processo acontecendo. Talvez por falta de coragem, talvez pela visibilidade. Estes impressos são inseridos nos lugares com lacres plásticos pretos e, como o trabalho ainda está em processo, preciso refletir, repensar, tanto sobre os lugares onde insiro este trabalho como a forma como os coloco no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos trabalhos apresentados, e seguindo com os estudos sobre a força das palavras na construção dos significados nas cidades, sigo refletindo sobre como e onde acontecem processos “topofágicos”, ampliando essa discussão e os significados dessa palavra. “Topofagia” é um trabalho em processo, assim como os que surgem dele, e segue crescendo cada vez que é apresentado. Os trabalhos que vêm sendo construídos me ajudam a entender as cidades, as existências e abrem canais de percepção para o mundano, o comum, aquilo que não vemos no cotidiano, e com isso criam possibilidades para a criação de outras cidades, surgidas do desejo e da poesia.

REFERÊNCIAS

DIAS, Karina. Notas sobre a paisagem, visão e invisão. In: **Visualidades**. Revista do

Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. [online], 2008, v.6, n.1 e 2. pp. 128-141.

SOUZA, Celia Ferraz de. O sentido das palavras nas ruas da cidade. Entre as práticas populares e o poder do Estado (ou público). In: **Palavras da Cidade** / organizado por Maria Stella Bresciani. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. pp. 137-156.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

DESENHANDO AFETOS E MEMÓRIAS FEMININAS

Santos, Mara Rejane de Ávila[1]

Resumo: O relato contempla a pesquisa em poéticas que está em desenvolvimento junto ao curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPel. Apresento uma produção artística centrada no desenho de mulheres da família, os meus afetos. Busco os velhos álbuns de fotografias, os bordados, os depoimentos e as memórias para homenagear essas antepassadas tão importantes para a minha formação e construção como mulher e artista. Comparecem os desenhos, as cerâmicas e os bordados que realizei, bem como a reflexão e o processo criativo.

Palavras-chave: desenho; memórias; feminino.

Abstract: The report contemplates the research in poetics that is under development with the Bachelor of Visual Arts course at UFPel. I present an artistic production centered on the drawing of family women, my affections. I look for old photo albums, embroidery, testimonials and memories to honor these ancestors so important to my background and construction as a woman and artist. Attend the drawings, ceramics and embroidery I made, as well as the reflection and the creative process.

Keywords: drawing; memories; feminine.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem a intenção de refletir sobre a minha vivência na arte, resgatando lembranças da minha infância que repercutem na minha produção poética atual. Invisto no desenho de retratos para homenagear as mulheres que tiveram uma participação significativa na minha formação como mulher artista.

Minhas lembranças se voltam para as tias, em especial, tia Sinhá, responsável pela minha iniciação no mundo das artes, através dos desenhos de moda, das sessões de corte e costura, bordados e demais artesanias que aprendi a apreciar e a fazer com ela.

O processo artístico elege o desenho, que me é tão caro, bem como recupera modos de fazer. Parto de fotos antigas, para realizar os retratos, que são decalcados em papel e depois trabalhados com lápis de cor e aquarela. O método retoma

[1] Acadêmica do Bacharelado em Artes Visuais, UFPel, mararejane.santos@gmail.com

processos antigos de riscar moldes para bordado e costura, pois é minha intenção trazer para a poética esses processos, mais lentos e tão identificados com o feminino, tema que dispara minha criação artística desde sempre.

A reflexão parte desta visitação aos álbuns da família e as memórias evocadas, traz a discussão do desenho como gesto amoroso.

Conforme Edith Derdyk (1989) aponta, o ato de desenhar está implicado com diferentes funções, modos de ser e estar; se desenha para conhecer, perceber, memorizar, sonhar, recordar, devanear, rir, projetar, comunicar, transgredir, etc.

Independente do uso, o desenho guarda a lembrança de uma ausência. No mito de origem, descrito por Plínio O Velho, em História Natural, Dibutade risca o contorno da sombra projetada de seu namorado prestes a partir para longe, talvez para sempre, em um muro. Assim, o gesto que inaugura o desenho é um gesto de amor, foi "para fixar, com uma linha, a aparência, a semelhança — a imagem — do seu companheiro; para o recordar, para o tornar presente na sua ausência" (MARCELINO, 2015)

O PROCESSO CRIATIVO

Tudo teve início numa tarde onde estava revendo fotos antigas, entre uma foto e outra, vinha na memória lembranças de momentos bons de minha família. Separei as fotografias por afinidades, primos, tios, avós, enfim, eram muitas fotos, onde selecionei as mulheres que tiveram um significado muito importante na minha vida. Algumas destas mulheres não fazem mais parte deste mundo, ficando apenas memórias. Neste momento teve início o processo de guardar sobre outro formato essas imagens, inclusive algumas já demonstravam o desgaste das cores e perda de nitidez, precisando de reparo. Me propus a realizar uma releitura das imagens pelo desenho de observação. O desenho se alinha ao mito de origem, de salvar uma imagem para guardar lembranças afetivas, é homenagem e exercício poético.

De posse das imagens selecionadas utilizei um computador para escanear, montei um arquivo com as imagens que foram impressas em preto e branco no formato A3.

Utilizo o mesmo método aprendido com minha tia costureira, como fazia na

infância, passo carvão vegetal na parte de trás da folha, aplico sobre outra folha A3, com maior gramatura (180 g) e faço o contorno da imagem, como um decalque.

Depois de fazer o contorno retiro a folha e sigo desenhando e observando a foto original. Neste processo uso lápis de cor aquarelável, do tipo profissional, onde vou desenhando e sombreando até alcançar um resultado que me satisfaça, que capture a personalidade da modelo. No processo comparece uma percepção atrelada à memória, ao conhecimento e vivências. Para finalizar uso pincel molhado onde dou acabamento ao trabalho. O processo demanda muito tempo na feitura, não só pelas etapas diferenciadas que concorrem, como também pela ativação de sentimentos que cada retratada instaura.

Na sequência apresento o passo a passo do processo, a partir de uma *self* feita com a câmera do celular. O desenho foi realizado com lápis de cor aquarelável sobre papel sulfite, 180 gr. (Figura 1 a 4).

Figura 1 – sem titulo lápis de cor aquarelável

Figura 2 – sem titulo lápis de cor aquarelável

Ano: 2019. Fonte: A autora

Ano: 2019. Fonte: A autora

Figura 3 – sem titulo lápis de cor aquarelável
Ano: 2019. Fonte: A autora

Figura 4 – sem titulo lápis de cor aquarelável
Ano: 2019. Fonte: A autora

Tia “ANA MARIA” mais conhecida como SINHÁ (Figura 5) foi construída segundo o mesmo método. O desenho de seu retrato é um gesto amoroso para reavivar a memória que guardo desta grande mulher, que foi um exemplo para a minha formação. Mãe, educadora e amiga, Tia Sinhá foi a pessoa que esteve sempre comigo. A simplicidade da formação e no viver se contrapõe a uma sofisticação de pensamento, muito a frente de seu tempo. Esta mulher quebrou barreiras e enfrentou o preconceito de uma sociedade machista, onde a mulher divorciada não era bem vista, ela lutou por seus direitos e foi responsável pelo sustento de sua família com seu trabalho como costureira.

Sua arte se desenvolveu através da costura, entre um ponto e outro, para acompanhar modelagens diferenciadas, incorporando novidades em tecidos, acessórios e tecnologias. Sua dedicação também se estendeu para outros trabalhos manuais como, tricô, bordado e crochê. Essas habilidades também compareciam nos trabalhos domésticos, como arrumava a casa, cuidava das roupas, da cozinha, da horta e dos animais de estimação. Esse afeto transbordava quando aconteciam as visitas da família. A casa era preparada com capricho, doces feitos de véspera, a recepção era feita com roda de mate doce e na despedida as crianças ganhavam lembranças, em forma de brinquedos, como bonecas de pano, ou roupinhas.

Ao som de seu radinho de pilha preto sintonizado na Rádio Cultura, ouvindo Roberto Carlos e as novelas de rádio ela passava as tardes na sua máquina de costura. O barulhinho da máquina perdura na minha memória, sua doçura e sua atenção para com todos, guardo por essa mulher, admiração e profundo amor.

Figura 4 – Tia Sinhá. Lápis de cor aquarelável
Ano: 2019. Fonte: A autora

Desenhando rememoro, imagino e reconstruo a história. Os riscos, tracejados, as linhas e as manchas que compõem o desenho no papel resgatam as ações aprendidas com a costureira, ponto por ponto vou alinhavando esta história que também é minha.

O lápis de cor, além de ser adequado para as necessidades de construção do desenho, está associado as minhas memórias. É um material que resgata recordações da infância, onde o desenhar e colorir eram as melhores horas do dia, se liga ao aprendizado do desenho com a Tia Sinhá e ao gosto pessoal pelo desenho que sempre me acompanhou.

O desenho com lápis de cor possibilitou a suavidade pretendida, cores e linhas rebaixadas pelo pincel molhado, construção de manchas para dar conta das expressões e tecidos, procurando capturar texturas aveludadas e macias. O gesto gráfico carrega meus sentimentos, através de cada linha e ponto traçados na folha de papel em branco, um universo se revela. Esses retratos (Figura 6) desenhados guardam lembranças, expressam afetos, são plenos de conflitos, emoções e sentimentos.

Figura 6 – Retratos das tias. Fonte: A autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meu trabalho de conclusão de curso trago o desenho e a fotografia, onde vim resgatar estas memórias de infância e também a relação que faço com estas mulheres que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Hoje vejo o quanto elas foram e ainda são importantes para minha formação como mulher e artista, pois foi com elas que tive a oportunidade de aprender através de suas experiências de vida e de algumas peculiaridades, personalidade forte e costumes, onde cada uma me orientou e contribuiu para a minha formação pessoal e artística.

Elas são parte da minha formação sensível. Com elas cultivei todos os meus sentidos, vivenciando experiências estéticas que me despertaram para percepções visuais, olfativas, gustativas e auditivas. Essas tias queridas me incentivaram a observar o mundo e Tia Sinhá me incentivou a desenhar com diferentes materiais e suportes. Esta vivência foi uma fonte de crescimento pessoal, abrindo um leque de

oportunidades e ampliando a possibilidade expressiva.

Neste processo também resolvi abordar o tema referente às mulheres maduras. Penso que meu trabalho ainda tem muito a ser explorado, este foi só um ensaio.

REFERÊNCIAS

COISAS DE DIVA - *Resenhas de cosméticos, maquiagem, truques de beleza e um toque de moda. Um blog de Curitiba!* [online] Available at: https://www.coisasdediva.com.br/tag/roupas-anos-60/ [Accessed 19 Jun. 2019].

DERDYK, Edith. FORMAS DE PENSAR O DESENHO: Desenvolvimento do grafismo infantil. Porto Alegre. Ed. Scipione, 1989

MERLEAU – PONTY. O olho e o espírito. São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores)

MARCELINO, Américo. Três idades da imagem: sombra, figura, desenho. 2015.

MONTEIRO, Mara Lilian. Como vai a senhora? Reflexões sobre as perdas e angústias da mulher madura How are you doing, Madam? Reflections on midlife woman's losses and afflictions. IGT na Rede, v. 7, n. 13, 2010. Psiarteonline.blogspot.com. (2013).

MODELAGEM EM ARGILA. [online] Available at: http://psiarteonline.blogspot.com/2013/04/modelagem-em-argila.html [Accessed 19 Jun. 2019].

SENNA, Nádia da Cruz, Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo

WITTMANN, A. (2016). *Wandschoner - Panos de Parede*. [online] Angelinawittmann.blogspot.com. Available at: https://angelinawittmann.blogspot.com/2016/02/wandschoner-panos-de-parede.html [Accessed 19 Jun. 2019].

.

GÊNERO E *CORPOS NÃO-CONFORMANTES* EM SOBREPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS A PARTIR DE PRÁTICAS AMBIENTAIS NÃO URBANAS

BETUN, Raquel Santana[1]
MONSELL, Alice Jean[2]
SIQUEIRA, William Alexsander Silva de[3]

Resumo: Este trabalho tem por objetivo dissertar e refletir sobre a produção artística autoral e o processo criativo pessoal da criação de fotografias utilizando sobreposições digitais de figuras de nus feminino e masculino, registrados durante práticas corporais simples, como caminhar, deitar ou subir, performadas num ambiente não urbano no Capão do Leão/RS. As imagens emergentes levantam questões de identidade de gênero que discutimos utilizando conceitos de Judith Butler e abordando a androginia em *O Banquete* de Platão.

Palavras-chave: Gênero; Corpo; Sobreposição de imagens; Fotografia; Ambiente;

Abstract: This paper aims to reflect on the authorial art production and the creative process involved in creating photographs using digital overlays of nude male and female figures, which record simple corporal practices, such as walking, lying or climbing, performed in a non-urban environment in Capão do Leão, Rio Grande do Sul, Brazil. Emerging images raise issues of gender identity that we discuss using Judith Butler's concepts and addressing androgyny in Plato's *Banquet.*

Keywords: Gender. Body. Overlay pictures. Photography. Environment.

INTRODUÇÃO

[1] Discente do Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPel, Bolsista PBIP-AF/UFPel, raquelsbetun@gmail.com.

[2] Professora Associada do Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel, Líder do Grupo de pesquisa DesIOCC-Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas do CNPq/UFPel, alicemondomestico@gmail.com.

[3] Discente do Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPel, Bolsista PBIP-AF/UFPel, walexsander91@gmail.com.

Esta pesquisa em andamento, em poéticas visuais, busca dissertar e refletir sobre a produção artística em desenvolvimento, feita a partir de inquietações acerca da heteronormatividade compulsória imposta pela sociedade atual e do conceito de desconstrução de gênero de Judith Butler (2003) e a androginia descrita no livro *O Banquete* de Platão.

> O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita. [...] A parte da prática plástica ou artística, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente

O problema visual e artístico é investigar: Como podemos desenvolver fotografias digitais que sugerem a desconstrução da heteronormatividade cultural para criar uma aparência de gênero ou androginia visualmente indistinta? O corpo é ao mesmo tempo modelo vivo para a imagem fotográfica e o meio para investigar práticas em contextos não urbanos, tais como caminhar, sentar e deitar em ambientes naturais e arborizados. Meu corpo é um dos modelos fotográficos e o outro, é do colaborador William Siqueira (bolsista sob a orientação da professora Dra. Duda Gonçalves (CA/Grupo de pesquisa DeslOCC CNPq/UFPel). Este trabalho está vinculado à atuação como bolsista de iniciação científica PBIP-AF/UFPel no projeto de pesquisa *Sobras do Cotidiano e Contextos dx Artista em Deslocamento* da Universidade Federal de Pelotas do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas do CNPq/UFPel.

O trabalho começou a ser desenvolvido por meio de registros fotográficos, a partir do interesse em trabalhar com práticas corporais, onde nossos corpos se tornam também modelos vivos nus da imagem fotográfica. As práticas foram realizadas em um ambiente não urbano da cidade Capão do Leão/RS. Posteriormente, os registros fotográficos passaram por manipulações digitais para criar imagens experimentais que buscam meios visuais para dialogar com questões da normatividade de gênero e que tentam quebrar esta norma. Estes objetivos, em termos de tentar transfigurar ou desfigurar representações da figura masculina ou feminina, se referem à necessidade de repensar questões de padrão corporal, papel social e gênero.

> Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece

> que os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (BUTLER, 2003, p. 195)

Minha produção artística em desenvolvimento utiliza do espaço plástico de representação, buscando representar, através dos espaços do corpo, essa diversidade de gênero e a relação ou inter-relação desses corpos que habitam um lugar temporariamente.

> É no espaço plástico que o artista projeta, ao mesmo tempo, seu imaginário, seu inconsciente, suas emoções, suas paixões, desejos e os valores culturais do espaço social que ele vive as suas experiências. [...] o artista questiona os valores sociais admitidos, sendo este utilizado como meio de contínuas reflexões e possíveis rupturas. (KERN; ZIELINSKY; CATTANI, 1995, p. 30).

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A produção artística se deu a partir de registros fotográficos provenientes do deslocamento do centro urbano de Pelotas para uma área não urbana isolada do Capão do Leão no Rio Grande do Sul, a fim de promover maior conforto e liberdade às pessoas que colaboram nas práticas que envolvem a nudez de seus corpos registrados em fotografias. No primeiro momento, com a ajuda do estudante da UFPel e colaborador Gabriel Martins, e com a minha direção, foram registradas fotografias digitais de meu corpo inteiro, relacionando-se com a natureza, buscando não idealizar o corpo ou mostrar padrões de beleza tradicionais para a produção artística. Capturamos os movimentos simples do corpo no ambiente como o caminhar, subir em uma árvore, deitar na grama e outros. Me interessava na relação de equilíbrio dada pelo verde das árvores e das folhas no contexto. Senti uma sensação de aceitação de meu próprio corpo naquele ambiente isolado e sem as restrições que talvez sentiria se estivesse em um espaço urbano.

A partir da análise das imagens resultantes dessa ação fotográfica, pude perceber que o que mais me interessa são os movimentos do corpo em interação com o ambiente natural e não urbano, por exemplo, a ação de subir e descer de uma árvore. Inicialmente, não tinha ideia do que faria com essas imagens obtidas. Para se dar continuidade ao processo criativo, decidi realizar outros registros fotográficos de um corpo diferente do meu, a fim de explorar novas opções e percepções. Foram

convidadas algumas pessoas do meu círculo social para participarem como colaboradores dessa ação registrada em fotografias realizada no mesmo local.

A pessoa que aceitou meu convite foi William Alexsander Silva de Siqueira. Procedi realizando registros fotográficos de seu corpo, utilizando procedimentos semelhantes da mesma proposição de ação anterior. A partir destas tomadas fotográficas, decidi realizar experimentações com técnicas de manipulação da imagem digital que abrem múltiplas possibilidades em meu processo criativo. Utilizando o *SnapSeed*, programa de edição de imagens voltado para dispositivos Android e iOS, trabalhei com o efeito de dupla exposição e transparência, fazendo uma sobreposição de dois registros, um de meu corpo e de outro, do colaborador, ou seja, de imagens de corpos biologicamente masculino e feminino. A sobreposição das imagens semitransparentes tem o objetivo de evocar uma ambiguidade de gênero construída pela sobreposição das imagens digitais que registram os dois corpos diferentes (Figura 1).

Figura 1 – *Sem título*. Fotografia Digital, Raquel Betun, 2019.

Percebi que este resultado da sobreposição digital não representa simplesmente corpos entrelaçados. Com as experimentações, surgiram corpos diversos, um corpo andrógino, um corpo onde o gênero não é claramente distinto, ou até um corpo que pode ser percebido como intersexual, um corpo que não conforme a nenhuma classificação. É um *corpo não-conformante*, fora do padrão e com múltiplos membros, criado através da fusão digital dos dois corpos, construídos socialmente como 'feminino' e 'masculino' e, na imagem, apresentando uma recombinação de seus traços biológicos diferentes. A transparência das imagens sobrepostas digitalmente permite certa con*fusão* deste outro corpo com o fundo verde, as folhas, os galhos que também se fundem. Não estamos cobrindo o corpo com folhagens; estamos criando um novo espaço não urbano e fotográfico para corpos em meio de um processo de transformação identitária, que não pode ser constituído sem, também, existir um ambiente onde tal transformação do ser se funde com seu estar.

Estes pensamentos surgem ao refletir sobre algumas obras de arte que apresentam representações do corpo humano: um, dois, três ou quatro corpos juntos, interagindo ou *intertwined (entrelaçados)*, quase como os fios de um tecido solto, onde se pode distinguir cada fio individualmente, sua cor, sua textura, sua potência de existir num espaço distinto e, ao mesmo tempo, apresentam-se como um corpo múltiplo, ou um corpo feito de outros corpos entrelaçados, um tecido móvel. Utilizei da manipulação digital das imagens até atingir o que se aproximava do que eu queria, como uma pintora que modifica a superfície da tela a cada pincelada.

> Com a imagem eletrônica, o aparato fotográfico digital se aproxima daquilo que o fotógrafo e cineasta de vanguarda Hollis Frampton denomina de processos dubitativos da pintura – assim como o pintor, o fotógrafo digital manipula a imagem até ela parecer correta. (LUNENFELD, 2001. p. 08)

Vivemos em uma sociedade que projeta sobre nós um padrão corporal que serve como um modelo que normaliza um gênero binário, masculino ou feminino, atribuindo uma concepção do que é ser homem e mulher (e o papel social de cada um) que, para muitas pessoas, impõe um ideal de corpo que não pode ser alcançado. De acordo com Butler (2003), a *identidade de gênero* é fabricada por um processo de influências sociais que nos afetam diariamente e que sugerem um modo de agir e se comportar dentro de certa norma, que em Butler é associado às maneiras de *performar* o que é "feminino" ou "masculino", subentendendo que estas identidades de gênero, bem como a noção de "cultura" e "sociedade" são "construções culturais" e não

fenômenos naturais. A noção de “gênero” não deve se confundir com a noção do sexo biológico do corpo. O gênero é uma construção social, associada com uma “performatividade”, segundo Judith Butler. Butler (2003) não associa o gênero com fatores biológicos do corpo, mas como nosso modo de agir, um conjunto de atos, gestos e modos de comportar e papéis sociais que são *repetidos* no contexto social, assim, construindo a *identidade de gênero* que pode estar dentro de limites da normatividade binária - “feminino” ou “masculino” e, portanto, parece “coincidir” com os traços biológicos do corpo (e, assim, estar em acordo com a heteronormatividade). Por outro lado, a *identidade de gênero* pode desviar desta normatividade e uma pessoa poder escolher agir de modos diversos, usar gestos, modos de falar e vestir que não se identificam com uma *identidade de gênero binária,* porque seu modo de ser “não coincide” com o que se espera em relação ao sexo biológico de seu corpo, isto é, de acordo com as normas vigentes sociais da maioria das culturas atualmente. O gênero não se refere a um traço identitário predeterminado como o sexo biológico. Podemos nos referir a outro termo utilizado por Butler, para falar de outros gêneros de “matriz homossexual” (ou inteligibilidade de gênero).

> O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um locus de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero (BUTLER, 2003, p. 200).

Minha poética busca pensar naquelas identidades que não se encaixam nas classificações estreitas ou ideais e normas de um gênero binário. As imagens produzem figurações de corpos com gêneros indistintos que afrontam. Sua nudez afronta e afirma a expressão de suas identidades de gênero e corpos não-conformantes que passam por um processo de formação e não conformação à heteronormatividade que lhes é imposta. Mas por buscar a diferença, podem ser marginalizados e categorizados socialmente como anormais e patológicos.

Ao escolher tais técnicas digitais para manipular as imagens, proponho um questionamento sobre a identidade e os padrões de gênero presentes em nossa cultura, bem como a desconstrução destes e a relação de dois seres. Projetei, neste espaço plástico da imagem, os meus valores e experiências utilizando, como método de expressão, os *espaços do corpo*, que

> [... são] produzidos propositalmente como instrumentos de reflexão e de crítica sobre o corpo como organismo biológico, como objeto de prazer e de repressão, como gerador de valores morais e culturais e como escultura social fragmentada e provocadora de conflitos. (KERN; ZIELINSKY; CATTANI, 1995, p. 31).

Observando as imagens (Figura 1 e Figura 2) provenientes das manipulações digitais, me recordei do mito dos primeiros seres humanos, descrito no livro de Platão, *O Banquete.* No livro, há uma cena onde Sócrates, Aristófanes e outros aristocratas e pensadores da época conversam e debatem sobre o que é o amor. A descrição literária a seguir pode ser uma referência artística para uma das imagens manipuladas (Figura 1) que apresenta dois corpos fundidos, um ser complexo e completo.

A fusão dos corpos, em meu trabalho, recorda a figura descrita no mito de Andrógino. Antes dos seres humanos como são conhecidos hoje, existiam outros seres: com oito membros considerados perfeitos, quatro braços, quatro pernas, dois rostos e potentes de velocidade e força gigantesca ao ponto de desafiar os deuses do Olimpo.

> [...] é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois; [...] quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse [...]. (PLATÃO, 1972, p.28)

Os deuses dividiram cada um destes seres em dois para diminuir sua força, porém mantendo suas almas ligadas.

> Acho que descobri um jeito de existir a Humanidade, mas deixar de insubordinações: enfraquecê-la. Por ora – disse – vou cortar cada um deles em dois [...] Dito isso, fendeu os homens em dois [...] Ora, fendido o físico em dois, cada metade sentia saudade da outra e juntavam-se. (PLATÃO, 1972, p.28).

Assim explicando as diferentes formas possíveis de um relacionamento, seja ele homossexual (gay ou lésbico) ou heterossexual e até bissexual. Pois se o corpo que partilhava sua mesma alma morria, ele entrava em busca de outro ser que pudesse partilhar a perda e a alma novamente. Este processo, assim, naturalizando toda a forma de relação entre seres humanos.

> Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade [...] então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. [...] Uma coisa quer a alma de cada um [... e deseja] unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. (PLATÃO, 1972).

Figura 2. *Sem Título.* Fotografia Digital. Raquel Betun, 2019.

A imagem dos dois corpos deitados individualmente e posteriormente sobrepostos digitalmente (Figura 2) pode ser interpretada como uma releitura destas relações, de duas almas que foram separadas e passaram a vida inteira buscando um

pelo outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No meio artístico contemporâneo e nas escolas de artes no Brasil, as pessoas que não performatizam o gênero de acordo com o sexo biológico se sentem mais confortáveis para expressar e explorar suas *identidades de gênero não conformantes* (transexuais, travestis, *crossdressers*, *drag queens, drag kings*, não-binários ou agêneros). Mas não se sentem pertencentes ou confortáveis em outros meios em que vivem. Ao fotografar nossos corpos num contexto não urbano, deslocamos nossos corpos do centro da cidade para procurar um outro lugar onde poderíamos nos expressar – um lugar que não é natural, e nem urbano, é o "não urbano" – é um espaço criado para *corpos não-conformantes* que existem num espaço imaginário – da imagem – e da identidade construída de si. Imaginar e criar um lugar da identidade necessita caminhar até aquele local onde é possível se fundir com (ou cultivar) um ambiente, bem como se despir dos trajes da cultura binária para escolher a identidade de gênero de forma consciente. Trazendo a prospectar também tais reflexões sobre aceitação do corpo e dos relacionamentos entre seres humanos e de sua identidade individual e em relação ao outro corpo com quem divide este espaço.

Entendo os múltiplos significados que estas produções artísticas, ainda em andamento, podem despertar no observador de acordo com a subjetividade de cada indivíduo. Pois,

> [...] o significado artístico pode ser entendido como uma encenação de engajamentos interpretativos que são por si só, performativos em sua intersubjetividade. Então a obra de arte não mais é vista como um objeto estático, com um significado único e prescrito que é comunicado sem problemas e falhas do fazedor para um observador esperto, sábio e universalizado. (JONES; STEPHERSON, 1999).

Assim, percebo a potência que a arte tem de atingir diversas pessoas de maneiras diferentes.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão de identidade. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CRUZ, Mônica da Silva; SOUZA, Tuany Soeiro. Transfobia mata! Homicídio e violência na experiência trans. **Revista do Curso de Direito | UFMA**, São Luís, Ano IV, n. 8, jul/dez 2014. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rcursodedireito/article/view/5279/3211> Acesso em: 25 out. 2019.

KERN, Maria Lúcia B; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. **Espaços do**

corpo: Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985). Porto Alegre. Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (Org.). **Performing the body, performing the text**. London: Routledge, 1999.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.19.

LUNENFELD, Peter. Fotografia digital: a imagem dubitativa. Texto originalmente publicado In.: LUNENFELD, Peter. Snap to Grid: A user's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures. Cambridge: MIT Press. Tradução de Silas de Paula. **Revista Passagens**. vol 2, 2011. (p. 01-15) Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1153> Acesso em: 25 out. 2019.

MACLEOD, Cartriona. **Embodying Ambiguity**. Adrongyny and Aesthetics from Windkelmann to Keller. Detroit: Wayne University Press, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=jVZwDVRYrIgC&pg=PA229&dq=myth+of+androgyny&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjGhpbu_sTlAhUnHbkGHbR1DoIQ6AEIfzAJ#v=snippet&q=myth%20&f=false> Acesso em: 10 out. 2019.

MENEZES, Luiz Mauricio Betim da Rocha. O Mito do Andrógino no banquete de Platão. Helade, v. 3, n. 4, **Periódicos UFF**, 2018, p. 170-181. In. Periódicos UFF. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/helade/article/view/28045/16372f> Acesso em 15 out. 2019.

PELED, Yiftah. Metodologias em Poéticas Visuais. **Revista porto arte**: Porto Alegre, v. 19, n. 33, nov/2012, p. 115-132. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/44073/27686> Acesso em: 25 out. 2019.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p.28-63. (Os Pensadores).

SANTOS, Kedrini Domingos dos. Bel-ami e o mito do andrógino: o encontro com o outro. **Lettres Françaises**, 2012, p. 165-182. Periódicos FCLAr Unesp. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/6088/4555> Acesso em 15 out. 2019.

As proposições artísticas como dispositivos descolonizadores de identidades

RODEGHIERO, Thiago Heinemann[1]
DUARTE, Tatiana dos Santos[2]
MACIEL, Gabriel Henrique Souza[3]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo pensar as relações entre a produção de um dispositivo artístico e os modos de existência. A partir de uma carteira-passaporte descolonizadora (feita pelos pesquisadores do grupo de estudos e projeto de pesquisa *subjetividade e diferença: agenciamentos artísticos, audiovisuais e filosóficos)*, esta produção tensiona potências que dá passagem às subjetividades encarceradas pelas estruturas sociais. Logo, este versa sobre as práticas artísticas que desconstroem identidades sujeitadas. Para tanto, as ações, produzidas e elencadas para este recorte, são vistas como dispositivos descolonizadores que se ensaiaram em um fazer propositivo intitulado: *pensamentos coletivos.* Justificado pela pungência de desaprisionar os modos de existência dos encarceramentos identitários. Habitado por forças e devires minoritários, os meios e trajetos são desenhados a maneira de uma cartografia, acompanhando os processos e modos de subjetivar-se como método inventivo desta pesquisa. Assim, dizer sobre um território e de como seus elementos são relacionados é uma forma de criar, deixando passar novas potências de vida.

Palavras-chave: produção de subjetividade; proposição, dispositivo; identidade; descolonização.

Abstract: This article aims to think about the relations between the production of an artistic device and the modes of existence. From a decolonizing passport card (made by the researchers of the study group and research project *subjectivity and difference: artistic, audiovisual and philosophical agencies*), this production tensions powers that give way to subjectivities imprisoned by social structures. Thus, it deals with artistic practices that deconstruct subject identities. To this end, the actions, produced and listed for this cut, are seen as decolonizing devices that have been rehearsed in a purposive doing entitled: *collective thoughts*. Justified by the poignancy of depriving the modes of existence of identity imprisonment. Inhabited by minority forces and becomings, the means and paths are designed in the form of a cartography, accompanying the processes and ways of subjectifying themselves as the inventive method of this research. Thus, telling about a territory and how its elements are related is a way of creating, letting new life powers pass.

Keywords: subjectivity production, purpositive; identity; decolonizing.

INTRODUÇÃO

Em um território existencial (DELEUZE; GUATTARI, 2010) composto por elementos diversos de matérias heterogêneas, a pesquisa constituiu-se em um meio

[1] Mestre em Educação, UFPel-CEARTE, thiagoalfa@gmail.com
[2] Mestre em Artes Visuais, UFPel-CEARTE, hecateciclops@yahoo.com.br
[3] Graduando em Filosofia, UFPel-IFISP, gabriel.henrique_souza@hotmail.com

a ser percorrido por devires minoritários. Teve como objetivo cartografar uma ação artística (feita pelo grupo de estudos e projeto de pesquisa *subjetividade e diferença: agenciamentos artísticos, audiovisuais e filosóficos*) e seus engendramentos com a descolonização identitária.

Os agenciamentos que surgiram foram oriundos de uma circunscrição de um território. Os estudos de conceitos como cansaço, positividade, esgotamento (HAN, 2017), heterotopia, dispositivo (FOUCAULT, 2013; 1979), cartografia, território (DELEUZE, 2011; DELEUZE; GUATTARI, 2011; ROLNIK, 2016) descolonização, proposição (ROLNIK, 2018) e pistas (KASTRUP; BARROS, 2015) fez com que o grupo criasse um dispositivo artístico.

A proposição *pensamentos coletivos* ensaiou-se numa atividade inicialmente solicitada por Tatiana Duarte pelo facebook, fez o grupo produzir uma imagem-desenho-texto no formato 3x4. Decidiu-se por fotografar no pátio do CEARTE (espaço entre prédios do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas) a provocação feita. Após uma conversa sobre cada imagem-desenho-texto, deu-se títulos. Assim, pode-se pensar sobre a criação de lugares coletivos que permitem descolonizações identitária.

Criado como um mapa inventivo produtor de subjetividades (GUATTARI, 2012), o dispositivo foi a maneira de expressar, inventar e fabular diferentes maneiras de ver e dizer sobre o mundo. Para tanto, o seu território circunscrito é a maneira pela qual se protege do caos, podendo assim acompanhar os processos. Cria-se maneiras de ver e dizer sobre o mundo através da arte.

Para tanto, uma cartografia (DELEUZE, 2011) foi montada. Constituindo um território para pensamento que encontre elementos heterogêneos que façam passar afetos, coloca a descolonização identitária a ser atravessada pela proposição artística (ROLNIK, 2018). Assim, produziu-se subjetividades (a proposição em si) que deram vazão às expressões e, num plano de consistência, ganha força conforme movimenta-se.

Numa geografia superposta e não hierarquizada, priorizou os encontros que dão força a elementos que o compõem. No pensamento proposto por esta ação, descarta-se procedimentos prévios e investe-se no próprio fazer, explorando os “meios, por trajetos dinâmicos, [...] [traçando] o mapa correspondente” (DELEUZE,

2011, p. 83) e compondo um plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2010) habitado por afetos (ROLNIK, 2018) das mais variadas formas.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A perspectiva de uma 3x4 foi nosso mote para criarmos encontros em um dispositivo descolonizador. Os trabalhos: *cômodo secreto* de Arthur Ivan, *descarte de algo* de Abimael Martins, *o excesso* de Manuelle Teixeira, *o que não cabe* de Lorena Damasceno, *lugares de passagem* de Henrique Maciel, *cabeça abaixada* de Thiago Rodeghiero, *desenterrar* de Tatiana Duarte e *espelho* de Adler Correa constituíram expressões que deram passagem a afetos e problematizaram as identidades sociais.

Figura 1 – imagem-desenho-texto da proposição pensamentos coletivos. Fonte: arquivo pessoal

Este procedimento abriu caminho para habitarmos o território com forças capazes de retirar os corpos do seu estado comum. Desta forma, um devir, que segundo Deleuze e Guattari faz o sujeito perder sua sujeição “ao entrar num

devir-minoritário que o arranca de sua identidade maior" (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p. 88) foi desencadeado. A proposição encontrou modos sensíveis de produzir afecções descolonizadoras de identidades.

Este estado sensível foi desencadeado ao descartar-se a genialidade de um eu autoconsciente centrado em si, colocando em relação com um território existencial. Compondo os modos de vida dos seres, as sensações apontam para as desidentidades, resistindo as codificações, descodificações e equivalências individuadoras das vidas dos seres.

Desencadeando uma maneira de ver e dizer sobre os modos de vida, a proposição ganhou um *status* de dispositivo,

> um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Liberado das forças que condicionam os modos de viver e existir, este dispositivo inferiu nas identidades sociais dos participantes, pois, segundo Virgínia Kastrup e Regina Barros, "é composto de linhas de subjetivação, linhas que inventam modos de existir" (2015, p. 78). Pensar em 3x4 suscitou formas de problematizar os efeitos dos rótulos enunciados socialmente. Abolindo a ideia de sujeito centrado do humanismo e investindo nele como "uma invenção cultural, social e histórica, não possuindo nenhuma propriedade essencial ou originária" (SILVA, 2010, p. 120) desencadeou potenciais sem depender de talentos ou predestinações inerentes.

Figura 2 – carteira-passaporte descolonizadora. Fonte: arquivo pessoal

As formas de impor identidades sociais aos seres satura o território existencial com nefastas e tristes equivalências desiguais. A identidade, na matemática, ao contrário da equação, diz de uma equivalência ao invés de uma igualdade e, que, mesmo quando algum de seus valores variam, sua premissa continua verdadeira. Ao contrário da equação, que só pode ser verdadeira se calculada às suas particularidades e atestada a sua igualdade, a identidade permanece real mesmo quando mudam-se algumas de suas variáveis, não deixando as forças menores e o devir passar. A proposição desterritorializa os participantes de suas dominâncias identitárias que, “de uma certa maneira, é sempre "homem" que é o sujeito de um devir; mas ele só é um tal sujeito, ao entrar num devir minoritário que o arranca de sua identidade maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 88).

Estrangeiros na própria terra, a carteira-passaporte desencadeou um devir desindentificador, colocando o grupo a pensar essas formas de habitar as identidades saturadas. Cada página revela um estado de fronteira entre o que é dito e o que pode se tornar a ser, uma indistinção que cria formas de transitar pelo espaço social. Uma mapa surge desta desterrtorialização.

Figura 3 – mapa dos elementos e forças. Fonte: arquivo pessoal

Forasteiros de uma terra por vir que surgem da proposição. Segundo a artista brasileira Lygia Clark, a proposição artística é uma forma de fazer a arte sair da parede e tomar outras dimensões, movimentos, tridimensionalidades e afetos, “em suma, a obra propriamente dita é o acontecimento dessa experiência” (ROLNIK, 2018, p. 44). Assim, os participantes acessam um corpo ativo e participativo em obra, onde o trabalho envolve o público. Pensando entradas e saídas variadas e pondo os movimentos feitos pelo grupo estabelecerem relações que lhes desassossegassem, retira-os das cômodas posições de espectadores passivos.

Conduzida e orientada pela sensação os procedimentos movimentaram o processo, permitindo ser povoado novos afetos. A maneira pela qual esta proposição de faz não encerra-se nela mesma, pois constitui-se ao modo de um rizoma, “contestável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30). Acompanhando as transformações, dispensa um fechamento em si mesma. Montando um plano de composição para ser percorrido e não definindo seus procedimentos, pode-se traçar os mapas (DELEUZE, 2011, p. 83) que dão

consistência a ação. Um dispositivo que produz subjetividades em seu processo de produção circunscrita de elementos descolonizadores.

As identidades formam saturações e desempenham um papel de cafetinar as pulsões do inconsciente (ROLNIK, 2018). Assim, as práticas descolonizadoras que Suely Rolnik propõem, colocam as subjetivações capitalistas a recuar, dando um novo espaço as pulsões de vida. Reapropriar as potências de ação é uma forma de descolonizar as identidades e a proposição 3x4 examina "tanto a política de produção da subjetividade, do desejo, do pensamento e da relação com o outro que nos leva a uma entrega cega à apropriação da força de criação pelo capital" (ROLNIK, 2018, p. 39).

A proposição criou um espaço heterotópico ao delimitar um tempo fora das convencionalidades sociais. Segundo Foucault, uma heterotopia justapõe "em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis" (2013, p. 24). As fotografias e textos criados são pequenos espaços expressivos que colocam em evidência questões pungentes a sociedade. Questões como o abandono, a resistência, o esgotamento, o cansaço, a individuação e o corpo surgiram como estrato da proposição.

Assim visto, o abandono, a resistência, o esgotamento, o cansaço (HAN, 2017) deram início a um processo já em andamento, que enxerga a identidade como uma perversidade, uma forma de além de rotular, perseguir e criar juízos preestabelecidos através de valores abstratos, coloca um conjunto de ideias impressas nos indivíduos por exterioridades e que, no desenvolvimento da sociedade tende a internalizar-se. Uma cor de pele, o gênero biológico e a classe social determinam como os seres são e serão tratados antes mesmo destes existirem. O corpo ocupa espaços deixando vestígios e não representa as identidades, mas os componentes de uma composição de mundo. Rastros, ossos, sua presença e ausência dizem da resistência perante a sociedade. A identidade classifica-os e organiza os espaços que eles devem ocupar e portar. O que pode um corpo numa terra devastada?

A proposição artística é então uma possibilidade de produção de subjetividades que, segundo Guattari, é

"o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou

> coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva" (2012, p. 19).

Através de variadas formas expressivas, são produzidas formas de mostrar e mapear os processos pela qual as identidades são constituídas. Para tanto, o território existencial que o grupo circunscreveu é que torna possível um olhar para si como forma de emergir por ele mesmo. Cria-se lugares para se pensar os vazamentos estruturais que a prática suscitou. A narrativa de processo cartográfico por meio de um dispositivo de artista deu uma forma ao pensamento, deixando os afetos passarem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição artística 3x4 pensa uma descolonização identitária, propondo um estado de corpo que ressoa e pulsa vida além deste lugar-retângulo aprisionador de rostos. Uma ação que atravessa os corpos e produz subjetividades, relacionando cada expressão colocada na pequena carteira-passaporte descolonizadora com as percepções singulares de cada participante. Assim, entrando em ressonância com formas de pensar a si, busca "vias de acesso à potência da criação em nós mesmos" (ROLNIK, 2018, p. 37) e faz com que a arte seja uma maneira de enfrentar as forças e durezas opressoras.

Para tanto se faz necessário formas de deixar os afetos passarem para que seja possível compor pensamentos capazes de abalar estruturas. Por mais singela que seja, problematizar e questionar as identificações coloca os modos de vida a pensarem a si mesmos, permitindo que outras formas posso emergir na produção de subjetividade. Inventar e fabular é, segundo a prática adotada e os referenciais estudados, uma maneira de liberar as potências de existir.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011. Cap. 9, p. 83-90.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São

Paulo: Editora 34, 2011.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: **O corpo utópico**; As heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 19-32.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Pista 4: Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 76-91.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade:** uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Imagens, narrativas e representações de Gênero: a construção de si e do outro na memória coletiva

Professoras Responsáveis

Profª. Dra. Júlia Silveira Matos (FURG)
Profª. Dra. Gianne Zanella Atallah
(SECULT/Prefeitura Municipal do Rio Grande/RS)

Esse grupo propõe-se a discutir e analisar as formas de representação narrativas dos sujeitos em seus contextos e campos sociais. Essas representações de si, para e dos outros construídas em relação a memória coletiva se apropriam de suportes imagéticos como fotografias, facebooks, instagram's, fotologs e outros. Entretanto, para além das auto-representações, precisamos pensar que os sujeitos também se constroem a partir de objetos materiais que projetam imagens, narrativas e representações de gênero, como livros didáticos, manuais didáticos, folhetos, cartilhas, assim como exposições de arte, fotografia, história e moda. Isso porque os papéis de gênero em suas mais diversas representações, através de múltiplas identidades e das muitas faces produzidas para situações em contextos sociais diferenciados se utilizam do símbolo iconográfico e narrativo. Sendo assim, no presente capítulo visamos debater sobre pesquisas que venham alicerçando suas análises nos mais diversos suportes imagéticos, narrativos e que dialogam com e expõe representações de gênero em relação as memórias coletivas.

PROJEÇÕES SOCIAIS DE VIDAS INTERROMPIDAS: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO EM TÚMULOS INFANTIS

SANTOS, Amanda Basilio[1]

Resumo: Este trabalho é um recorte da pesquisa em desenvolvimento no Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL). Esta pesquisa intenciona realizar o levantamento e a análise da iconografia de monumentos tumulares infantis de crianças falecidas até os sete anos de idade, erguidos no Rio Grande do Sul, nos séculos XIX ao XXI, com foco na análise de monumentos dos quatorze municípios mais antigos do Estado. A análise será composta pelo estudo dos elementos fotográficos e escultóricos, assim como do epitáfio e dados biográficos dos objetos, que compõe o monumento funerário. Em nossa pesquisa iremos abordar tais monumentos considerando sua materialidade, visualidade, espacialidade e significado sociocultural. Neste trabalho em questão iremos focar na Cultura Visual presente em túmulos de meninos e de meninas, focando em uma projeção social não concretizada, mas esperada, determinada e baseada no gênero da criança para a construção visual de sua memória.

Palavras-chave: Arte cemiterial; Cultural Visual; Iconografia

Abstract: This paper is an excerpt from the research under development at the Doctorate in Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL). This research intends to carry out the survey and analysis of the iconography of infant tomb monuments of deceased children up to the age of seven, and erected in Rio Grande do Sul, between the 19th and 21st centuries, focusing on the analysis of monuments of the fourteen oldest municipalities of the state. The analysis will be composed by the study of photographic and sculptural elements, as well as the epitaph and biographical data of the objects that make up the funerary monument. In our research we will approach such monuments considering their materiality, visuality, spatiality and sociocultural meaning. In this paper we will focus on the Visual Culture present in tombs of boys and girls, focusing on an unrealized, but expected, determined and gender-based social projection of the child for the visual construction of his memory.

Keywords: Cemetery art; Visual Cultural; Iconography

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende apresentar a pesquisa em corrente desenvolvimento no programa de Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural, no PPGMP da Universidade Federal de Pelotas. Tal pesquisa intenciona realizar o levantamento e a análise da iconografia de monumentos tumulares infantis de crianças falecidas até os sete anos de idade, erguidos no Rio Grande do Sul, entre os séculos XIX ao XXI, focando na análise de monumentos de quatorze municípios, os mais antigos do

[1]Doutoranda em História (PPGH-UFRGS); Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL); Mestre em História (PPGH-UFPEL); Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL); Especialista em Artes (PPGA-UFPEL). Membro do NEM-RS e do CLAEC. E-mail: amanda_hatsh@yahoo.com.br.

Estado. A análise será composta pelo estudo dos elementos fotográficos e escultóricos, assim como do epitáfio e dados biográficos dos objetos, que compõe o monumento funerário. Em nossa pesquisa iremos abordar tais monumentos considerando sua materialidade, visualidade, espacialidade e significado sociocultural.

Desta forma, este trabalho coloca-se em dois grandes grupos de estudos: os estudos cemiteriais e os estudos da infância. Estudar a representação infantil não é uma tarefa simples, principalmente por conta da escassez documental e da escolha do recorte temporal. Como destaca Ariès "até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la" (ARIÈS, 1975, p. 50). Esta escolha de não-representação nos diz muito sobre o papel social da criança em seu âmbito comunitário e público. Assim como a representação, ou a ausência da mesma, se modifica socialmente, também o fazem as identidades[2] à estas representações associadas. Estas alterações vistas em um processo de longa duração nos indicam que as identidades nunca são fixas, e por conta deste fato, as representações se modificam em acordo com os discursos e contextos em que se encontram inseridos, sendo constantemente reconstruídas em conformidade com os sistemas culturais, tal como proposto por Hall (2006).

No recorte temporal em que nosso estudo irá se desenvolver já temos um legado imagético e social de longa duração a se desenvolver:

> A partir dos séculos 16 ou 17 [...] na França e em outros lugares, o surgimento de retratos e túmulos para crianças torna-se perceptível, junto com a crescente atenção dada aos sinais do que poderíamos chamar de 'infantilidade', e a crescente separação entre os mundos sociais da criança e do adulto [...] Os adultos estavam desenvolvendo uma percepção mais aguda da infância como uma forma de vida diferente da deles (BURKE, 2004, p. 129-130)

No século XIX temos uma configuração que alia a grande mortalidade infantil, e, portanto, uma vivência onde a perda de suas crianças é uma possibilidade

[2] Nesta pesquisa entendemos o conceito de identidade funcionando conjuntamente com o conceito de representação, tal como proposto por Chartier que nos fala sobre a relação bilateral entre representações e identidades, afirmando que as mesmas são "matrizes de discursos e de práticas diferenciadas [...] que têm por objectivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades – tanto a dos outros como a sua" (CHARTIER, 1990, p. 18). O autor Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 91), aprofunda esta relação, dizendo que "é por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir", e que "quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade". Destacamos aqui a questão de dependência entre a identidade e a alteridade e como as representações e os usos do espaço de convivência pública, como as construções cemiteriais, possuem um papel nesta construção identitária de reconhecimento ou de formação da diferença.

constante, e também a preocupação e a individualização da infância e da noção de infantilidade, que torna estes sujeitos mais do que pequenos adultos, mas sim possuidores de uma idade biológica específica e com peculiaridades a serem atendidas. Ao invés de termos uma noção desta idade como sendo de ignorância (como vemos aparecer constantemente no período medieval) agora ela é associada à inocência e a fragilidade (GAWRYSZEWSKI, 2016).

A morte e o enterramento são estágios fundamentais da convivência humana, compartilhados e vividos socialmente, sendo assim ritualizados. Os ritos incluem as ações, assim como a cultura material e visual que são utilizadas para que se deem suas performances. Por exemplo, por meio do batismo, é realizada a inclusão do sujeito na comunidade cristã, sendo um significativo momento de passagem, onde há a purificação do pecado original e o comprometimento dos responsáveis pela formação do sujeito dentro dos preceitos da comunidade cristã. Já por meio do ato funerário se dá a efetiva separação entre os vivos e os mortos, havendo uma presença fulcral da cultura material para compor os ritos desta passagem, amenizando a dor dos vivos e honrando a memória dos mortos.

> A escolha da imagem, da frase ou dos objetos infantis para a sepultura não é gratuita, traz uma afetividade que comove. Não é só uma forma de amenizar a dor, mas de manter a lembrança dessa criança para os próximos e os distantes. Nesse sentido, é impossível ficar impassível diante de uma sepultura de uma criança, que é repleta de significados.
>
> O familiar da criança morta deseja prestar uma homenagem e, ao mesmo tempo, tecer uma memória dos laços construídos. Essa memória é um fato social, temporal e espacial. Na maioria das vezes, há liberdade de escolha das narrativas, dos signos e das imagens, que podem trazer impressões sobre o infante morto, suas relações sociais, escolares e familiares (GAWRYSZEWSKI, 2016, p. 292)

Deste modo, compreendendo a representação infantil dentro do ambiente cemiterial, temos uma oportunidade de entendimento do papel social da criança, que se altera no tempo, assim como a escultura tumular e a construção da memória social da infância. Acompanhando estas modificações, e as escolhas feitas pelos familiares e pelos artistas para o estabelecimento da memória infantil após a perda nos permite refletir sobre a identidade e o papel atribuído para as crianças.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Em um primeiro momento de pesquisa nos túmulos infantis da seção vertical do Cemitério Ecumênico São Francisco de Paula, Pelotas/RS, de crianças que preenchem os requisitos do recorte de pesquisa, foi possível encontrar algumas configurações visuais particulares, ligadas ao gênero da criança falecida. Nesta pesquisa trabalhos com dois conceitos para estas construções imagéticas: representação e projeção. Primeiramente, quanto ao conceito de representação, seguimos na linha teórica proposta por Roger Chartier (CHARTIER, 1991), onde os indivíduos sociais produzem, atribuem, constroem e criam significados ao mundo social no qual habitam.

Estas construções são intencionais, ou seja, conscientes e dotadas de interesses de grupos e indivíduos, e, como práticas sociais que o são, interferem na construção do mundo social, cultural e politicamente. Os cemitérios, são repletos destas construções e atribuições de valores, significados, crenças, construções memoriais e narrativas sociais. Em túmulos infantis vemos a construção de uma memória muitas vezes congelada na idade do falecimento, onde é construído uma série imagética representando o mundo da infância (como conceito contemporâneo do que é digno e pertencente ao universo infantil), e em túmulos de meninos encontramos normalmente elementos de uma Cultura Visual inocente, mas ainda assim considerada masculina (*Figura 1*).

Também pensamos alguns túmulos para além da representação de sujeitos, mas como *projeções* de sujeitos. Falamos isso com relação direta aos túmulos de natimortos ou de crianças que faleceram com poucos meses de vidas. Nestes casos a criança ainda não estabeleceu vínculos sociais que permitissem avaliar seus gostos, não estabeleceu memórias afetivas típicas ao mundo da infância, como apego a brinquedos específicos ou predileções a certos desenhos ou brincadeiras. Neste caso, acreditamos que o conceito de projeção seja mais adequado, pois nos permite caracterizar uma forma de representação genérica e independente ao sujeito representado, que postula construções sociais de gênero que não consideram gostos ou memórias próprias aos sujeitos memoriados (*Figura 2*).

Figura 1 – Túmulo de Ryan Favarin. Registro: 243100. Fonte: O(s) autor (es).

Figura 2 – Túmulo de Sarah Corrêa Donini. Registro: 0731086. Fonte: O(s) autor (es).

Nos dois exemplos fotográficos acima, é possível distinguir claramente a composição de elementos visuais feitos pelos familiares. No primeiro exemplo temos um túmulo de uma criança que foi capaz de construir laços memoriais no âmbito familiar, que possui o tempo necessário para estabelecimento de afetos com objetos, desenhos e brinquedos. Sua representação memorial é construída com base nestes afetos. Mesmo que ele tenha tido apego com imagens compositivas de um mundo masculino mais abertamente violento (como muitos personagens ultra masculinizados do próprio universo da DC Comics, nos baseando que fosse um universo por ele apreciado, por conta da camiseta que veste em sua foto tumular) os ícones selecionados para compor seu painel memorial são mais inocentes e desprovidos deste caráter mais pungente da masculinidade encontrada em variadas mídias infantis. Já no caso de Sarah, que falece com menos de um mês de vida, sua construção memorial se dá por meio da projeção familiar, dado que não foi possível para ela estabelecer vínculos com objetos, brinquedos, etc. Em seu caso, junto ao universo imagético religioso, é posto um mundo visual vinculado ao principesco clássico da Disney, onde a delicadeza, a inocência e a doçura compõe a construção de sua memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho encontra-se em fase inicial de desenvolvimento, de modo que aqui intencionamos fazer uma primeira exploração nas possibilidades que se abrem no cotidiano da pesquisa.Todavia, é possível salientar algumas impressões iniciais dentro do acervo imagético em formação: é tangível a diferença na construção visual dos túmulos infantis de meninos e de meninas, sendo claro o universo visual escolhido para a composição memorial destas crianças.

REFERÊNCIAS

AHLERT, J. Cultura material funerária: as alegorias do Cemitério Vera Cruz (Passo Fundo/RS). Seminário Internacional de Cultura Material e Arqueologia, Passo Fundo, 1, 2017. 1-16.

ARAÚJO, T. N. Túmulos Celebrativos de Porto Alegre: múltiplos olhares sobre o espaço cemiterial (1889 – 1930). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

ARIÉS, P. História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: Zahar Editores, v. 2, 1978.

ARIÈS, P. EL Hombre Ante la Muerte. Madri: Taurus Ediciones, 1987.

ARIÈS, P. História da Morte no Ocidente. Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BURKE, P. Testemunha Ocular: História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.
BURKE, P. O que é História Cultural? Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
CHARTIER, R. O Mundo como Representação. Estudos Avançados, 11, n. 5, 1991. 172-191.
GAWRYSZEWSKI, A. A representação da morte infantil em imagens cemiteriais no Brasil (séculos XIX e XX). História: Debates e Tendências, 16, n. 2, 2016. 291-313.
GOFF, J. L. História e Memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
SILVA, T. T. (Ed.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
.

CARTAS PARA VANESSA: VIVÊNCIAS DE UMA FUTURA PROFESSORA

ARAÚJO, Carla Silva [1]
ZANELLA, Andrisa Kemel [2]
LEITE,Vanessa Caldeira [3]
COSTA, Naylson Rodrigues [4]

Resumo: Neste trabalho busca-se por meio da escrita de cartas visibilizar o processo de formação de futuros professores de teatro, especificamente da bolsista do projeto de extensão "Vivências Teatrais em Escolas" do Curso de Teatro Licenciatura. As cartas revelam o modo como ela foi sendo afetada pelas vivências do projeto, evidenciando pontos relevantes do seu processo de constituição para a docência.

Palavras-chave: Teatro-Educação. Docência. Formação de professores.

Abstract: In this work it is sought through the writing of letters to make visible the process of formation of future theater teachers, specifically the student of the extension project "Theatrical Experiences in Schools" of Theatre Course.The letters reveal the way she was affected by the project's experiences, highlighting relevant points of its constitution process for teaching.

Keywords: Theatre-Education. Teaching. Teachers Formation.

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca olhar para a formação de futuros professores de Teatro, a partir da escrita de cartas sobre as ações realizadas no projeto de extensão "Vivências Teatrais em Escolas" coordenado pelas professoras doutoras Vanessa Caldeira Leite e Andrisa Kemel Zanella. As cartas, para Bolléme (1988, p. 201, apud Mancini 2013, p.58), "é um gênero popular por excelência, porque é o equivalente da conversação; a carta seria algo que diz, ou que se quer dizer, que se quer transmitir, que se quer fazer, sentir". A utilização deste gênero epistolar como caminho para registrar e refletir sobre o que foi vivido surgiu como recurso para a bolsista do projeto comunicar-se com uma das coordenadoras que durante um período esteve afastada.

Segundo Brandão (2008, p.9) “tudo o que afeta nossos sentidos é reelaborado e pode ser transformado em aprendizagem e, posteriormente, em memórias”. Assim, as cartas nomeadas como “Cartas para Vanessa”, ao serem escritas pela acadêmica, evidenciam o modo como ela foi sendo afetada semanalmente pelas oficinas realizadas no projeto, evidenciando a sua constituição para a docência. Nesta escrita, muito sumariamente, fazemos um primeiro exercício de abstrair destas cartas, pontos relevantes referentes ao processo de tornar-se professora.

O projeto

“Vivências teatrais em escolas” é um projeto vinculado ao Curso de Teatro-Licenciatura da UFPel. Foi criado no ano de 2017, a partir do desejo de proporcionar experiências artísticas teatrais para jovens da educação básica, potencializando o teatro nas escolas, que ainda carecem de profissionais com tal habilitação. O projeto é desenvolvido na Escola Municipal de Ensino Fundamental Getúlio Vargas - GVM, na cidade de Pedro Osório-RS, com os alunos dos anos finais do Ensino Fundamental, por meio de oficinas de teatro, que acontecem semanalmente no contraturno das aulas curriculares. A base das oficinas são os jogos teatrais, os aquecimentos corporais-vocais e as improvisações, tendo como fundamentação teórica Spolin (2007), Boal (2004), Reverbel (1989) e estudiosos do campo da arte-educação como Ferreira (2012), Koudela (2002) e Japiassu (2001).

A concepção da proposta desenvolvida com os estudantes da Educação Básica vai ao encontro com Dória (2009, p. 168) ao ressaltar que:

> O trabalho de criação artística não pode ter um fim utilitário, pois isso descaracterizaria totalmente a liberdade que deve pautar o trabalho de arte na escola. A arte traz para o indivíduo uma experiência sensorial, emocional e plástica que é única e fundamental. “Para quê?” – poderiam perguntar algumas pessoas. A arte não tem que responder a questões como essa, porque o que está na essência da arte é o prazer de jogar, de criar, de contemplar. A contemplação estética é primordial para o ser humano, não porque tenha uma utilidade, mas sim porque precisamos da arte para nos sentirmos mais livre e sonharmos.

Neste sentido, durante o ano de 2017 e 2018 as ações centraram-se em experienciar o teatro tendo a ludicidade, a brincadeira, o jogo teatral e a improvisação como elementos motores de criação, sem o intuito de construir um produto final. Em

2019, as oficinas vêm sendo desenvolvidas com o intuito de potencializar um processo que desencadeará em uma mostra artística do trabalho, com o objetivo de vivenciar o rito teatral.

Das "Cartas para Vanessa"

"Cartas para Vanessa", como já mencionado anteriormente, foi o caminho encontrado para registrar as ações e reflexões empreendidas a partir do projeto de extensão. Tratam-se de reflexões subjetivas, a partir da experiência, que revelam as indagações que atravessaram e reverberaram na bolsista durante o período em que as cartas foram escritas. Nestas cartas é possível perceber o quanto a escrita ordinária potencializou escrever e refletir sobre o vivido, repercutindo no pensar sobre si e o processo de tornar-se professora. Abaixo, trazemos fragmentos destas cartas, pontuando questões que reportam à docência e a formação.

Na primeira carta é possível observar a expectativa em relação à docência e seu olhar observador em relação ao colega que já atuava no projeto, demonstrando o quanto a observação revela-se como um elemento importante neste processo de tornar-se professora. Pois, a partir da observação do outro é perceptível a troca de aprendizados, aproximações e diferenças de acordo com a vivência pessoal de cada um. "*É difícil segurar a ansiedade (...).Fiquei muito impressionada também ao ver o amadurecimento do Nay em seu trabalho, no quanto ele já tem facilidade para planejar aula, aplicar jogos e/ou alongamentos e também a parte teórica. E também da forma como ele instiga autonomia e um processo horizontal dentro das aulas" (Carta 1, 10/06).*

Como já mencionado, o projeto acontece na cidade de Pedro Osório. Semanalmente os bolsistas viajam 1 hora para chegar até a escola. A viagem no ônibus incita muitos pensares sobre as oficinas de teatro, seja no viés individual, seja a partir das conversas entre os oficineiros, que repercutem em diversas questões. *Olhei a paisagem e fiquei pensando na viagem até Pedro Osório e nas mil coisas que passam pela minha cabeça enquanto estou dentro do ônibus. Entre essas mil coisas, algumas são sobre o projeto e sobre o futuro, sei lá, pode ser um pouco de antecipação, mas penso sobre minhas expectativas, reflexões e tal. Como eu serei como professora? Qual a metodologia da qual eu me identifico? Quais são os meus medos? (Carta 2, 17/06).*

Exercitar-se no papel de professora de teatro provocou a reflexão sobre o papel da

escola e como este espaço formativo repercute nos corpos dos estudantes. *"Aí já comecei a pensar sobre o engessamento que ocorre na maioria das escolas, na automatização dos corpos, essas coisas, sabe? Comecei a ver as aulas de teatro como um espaço de exercício da liberdade e experimentação. Uma pequena brecha num sistema sufocante" (Carta 3, 24/06).*

Surgem indagações que instigam a pensar sobre a prática pedagógica. "*Bem, na última carta você lembra que falei sobre transformação? Uma vez eu ia dar aula e fiquei pensando sobre o teatro. Sobre qual palavra me surgia ao pensar em teatro? Acho que essa é muito boa. Transformação. Como posso trabalhar com a transformação, com a transmutação através do teatro? Acredito que isso já acontece implicitamente sem que a gente precise pensar sobre" (Carta 6, 15/07).*

E então, as cartas revelam aprendizados que possibilitam a construção do papel de futura professora e a ampliação da visão de mundo da bolsista. *"Queria guardar aqui nessa memória o quanto estou aprendendo com o projeto e com as pessoas que estão envolvidas com ele e percebendo que estou cada vez mais me encontrando em algo que gosto de fazer. Estou produzindo reflexões, ações e tentando convergir as coisas que acredito teoricamente com a prática e criando teorias através da prática (Carta 9, 09/09). "Enfim, lecionar é muito um exercício de humildade, de entender o tempo das pessoas que trabalham contigo, o tempo do próprio grupo, o meu tempo e também de estar constantemente fazendo autocríticas (com equilíbrio, porque críticas demais não nos permitem fluir)" (Carta 11, 07/10).*

O que as cartas nos dizem? Considerações finais

Nos fragmentos acima é perceptível os elementos que vão se destacando no processo de tornar-se professora: a expectativa, a observação, a reflexão sobre os estudantes, a prática pedagógica, o ser professora, bem como os aprendizados que vão acontecendo. As cartas materializam as questões vividas durante as oficinas, surgindo como um importante registro que indica possibilidades e também dificuldades enfrentadas, como reflexo de uma transformação interior. Além disso assumem uma importante função de decodificar, através da escrita, as primeiras experiências e seus afetos, solucionando questões e possibilitando traçar caminhos para construções futuras.

Observa-se que a escrita de cartas provocou, a bolsista do projeto, a uma reflexão constante sobre suas ações, mobilizando outros pensares que derivam do meio

escolar, repercutindo na ampliação de seus repertórios enquanto acadêmica em formação inicial. Para Peres (2006, p.53), “a formação da(o) professora(r) não se esgota na ‘certeza’ dos conteúdos, mas na conexão direta com a vida e na escola”. Tal conexão mostra-nos o quando essa vivência durante a formação inicial é importante para aproximar o que é estudado no Curso do fazer docente.

As cartas exercem uma dupla função: ao se dizer alguma coisa ao outro, ouve-se o que se diz, ou seja, também permite o exercício pessoal daquela que escreve e, eventualmente, a terceiros que a leiam. A carta enviada repercute na bolsista que a escreve, através do gesto da escrita. As ideias trazidas e refletidas ajudam a si próprio para situações semelhantes que lhe possam ocorrer ou, ainda, através da carta, a escrevente traz à tona suas memórias mais marcantes e que são importantes para sua vida, um exercício destinado ao outro e a si mesmo. Quem escreve acaba por aprender sobre si mesmo ao refletir sobre sua ação docente.

REFERÊNCIAS

BOAL, A. **Jogos para atoreS e não-atores.** 6 ed**.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta T. Brandão. **Labirintos da memória**: Quem sou? São Paulo: Paulus, 2008.

DÓRIA, Lílian Maria Fleury Teixeira. **Linguagem do Teatro**. Curitiba: Editora Ibpex, 2009.

FERREIRA, Taís. FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Teatro e Dança nos Anos Iniciais**. Porto Alegre: Mediação, 2012.

JAPIASSU, R. **Metodologia do Ensino de Teatro**. Campinas/SP: Papirus, 2001.

KOUDELA, I. D. A nova proposta de ensino do teatro. **Sala Preta,** v. 2, 2002. p.233-239.

MANCINI, Flávia Griep. **O valor simbólico da leitura**: cartas (auto)biográficas de leitores professores. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

PERES, Lúcia Maria Vaz. Os caminhos e os desassossegos no tornar-se professor(a)...In: OLIVEIRA, Valeska Fortes. **Narrativas e saberes docentes**. Ijuí: Ed, Unijuí, 2006.

REVERBEL, O. **Jogos Teatrais na Escola**. Atividades globais de expressão. São Paulo: Editora Scipione, 1989. SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

A CRIAÇÃO DE MULHERES-PERSONAGENS A PARTIR DA ARTE, DA LITERATURA E DOS FRAGMENTOS DO COTIDIANO

SCHNEIDER, Joana[1]
GOMES SACCO, Helene[2]

Resumo: Este trabalho é uma reflexão sobre o processo de criação de três mulheres-personagens da arte e da literatura. São elas: *Maria Cristina*, criada por mim na série de instalações *De tudo fica um pouco* (2017, 2018 e 2019); *Macabéa*, criada pela escritora Clarice Lispector no romance *A hora da estrela* (1977) e *Rosângelas*, personagem múltipla criada pela artista Rosângela Rennó em parceria com a escritora Alícia Duarte Penna, na instalação *Espelho Diário* (2001). Das relações entre estas personagens, resulta uma abordagem sobre a construção de mulheres a partir de fragmentos do cotidiano: recortes, objetos, coleções. Mulheres fictícias atravessadas pela realidade, por uma ideia, um conceito de mulher - mulher brasileira prosaica, comum.

Palavras-chave: Mulher-personagem. Arte. Literatura. Fragmento. Cotidiano.

Resumen:
Este trabajo es una reflexión sobre el proceso de creación de tres mujeres-personajes del arte y la literatura. Ellas son: Maria Cristina, creada por mí en la serie de instalaciones *De tudo fica um pouco* (2017, 2018 y 2019); Macabéa, creada por la escritora Clarice Lispector en la novela *A hora da estrela* (1977) y Rosângelas, personaje múltiple creado por la artista Rosângela Rennó en colaboración con la escritora Alícia Duarte Penna, en la instalación *Espelho Diário* (2001). A partir de las relaciones entre estos personajes, resulta un enfoque sobre la construcción de mujeres a partir de fragmentos de la vida cotidiana: recortes, objetos, colecciones. Mujeres ficticias atravesadas por la realidad, por una idea, un concepto de mujer: mujer brasileña prosaica y corriente.

Palabras clave: Mujer-personaje. Arte. Literatura. Fragmento. Vida cotidiana.

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi desenvolvido junto ao mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, da Universidade Federal de Pelotas. Neste recorte da minha pesquisa - que explora a construção de narrativas a partir dos objetos – recorro ao processo de criação de três mulheres-personagens para, através da arte e da literatura, refletir sobre a construção de um *ser mulher* a partir de fragmentos do cotidiano. São elas: *Maria Cristina*, criada por mim na série de instalações *De tudo fica um pouco* (2017, 2018 e 2019); *Macabéa*, criada pela escritora Clarice Lispector no romance *A hora da*

[1] Bacharel em Artes Visuais, graduanda em Licenciatura em Artes Visuais e Mestranda em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Pelotas, joana.sch@hotmail.com.
[2] Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professora Titular da Universidade Federal de Pelotas, sacco.h@gmail.com.

estrela (1977) e *Rosângelas*, personagem múltipla criada pela artista Rosângela Rennó em parceria com a escritora Alícia Duarte Penna, na instalação *Espelho Diário* (2001). Estas três mulheres-personagens compartilham o fato de terem sido construídas a partir de uma coleta de fragmentos de mundo, partes do cotidiano. Anotações, recortes, diários, objetos e coleções são como peças de um quebra-cabeça que as criadoras vão juntando para dar forma a estas personagens que se mostram, por fim, mulheres.

Este trabalho tem o objetivo de relacionar estas mulheres-personagens que existem graças a capacidade criativa de outras mulheres, mulheres-artistas, mulheres-escritoras. Mulheres brasileiras, todas elas: criadoras e criaturas. "O destino de uma mulher é ser mulher." (Lispector, 2017, p.108). Mas o que seria este *ser mulher* a que estamos destinadas? Refletir sobre o processo de criação de personagens mulheres na arte e na literatura é buscar entender o papel destinado para as mulheres na vida e na obra, pois a ficção nunca está descolada da realidade.

O termo *mulher-personagem* é utilizado para expressar o entendimento de que estas personagens, apesar de suas especificidades, são atravessadas por uma *ideia de mulher*. E estas mulheres artistas e escritoras, ao criarem mulheres-personagens, também criaram um *conceito de mulher*. Uma mulher que é, cada uma a sua maneira, uma tradução da mulher brasileira.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A mulher-personagem *Maria Cristina* nasceu dos objetos, pois a mulher Maria Cristina tinha o hábito de guardar. A série *De tudo fica um pouco* é composta por três instalações que recriam ambientes domésticos e que foram pensadas e construídas a partir de alguns objetos retirados da casa de uma mulher após a sua morte, em 2017. Essa mulher, chamada Maria Cristina, morava sozinha em uma casa alugada onde guardava muitas coisas. Bonecas, jogos, louças, materiais de costura, bijuterias, roupas, miniaturas de porcelana, livros, porta-retratos. Também possuía cartões telefônicos, CDs, fitas K7, fitas VHS, discos de vinil, vários tipos de câmeras fotográficas e mais algumas tantas mídias obsoletas. Quando ela morreu, a casa precisava ser esvaziada e entregue à imobiliária, por isso eu e mais algumas pessoas conhecidas dos familiares fomos chamadas para pegar objetos. E nós aceitamos o convite.

Os outros se concentraram nos móveis e utensílios de cozinha. Eu estava mais interessada nos restos, nas coisas velhas, raras, esquisitas. Entre muitas coisas, encontrei um *caderno de lembranças*, com mensagens escritas para Maria Cristina nos anos 1960 e 1970, um *jogo de chá* antigo que estava coberto de pó na prateleira e um *guardanapo de crochê* inacabado, o último trabalho de Maria Cristina que estava sobre o sofá, pela metade, com a agulha ainda cravada no novelo. Estes objetos são protagonistas nas instalações *Maria Cristina* (2017), *Ficou um pouco de tudo no pires de porcelana* (2018) e *Arremate* (2019).

Figura 1 – *Maria Cristina*, 2017. *Ficou um pouco de tudo no pires de porcelana*, 2018. *Arremate*, 2019. Fonte: acervo da autora.

Estas instalações - que querem ser casa, mas não são - procuram contar uma história. Parte de alguma vida narrada pelo que restou. Narrativa fragmentada. A Maria Cristina destas instalações não é a mesma que morava na casa-baú: cheia de coisas. Agora ela é uma possibilidade, é mulher-personagem montada pelas informações generosamente concedidas pelos objetos outrora guardados. Objetos convertidos em pistas do passado: móveis, fotografias, porta-retratos, mensagens. Estes vestígios de alguém se esparramam pelas paredes em forma de estampas, repetindo-se como a rotina, os gestos, o *um dia após o outro*. O tempo, pingado, que não para – transformando tudo em passado. E dele só ficam as lembranças e os restos.

As instalações construídas para dar a ver Maria Cristina - a personagem, não a mulher - foram reunidas sob o título *De tudo fica um pouco*, uma referência ao poema *Resíduos* (1982), onde o escritor Carlos Drummond de Andrade trata a memória como resto, o pouco que fica de tudo que já passou. Drummond tinha especial apreço pelas coisas. No conto *Coisas Lembradas,* através de uma conversa entre amigos, ele

reflete sobre como as coisas, frágeis, baratas, “um objeto de nada”, por vezes duram mais que os donos, sobrevivem. Ao fim do conto e, portanto, ao fim da conversa, depois de lembrarem de infinitas coisas deixadas pelos antigos, alguém suspirou: “a grande dor das coisas que passaram”, mas o pintor que participava da conversa reagiu: “a grande *flor* das coisas que passaram.” (Andrade, 1998, p.161). Seria esta a grande flor que se espalha pelas paredes de Maria Cristina? A flor das coisas que, tocadas pelo tempo e pelos mortos, passaram? Talvez, pois se de tudo fica um pouco, por que não ficaria um pouco da flor de Maria Cristina? E se tudo deixa resíduo, de todos fica um pouco, um pouco de nós, um pouco de ti, um pouco de mim:

> Se de tudo fica um pouco,
> mas por que não ficaria
> um pouco de mim? no trem
> que leva ao norte, no barco,
> nos anúncios de jornal (Andrade, 1982)

Macabéa, mulher-personagem criada por Clarice Lispector no romance *A hora da estrela*, como Carlos Drummond de Andrade, também tinha apreço pelas coisas. Ela juntava informações que ouvia na Rádio Relógio. Hora certa, cultura e anúncios - tudo isso pelo aparelho emprestado da colega de quarto. Ela também colecionava anúncios que recortava dos jornais velhos e colava em um álbum. Anúncios de produtos destinados para “mulheres que simplesmente não eram ela.” (Lispector, 2017, p.69). Macabéa colecionava anúncios de coisas que ela jamais conseguiria ter, colecionava o desejo das outras mulheres, sem nem mesmo ter a perspectiva de possuir o objeto anunciado. Macabéa colava no álbum seus sonhos – muito distantes. Então, talvez, mais do que uma coleção de recortes de jornal, o álbum de Macabéa era uma coleção de sonhos.

Mas que mulher era essa que não interessa nem aos anúncios? Macabéa é uma mulher-personagem com *a grande fome*. Queria ter os lábios esquisitos da Marilyn Monroe e tinha tendências: para os anúncios e para a felicidade. Para cumprir a tarefa de criar Macabéa, Clarice cria também um autor-homem-personagem, que conversa com quem lê e faz Macabéa surgir aos poucos, decidindo, com um certo sofrimento, o destino da moça ao longo da narrativa. Este autor, que se autodenomina *autor de uma vida*, faz vários retratos que juntos vão dando jeito para esta alagoana mulher brasileira vivendo (ou sobrevivendo) no Rio: mulher que se arranjava com o que podia, que gostava de não pensar em nada, que não se irritava com ninguém, que nunca recebera presentes e, muito importante, que não era uma pessoa triste.

Parte do processo de criação de Macabéa está presente na forma de manuscritos na versão comemorativa de 40 anos de publicação de *A hora da estrela*, lançada em 2017. Fragmentos de manuscritos de Clarice estão reunidos no livro sob o apropriado título *A construção da estrela*. Este livro também reúne textos de autores convidados, um dos textos é *E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de A hora da estrela,* escrito por Paloma Vidal, escritora e crítica que, como Clarice, nasceu no estrangeiro e veio ainda criança morar no Brasil. É Paloma quem abre as caixas brancas onde estão guardados os primeiros suspiros de Macabéa, ou antes: sua gestação. Os manuscritos, arquivados no Instituto Moreira Salles, no Rio de janeiro, registram o fazer da escritora, as anotações, os rabiscos, os grifos e *(explosão)* a letra de Clarice. Sobre uma anotação feita em letra muito trêmula, no verso de um talão de cheques, Paloma Vidal coloca: "Penso sobre a frequência destas notas na escrita de Clarice, quando as frases vêm inesperadamente, quando vem a necessidade de anotar, a qualquer momento, em qualquer lugar." (2017, p.18). Esta frase escrita às pressas no verso do talão, provavelmente o único papel que estava à mão da escritora naquele momento, diz: "Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda.", um comentário do autor ou coautor ou cocriador de Macabéa.

Figura 2 – Anotação de Clarice no verso do talão de cheques. Fonte: figura retirada do livro *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*, 2017.

Em 1985, Macabéa chegou um pouquinho mais perto de ser Marilyn Monroe. A mulher-personagem finalmente alcançou os cinemas – do Brasil e do mundo. Interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo, num longa-metragem realista, simples e direto dirigido por Suzana Amaral, Macabéa não está acompanhada de seu autor apaixonado, mas nem por isso fala mais. Marcélia interpreta uma mulher calada, com

dificuldade de se expressar e que, em seu silêncio, representa a precariedade de sua existência. Completamente desassistida, Macabéa transita por “locações sombrias e claustrofóbicas, o céu nublado, as cores frias e a fotografia sem brilho também compõem a atmosfera de tristeza e de ausência de perspectivas desse cotidiano.” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2019). A ela cabe muito pouco. Esse quase nada de Macabéa é também o quase nada da realidade das muitas mulheres brasileiras que têm pouco, muito pouco.

Figura 3 – Cartaz do filme *A hora da estrela.* Fonte: www.enciclopedia.itaucultural.org.br.

A mulher-personagem *Rosângelas* nasceu dos jornais. A artista Rosângela Rennó, como Macabéa, colecionava recortes, mas preferia notícias aos anúncios. A artista juntou, de 1992 a 2000, notícias que envolviam mulheres que se chamavam “Rosângela” e reuniu estas narrativas em um diário-colagem. Desta coleção resultou a instalação *Espelho Diário* - título que faz referência ao jornal inglês *Daily Mirror*, de conteúdo sensacionalista - onde Rosângela, convertida em atriz, interpreta 133 personagens em um vídeo de duas horas de duração. A artista cria cenários e

figurinos para dar vida a estas personagens extraídas dos fatos relatados nas notícias, fatos estes que são transformados em monólogos pela escritora convidada Alícia Duarte Penna. “Os 133 monólogos constituíram, assim, um diário que condensa oito anos em um, de uma personagem múltipla nomeada ‘Rosangêlas’.” (Rennó, Penna, 2008).

Figura 4 - Algumas Rosângelas.
Fonte: figuras retiradas do livro *Espelho Diário* e reunidas pela autora. 2008.

As narrativas originalmente escritas em terceira pessoa, são transformadas em vozes para estas Rosângelas que, apesar de terem um nome, são seres anônimos na avalanche de acontecimentos diários publicados nos jornais. Neste sentido, a artista também faz o trabalho de separar as Rosângelas por categorias e trata estas mulheres como estatística – onde elas aparecem com certa frequência e porcentagem. Há, entre outras, as categorias mãe, esposa, missionária, alcoólatra, sequestrada, monitora, viúva, cabeleireira, assassina, morta, ginasta, sem-teto, fabricante de chocolate caseiro. A conclusão tirada desta categorização é que, de maneira geral, estas mulheres só compartilham o nome. De resto, são estranhas. O que as uniu foi ser Rosângela e possuir um fragmento de vida - geralmente trágico e por isso - digno de ser noticiado no jornal.

A categoria *ferida*, por exemplo, aparece 3 vezes, totalizando 2,25% das 133 Rosângelas. A chuva derrubou o barraco de uma integrante desta categoria. Ao interpretá-la, Rosângela Rennó aparece no vídeo com “roupa de ‘dona de nada’, muito

simples." (Rennó, Penna, 2008). *A ferida* me lembrou Macabéa que, apesar da grande fome, "não cobiçou o bombom [de Madama Carlota] pois aprendera que as coisas são dos outros." (Lispector, 2017, p.99). Mas Macabéa não era ferida, não na categoria, pelo menos. Então, em que categoria Macabéa estaria se Rosângela fosse? Datilógrafa? Atropelada? Colecionadora de anúncios? Eu colocaria Macabéa na categoria *morta*, não por desgostar dela, pois como o autor, "Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer." (Lispector, 2017, p.107). Faço isso para que ela não fique só, pois lá também estaria Maria Cristina.

Figura 5 – *A ferida* que teve o barraco levado pela chuva.
Fonte: figura retirada do livro *Espelho Diário*, 2008.

A mulher-personagem Rosângelas é mulher híbrida que reúne em si uma pequena multidão. Maria Cristina também é várias, pois sua forma depende de quem junta os pedaços, os vestígios. Nas instalações há molduras vazias, algo falta. Mas também há fotografias. São Maria Cristina? Talvez. O que você acha? E cada um acha uma coisa. E Macabéa, será que descobrimos quem é ela? Ela também é mais de uma? É Marilyn Monroe estrela de cinema? É todas as mulheres que não são público-alvo dos anúncios? Ou ela é todas nós? Mulheres destinadas a ser *mulher-personagem brasileira*?

Figura 6 – Detalhes das instalações *Maria Cristina*, 2017 e *Arremate*, 2019. Fonte: acervo da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação emerge da vida e este *ser mulher*, destino destas mulheres-personagens, está nos fragmentos coletados no cotidiano. As Rosângelas nascem de notícias, papéis recortados e colados em um diário. A Rosângela - categoria artista visual - convertida em atriz, usa roupas e coisas para construir mulheres. E são os cenários, as vestimentas e as caras que informam se elas são donas de tudo, donas de pouco ou donas de nada. Macabéa é dona de pouco, pois até o rádio é emprestado. Mas as horas, a cultura, o álbum e os anúncios são dela. Muito dela. Macabéa também é as caixas brancas de onde saem as folhas, os versos de talão de cheque, as anotações de Clarice. É arquivo. Maria Cristina é toda coisa e me mostrou o caminho para contar histórias usando objetos. Casa, móvel, matéria. Maria Cristina é resto, parte. Mas as outras mulheres-personagens também não são pedaços? Estas três mulheres-personagens são montadas de fragmentos cuidadosamente selecionados por suas criadoras e falam sobre os dramas que atravessam as mulheres brasileiras. Estas mulheres são pedaços, mas também são multidão.

REFERÊNCIAS

A hora da Estrela. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67303/a-hora-da-estrela>. Acesso em: 30 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **Boca de Luar**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

RENNÓ, Rosângela; PENNA, Alícia Duarte. **Espelho Diário**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

NA TRAMA ENTRE ARTE E FILOSOFIA: UMA CHARLA COM MULHERES AMBIENTALISTAS DO PAMPA

SCHLEE, Juliana Corrêa Pereira[1]
HENNING, Paula Corrêa[2]
RIBEIRO, Paula Regina Costa[3]

Resumo: Neste trabalho, nosso desejo foi trazer importantes pistas teóricas metodológicas que foram potentes na produção de dados de uma investigação narrativa em uma dissertação do Programa de Pós-graduação em Educação Ambiental, por meio da Charla do Pampa com três mulheres ambientalistas do pampa tramando a arte e a filosofia. Portanto, tomamos por base preceitos teóricos a partir de Michel Foucault e Georges Didi-Huberman. Ao finalizar este trabalho, almejamos pela potência de provocar em nós e em outros pesquisadores e pesquisadoras uma escuta da diferença, para ir além do já dado e estipulado, convocamos vozes, buscamos no encontro com as mulheres-narradoras a possibilidade de entrelaçar a arte e a filosofia para pensarmos juntas, modos de ser e de viver, como mulheres, como pampa, como natureza.

Palavras-chave: Mulheres; arte; filosofia.

Abstract: In this paper, our goal was to bring important theoretical-methodological clues that were primordial in the production of data for a narrative investigation in the dissertation of the Program of Post Graduation in Environmental Education, through Charla of Pampa with three female environmentalists from Pampa plotting art and philosophy. Moreover, we have built upon theoretical precepts after Michel Foucault and George Didi-Huberman. At the end of this work, we have seek the power of provoking within ourselves and in other researchers a difference in listening, so we can go beyond the said and done, we called for voices, we searched in the encounter with the female narrators the possibility of crossing over art, philosophy in order to think as one, ways of being and living, as women, as pampa, as nature.

Keywords: Women; art; philosophy.

---

[1] Doutoranda em Educação Ambiental, Mestre em Educação Ambiental pelo Programa d e Pós-Graduação em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Integrante do Grupo de Estudos em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF/ FURG; CAPES; Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: julianaschlee@gmail.com

[2] Doutora em Educação, professora dos Programas de Pós-graduação em Educação e Ciência e Educação Ambiental da Universidade Federal do Rio Grande. Líder do Grupo de Estudos em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF/FURG. Bolsista Produtividade do CNPq 2. Rio Grande, Brasil. E-mail: paula.c.henning@gmail.com

[3] Doutora em Educação, professora dos Programas de Pós-graduação em Educação e Ciência e Educação Ambiental da Universidade Federal do Rio Grande. Líder do Grupo de Estudos Gênero e Sexualidade na Escola – GESE/FURG. Bolsista Produtividade 1C do CNPq. Rio Grande, Brasil. E-mail: pribeiro.furg@gmail.com

INTRODUÇÃO

> "Está vendo aquele umbu, lá embaixo,
> À direita do coxilhão?"
> No manantial
> Eu vi nascer
> Uma rosa
> Baguala
> "Vancê está vendo bem agora?"
> (RAMIL, 1997) [grifo do autor][4]

> Sempre dói na alma, mexer nestas lembranças. E há quem não acredite!...
> A cruz...onde já foi!...mas a roseira baguala, lá está! Roseira que nasceu do talo da rosa que ficou boiando no lodaçal no dia daquele cardume de estropícios...
> Vancê está vendo bem, agora?
> Pois é...coloreando sempre! Até parece que as raízes, lá no fundo do manantial, estão bebendo sangue vivo no coração da Maria Altina...
> (LOPES NETO, 2011, p. 71)

Você está vendo bem agora? Pergunta Blau Nunes - personagem de João Simões Lopes Neto ao patrício -"Pois é... coloreando sempre!" A rosa baguala, indomável, persistente em meio ao manantial. Lembranças de Blau, memória, história, cultura, posições marcadas. Maria Altina nos faz lembrar as mulheres do pampa, vidas singulares, vidas infames esquecidas pela história oficial, a rosa mostra-se na potência de re-existência, de re-viver, de re-invenções, assim como a milonga de Vitor Ramil mostra um convite potente para pensar, silenciar e ouvir... Ouvir novas vozes, outras tantas histórias possíveis no pampa gaúcho, redefinir e reinventar posições do feminino e do masculino, se relacionar com o pampa com outros devires. Começamos a escrita deste trabalho com o pensamento na rosa... "coloreando sempre!"

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Educação Ambiental (SCHLEE, 2019) que teve como objetivo principal problematizar como mulheres ambientalistas do pampa gaúcho narram a sua relação com a Natureza e a Educação Ambiental. Traçando os caminhos possíveis desta investigação, provocamos e problematizamos o estudo a partir de uma reflexão filosófica daquilo que constitui a própria pesquisadora: *uma mulher*

---

[4] Música de Vitor Ramil baseada no conto "No Manantial" de João Simões Lopes Neto https://www.youtube.com/watch?v=cnTBNE7xlOE

ambientalista do pampa gaúcho. Como um caminho metodológico foi realizada uma investigação narrativa, tendo como *corpus* empírico desta pesquisa as narrativas de três mulheres ambientalistas do pampa: Lala, Aradia e Dona Corunilha[5]. Essas mulheres, incluindo a própria pesquisadora, são atravessadas pela Educação Ambiental, constituídas de muitos discursos de verdades, tecidas e fabricadas como sujeitos deste mundo.

Ousamos conversar e pesquisar... E nas conversas, charlas, com estas mulheres, muito mais foi falado do que apenas registrou-se nas gravações do áudio. Passar um período do dia com elas, tomar um mate e conversar, parte de entender isso como uma experiência a partir do encontro entre o eu e o outro. Vozes, risadas, alegria é o que nos lembramos de cada charla, de cada encontro. Essas mulheres entendem que fazem Educação Ambiental, que compreendem que educam ambientalmente. Narram suas experiências vinculadas à educação ambiental, suas relações com a natureza, com o pampa, num processo de construção tanto de sentidos de si, de suas experiências vividas, dos outros e do contexto histórico e cultural em que estão inseridas.

Neste trabalho buscamos trazer pistas metodológicas que auxiliaram na investigação narrativa tramando a potência da arte e da filosofia para travar charlas com as mulheres ambientalistas. Articulamos esses temas potentes para realizar as charlas com as mulheres a partir de um exercício filosófico, tramando com a arte as possibilidades de pensar o próprio pensamento, de suscitar, de tensionar verdades e saberes, de problematizar a educação ambiental tecida aqui, no pampa.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

As experiências de vidas narradas, assim como o modo como estas mulheres-narradoras experienciam o mundo, o pampa, suas relações com a natureza e a educação ambiental foi o mote principal das conversas e mates. Nosso desejo era que essas mulheres pudessem ser atravessadas, provocadas, suscitadas pela arte e pela filosofia, na produção de dados, diante das charlas.

[5] Os nomes foram escolhidos pelas mulheres-narradoras para manter o anonimato.

Portanto, tomamos como base preceitos teóricos como pistas metodológicas para esta pesquisa, os estudos dos filósofos Michel Foucault e Georges Didi-Huberman, ao aprofundar a temática arte e filosofia para se pensar o presente.

A filosofia, a passos de Michel Foucault, se constitui na necessidade de tomar outros rumos, e assim “multiplicar os caminhos e as possibilidades de idas e vindas” (2005, p. 304), desfazendo nossas familiaridades e nos potencializando a olhar de modos diferentes para o presente. Mas o que nos move a percorrer estes caminhos? É a curiosidade que nos inquieta:

> A curiosidade é um vício que foi estigmatizado alternativamente pelo cristianismo, pela filosofia e mesmo por uma certa concepção da ciência. Curiosidade, futilidade. A palavra, no entanto, me agrada; ela me sugere uma coisa totalmente diferente: evoca "inquietação"; evoca a responsabilidade que se assume pelo que existe e poderia existir; um sentido agudo do real mas que jamais se imobiliza diante dele; uma prontidão para achar estranho e singular o que existe à nossa volta; uma certa obstinação em nos desfazermos de nossas familiaridades e de olhar de maneira diferente as mesmas coisas; uma paixão de apreender o que se passa e aquilo que passa; uma desenvoltura, em relação às hierarquias tradicionais, entre o importante e o essencial (FOUCAULT, 2005, p. 304).

Nosso desejo foi incitar a curiosidade como “paixão de apreender”, nas charlas, com essas mulheres o que se passa e aquilo que passa nas suas relações cotidianas com a natureza, com o pampa e com a educação ambiental. Por isso aqui não realizamos simplesmente entrevistas e questionários, mas sim trazemos a potência da filosofia para a roda de mate, ao provocarmos o pensamento, ao questionarmos e muito, inclusive a nós mesmas. E como nos fala Foucault sobre a atividade filosófica:

> De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. [...] Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe? (FOUCAULT, 1984, p. 13)

Aceitamos o convite de Foucault em fazer filosofia na produção dos dados e na charla, assim como na pesquisa e na escrita. Compreendemos que na produção de dados não há neutralidade e sim escolhas e caminhos que foram perseguidos ao

longo da escrita. Isso contribuiu para a maneira como realizamos a charla no cuidado com a intensidade do encontro com as mulheres, na intensidade de suas e de nossas vozes, nos atravessamentos da arte e da filosofia.

Na charla buscamos experimentar o pensamento na coletividade, como uma atividade filosófica do pensamento sobre o próprio pensamento, muito mais do que procurar respostas certas ou erradas. Neste espaço dedicado a charla recebemos em "troca" outros tantos questionamentos e indagações como por exemplo: o que é ser pampeano? O que é o pampa?

> O que é a filosofia senão uma maneira de refletir, não exatamente sobre o que é verdadeiro e sobre o que é falso, mas sobre nossa relação com a verdade?[...] É filosofia o movimento pelo qual, não sem esforços, hesitações, sonhos e ilusões, nos separamos daquilo que é adquirido como verdadeiro, e buscamos outras regras de jogo. É filosofia o deslocamento e a transformação dos parâmetros de pensamento, a modificação dos valores recebidos e todo o trabalho que se faz para pensar de outra maneira, para fazer outra coisa, para tornar-se diferente do que se é (FOUCAULT, 2005, p. 305).

Na pesquisa aqui realizada não bastaria produzir um conhecimento dado como verdadeiro na ciência ao perguntar sobre a relação mulher-natureza no pampa gaúcho. Mas sim, vemos a importância de modificar valores dados como naturais nas relações com a natureza, na potência de provocar o pensar de outra maneira, para torna-se diferente do que se é. A partir dos estudos foucaultianos compreendemos a filosofia como ensaio, como movimento!

A arte tecida junto à filosofia se torna a potência de possibilitar outros deslocamentos ao que está dado ao campo de saber da educação ambiental, nos provocamos a pensar sobre o que pode e o que ainda cabe, assim como as possibilidades de outras educações ambientais.

Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte dedicado aos estudos sobre imagens nos potencializa a pensar sobre a arte, através do texto "Quando as imagens tocam o real" (2012). Nele, Didi-Huberman parte "da hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real" ao questionar que tipo de conhecimento pode dar lugar à imagem (2012, p. 207). Dessa forma, nos potencializamos a pensar na arte, na música, na poesia e nas fotografias trazidas na charla, com as mulheres ambientalistas do pampa.

> Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210).

Como uma espécie de incêndio que arde quando nos tocam, a arte arde como brasas quando em seu contato com o real. Mas o que acontece quando isso ocorre? O que produz? Qual a potência da arte para a conversa com as mulheres-narradoras? Didi-Huberman (2012 p. 209) escreve sobre seu caráter ardente e atravessamentos possíveis para a arte ao tocar o real, ao afirmar que "Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico".

> Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Trazer para a charla fotografias, músicas e poesias na intenção de assoprar a brasa, de produzir possíveis pensamentos, saberes a partir deste contato com o real e com a vida, em diferente tempo-espaço, mas que nos produz também como mulheres, como pampa e como natureza.

Dessa forma, foi realizada uma primeira conversa individual com as mulheres narradoras a fim de conhecer a sua vida de luta ambientalista, questionando o que elas entendiam por educação ambiental, se elas compreendem que fazem educação ambiental, bem como se elas percebem diferenças entre a relação homem/natureza e mulher/natureza no pampa gaúcho. Esses primeiros questionamentos foram importantes para delinear a pesquisa e trazer elementos fundamentais para o andamento da investigação. Na primeira conversa individual com as mulheres - ao fazer-se uma análise prévia das experiências narradas sobre Educação Ambiental, de suas atitudes cotidianas atreladas à consciência ambiental e preocupações ambientais com o Planeta - foi possível encontrar pistas, marcas de uma subjetivação ecológica e um modo de ser e viver como sujeitos ecologicamente corretos.

Inquietadas com as narrativas, num segundo momento da pesquisa, realizamos a Charla do Pampa, uma conversa com as três mulheres ambientalistas do pampa, nesta ocasião potencializamos com estas mulheres-narradoras um espaço para pensarmos sobre três temas: relações com a natureza no pampa, relações mulheres-natureza, homens-natureza e sobre educações ambientais possíveis.

Na Charla do Pampa, utilizamos alguns artefatos culturais que foram trabalhados em pesquisas realizadas no seio do Grupo de Pesquisas e Estudos em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF, como as fotografias analisadas na tese de Renata Schlee (2018), as músicas pampeanas encontradas na pesquisa de Doutorado de Virgínia Vieira (2017), poesias e também trechos literários. Além disso, ficamos receptivas para encontrar outras frestas de ar possíveis, outros elementos e outros materiais que possam trazer um respiro e disparar nosso pensamento para *o que pode uma educação ambiental*? Estes artefatos nos ajudam a exercitar e a potencializar o pensamento.

> O trabalho de um intelectual não é moldar a vontade política dos outros; é, através das análises que faz nos campos que são seus, o de interrogar novamente as evidências e os postulados, sacudir os hábitos, as maneiras de fazer e de pensar, dissipar as familiaridades aceitas, retomar a avaliação das regras e das instituições e, a partir dessa nova problematização (na qual ele desempenha seu trabalho específico de intelectual), participar da formação de uma vontade política (na qual ele tem seu papel de cidadão a desempenhar) (FOUCAULT, 2006, p. 249).

O desejo aqui é problematizar aquilo que já é dado como fundamental neste campo de saber da Educação Ambiental. Uma educação ambiental voltada para atitudes de preservação da vida e de cuidado com a natureza, muitas vezes antropocêntrica. Não é que existam educações ambientais mais corretas ou melhores que outras, mas para nós, que trabalhamos com esse campo de saber pelas vias de uma Filosofia da Diferença, o que interessa é um cuidado ético conosco mesmos perante a natureza, além de problematizar como podemos potencializar isso para que nós mesmos nos coloquemos em exame. Questionar e pensar no que Nietzsche escreve: como nos tornamos aquilo que somos? Há quantos anos a educação ambiental vem constituindo a própria pesquisadora? O

exercício aqui, sem dúvida, não é somente com os sujeitos da pesquisa, mas conosco mesmos...

A partir da problematização, citada por Foucault (2006), de um exercício de exame e de reflexão filosófica da própria pesquisadora que para isso, pretendemos olhar para o conceito de natureza e suas relações entre os habitantes e o pampa; problematizar a Educação Ambiental tecida neste território pampeano e potencializar outras educações ambientais possíveis. Possibilidades de pensar em como nos constituímos, nos fabricando como educadoras ambientais e de que forma vão se estabelecendo nossas relações de existência no pampa gaúcho. Olhamos para as narrativas dessas mulheres e vemos o quanto trama a trajetória de vida da pesquisadora, a qual dedica sua vida às causas ambientais.

Para finalizar a Charla, escutamos a música "Chimarrão" de Vitor Ramil (2008) e lemos a poesia de Fernando Pessoa, O Guardador de Rebanhos (1980). Na sequência da conversa a pesquisadora se sentiu provocada a falar sobre "A estética do frio" do músico e escritor Vitor Ramil (2004), a qual nos ajuda a pensar numa estética fria e intimista, pois nos produz como seres pampeanos. Foi feita a leitura do trecho: "o pampa pode ocupar, uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior" (p.19). E assim, na charla compartilhamos histórias, vivências, partilhamos não somente mates, mas pensamentos.

> Velho porongo crioulo,/Te conheci no galpão,/Trazendo meu chimarrão/Com cheirinho de fumaça,/Bebida amarga da raça/Que adoça o meu coração./Bomba de prata cravada,/Junto ao açude do pago,/Quanta china ou índio vago/Da água seu pensamento/De alegria, sofrimento,/De desengano ou afago./Te vejo na lata de erva/Toda coberta de poeira,/Na mão da china faceira/Ou derredor do fogão,/Debruçado num tição/Ou recostado à chaleira./Me acotovelo no joelho,/Me sento sobre o garrão/Ao pé do fogo de chão,/Vou repassando a memória/E não encontro na história/Quem te inventou, chimarrão./Foi índio de pelo duro,/Quando pisou neste pago,/Louco pra tomar um trago,/Trazia seca a garganta,/Provando a folha da planta,/Foi quem te fez mate-amargo./Foste bebida selvagem/E hoje és tradição,/E só tu, meu chimarrão,/Que o gaúcho não despreza/Porque és o livro de reza/Que rezo junto ao fogão./Embora frio ou lavado,/Ou que teu topete desande,/Minha alegria se expande/Ao ver-te assim meu troféu,/Quem te inventou foi pra o céu/E te deixou para o Rio Grande (RAMIL, 2008)[6].

[6] https://youtu.be/n7bbfgUjKUk

Na potência de pensar e problematizar os atravessamentos estéticos, culturais, históricos e sociais que nos constituem mulheres ambientalistas do pampa, organizamos a Charla do Pampa. Na presença do chimarrão, nesta roda que "da água seu pensamento" buscamos criar espaços para pensar com afeto e compartilhamos nossas vidas. E, assim, seguir o convite do poeta, Fernando Pessoa, para pensar: "O mistério das cousas, onde está ele?" o pampa é apenas pampa, não há sentido oculto como nos fala o poeta, "as cousas não têm significação: têm existências".

XXXIX
O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.
Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.
Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas. (PESSOA, 1980, p. 160-162).

Existências, vidas que desempenham posições no pampa, que buscam através da vida ambientalista uma relação de pertencimento ao pampa. Na Charla do Pampa, produziu-se uma gama riquíssima de narrativas que foram analisadas na dissertação (SCHLEE, 2019), no presente trabalho nosso objetivo foi trazer uma articulação temática entre arte e filosofia como um aporte teórico e metodológico para a conversa com as mulheres ambientalistas do pampa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso desejo com esse trabalho foi o de nos aproximarmos de importantes pistas teóricas metodológicas que trouxemos na produção de dados de uma investigação narrativa em uma dissertação do Programa de Pós-graduação em Educação Ambiental (SCHLEE, 2019) por meio da Charla do Pampa com as

mulheres ambientalistas.

Portanto, tomamos por base preceitos teóricos como referências metodológicas a partir de Michel Foucault e Georges Didi-Huberman. A partir da articulação entre arte e filosofia, compartilhamos mates e conversas com as mulheres-narradoras na potência de pensar os atravessamentos culturais, estéticos e sociais.

Ao finalizar este trabalho, almejamos pela potência de provocar em nós e em outros pesquisadores e pesquisadoras uma escuta da diferença, para ir além do já dado e estipulado, convocamos vozes, buscamos no encontro com estas mulheres a possibilidade de entrelaçar a arte e a filosofia para pensarmos juntas, modos de ser e de viver, como mulheres, como pampa, como natureza.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-219, nov. 2012.

FOUCAULT, Michel. O filósofo Mascarado. In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Ditos e Escritos II.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.299-306.

_____. **Ética, sexualidade, política.** Ditos & Escritos V. 2º ed. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

LOPES NETO, João Simões de. No manatial. In: SCHLEE, Aldyr G.(Org.) **Os Contos & Lendas de João Simões de Lopes Neto**. Pelotas, RS: Viena Gráfica & Editora, 2011.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

RAMIL, Vitor. No Manatial. In: **Ramilonga: a estética do frio**. 1997.

_____. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

_____. Chimarrão. In: **Délibáb**, 2008.

SCHLEE, Juliana C. P.. **Mulheres, Pampa e Natureza: um olhar para a educação ambiental.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande, Instituto

de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Ambiental (PPGEA). Rio Grande, RS, 2019.

SCHLEE, Renata L. **A vida, a arte e a Educação Ambiental nos atravessamentos de uma natureza pampeana**. (Tese de Doutorado). PPGEA/FURG, Rio Grande, 2018.

VIEIRA, V.T. **Naturalismo Poético-pampeano: uma potência musical do pensar.** (Tese de Doutorado). PPGEA/FURG. Rio Grande, 2017.

PROFANANDO-E-RESISTINDO: OFICINA DE LAMBE-LAMBE COM HISTÓRIAS DE MULHERES

SIMÕES, Mariane [1];
SACCO, Helene Gomes[2]

Resumo: O texto reflete sobre a experiência poética desenvolvida na oficina de lambe-lambe com histórias de mulheres de resistência, a ação integra o projeto de pesquisa Profanando-e-resistindo. Realizada em dois encontros a oficina propõe a pesquisa e compartilhamentos das histórias para gerar uma relação de fala e escuta entre as e os participantes, também gera construções da imagem como possibilidade de publicação com a reprodução na arte impressa. E na ocupação de espaços públicos com a técnica do lambe-lambe, essa relação corporal gera aos participantes leituras críticas sobre o espaço urbano, ocasionando as "corpografias" de resistência como método participativo contra a alienação das cidades.

Palavras-chave: lambe-lambe; mulheres; arte de rua; resistência.

Abstract: The text reflects on the poetic experience developed in the prints workshop with stories of women of resistance, the action integrates the research project Profanando-e-resistindo. Held in two meetings the workshop proposes the research and sharing of stories to generate a relationship of speech and listening between the participants, also generates constructions of the image as a possibility of publication with reproduction in printed art. And in the occupation of public spaces with the street prints technique, this body relationship generates to the participants critical readings about the urban space, causing the resistance "corpographs" as a participatory method against the alienation of the cities.

Keywords: street prints; women; street art; resistance.

INTRODUÇÃO

O projeto Profanando-e-resistindo é uma experiência com a técnica do lambe-lambe e desdobra-se em diversos sentidos. O conteúdo expresso no papel são mulheres de resistência (ao patriarcado, imperialismo e capitalismo) em um recorte ao que conhecemos como América Latina. Esse percurso envolve a pesquisa e a ação como um campo de empoderamento e resistência para pensar o campo expandido das artes visuais.

As propostas e reflexões iniciadas em 2015 com o projeto (que pode ser acompanhado no blog *profanando-e-resistindo.tumblr.com)*, gerou um material que possibilita críticas, reflexões e novas abordagens poéticas.

[1] Acadêmica Artes Visuais/UFPel. Email: marianesimoes204@gmail.com
[2] Professora Adjunta/UFPel. Email: sacco.h@gmail.com

Nesse momento, destacamos a visibilidade da narrativa de mulheres que foram omitidas por um sistema hegemônico, a participação nos espaços públicos na cidade e uma produção artística acessível.

Apresentamos a oficina que ocorreu em Pelotas-RS em dois encontros, entre setembro e outubro de 2019 com uma turma da disciplina de História da Arte da graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. O grupo era formado majoritariamente por mulheres, em média vinte e cinco participantes. Nenhuma delas haviam realizado colagem de lambe-lambe, ou tinha prática com impressos, ou arte de rua, até aquele momento.

As oficinas acontecem desde 2016 pelo projeto, cada oficina possui uma dinâmica diferente considerando o público alvo. Com essas experiências propomos a pesquisa de histórias de mulheres de resistência para gerar uma relação de compartilhamento com o todo, a partir da realidade de cada grupo (BOURRIAUD, 1998). E, as errâncias (BERENSTEIN, 2012) como método participativo contra a alienação das cidades. Estas relações elevam a experiência para o espaço urbano com escritas e leituras subjetivas em uma participação ativa das pessoas em seu contexto social com a arte de rua.

DESENVOLVIMENTO

O convite foi realizado pela Drª Emanuela Di Felice, professora da disciplina de História da Arte I. Sua intenção era estimular aulas para além do espaço fechado da sala. Com estas ações proporcionava aos seus alunos maior interação entre teoria e prática. Pensamos como poderia ser a proposta da oficina. Segundo o recorte do *Profanando-e-resistindo* que atualmente pesquisa histórias de mulheres de resistência no território de *Abya Yala*[3], achamos que seria conveniente propor para as e os estudantes que se dividissem em grupos, e que cada grupo pesquisasse uma história de uma narrativa das que participaram ou estão participando ativamente para uma disputa no território do discurso, do corpo e do

[3] Abya Yala na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América.

espaço no território mais conhecido pelo pensamento colonial como América Latina. Elas compõem assim suas resistências ao patriarcado, imperialismo e capitalismo.

A oficina aconteceu em dois encontros, o primeiro foi realizado na OCA (Ocupação Coletiva de Arteirxs), este é um espaço da UFPel que foi ocupado por artistas em 2014, após ser um alojamento provisório da Universidade.

Apresentamos a ideia geral do projeto *Profanando-e-resistindo*, que envolve alguns conceitos que estão em constante pesquisa. Como o da *profanação* que é pensada como o contrário de sacralizado a partir do conceito do filósofo Giorgio Agamben (2007, p. 63), o qual o autor diz que "consagrar é a retirada da esfera do humano para o âmbito do sagrado, ligada a uma ideia de separação". A profanação significa devolver ao uso comum das pessoas aquilo que foi retirado anteriormente, fazendo deste objeto um novo uso. No projeto o conceito propõe uma ressignificação dos conteúdos, como por exemplo as narrativas subalternas, a imagem das mulheres, o acesso a produção artística por meio dos múltiplos e a ocupação dos espaços públicos.

Tem como referência as ações de rua realizadas pelo coletivo de mulheres boliviano feminista, anarquista e anti-imperialista *Mujeres Creando*.

Seguimos a oficina com o compartilhamento das histórias de mulheres de resistência. Durante a contação, como uma narrativa a ser retomada para a subjetividade das pessoas do grupo, eles também apresentavam um banco de imagens com relação a história que haviam pesquisado. Essas imagens em seguida seriam acionadas em uma colagem para a produção de um cartaz. Com a primeira ação, o compartilhamento vem a tona com a fala e com a escuta. Foram seis histórias de resistência, várias atuações em diversas épocas, são lembradas e ativadas como força emancipadora. Essas histórias trazem a compreensão da diversidade que pode subjetivar a representatividade para as e os estudantes que participaram da oficina. Cito a *Nisía Floresta Augusta* (1810-1885), *Preta Ferreira* (1984), *Anabel Hernández* (1971), *Ana Maria de Jesus Ribeiro* (1821-1849), *Eva Duarte Perón* (1919-1952) e a *Frida Kahlo* (1907-1954).

A produção de um cartaz para cada grupo a partir da pesquisa realizada foi a

iniciativa de levar o meu processo como artista e pesquisadora para os participantes, a fim de perceber como reagiriam no âmbito das trocas. Na oficina, os grupos desenvolviam imagens em conjunto, uma narrativa de resistência que leva ao cotidiano das cidades um conteúdo artístico propositivo que vai de contramão às imagens espetacularizadas (FIGURA 1). “A arte é o lugar de produção de uma sociabilidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos estados de encontro fortuito “proposta” pela Cidade (BOURRIAUD, 1998, p. 19). Essa relação cria um vínculo de afeto entre as pessoas para a interação em vias de uma contra propaganda quando percebem o potencial de expressão que envolve o lambe-lambe.

No segundo encontro, partiríamos para a ação do caminhar e com o lambe-lambe ocupar os espaços públicos com os cartazes produzidos anteriormente. O caminhar como crítica e estética carrega sentido na errância como o ato de errar. “O olhar crítico às cidades que é ativado pela errância é uma recusa a disciplina do controle dos corpos pelo urbanismo” (BERENSTEIN, 2012, p. 11). A experiência se depara com uma sociedade alienada e aprisionada pelas ações normativas e repetitivas do cotidiano. Enxergando esta realidade, alternativas surgem com as possibilidades de expor, participar e ativar os espaços a partir de uma subjetividade poética que é emergente para as cidades se tornarem mais sensíveis (Figura 1).

Figura 1: Ação nas ruas colando o lambe-lambe, 2019. Fonte: Autoras.

Na ação de caminhar todos juntos também se encontra a resistência a formas individualizadas de dividir os percursos e a experiência com o outro. A ação em deslocamento no caminhar se torna em empatia e é refletido na solidariedade das e dos colegas que estavam realizando suas colagens e precisavam de apoio. Como um ato subversivo realizamos a colagem durante o dia, pois utilizamos o período da aula para fazer a oficina. O habitual é a colagem de lambe-lambe e de outras expressões da arte de rua acontecer a noite pois possuem caráter de desobediência cultural.

O ato de colar os lambe-lambes utilizando as errâncias como forma de apreensão das cidades propõe a retirada da arte do pedestal, da moldura, das paredes brancas das galerias, levando-a para todos na proposição de experiências. “Sem a restrição ao acesso para uma prática reflexiva sobre os limites de um processo artístico, profanar e resistir, mulheres e também a arte” (SIMÕES; DETTONI; CLASEN; ROCHA, 2017. p 31). Uma atitude desvinculada das normas da instituição.

CONSIDERAÇÔES FINAIS

A profanação acontece por meio de ações propostas que modificam as narrativas hegemônicas. Na oficina podemos citar: o compartilhar das histórias de resistências das mulheres pesquisadas; a apropriação e manipulação de imagens para ressignifica-las em outro espaço; o caminhar como método para a colagem do lambe-lambe e forma de apreensão da cidade. Devolve ao uso comum, como uma desobediência cultural, a potência de trocas realizadas em uma aula de História da Arte.

Conhecer e reconhecer histórias omitidas por um sistema patriarcal eleva a visibilidade das mulheres. Leva a compreensão das diversas vivências possíveis para ser resistência ao patriarcado, imperialismo e capitalismo. Contra a domesticação dos corpos, *Profanando-e-resistindo* leva a possibilidade da técnica do lambe-lambe com as infinitas formas de expressão com o suporte do papel, dos múltiplos e da cola. Como uma técnica de arte de rua, aproxima a ocupação de espaços públicos ociosos para gerar vozes nas estruturas opressoras das cidades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. 95 p.

BERENSTEIN. P. J. Elogio aos Errantes. Salvador: EDUFBA, 2012, 331 p.

BOURRIAUD, N. Estética Relacional. São Paulo: Martins, 2009, 150 p.

SIMÕES; DETTONI; CLASEN; ROCHA. M; L; C; E. Revista PIXO, Profanando-e-resistindo: sobre muros e pertencimentos. v. 01, n. 1. Out - Dez, 2017.

UMA TRAJETÓRIA DANÇADA

MARTINS, Rebeca Pereira San[1]
PINTO, Maria das Graças[2]

Resumo: Este trabalho caracteriza-se por ser uma escrita de caráter autoformativa elaborado na disciplina denominada *Biografização: narrativas de (auto)formação e autorregulação da aprendizagem em processos reflexivos na formação da professoralidade de professore*s, cursada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. Tem por objetivo retomar aspectos do trajeto formativo e refletir sobre a minha constituição como docente, artista e pesquisadora da área da Dança-Licenciatura.

Palavras-chave: Dança Licenciatura; Formação; Narrativa autobiográfica.

Abstract: This work is characterized by being a self-formative writing elaborated in the discipline called Biographization: narratives of (self)formation and self-regulation of learning in reflexive processes in the formation of teachers' professorship, studied in the Post-Graduation Program in Education of the Federal University of Pelotas. It aims to resume aspects of the training path and reflect on my constitution as a teacher, artist and researcher in the area of dance graduation.

Keywords: Dance graduation; Training; autobiographical narrative.

ABREM-SE AS CORTINAS

Este trabalho busca adentrar no campo das Histórias de Vida enfatizando a memória como principal elemento para retomar aspectos do trajeto formativo e refletir sobre a minha constituição como docente, artista e pesquisadora da área da Dança-Licenciatura. Cabe ressaltar que esta escrita é resultado da produção textual, de caráter autoformativo, realizada na disciplina denominada *Biografização: narrativas de (auto)formação e autorregulação da aprendizagem em processos reflexivos na formação da professoralidade de professore*s, cursada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas.

Ao narrarmos e relatarmos uma história, temos a possibilidade de realizar uma (auto)reflexão sobre os caminhos trilhados ao longo da nossa constituição

[1] Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas; e-mail: becasanmartins@gmail.com.
[2] Pós-Doutora pela Universidade de Buenos Aires; Professora adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas; e-mail: profgra@gmail.com.

pessoal, formativa e profissional. A autora Delory–Momberger (2014) mostra a importância da narração e do quanto esse movimento é extremamente significativo para o processo de reconhecimento dos caminhos trilhados ao longo da vida, possibilitando percebermos os encadeamentos que foram gerados pelas escolhas que tomamos nessa trajetória. Deste modo:

> É a narrativa que confere papéis aos personagens de nossas vidas, que define posições e valores entre eles; é a narrativa que constrói, entre as circunstâncias, os acontecimentos, as ações, as relações de causo, de meio, de finalidade; que polariza as linhas de nossos enredos entre um começo e um fim e os leva para sua conclusão; que transforma a relação de sucessão dos acontecimentos em encadeamentos finalizados; que compõe uma totalidade significante, na qual cada evento encontra seu lugar, segundo sua contribuição na realização da história contada. É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida; é ela, enfim, que dá uma história a nossa vida: não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida (2014, p. 35-36).

Podemos perceber, a partir da fala da autora, o quanto o movimento de escrita de si é relevante para delinearmos os caminhos percorridos ao longo de uma vida, possibilitando um momento de reconhecimento de si e desses processos, como também, percebendo de forma singular as escolhas e a história que construímos ao longo dessa jornada.

Sendo assim a presente escrita organiza-se da seguinte maneira: no primeiro momento remeto-me às experiências de infância, posteriormente trago momentos que foram marcantes para minha trajetória enquanto bailarina e em seguida reporto-me a minha chegada no ensino superior, finalizando a reflexão sobre os processos e os caminhos que percorri ao longo da minha trajetória e me constituíram a profissional que sou.

CAMINHOS PERCORRIDOS: dos primeiros pliés aos grand jetés

No dia 25 de julho de 1994 nasce à menina que se tornaria bailarina, professora, artista. Início os relatos do meu percurso formativo rememorando as experiências que obtive na escola durante a formação na educação básica. Tais experiências foram regadas pelo convívio coletivo, pelo afeto e por professores que marcaram minha trajetória escolar.

O ensino fundamental se deu em uma escola na zona central da cidade em

que morava, foi nessa instituição que aprendi a escrever minhas primeiras frases. Penso que a maneira de ser e estar na escola estavam muito relacionadas a um ideal de aluno que hoje ainda estão muito atreladas a um ensino tradicional, em que o resultado final vale mais que o processo, onde o movimento é restrito e muitas vezes banido, as regras ultrapassam as individualidades de cada aluno e o desenvolvimento intelectual formatado é muito presente.

Sempre tive um estranhamento pelo modo tradicional que a escola se impunha. Precisava estar inserida em outros ambientes, onde fosse possível expressar-me, transitando, desta forma, pela arte do movimento e experimentando outras possibilidades corporais que na escola não eram possíveis. Assim, desde pequena dividia o tempo entre as tarefas escolares e os estudos em dança.

É importante salientarmos o quanto a dança possui um papel importante para o desenvolvimento da criança podendo "[...] contribuir para o aprimoramento das habilidades motoras básicas, do desenvolvimento perceptivo, cognitivo e social [...] (MEDINA, 2018, p. 326)". Deste modo percebemos que essa prática, sendo conduzida de forma sensível e atenta é de extrema relevância no processo de ensino e aprendizagem, trazendo inúmeros benefícios para formação individual de cada criança.

O amor pela dança foi um dos grandes contribuintes para o bom desempenho escolar. Digo isto pela maneira que, muitas vezes, meus pais conduziam suas falas: "se você não for bem na escola, você terá que parar seus estudos na dança". Ao ouvir essas frases, minha meta maior era não parar de dançar e esse desejo estava atrelado a não reprovação e um bom desempenho nas atividades escolares.

Sendo assim, recordo-me do meu primeiro contato com uma aula de dança, sendo ela com a técnica de jazz. Nessa época o balé, ainda, era algo distante no meu pensamento, pois ao olhar as aulas que aconteciam na escola de dança não me identificava. Aos poucos o desinteresse pelo balé foi desaparecendo e logo comecei a frequentar as aulas.

O tempo foi passando, fui amadurecendo e com isso foram aparecendo às primeiras conquistas que o balé me proporcionou. Lembro-me de quando chegou o momento mais esperado de toda a bailarina: sua primeira sapatilha de ponta. Aulas, aulas, aulas e mais aulas... e a vontade de sair *piruetando* era mais forte que tudo.

Veio então o meu primeiro solo, ainda não era na sapatilha de ponta, mas a alegria não cabia em mim, era uma mistura de sentimentos. Afinal subir no palco sozinha é sempre um desafio. Mas ao estar em cena eu sabia que não seria diferente, a emoção tomava conta do meu corpo e tudo o que eu queria era dar o meu melhor e fazer aquilo que sempre amei, dançar! E é isso que move quem vive a experiência da arte, a emoção, o amor, os aplausos que reverberam no nosso corpo, o carinho que recebemos e o orgulho de levar a dança para o público. Isso desde sempre me deixou motivada e orgulhosa em subir no palco.

As experiências vividas na infância e na adolescência levaram-me a escolher a Dança-Licenciatura como profissão. A dança cada vez mais estava preenchendo mais um espaço da minha vida. Adentro-me nesse mundo de novas descobertas e desafios. Deste modo, o ingresso na universidade foi uma grande conquista. Posso dizer que este foi um momento-charneira, onde segundo Josso representa "[...] uma passagem entre duas etapas da vida, um "divisor de águas" [...] (JOSSO, 2004, p. 64)". Foi a partir deste instante que me deparei com uma totalidade que, ainda, parecia distante, pois tive que encarar essa realidade, amadurecer e por conta própria trilhar meus caminhos.

Nesse ano foi necessário haver um afastamento da escola de balé que frequentava, pois os horários da faculdade não permitiam que fosse possível permanecer neste espaço. A empolgação com a vida universitária era tão grande, que a ausência das aulas de balé não teve tanta importância naquele momento. Após algumas semanas de atividades da faculdade, tive a oportunidade de retomar as aulas de balé em uma escola que estava localizada na mesma cidade em que realizava meus estudos acadêmicos.

Estar inserida em um curso de Licenciatura e realizar a retomada da minha trajetória possibilitou relembrar experiências que obtive como professora antes mesmo do meu ingresso no ensino superior. Recordo que a primeira vivência que obtive foi quando necessitei substituir minhas professoras de balé em uma turma de baby class na escola em que estudava. Era sempre desafiador, pois nunca me enxerguei como docente. Aos poucos fui me acostumando com a experiência de estar à frente de algumas turmas e no decorrer do tempo já estava mais segura e querendo, de alguma forma, contribuir na formação das pequenas bailarinas ali

presentes.

Posteriormente tive a oportunidade de atuar como professora de balé de uma academia, em que também atuava como bailarina, ainda com muitos receios tentava trazer um ensino diferenciado, que não fosse tão rígido e inflexível, como geralmente eram as aulas de balé clássico. O autor Wosien (2000), aborda que mesmo que o ensino do balé se caracterize por meio da imitação e inúmeras repetições, o professor precisa ter paciência, sensibilidade e estar atento às individualidades do aluno.

Após entrar na graduação tive a oportunidade de trabalhar com diferentes faixas etárias, seja nos estágios obrigatórios, como também, nos projetos que participei como bolsista. Neste momento passei a ver a docência com outros olhos, olhos mais atentos e questionadores. Sobre esse processo de formação, Tardif (2014) nos aponta que os conhecimentos adquiridos na atuação servem de embasamento da práxis profissional, sendo tais experiências vivenciadas pelo docente como mola propulsora para a construção de saberes individuais. Estes momentos tornam-se extremamente importantes para nosso reconhecimento individual enquanto professor.

Ao longo desse percurso formador, comecei a trabalhar em alguns espaços não formais de ensino, ministrando aulas de balé clássico. Sempre tive algumas inquietações em relação ao ensino do balé e após entrar no curso superior passei a pensar, ainda mais, sobre a forma que a técnica, muitas vezes, era ensinada. A partir disso pude a refletir sobre a prática docente, tentando construir uma nova percepção sobre o ensino do balé e perceber as diversas possibilidades e metodologias que podiam ser inseridas nas aulas. Neste sentido podemos trazer a reflexão de Pimenta onde menciona que

> [...] a formação é na verdade, autoformação, uma vez que os professores reelaboram os saberes iniciais em confronto com suas experiências práticas, cotidianamente vivenciadas nos contextos escolares. É nesse confronto e num processo de coletivo de troca de experiências e práticas que os professores vão constituindo seus saberes como *praticum* ou seja, aquele que constantemente reflete na e sobre a prática (PIMENTA, 1999, p. 29).

Desde modo é a partir das nossas experiências e das vivências que obtemos dentro da sala de aula que começamos refletir sobre nossa prática enquanto

professor. São esses momentos reflexivos que permitem com que repensemos o modo de nos colocamos enquanto docentes, possibilitando um novo olhar sobre o ensino e sobre as diversas possibilidades do ensinar.

Essas experiências me fizeram perceber o quanto ter ingressado em um curso de Licenciatura estava sendo importante e o que antes não fazia muito sentido passou a ter relevância. Foi possível perceber o quanto aqueles aprendizados durante minha graduação estavam sendo importantes para minha constituição profissional. Hoje percebo que todo o processo que vivenciei ao longo da minha trajetória me fez repensar a forma em que me coloco no mundo e a maneira que tenho levado minha vida profissional e projeções futuras. Passei a pensar o papel do professor de outras formas e compreender o quanto nossas vivências constituem o docente-artista e pesquisador que hoje somos e que eu sou.

Marques defini que o "artista/docente constitui-se no hibridismo, assim como a dança e a educação. O artista/docente é aquele que, numa mesma proposta, dança e educa: educa dançando e dança educando, consciente das duas ações fundidas que exerce (MARQUES, 2014, p.235)". Deste modo o professor não deixa sua constituição artística, mas traz pela sua arte "propostas e proposições pedagógicas" (op.cit.,p. 236) que se inserem dentro do contexto educacional. Assim, o trabalho artístico, também, perpassa por reflexões pedagógicas, onde o artista obtém um novo olhar sobre questões que emergem desse contexto.

PROFESSORA, PESQUISADORA E ARTISTA? Reflexões acerca do vivido

Esses inúmeros questionamentos, sejam eles em relação às minhas vivências com o balé clássico, como também, em relação a minha prática docente e aprendizados no curso de Graduação em Dança foram me levando rumo ao meu tema de trabalho de conclusão de curso. Decidi pesquisar trajetórias de professores que foram essenciais no meu percurso de formação em Balé Clássico e que estiveram presentes em diferentes momentos da minha história, percebendo a relação dessas histórias de vida com a minha própria história. É neste momento que a pesquisa (auto)biográfica é apresentada, por uma das minhas professoras da graduação. Deparo-me com processo de (auto)reflexão, (auto)compreensão e

(auto)formação. Acredito esse ter sido um dos momentos mais intensos da minha formação na graduação, pois revisitei minha história na dança e minhas vivências enquanto professora e pude olhar para as histórias de pessoas que estavam presentes na minha trajetória com outro olhar, um olhar que estava disposto refletir sobre experiências tão próximas da minha, mas que ao mesmo tempo se diferenciam tanto.

Não irei relatar todo o meu processo de escrita do meu trabalho de conclusão de curso, mas o menciono pelo fato de ter sido o precursor do meu interesse pela pesquisa (auto)biográfica e por ter disparado o desejo de me aprofundar, buscar novas possibilidades e pensar em novos caminhos que trilharia a partir daquele momento. Posteriormente, tive a oportunidade de participar do VIII CIPA (Congresso Internacional de Pesquisa (auto)biográfica) em São Paulo, sendo o primeiro evento de outra área que estaria indo para apresentar minha pesquisa. Foi um momento de grande aprendizado, onde tive o imenso prazer de ouvir inúmeras pessoas que trabalhavam com a metodologia que conquistou um espaço tão relevante na minha formação.

Meu interesse pela pesquisa ia se consolidando a cada momento que me deparava com essas experiências. A partir de muitos diálogos com professores, que foram grandes incentivadores, comecei a pensar na possibilidade de dar continuidade aos meus desejos enquanto pesquisadora *iniciante* e tentar ingressar no mestrado em Educação. Muitos receios, ainda, pairavam meus pensamentos, afinal estaria tentando mestrado em uma área diferente da minha formação.

Hoje percebo, o quanto são significativas as trocas que a pesquisa nos possibilita. Não precisamos estar presos e *encaixotados* em um único modo de pensar, agir e pesquisar. Podemos ampliar nosso repertório e buscar novas possibilidades, novas metodologias, novos diálogos com outras áreas de conhecimento que podem contribuir de forma positiva para nossa pesquisa e para área que estamos inseridos.

Neste momento decido me arriscar e após alguns dias de leituras, que ainda eram um pouco distante do que estava habituada a fazer, realizo a prova do mestrado em Educação na Universidade Federal de Pelotas. Após alguns dias de espera e ansiedade vem o tão esperado resultado de aprovação. Vejo neste

momento uma nova possibilidade, um novo momento e oportunidade de experimentação, aprendizado e um novo impulso para metas futuras. Hoje me deparo como mestranda, onde certamente terei muito que trilhar, muito o que aprender e reinventar durante meu percurso formativo, mas tenho certeza que cada um desses momentos que vivenciei até aqui foram essenciais e fundamentais para minha formação e para que pudesse chegar onde hoje estou. Tenho convicção da importância de refletirmos sobre nossa trajetória, para que seja possível traçarmos novas metas e possibilitar que novos anseios serem geradores dentro de nós.

REFERÊNCIAS

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação**: figuras do indivíduo projeto. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2014.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação.** São Paulo: Cortez, 2004.

MARQUES, Isabel. O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação. **Ouvirouver**: Uberlândia, v. 10, n. 2, jul.|dez, 2014, p. 230-239.

MEDINA, Samanta Bueno. Ballet para crianças pequenas, e agora? Uma proposição de conteúdos e suas justificativas. In: XAVIER, Jussara. **1, 2, 3 e já! A criança pinta, borda e dança** / Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville. Joinville, 2018, p. 357.

PIMENTA, Selma Garrido. Formação de professores: identidade e saberes da docência. In: PIMENTA, Selma Garrido. (Org). **Saberes pedagógicos e atividade docente.** São Paulo: Cortez Editora, 1999, p. 15 a 34.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. 17ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WOSIEN, Bernhard. **Dança**: Um caminho para a totalidade. São Paulo: Triom, 2000.

MULHERES QUE VOTAM: A LUTA POR DIREITOS, IGUALDADE E CIDADANIA

COSTA, Valesca Brasil[1]

MANFIO, Chanauana de Azevedo Canci[2]

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar considerações sobre a história do voto feminino, destacando a luta das mulheres por direitos e cidadania em defesa da participação feminina na sociedade. O trabalho é baseado em revisão bibliográfica de obras de autoras como Gouges (1971), Gargallo (2004) e Marques (2018). Dentre as conclusões, considera-se que a conquista do direito ao voto pelas mulheres é de fato e de direito um grande avanço. Entretanto, é preciso que concomitantemente existam políticas públicas de educação que instruam as mulheres quanto à importância da conquista e do exercício de direitos como esse.

Palavras-chave: direito das mulheres, sufrágio feminino, cidadania.

Abstract: This paper aims to present considerations about the history of female voting, highlighting the struggle of women for rights and citizenship in defense of female participation in society. The work is based on a literature review of works by authors such as Gouges (1971), Gargallo (2004) and Marques (2018). Among the conclusions, it is considered that the conquest of the right to vote by women is in fact and by law a great advance. However, there must be concomitant public education policies that instruct women about the importance of gaining and exercising rights like this.

Keywords: women's rights, female suffrage, citizenship.

INTRODUÇÃO

Este estudo dedica-se a pesquisar o processo histórico da busca, pelas mulheres, do direito ao voto. Entretanto, cabe considerar que esta análise vai além da exposição de fatos e dados históricos da constituição da cidadania feminina e da conquista da participação no sistema eleitoral, explorando as implicações de empoderamento das mulheres.

O ano de 2018 marcou um momento histórico na conquista dos Direitos das mulheres, uma vez que se completaram cem anos da conquista do voto feminino pelas mulheres britânicas. Embora pareça algo trivial para as mulheres de hoje, há

[1] Doutora em Educação (UNISINOS). Docente na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: valescacosta@gmail.com;
[2] Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI). Bolsista CAPES/FAPERGS. E-mail: chana.canci@gmail.com.

por trás dessa garantia do exercício do voto feminino muita luta e pesquisa a se fazer, demonstrando o quanto foi árdua a conquista deste direito.

Embora pareça muito atual e extremamente necessário buscar a inserção social das mulheres, e, em especial, que ocupem cargos de decisão, buscando direitos que há muito lhes foram cerceados. É preciso que se destaque que esta luta das mulheres é muito antiga.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Em 2018, completou-se 100 anos de voto feminino para as mulheres britânicas. Cem anos de que, pela primeira vez, estabeleceu-se o direito ao voto pelas e para as mulheres, no Reino Unido, por meio da aprovação da *Representation of the People Act*, em 1918. A conquista da Lei britânica foi fruto do movimento feminino das conhecidas "sufragistas", que teve início em meados de 1897, com a fundação da 'União Nacional pelo Sufrágio Feminino', e que, aos poucos, foi sendo reconhecida pela sociedade.

Esse movimento foi liderado pela ativista feminista Millicent Fawcett, questionando o fato de que as mulheres eram tidas como 'apropriadas' para exercer algumas funções em sociedade (trabalharem como educadoras ou como membros de corpos diretivos de instituições escolares) e para outra não, como para o exercício de direitos políticos, para votar e escolherem seus representantes. Com essa conquista, outros países sentiram-se encorajados a pleitear o direito ao voto feminino.

Desde 2015, o dia 24 de fevereiro passou a instituir o "dia da conquista do voto feminino no Brasil", integrando o calendário oficial do Governo Federal do país, por meio da Lei nº 13.086 de 8 de janeiro de 2015. A data comemorativa foi sancionada pela primeira mulher a ocupar o cargo máximo do país, como Presidente da República, Dilma Rousseff. O dia é alusivo à mesma data do ano de 1932, em que as mulheres conquistaram o direito de votar, por meio da publicação do Decreto nº 21.076, do Código Eleitoral Provisório, em meio ao governo Getúlio Vargas (CABRAL, 2004).

Contudo, embora o Decreto permitisse que mulheres passassem a ter o

direito ao voto, havia restrições, em que somente mulheres casadas (com autorização do cônjuge), viúvas e solteiras com renda própria poderiam participar do sufrágio. Em 1934, conquistou-se o pleno exercício ao voto feminino, eliminando-se as restrições do Código Eleitoral, podendo participar da votação todas as mulheres indistintamente. Doze anos depois, em 1946, a obrigatoriedade do voto foi estendida às mulheres.

O voto "universal" foi primeiramente estabelecido na França, em 1848, com a extinção da exigência monetária para eleitores. Porém, o voto universal de fato, só alcançou êxito (com votação indistinta por homens e mulheres) nas primeiras décadas do século XX. Nesse cenário, o Brasil foi um dos países pioneiros, em termos de América Latina, quanto à concessão do direito ao voto para mulheres (KARAWEJCZYK, 2016).

A luta pelo voto não demonstrava a irresignação das mulheres apenas em relação à possibilidade de participação da votação e da escolha de representantes, mas demonstrava a insatisfação das mulheres quando excluídas dos direitos políticos e sua representatividade restava cerceada por interesses masculinos.

Merece especial destaque o estado do Rio Grande do Norte, que teve a primeira eleitora brasileira, Celina Guimarães Viana, em 1927, com o voto reconhecido por meio de uma lei estadual que indicava a possibilidade de votar e ser votado por todos os cidadãos que reunissem as condições exigidas em Lei. Também em Rio Grande do Norte, mais precisamente no Município de Lajes, foi eleita a primeira prefeita, no ano seguinte, em 1928. Luíza Alzira Soriano Teixeira não inaugurou, para as mulheres, apenas o comando de uma prefeitura de um estado da federação, mas também se tornava pioneira no Brasil e na América Latina na ocupação do cargo máximo do executivo municipal.

Outras mulheres tiveram seus nomes gravados na história, como Carlota Pereira de Queiroz, primeira deputada federal em 1934; Bertha Lutz, suplente do Distrito Federal, que assumiu em 1936; Iolanda Fleming, primeira mulher a governar um estado brasileiro (Governadora do Acre), assumindo o posto de Nabor Júnior, em 1986, em que era vice-governadora eleita; Laélia de Alcântara, primeira Senadora negra (também pelo estado do Acre); Ellen Gracie Northfleet, primeira mulher a compor a Suprema Corte brasileira, em 2000, empossada como Presidente do

Supremo Tribunal Federal em 2006 (MARQUES, 2018).

Na longa jornada pela cidadania no Brasil, existiram (e existem) muitas Marias, Joanas, Carlotas, Berthas, Luizas, Celinas... que os livros didáticos não mencionam. Essas mulheres formaram (e formam, dia após dia) uma corrente de luta pelo direito ao voto, ao expressar-se, ao legitimar-se socialmente — não apenas com o papel social de mulher, mãe e esposa, mas como cidadã — com pleno direito ao gozo e exercício de poderes políticos:

> A presença feminina no mundo público, antes restrito aos homens, estava começando a ser percebida como rotineira e sua legitimidade já não era mais contestada. [...] Se as mulheres estavam fora do jogo político até o início do século XX, a partir de 1932 elas foram reconhecidas na sua luta em prol da igualdade jurídica com os homens (KARAWEJCZYK, 2016, p. 490-491).

Torna-se ainda mais pertinente a análise do tema, quando posto em evidência o fato de que há 100 anos, no Reino Unido, alcançava-se o primeiro êxito quanto à votação feminina, e que há 91 anos a primeira brasileira teve seu direito ao voto garantido. O primeiro questionamento que se faz é: se nos tempos atuais ainda se vivenciam tantas disparidades e desigualdades entre homens e mulheres, por que na época, em que as incongruências eram muito maiores, as mulheres preocuparam-se com o voto e não com outros problemas e questões cotidianas que enfrentavam?

A importância do exercício da cidadania da mulher foi disposta ao voto devido a todas as demais relações e tomadas de decisões partirem desse direito. Por exemplo, a habilitação ao sufrágio abria as portas não apenas ao poder de voto, mas também à possibilidade de elegibilidade feminina, em que poderiam concorrer com os homens a cargos eletivos de igual para igual. É preciso destacar que tornar a mulher eleitora foi luta distinta da que pode torná-la elegível, pois o direito de votar não estava automaticamente associado ao direito de ser votada.

Essa possibilidade importava diretamente em outras questões referentes à situação feminina, na medida em que, contando com tal representatividade poderiam solucionar outros problemas, como a insurgência mediante Leis consideradas injustas, relativas ao acesso ao trabalho e à propriedade, por exemplo, que eram restritivas. Com isso, as conquistas femininas foram ocorrendo, lenta, mas

progressivamente.

Com esse ponto de partida, as inquietações só aumentavam, proporcionando a toda a classe feminina o benefício da dúvida e a possibilidade de posicionamento crítico acerca do “espaço” que lhes era conferido. Nesse sentido, Silva (1998, p. 327), indagava “por que motivo as mulheres devem obedecer a leis feitas sem sua participação e consentimento?”.

E assim, apresentando-se e desenhando-se um novo olhar, sob uma nova perspectiva sobre os direitos e espaços sociais das mulheres, é que vem se construindo um novo caminho na busca por direitos e por igualdade. O objetivo de toda associação política é o de conservar os direitos naturais e imprescritíveis da mulher e do homem. Esses direitos são à liberdade, à propriedade, à segurança e, sobretudo, ao de resistir à opressão (GOUGES, 1791).

As mulheres ocupavam, ainda nos governos monárquicos, posições de respeito enquanto rainhas, ouvidas e respeitadas em suas decisões políticas. Contudo, não havia o sentimento de consideração dessas mulheres como indivíduos detentores de direitos políticos, mas em virtude da classe nobre que possuíam suas famílias e por ser este o motivo de suas posições perante a sociedade da época.

O primeiro indício de participação das mulheres na vida política deu-se durante a Revolução Francesa, a partir dos movimentos da década de 1790. O que diferenciou esse movimento de outros que vinham ocorrendo anterior e esparsamente, foi o ideal de que o governo (e seus governantes) deveriam “respeitar a vontade dos cidadãos em vez de seguirem a vontade do monarca” (MARQUES, 2018, p. 13). Estava acompanhada desse ideal a premissa de que o cidadão era possuidor do direito de interferir na vida da cidade.

O período que se sucedeu foi de questionamentos. Questionava-se sobre tudo o que envolviam a participação social na vida pública. Com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, indagava-se sobre os direitos em ser livre, ter propriedade, segurança e ser resistente à opressão, e do documento como um todo, enquanto conjunto de direitos que o governo não deveria privar o cidadão. Se todos os homens nasciam livres e possuiam iguais direitos, perguntava-se se realmente o documento alcançava todos os homens, momento em que, destacou-se a atuação de algumas mulheres na iniciativa de questionar a aplicabilidade/validade

do documento também para o sexo feminino.

A primeira mulher a ser destacada é Marie Gouze, que deu voz às mulheres por meio do pseudônimo Olympe de Gouges. Considerada revolucionária na luta pelo sufrágio feminino, encaminhou, em 1791, um documento à Assembleia Nacional da França, intitulado “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, defendendo que homens e mulheres deveriam ter as mesmas oportunidades de trabalho, haja vista que pagavam impostos da mesma forma, além de outras ideias consideradas básicas nos tempos atuais, porém, que causavam estranheza na época.

Gouges defendia ainda que se as leis fossem elaboradas sem que as mulheres fossem ouvidas, deveriam ser consideradas inválidas. Para o campo educacional, sustentava que todas as mulheres deveriam receber educação de qualidade, para que pudessem exercer melhor o papel de cidadãs. Era defensora também da abolição da escravatura.

Percebendo que as ideias discutidas não estavam repercutindo entre os homens envolvidos na luta política, enviou à Rainha Antonieta um exemplar de sua obra, na esperança de que a rainha pudesse intervir, positivamente, na causa feminina. O que se sucedeu foi a morte de Gouges, sentenciada à guilhotina, acusada de traição aos ideais revolucionários (GARGALLO, 2004).

Merece destaque a atuação de Mary Wollstonecraft, que foi uma crítica dos ideais do filósofo Jean Jacques Rousseau. Rousseau compreendia, quanto à educação, que as mulheres eram inferiores em capacidade intelectual, e por isso, deveriam receber instruções superficiais, que enfatizassem a educação moral e não o preparo para pensar e tornar-se um ser crítico. Por ser um autor muito respeitado e que teve suas obras amplamente difundidas, era ainda mais difícil posicionar-se contrariamente a ele (WOLLSTONECRAFT, 2016).

Wollstonecraft, contudo, na produção de seu livro “A Reivindicação dos Direitos da Mulher”, tornado público em 1792, afirmava que a causa da incapacidade feminina em compreender as questões políticas estava relacionada justamente com a educação que recebiam. Informava que esse fator poderia ser corrigido no momento em que meninas e meninos passassem a ter o mesmo direito e acesso educacional.

Marques (2018, p. 20), ajuíza que:

> Em vez de atribuir à mulher uma inferioridade intelectual inata, como Rousseau, Kant e outros pensadores do Iluminismo fizeram, Mary Wollstonecraft passou a criticar as práticas sociais que mantinham as mulheres aprisionadas na ignorância, com consequências visíveis em vários aspectos de suas vidas. Devido à ausência de uma política educacional séria[...]. Tal situação também tornava inviável a integração das mulheres na vida política, porque elas chegavam à vida adulta despreparadas para formar opinião própria acerca das questões públicas.

No Brasil, não chegou rapidamente a repercussão de tal autora, e de seus ideais, devido à demora na disponibilização de exemplares com tradução para o francês, que era a língua estrangeira mais lida pelos brasileiros ilustrados do século XIX. Então, ciente da demora, que ocasionaria um efeito tardio sobre as informações e reflexões críticas contidas na obra, a brasileira e professora Dionísia Gonçalves Pinto, por meio do pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta, elaborou uma tradução livre da obra de Wollstonecraft, que foi publicada em 1832. Defensora dos direitos da mulher e também da educação, acreditava ser o campo educacional um instrumento de emancipação da mulher.

A Constituição de 1824, em seu art. 90, trazia o conceito de “cidadãos ativos”, dotados de capacidade para participação na eleição de integrantes para o governo local e do parlamento. Os cidadãos ativos eram pessoas livres, com mais de 25 anos, e que possuíssem renda anual mínima de 100 mil réis (para eleições locais), o que era alterado para a participação nas assembleias das eleições parlamentares, que exigia renda anual mínima de 200 mil réis. O critério de renda tornou conhecido o sufrágio como “censitário”.

O questionamento para a Constituição estava, acima da discussão sobre os critérios para o exercício do voto, no conceito de cidadão expresso na Lei. Como estava redigido no masculino plural, dava margem à interpretação de que as mulheres também eram alcançadas pela legislação, através do uso desse termo. Muito importante esse questionamento/constatação, pois se as mulheres também fossem consideradas no tempo “cidadãos”, poderiam procurar juntas eleitorais e expressar suas opiniões políticas por meio do voto (MARQUES, 2018).

Defendiam os homens influentes da época, que as mulheres não eram

contempladas pela Constituição, pois se falava em cidadão ativo, e as mulheres, crianças e loucos, entre outros, eram considerados 'cidadãos passivos' (inativos), não dispondo do gozo de direitos políticos. Na contramão do entendimento da maioria dos homens, alguns se demonstravam sensíveis às críticas realizadas pelas mulheres sobre a participação política feminina. Destacaram-se, inicialmente, José Bonifácio de Andrada e Silva e Manuel Alves Branco, que elaboraram um projeto de Lei que mudaria a situação do voto feminino no país.

Inspirados em projetos semelhantes discutidos na assembleia francesa, propuseram que mulheres na situação de chefes da família votassem nas eleições primárias. Eram elas as viúvas e separadas, que poderiam votar ou mandar um representante homem de sua família para a votação em seu nome. Embora o projeto dos Deputados não tenha sido discutido e nem votado, constituiu-se como um avanço ao reconhecimento das mulheres frente à família poderem manifestar sua vontade política (MARQUES, 2018).

A próxima discussão sobre projetos de reforma do sistema eleitoral deu-se em 1879. Dentre os Deputados liberais, que não eram maioria e estavam longe de atingir esse número, havia os defensores do sufrágio universal, participantes assíduos das sessões, que buscavam, em cada oportunidade, expor suas ideias e formas de pensar sobre essa questão.

No ano seguinte, a reforma eleitoral foi vislumbrada pelo Senador José Antônio Saraiva, que assumiu a presidência do Conselho de Ministros com o propósito de elaborar o projeto de reforma. Aumentou-se a qualificação dos eleitores, o que, consequentemente, diminuiu o número de votantes. Os títulos científicos faziam parte dos quesitos de qualificação educacional dos eleitores, regulando rigorosamente quem eram os cidadãos aptos a participar do pleito pelo voto.

A Lei despontava uma brecha para a possibilidade de eleitoras diplomadas obterem o direito ao voto, com base no art. 4º do Decreto nº 3.029, de 9 de janeiro de 1881; Lei Saraiva, como ficou conhecida. A dentista Isabel de Souza Mattos solicitou, em 1887, e obteve o registro como eleitora, e com a convocação de eleições para a Assembleia Constituinte, em 1890, procurou a junta eleitoral munida do documento de registro de eleitora. Contudo, o Presidente de mesa não permitiu

que ela votasse (MARQUES, 2018).

O inconformismo não era apenas de Isabel, mas de muitas outras mulheres que ocupavam as mais diversas profissões e funções. Já era hora de as mulheres brasileiras conquistarem o voto. Dentre elas, destaca-se a professora Josefina Álvares de Azevedo, que deu início a publicação de um jornal sufragista, intitulado "A Família". Azevedo, em conjunto com outras sufragistas, defendia e promovia campanha em favor do sufrágio feminino, atuando na conscientização política das mulheres:

> É necessário que a mulher também como ser pensante, como parte importantíssima da grande alma nacional, como uma individualidade emancipada, seja admitida ao pleito, em que vão ser postos em jogo os destinos da pátria. A liberdade e a igualdade são sempre uma. À mulher, como ao homem, deve competir a faculdade de preponderar na representação da sua pátria. Queremos o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições. Ou estaremos fora do regímen das leis criadas pelos homens, ou teremos também o direito de legislar para todas. Fora disso, a igualdade é uma utopia, senão um sarcasmo atirado a todas nós (AZEVEDO, 1889, p. 1).

Na primeira discussão do projeto, em 1891, os Deputados veteranos César Zama e Joaquim Saldanha Marinho, apresentaram versões de emenda permitindo e ampliando o cenário de votação pelas mulheres. Levadas a votação, foram rejeitadas as propostas de ambos os parlamentares. Na tentativa seguinte, mesmo com alterações na redação das emendas, buscando negociar com os demais parlamentares e aprovar o projeto que "beneficiava" também as mulheres, não foram aceitas as propostas. Os argumentos contrários ao sufrágio feminino eram variados, que iam desde a ameaça à conservação da família, à iminência de o exercício dos direitos políticos em relação aos sentimentos e a delicadeza das mulheres (MARQUES, 2018).

Em contrapartida, em defesa da igualdade política entre homens e mulheres, destacou-se o pronunciamento do Deputado Costa Machado, e em meio à declinação das chances de aprovação de qualquer proposta de admissão do voto feminino, criticou, em sua fala, as correntes políticas responsáveis por rejeitar as emendas sufragistas. Assim, a Constituição de 1891 não deixou claro se as mulheres poderiam ou não votar; não declarava, mas também não impedia. Com

isso, as juntas eleitorais interpretavam o termo ‘cidadão’ contido na Carta Magna como taxativo, rejeitando os ‘insistentes’ pedidos de alistamento eleitoral realizados por mulheres adultas e escolarizadas.

Vinte anos depois dessa Constituinte, um novo grupo de mulheres ergueu-se contra a desigualdade política; um grupo de professoras. O principal nome do grupo foi Leolinda de Figueiredo Daltro, convicta de que sem o direito de votar, as mulheres jamais seriam ouvidas e também não conseguiriam construir vidas autônomas. Em 1910, Daltro reuniu um grupo de mulheres para registrar em cartório o Partido Republicano Feminino, que inspirado nas sufragistas inglesas, procurava defender o sufrágio feminino e promover a emancipação da mulher de todas as formas de exploração.

Leolinda instalou, em 1911, uma escola para mulheres denominada “Orsina da Fonseca”, que instruía as alunas ao desenvolvimento de habilidades como datilografia e fundamentos de enfermagem, além do ensino de língua portuguesa e matemática, incentivando e capacitando-as para que pudessem conquistar melhores oportunidades de trabalho, no comércio e em fábricas, por exemplo. Embora a iniciativa fosse nobre, não havia igual interesse pelo Poder Público no incentivo às políticas de incentivo e manutenção de estabelecimentos escolares para a educação de mulheres, pois não era considerada uma tarefa do Estado.

As manifestações de insatisfação com as regras de alistamento eleitoral prosseguiram e ganharam impulso a partir da instituição da Lei nº 3.139, de 2 de agosto de 1916:

> Em protesto contra a nova lei, ainda em agosto, uma professora de Belo Horizonte chamada Mariana de Noronha Horta encaminhou requerimento pedindo aos deputados que eles aprovassem o sufrágio feminino. Em todo o acervo de documentos da Câmara, essa é a primeira manifestação formal de uma mulher solicitando direitos políticos (MARQUES, 2018, p. 80-81).

Ainda nesse ano, Daltro encaminhou à Câmara representação do Partido Republicano Feminino, instigando o pronunciamento do Deputado Maurício de Lacerda, que discursou a favor do voto pelas mulheres. No ano seguinte o Deputado apresentou projeto de Lei para a alteração da legislação eleitoral, ampliando o direito às mulheres e reformulando os quesitos de alistamento. O projeto foi considerado

inconstitucional e foi arquivado.

A essa altura, a discussão do sufrágio não estava apenas nos pequenos grupos de mulheres que vinham se formando, e na Câmara, mas estava nas ruas, nas discussões em todos os âmbitos sociais e na imprensa. A repercussão do tema e do engajamento feminino tomava corpo e forma (MARQUES, 2018).

Considerada 'mais pacifista' do que Daltro, Bertha Maria Júlia Lutz, igualmente defendia o direito de voto das mulheres, porém, os meios idealizados para alcançar essa conquista eram diversos para esses dois grandes ícones da luta feminina. Lutz declarava-se feminista e escrevia textos e artigos em revistas voltadas ao público feminino. Junto a outras personalidades em busca dos direitos da mulher, criou-se a "Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher". Em 1922, reformularam-se os objetivos da entidade, que passou a ser designada como "Federação Brasileira pelo Progresso Feminino".

Nesse mesmo ano promoveu-se o "Primeiro Congresso Internacional Feminista", contando com pessoas de destaque na vida política. A estrela do evento foi a convidada norte-americana chamada Carrie Chapman Catt, líder do conjunto de entidades feministas pela conquista do voto nos Estados Unidos.

Embora esses movimentos tenham tido grande importância, ainda não eram o suficiente para garantir o voto às mulheres. Os debates estavam distantes de encerrar-se, e parlamentares continuavam apresentando projetos de Lei para que o Poder Legislativo se pronunciasse sobre o sufrágio feminino. O projeto que chegou mais longe foi o do Deputado Justo Chermont, que foi retomado pelo Senado em 1927, contudo, também não se obteve êxito. O último ato sem sucesso deu-se a partir da votação no Rio Grande do Norte, em 1928, em que as mulheres se alistaram, mas com uma rediscussão dessa possibilidade no Senado, foram impedidas de votar.

Diferentemente do que se esperava, o movimento havido no estado do Rio Grande do Norte não inspirou que outros estados da federação 'abrissem as portas' do voto para as mulheres. Pelo contrário, as sessões eleitorais ainda não seriam frequentadas pelas mulheres e suas reinvindicações seriam novamente adiadas.

Adiadas, mas não alvo de desistências. Conforme Marques (2018), aumentava ainda mais o desejo de participação e de reflexão sobre todas as

consequências que vinham em conjunto, advindas da possibilidade de votar e escolher representação nos pleitos eleitorais:

> Ao serem impedidas de votar, as mulheres não podiam concorrer a cargos públicos ou, quando concorriam, tinham muito trabalho para convencer os juízes a autorizar suas candidaturas. Enfim, não eram cidadãs plenas: não votam nem podiam ser eleitas, motivo pelo qual não havia quem as representasse ou tivesse interesse em ouvir suas demandas (MARQUES, 2018, p. 100).

A partir do ano de 1930, tempo em que iniciou o governo de Getúlio Vargas, pode ser reconhecido todo o esforço feminino em prol da igualdade de condições e direitos ao alistamento eleitoral. Isso porque, ao governo sinalizar a possibilidade de reformulações da legislação eleitoral, as mulheres procuraram manter diálogo com o novo governo e o novo Presidente, a fim de que as reivindicações fossem, de fato, ouvidas e realizadas.

Vargas constituiu uma comissão de juristas para avaliar as solicitações e proceder à reforma do sistema eleitoral brasileiro. Ao final dos trabalhos da comissão, o voto feminino ainda possuía restrições, tidas como “indispensáveis à boa ordem das relações privadas na família brasileira” (CABRAL, 2004, p. 21).

A partir dos apelos feitos pelas mulheres em virtude de tais restrições, o próprio Presidente revisou o texto da comissão, e em 24 de fevereiro de 1932, foi publicado o Decreto do novo Código Eleitoral brasileiro, acolhendo o voto feminino sem condições excepcionais: “As mulheres poderiam votar e ser votadas. [...] Começa a corrida para fazer campanha eleitoral em todo o país e para convencer as mulheres que não acompanhavam o movimento sufragista a se registrarem como eleitoras nas seções eleitorais” (MARQUES, 2018, p. 107).

Na eleição seguinte, em maio de 1933, além do direito de votar, as implicações da reforma concediam o direito a ser votada. Candidataram-se à Assembleia Constituinte sete mulheres, todas pelo Distrito Federal, que na época localizava-se no Rio de Janeiro. Dentre elas estava Lutz, que se candidatou e foi a que recebeu a mais expressiva votação, entre as candidatas; não suficiente para elegê-la, mas para que conquistasse o lugar de primeira suplente, assumindo o cargo mais tarde, em 1936 (MARQUES, 2018).

As informações compartilhadas ao longo deste artigo não contemplam a

integralidade da trajetória pela qual percorreu a luta feminina pelo direito de igualdade de condições aos homens, em relação à participação eleitoral por meio do sufrágio, caracterizando-se como uma contribuição aos principais fatores e implicações no decorrer da história do voto no país. A obra de Marques (2018) foi fundamental para a organização dos traços históricos mencionados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A premissa de igualdade é um dos mais importantes preceitos de cidadania, fundamentado na construção democrática da sociedade. Conforme demonstrado ao longo do texto, tratar de igualdade como definição de isonomia de todos os homens perante a Lei, não significou, em primeiro plano, a indicação de uma igualdade política. Em tempos em que, mesmo dentre os homens, não havia igualdade de condições, as mulheres também não foram consideradas como iguais para o exercício de funções públicas.

A partir da consideração de 'inaptidão' feminina para o exercício e pleno gozo de direitos e de igualdade perante os homens, é que teve início e fomento a luta pela minimização (e ainda utópica extinção) do tratamento jurídico desigual a elas conferido. Mais do que igualdade formal e, posteriormente, material, foi preciso invocar a igualdade social, grande protagonista enquanto garantidora de acesso em mesmas condições de oportunidade a todos e todas.

O voto, por si só, não implica em democracia. Mas é um quesito básico para que possa existir um sistema político efetivamente democrático. Para que, na maioria dos países, fosse possível a realidade de que votassem eleitores de todas as classes sociais, independente de sexo ou estado civil, foram enfrentar árduas lutas, conquistando, gradativamente, a democratização dos sistemas políticos. Democratização esta que é buscada constantemente para sanar um vasto número de reivindicações, que vai muito além das restrições ao exercício do voto feminino.

Assim, a conquista do direito ao voto pelas mulheres é, de fato e de direito, um avanço democrático. Entretanto, é preciso que, concomitantemente, existam políticas públicas de educação que instruam as mulheres quanto à importância da conquista e do exercício de direitos, para que estas não se tornem 'massa de

manobra' e sim, sejam cidadãs ativas na luta pela busca de justiça social.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, J. Á. A Família. **Editorial**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 40, p. 1, 30 nov. 1889.

CABRAL, J. C. R. **Código Eleitoral da República dos Estados Unidos do Brasil: 1932**. Decreto nº 21.076, de fevereiro de 1932. Ed. Especial fac-similar. Brasília: TSE, Secretaria de Informação e Documentação, 2004.

GARGALLO, F. Las ideas feministas latinoamericanas. 1 ed. México. **Creatividad Feminista**. 2004. Disponível em: <http://herbogeminis.com/IMG/pdf/ideas_feministas_latinoamericanas.pdf>. Acesso em: 15 out. 2018.

GOUGES, O. **Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne**. Gallica (BNF). 1791. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/declaration-droits-femme-citoyenne-0>. Acesso em: 15 out. 2018.

KARAWEJCZYK, M. A 'prenda' e o voto: as primeiras participações femininas nas eleições do Rio Grande do Sul (1933-1935). **História: Debates e Tendências**. 16(2), 480-494, 2016.

MARQUES, T. C. N. **O voto feminino no Brasil**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara. 2018. Disponível em: <http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/4798/2018_marques_voto_feminino_brasil.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 out. 2018.

SILVA, J. B. A. **Projetos para o Brasil**. Organização de Miriam Dolhnikoff. São Paulo: Cia. das Letras. 1998.

WOLLSTONECRAFF, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Edição comentada do clássico feminista. São Paulo: Boitempo editorial, 2016. 256 p.

CULTURA VISUAL, REPRESENTAÇÃO E VISIBILIDADE FEMININA

LIMA, Veronica De[1]
ZAMPERETTI, Maristani Polidori[2]

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a influência da Cultura Visual e as visualidades no viés arte e gênero, problematizando áreas políticas e culturais relativas à presença e representação da mulher no meio artístico. Busca ainda, ressaltar fatores históricos na construção da visibilidade e invisibilidade da mulher na história da arte.

Palavras-chave: Cultura visual. Mulher Representatividade. Artes visuais.

Abstract: This article aims to analyze the influence of Visual Culture and visualities on art and gender bias, problematizing political and cultural areas related to the presence and representation of women in the artistic milieu. It also seeks to highlight historical factors in the construction of visibility and invisibility of women in the history of art.

Keywords: Visual culture. Woman. Representativeness. Visual arts.

INTRODUÇÃO AO TEMA

O presente artigo foi realizado a partir do projeto de pesquisa vinculado ao Centro de Artes/UFPel e PPGE/FaE/UFPel, intitulado “Cultura Visual no Ensino de Artes Visuais – sentidos, práticas e experiências docentes” (2016-2020), coordenado pela coautora deste texto. Neste trabalho pretende-se analisar a influência da Cultura Visual quanto às temáticas da arte e gênero, problematizando áreas políticas e culturais relativas à presença e representação da mulher no meio artístico.

Assim, ressalta-se pesquisas que buscam a reavaliação das estratégias por meio das quais as mulheres se viram afastadas da história da arte, e como as mesmas foram representadas no meio artístico.

A importância do tema se constitui pelo fato de que sempre as mulheres foram invisibilizadas e subjugadas pela sociedade hegemônica patriarcal, mesmo produzindo trabalhos que colocavam a prova o regime de verdades acerca do corpo e da sexualidade nas artes.

Ao longo da História da Arte, as manifestações artísticas revelam

[1] Universidade Federal de Pelotas, Graduanda em Artes Visuais – Licenciatura. Email: veronicadelimamf@hotmail.com

[2] Universidade Federal de Pelotas, Prof.ª Dr.ª (Centro de Artes/PPGE (FaE). Email: maristaniz@hotmail.com

preocupações, interesses e desejos comuns, alguns a serviço de regimes hegemônicos. Na virada do século XIX para o século XX, um dos assuntos mais relevantes para estudos é a representação da mulher e do universo feminino, o qual fornece um vasto e complexo material para estudo da sociedade. Novos papéis e posturas, questões e conflitos sociais vêm alterar as relações na família, no trabalho e na sociedade. Neste ínterim, a mulher ocupa seu lugar no mundo, trazendo contribuições inegáveis para a arte e para o desenvolvimento social e cultural da época.

CULTURA VISUAL – CAMPO MULTIDISCIPLINAR DE ESTUDOS E PESQUISA

A Cultura Visual é um campo de estudos multidisciplinar que estuda as imagens e visualidades, e por este motivo, coloco-a como foco nesta discussão, pois ela pode ser entendida historicamente a partir do entendimento da visão como possibilidade para a construção de visualidades. A partir deste processo social, cultural e histórico, a humanidade produziu conhecimentos, modos de ver e pensar práticas culturais.

A Cultura Visual estuda diversas áreas de conhecimento além das artes visuais, como: a sociologia, a psicologia, a antropologia, design, comunicação, entre outras especialidades. Os estudos referentes à Cultura Visual nas artes vão além das visualidades artísticas, procurando investigar também as imagens produzidas pelas mídias e todas as provenientes da vida cotidiana. Desta forma, a Cultura Visual aborda "[...] espaços e maneiras como a cultura se torna visível e o visível se torna cultura. [...] A Cultura Visual é considerada um campo novo em razão do foco no visual com prioridade da experiência no cotidiano (MARTINS, 2005, p. 135).

As visualidades são construções operantes nos modos como cada pessoa ou um grupo interpreta determinados artefatos, partindo de seus repertórios pessoais e suas subjetividades, desta forma, cada um vai ver e compreender as imagens, e fazer a leitura das mesmas. Assim, se torna necessário aprender e interpretar criticamente todas as visualidades presentes na contemporaneidade. Neste sentido, a escola se torna agente fundamental e motivador para a mudança educativa, pois veicula possibilidades de interpretação imagética e pode, por meio dos discursos inerentes às visualidades, transformar, modificar ou questionar formas preestabelecidas, presentes no cotidiano de seus alunos.

Por meio dos estudos referentes a Cultura Visual, podemos perceber quanto

ela pode contribuir para a construção de saberes, práticas sociais e culturais na sociedade, e desta maneira problematizamos: qual a influência da Cultura visual na construção de representação, visibilidade ou invisibilidade da mulher na história da arte?

Em virtude de que, durante séculos, o corpo e a sexualidade feminina foram categorizados pelo discurso masculino, por meio não apenas de discursos orais, mas também visuais, institucionais e culturais, o corpo da mulher é demarcado pelos gestos da maternidade, do matrimônio e da domesticidade. Hoje, tais discursos são tensionados e desnaturalizados – problematizados – para que possamos pensar mais profundamente sobre estas acepções. Salienta-se ainda que o ato criador das mulheres na tradição cultural dominante, até recentemente era impróprio a elas, pois historicamente foram vistas como musas ou criaturas, nunca como criadoras.

MULHERES NO MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Há um tempo atrás, muitas vezes ao pesquisarmos e irmos mais a fundo em estudos relacionados a mulher, nos deparávamos com uma carência de materiais, tanta bibliográficos, históricos, artísticos e, também, em diferentes áreas. Sabemos que essas relações de gênero foram e são questões estratificadas nas sociedades, principalmente quando se tem bases em valores machistas, misóginos e prioritariamente patriarcais. Assim, há muito que ser discutido a respeito das implicações que esse predomínio cultural tem sobre o nosso cotidiano e que, social e historicamente, pode ter sido veiculado por meio da Cultura Visual.

Além das escritas serem feitas por homens, sendo uma das razões desse apagamento, nem todas as mulheres tinham acesso à educação formal e ao ingressar nas escolas de arte, não tinham seu trabalho reconhecido da mesma forma que o dos homens. Talvez seja este um dos fatores do desconhecimento das mulheres na história da arte.

Simioni (2008) analisa a situação brasileira em relação ao acesso das mulheres à educação das artes:

> [...] No Brasil, somente a partir de 1892, a lei permitiu o acesso das mulheres à Academia Nacional de Belas Artes, assim como aos cursos de ensino superior. Além das restrições institucionais, aquelas que desejavam a profissionalização como artista enfrentavam as barreiras culturais misóginas e eram [...] percebidas como seres por excelência domésticos, sensíveis e com aptidão para a beleza decorativa, suas obras eram uma extensão das

> capacidades concernentes ao âmbito do privado exibidas em público (SIMIONI, 2008).

O papel doméstico imposto para as mulheres as impediram de conquistar uma educação completa e se dedicar ao trabalho artístico, que impossibilitou que muitas tivessem uma carreira promissora. Ocorriam também uma série de preconceitos apenas por ser mulher nos séculos XVIII e XIX, o que as dificultava ainda mais nesse processo de independência.

No Brasil, as mulheres só tiveram acesso à Escola Nacional de Belas Artes a partir de 1892. Mesmo que de forma marginal, a presença feminina no campo das artes na virada do século XIX para o XX já era constante. Elas já produziam arte, porém nem todas essas artistas ganharam espaço e visibilidade no meio artístico.

Neste momento histórico, mesmo após as mulheres estarem inseridas e tendo como frequentar essas escolas, ainda eram vistas como inferiores, e que estariam naquele espaço apenas para um “refinamento”, pois o ambiente institucional ainda era constituído predominantemente por homens.

> Além do rótulo de “amadoras” e da restrição do espaço para aprendizagem e aplicação dos conhecimentos artísticos, às mulheres eram associados, ainda, temas considerados próprios ao seu mundo, tais como: pintura de flores, paisagens, miniaturas, natureza morta, quadros de cotidiano, pinturas decorativas e cópias de obras de destaque realizadas por homens, que eram tomadas como “pinturas femininas” (SIMIONI, 2008, p. 4).

As grandes pioneiras que darão abertura e visibilidade para artistas brasileiras, são Anita Malfatti (Figura 1) e Tarsila do Amaral (Figura 2), tendo um grande reconhecimento nacional, por suas artes modernas durante o século XX, e que perdura até a atualidade. Reconhecendo seus talentos, oportunidades e dificuldades enfrentadas, percebemos a grande complexidade da mulher ganhar e conquistar seu espaço em diferentes áreas.

> O rótulo hierárquico que discriminava a produção artística das mulheres até o século XIX, excluindo-as do mundo competitivo, profissional e comercial que caracterizava o meio artístico masculino, foi desaparecendo, especialmente, com a ajuda da mídia impressa e dos principais produtores de mensagens relativas às mulheres: homens que se permitiam reconhecer o potencial criativo apresentado pelas composições femininas e começam a adequar suas formas de pensamento à aceitação da entrada das mulheres em um mundo até então considerado “masculino” (MOTA-RIBEIRO, 2005 apud NADER, 2017, p. 5).

Anita e Tarsila, as artistas que tiveram maior reconhecimento na época foram porta de entrada para outras artistas que viriam a seguir, estabelecendo outros modos de fazer artísticos, com representações e trabalhos que colocavam a prova o modo como a mulher fora representada e tratada em diferentes meios da sociedade nos quesitos políticos, religiosos, artísticos, entre outros.

Figura 1. Obra: A boba, Anita Malfatti, 1915-1916. Reprodução fotográfica: Leonardo Crescenti. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1381/a-boba

Figura 2. Obra: A negra, Tarsila do Amaral, 1923. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra

CULTURA VISUAL E VISIBILIDADE DA MULHER NAS ARTES

Relacionando os estudos sobre a Cultura Visual e o uso das imagens, buscamos no cartaz criado pelas *Guerrilla Girls*[3] (Figura 3) apresentado em 1989, argumentações para discutir a invisibilidade das mulheres na arte, o qual explora outro aspecto investigado pelas perspectivas feministas: as representações hegemônicas do feminino na arte. No cartaz, pergunta-se: As mulheres precisam estar nuas para entrar no *Metropolitan Museum*? Menos de 5% dos artistas nas seções de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos. Expressa nesses dizeres está a hipervisibilidade da mulher como objeto de representação e sua invisibilidade persistente como sujeito criador (MAYAYO, 2003 *apud* DIAS, 2017. p.37).

Figura 3. “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu? ”, *Guerrilla Girls*, 1989. Fonte: https://www.sp-arte.com/noticias/as-guerrilla-girls-chegaram-exposicao-no-masp-faz-retrospectiva-do-coletivo-feminista/

[3] As *Guerrilla Girls* se definem como um grupo de ativistas feministas que “usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop”. Constituído por ativistas anônimas, e conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas, o grupo foi formado em 1985 em resposta a uma exposição realizada em 1984 no *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York. Com o título *International Survey of Recent Painting and Sculpture* [Panorama internacional de pinturas e esculturas recentes] e curadoria de Kynaston McShine, essa mostra incluiu 165 artistas, no entanto, apenas treze eram mulheres. Fonte: https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017 Acesso em: 28 out. 2019.

Figura 4, Obra: A Grande Odalisca, Jean Auguste Dominique Ingres, 1814.
Fonte:https://artrianon.com/2016/10/18/obra-de-arte-da-semana-a-grande-odalisca-de-ingres/

Apropriando-se da imagem da famosa pintura *A Grande* Odalisca, de 1814, de Jean Auguste Dominique Ingres (Figura 4), o cartaz faz pensar sobre as imagens de mulher que perfizeram o imaginário da arte ocidental: corpos nus, olhares dóceis, gestos de passividade e impotência, mulheres orientais fetichizadas ao gosto do espectador masculino ocidental. Sobre a bela e sedutora face da Odalisca, Guerrilla Girls inserem a cabeça de um gorila, provocando uma fenda nesse imaginário e introduzindo, por sua vez, a alusão à rebeldia, à dinamicidade, à inquietude.

A partir dessas imagens e estudos referentes a Cultura Visual, podemos analisar em como as imagens e a sociedade partilham valores entre si, por meio de como a mulher era representada por homens artistas, instigando valores em que as mulheres deveriam seguir e se submeter, havendo em suas representações, erotismo, gestos da doçura, da domesticidade e do encanto feminino, que seriam os ideais da mulher para o período e contexto em que estavam inseridos.

Ao longo dos anos, quando as mulheres foram ganhando espaço e conseguindo participar ativamente do cenário social, econômico e cultural e tendo liberdade para tal, produziram e produzem trabalhos importantes que colocaram a prova seu lugar no meio artístico, em suas representações realizadas irão tratar de temas como ideais de feminilidade ditados e reiterados cotidianamente pelas diferentes instâncias sociais e culturais.

As linhas de [in]visibilidade são regidas pela tentativa de sugerir as múltiplas intersecções e camadas identitárias que atravessam o que vem se chamando de

mulher artista: nacionalidade, raça, religião, etnia. Ainda assim, elas são apenas algumas das linhas de força que formam uma densa e complexa tessitura de relações de poder e resistência entre gênero e arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi motivado por uma inquietação frente à predominância da atuação masculina, em especial entre nomes de destaque no universo das artes plásticas e visuais e, buscando compreender como a Cultura Visual influência nos contextos culturais e sociais. Porém, esta inquietação se mantém, pois apesar do reconhecimento de grandes nomes de artistas já citadas e fazendo esse paralelo temporal, vemos que a luta apenas iniciou, pois, mesmo com o passar do tempo e com trabalhos artísticos que comprovaram a capacidade intelectual, criadora, crítica e reflexiva das mulheres, necessitamos, continuamente provar nosso valor.

Na atualidade com o advento de novas tecnologias digitais, a Cultura Visual é ainda mais presente, pois vivemos imersos em um mundo de imagens e visualidades diariamente, o que faz com que cada vez mais a sociedade construa e reconstrua repertórios com uma rapidez muito maior, muitas vezes sem refletir e criticar, não percebendo como isso influencia suas próprias escolhas.

Portanto, é necessário o surgimento de um maior número de pesquisas, estudos, projetos, trabalhos e dinâmicas que insiram esses temas nas discussões, em diferentes áreas, dando voz e visibilidade, analisando o modo como são abordadas tanto as relações de gênero como a própria Cultura Visual, em escolas e universidades. Desta forma, será possível que gradativamente, tenhamos mais referenciais femininos, aumentando o leque de possibilidades e multiplicidades, que sabemos que existe, e desta maneira, promover que as mulheres ganhem espaços e que sejam cada vez mais reconhecidas.

REFERÊNCIAS:

MARTINS, R. Educação e poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura visual. In: OLIVEIRA, M.; HERNÁNDEZ, F. (orgs.). **A formação do professor e o Ensino das Artes Visuais.** Santa Maria: editora UFSM, 2005.p.133-145.

DIAS, Taís Ritter. **Ensino da Arte e feminismos: urdiduras entre relações de poder e resistências.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS. 2017.

NADER, Isabela Leão. **Do pioneirismo de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral à identidade artística feminina no cenário contemporâneo**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Vol. 1. Jan./Jun.2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista:** Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo: FAPESP, 2008.

Corpos de mulheres: discursos, (re)leituras e sentidos

Professoras Responsáveis

Profª. Dra. Renata Kabke Pinheiro (UFPel)
Profª. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG)

Os corpos das mulheres têm sido representados por diversos discursos, os quais os normatizam ao criar, colocar em circulação e perpetuar concepções tanto do corpo ideal como do corpo abjeto. Esses modelos variam conforme os padrões estéticos se modificam ao longo da História e de acordo com a Cultura, mas reflexões antropológicas, sociológicas, artísticas, educativas, filosóficas, políticas, entre outras áreas, têm gerado contribuições fundamentais, fazendo dos estudos do corpo – e em especial dos corpos das mulheres – um campo criativo de investigação. A autoria feminina traz em si o potencial de circulação de novos discursos em que esses corpos sejam (re)vistos e outros sentidos sejam a eles atribuídos, despidos de preconceito. O empoderamento das mulheres concretiza-se, então, na construção de um espaço trans/inter/textual em que a representação de seus corpos gera sentidos que podem ser aliados ou antagônicos, conformes ou contraditórios aos discursos em circulação. Tais representações trazem inscrições não só de gênero, mas também de raça, classe, idade, e orientação sexual. Neste capítulo, abordaremos discursos do/sobre corpos de mulheres presentes em produções de autoria feminina advindas de esferas diversas: literatura, cinema, história, artes visuais, instalações, performances, teatro, revistas, jornais, internet, entre outras. Com base em fundamentos teóricos/metodológicos diversos, propomos estabelecer um debate em torno das representações das mulheres e seus corpos e dar visibilidade às consequências das leituras e interpretações desses corpos no âmbito da ideologia.

ENTRE A ARTE E A POLÍTICA: o corpo.

BITTENCOURT JR, Cesar Augusto Couto

Resumo: Esta pesquisa se trata de uma busca incessante pela auto representação e ocupação de corpos, que querem se fazer presentes em espaços públicos e políticos. Estes corpos marginalizados e excluídos cotidianamente. Inundados em um mar de olhares impiedosos e cruéis. Com isto trago autores e artistas para dialogarmos sobre os mesmos. Na tentativa de naturalizar esses corpos perante a sociedade.

Palavras-chave: arte, política, corpos, educação, sociedade.

Abstract: This research is na incessante search for self representation and occupation of bodies, which want to be presente in public and political spaces. These bodies are marginalized and excluded daily. Swamped in a sea of ruthless, and cruel glances. With this i bring authors and artist to talk about them. In a attempt to naturalize these bodies before Society.

Keywords: art, political, body, education, society.

INTRODUÇÃO

O presente resumo aborda a investigação de um corpo político através da arte, como meio instituidor para reflexão libertária. Trazendo o corpo da forma mais contemplativa que se contraponha ao fluxo de estímulos, ideais e demandas do século XXI. Esta resistência possui um sensível relação com a arte e com a política, ampliando o processo de percepção, criação e reflexão, através das diferentes linguagens artísticas que a contemporaneidade nos possibilita. Tais reflexões foram provocadas pela leitura de “Adeus ao corpo”, obra de David Le Breton (1999), colocando o corpo moderno e contemporâneo em perspectiva e em discussão, definindo-o como um simples suporte do homem. Como se o corpo fosse algo que deve-se ser aprimorado, o corpo/matéria-prima que pode desvanecer a identidade pessoal. Tendo os

humanos contemporâneos que se entregam a uma falsa identidade, a uma subjetividade que os reduz a máquinas de produtividade e consumo. Pondo o corpo como acessório do que atualmente não conseguimos mais remediar, explanando e entregando nossos corpos a qualquer "médico" ou cidadão que contenha uma faca e afirme saber usar. Como disse Le Breton, "O corpo é normalmente colocado como alter ego consagrado ao rancor dos cientistas" (p, 15). Pensar a imagem do corpo político revela-se um território rico para a criação artística ao passo que a ação ficcional caracterizada por uma linha tênue entre o real e o imaginário. Assim, a anatomia humana sempre foi um campo de pesquisa para a arte; o corpo, afinal, passou por muitas reinterpretações de olhares e expressões de identidades e/ou afetos/ ou desdenho, que transformaram a sua representação por meio de diversas linguagens.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A discussão proposta nesta pesquisa aborda diferentes representações artísticas que focam no corpo de forma política. Esta pesquisa busca pensar e investigar a imagem do corpo como processo de subjetivação e política. Para evidenciar este processo, explano como exemplo, a representação da figura da mulher gorda, tal como pode ser observada na produção da artista Fernanda Magalhães (1962). Segundo a artista sua produção existe como forma de sobrevivência: "Penso na minha produção como forma de sobrevivência. Afogada nas relações devoradoras do dia a dia e frente à lucidez da vida e da morte, eu penso a arte como única possibilidade de vida. Assim, o trabalho é resultado direto de minha ação como artista, não só em minha produção artística, mas também no cotidiano. Uma ação política de vida." (FONTE: http://www.pap.art.br/artista/2806)

Um dos seus projetos que abordam o corpo e em especial o da mulher gorda (Figura 1):

Figura 1: Fernanda Magalhães / Gorda 12, da série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia. 1995. Disponível em:<http://www.pixfolio.com.br/img.php?src=23_1305566839.jpg&w=230&h=230&t=rs>

Nesta perspectiva, o processo criativo busca ressignificação de uma imagem existente, no caso o próprio corpo da artista. Investigando a imagem de seu corpo gordo e sua correlação simbólica com a imagem de outros corpos ao longo de um processo criativo – mediado por meio de representações, textos e documentos históricos –, que permite através da experimentação de técnicas na produção de poéticas visuais, a produção de novos sentidos. Sendo assim, o artista paulista Alex Flemming (1954), na série *Body Builders* nos apresenta a imagem de um corpo como território de conflito através da inscrição de mapas de antigas e atuais zonas de guerra. Este tipo de

articulação poética nos revela o corpo como campo de conflito da contemporaneidade e seus discursos sobre a beleza, saúde, e a busca pela juventude eterna. Nota-se, neste caso, que a técnica do artista apresenta a imagem de um corpo definido e idealizado pelos padrões da grande mídia, no entanto esta imagem serve como contraponto a minha pesquisa por exemplificar o quanto é conflituoso este tipo de idealização.

Figura 2: Alex Flemming, Fragmento de "Sarajevo", da série Body Builders, (2001). Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/wp-content/uploads/2017/06/WhatsApp-Image-2017-06-03-at-19.33.35-1.jpeg>

Com grande relevância na arte contemporânea, ao se falar sobre política e ativismo, não podemos esquecer de ressaltar a *Performance*[1], que

[1] "A *Performance Art* é um género artístico, desenvolvido desde os anos sessenta, que resulta da fusão de expressões como o teatro, o cinema, a dança, a poesia, a música e as artes

constituindo-se num ato que ocorre ao vivo, diante de espectadores. Com grande importância para as Artes Visuais, para o ativismo, utilizando o corpo como forma de expressão, pois a mesma cria uma relação entre artista e público, utilizando as ruas e espaços alternativos como cenário para a apresentação das produções, promovendo experiências coletivas de reinvenção do cotidiano. Como ressalta Regina Melim (2008, p. 9):

> Para tanto, será lançada a noção de espaço de performação, traduzido como aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participador.

Frente a esta ação, destaco o corpo revolucionário nas obras contemporâneas do artista performer Cubano Carlos Martiel (1989). Possuinte de um ativismo que se apropria de todos os sentidos que o corpo humano pode emergir. Na tentativa translúcida de passar conhecimento sobre sua cultura e memórias. Como se cada obra sua fosse uma cartografia arqueológica de suas vivências.

---

plásticas. Está também muito ligada a outras formas de expressão, assim como o *Happening* e a *Body Art*, ambos realizados por alguns artistas desde final da década de 50, em Nova Iorque, com objetivo de interagir mais diretamente com o público" (https://www.infopedia.pt/$performance-art).

Figura 3: **Semente**, *Carlos Martiel.* Registro de ato performático, 2014
Disponível em: http://www.carlosmartiel.net/wp-content/uploads/2015/02/kkkk.jpg

E como exemplo, trago a obra "Semente" (figura 3) do Carlos Martiel, na qual o artista permanecia imóvel deitado nu, em posição fetal no chão da galeria e dois homens caucasianos cobrem seu corpo com pedras até ele desaparecer por inteiro. Fazendo alusão a todo este racismo estrutural que o artista sofre diariamente, por ser possuinte de corpo negro.

Durante os anos 80 houve um ressurgimento da arte figurativa, a diferença das obras deste período era forma como a representação era articulada de maneira crítica e criativa, sem nenhuma pretensão de ser vista como vanguarda o que as distanciam dos valores da mimese e/ou representação do real.

A era pós-modernista[2] nas artes visuais possui como característica o anacronismo: o retorno de elementos – objetos e imagens – que poderiam ser considerados como antiquados, mas que nestas produções atuais adquirirem

[2] Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" – o que, no campo estético, significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado.

novos sentidos em relação às imagens já conhecidas. Esta mistura entre diferentes temporalidades aciona, portanto, um novo sentido a imagens já canonizadas pela História. Para alguns artistas, não haveria sentido algum em produzir novas imagens, senão apropriar-se delas e reposicioná-las segundo seu próprio viés poético. Para Katia Canton:

> Diferentemente da tradição do novo, que engrenou experiências que tomaram corpo a partir do século XX com as vanguardas, a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte. Nesse campo de forças, artistas contemporâneos buscam um sentido, mas o que finca seus valores e potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano (CANTON, 2009, p. 49).

Tendo em vista toda esta reflexão corpórea e, todas estas desavenças pessoais que passamos cotidianamente. Ter estes artistas e obras dentro de e espaços educativos e expositivos é de extrema importância, para nos sentirmos pertencentes dos mesmos e nos identificarmos com a produção contemporânea. Mudar e trabalhar este olhar, visar um olhar mais contemplativo em relação ao próprio corpo, como destaca Rubens Alves: “A educação dos sentidos, os sentidos passam a ser habitantes da “caixa de brinquedos”. Pelos sentidos educados deixamos de “usar” o mundo e passamos a “fazer amor” com o mundo” (2005, p. 45). Para Alves, a construção dessa educação se dá através dos nossos sentidos - visão, olfato, tato, audição e gosto - transformando-os em órgãos de prazer, que brincam com o que veem. A importância do ver e do olhar e o de trabalhar estes embates diários.

METODOLOGIA

Esta pesquisa, que enfoca questões relativas às relações entre sujeitos, corpos políticos e Artes Visuais, pauta-se na metodologia qualitativa, com base no estudo de caso como forma de aprofundar uma unidade individual. O método possibilita responder questionamentos referentes ao fenômeno estudado, sobre os quais o pesquisador não tem muito controle, pois se trata de corpos que o utilizam com obra de arte em perigo (Le Breton, 1999, p.9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre o estudo deste tema nesta pesquisa em vias de se aprontar, ao menos por agora, sobre a opção de argumentos indicativos ao corpo pretende-se com isso potencializar reflexões sobre políticas sociais e corpóreas. Ao pesquisar sobre estes processos de subjetivação, que trazem consigo a proposta de reflexões sobre acerca de corpos em espaços expositivos e educativos, tais como, escolas, museus, galerias e bibliotecas e entre outros, trazendo a discussão e observações de autores que problematizam este tema, aliando a estas falas inquietações observadas dentro destes meios enquanto este corpo é manancial de possibilidades aos artistas a ser explorado de diferentes formas, em prol ao processo de aprendizagem e criação de obras, meios de expressão, potencializando o olhar político do observador.

Tendo em vista, que enquanto artista visual, eu me sinto o tempo inteiro censurado, e limitado no que se refere às minhas produções. Isso, pois eu retrato o corpo de diversas formas, tanto pejorativas, não enaltecedoras, como em situações do cotidiano. A minha produção é focada no corpo de forma abrangente, retrato situações e modificações que o nosso corpo sofre, enfatizando que o conceito de beleza é algo relativo, não um valor universal e único. Nos tabus aos quais os corpos são submetidos, é possível salientar a sexualização de tudo que diz respeito aos nossos órgãos genitais. No mundo

das Artes, todos lutam ativamente contra toda e qualquer censura, esquecendo que possuímos duas ferramentas muito importantes: a arte e a educação, os meios mais revolucionários existentes.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubens. **EDUCAÇÃO DOS SENTIDOS E MAIS.** Campinas, SP. Verus editora, 2005.

BOLTANSKI, Luc. **AS CLASSES SOCIAIS E O CORPO.** Rio de Janeiro: Grall, 1984.

CANTON, Katia. **CORPO, IDENTIDADE E EROTISMO**. São Paulo: Martins Fontes Ltda., 2009.

GREINER, Christine. **O CORPO: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

MELINA, Regina. **PERFORMANCE NAS ARTES VISUAIS.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed, 2008.

LE BRETON, David. **ADEUS AO CORPO: antropologia e sociedade.** Campinas, Papirus editora, 2013.

PIRES, Beatriz. **O CORPO COMO SUPORTE DA ARTE: piercing, implante, escarificação, tatuagem.** São Paulo. Editora Senac, 2005.

ARTE, GÊNERO E VIOLÊNCIA: QUATRO CASOS DE ESTUPRO E O OLHAR DAS ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS

DA SILVA, Isabella Rechecham[1]

DE MEDEIROS, Rosângela Fachel[2]

Resumo:

Considerando a importância da análise das produções artísticas para a compreensão das estruturas sociais, culturais e históricas existentes na sociedade, bem como compreendendo essas produções como um recurso extremamente relevante para a abordagem e a exposição de diversas problemáticas relacionadas à realidade, foi realizada uma análise de quatro obras contemporâneas que dialogam com uma questão extremamente preocupante e que atinge milhares de mulheres todos os anos, em diferentes regiões e países: a banalização do corpo feminino, que resulta na violação e no estupro. As obras apresentadas no presente trabalho possuem, além da temática, outras questões em comum: foram criadas por artistas mulheres da contemporaneidade e a partir de suas inquietações relacionadas a casos reais de estupro.

Palavras-chave: arte; gênero; violência; estupro

Resumen:

Desde la importancia del análisis de las producciones artísticas hasta la comprensión de las estructuras sociales, culturales e históricas existentes en nuestra sociedad, y teniendo en cuenta estas producciones como un recurso relevante para el enfoque y la exposición de diversos problemas relacionados con la realidad en que vivimos, propusimos un análisis de cuatro obras contemporáneas que dialogan con un tema muy preocupante que afecta mujeres en diferentes regiones y países: la banalización del cuerpo femenino, que resulta en violación. Las obras presentadas en esta pesquisa tienen, además del tema, otras cuestiones en común, todas fueron creadas por artistas mujeres y surgieron de sus preocupaciones relacionadas con casos reales de violación.

Keywords: Arte. Género. Violencia. Violación.

INTRODUÇÃO

[1] Graduanda em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas - isah.sis2@hotmail.com.

[2] Possui doutorado e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES). Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas - rosangelafachel@gmail.com.

A partir do conceito de violência de gênero – que atinge majoritariamente as mulheres em decorrência de diversas estruturas socioculturais que, historicamente, legitimam a existência de relações de poder entre homens e mulheres – e focando mais especificamente na questão da violação do corpo feminino, o estupro, serão apresentados e analisados quatro trabalhos de artistas mulheres contemporâneas – de diferentes etnias e países – que, diante de casos reais de estupro, traduziram seus pesares em obras artísticas extremamente potentes, capazes de gerar diversas discussões e reflexões acerca da temática, tão atual e que atinge a realidade de milhares de mulheres em todo o mundo.

Além de destacar a importância destas produções para uma análise do estupro nas artes visuais, a partir de uma perspectiva feminina e relacionada à realidade dos casos de estupro, o intuito da pesquisa – que deriva das inquietações iniciais propostas em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado "*Sem Título* [Cena de Estupro]: Corpo e Violência de Gênero na Obra de Ana Mendieta"[3] – é também discutir as diversas questões e estruturas sociais presentes em nossa sociedade, que legitimam a violência de gênero e a cultura do estupro.

1 DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

1.1 A violência de gênero e a cultura do estupro

Inicialmente, partimos do conceito de violência de gênero como qualquer ato violento motivado pelas desigualdades existentes entre os gêneros nos mais diversos contextos sociais, atos que violam a integridade física, emocional e psicológica de um indivíduo, sendo as mulheres as principais vítimas, como apontam os dados e estatísticas.

> A violência de gênero produz-se e reproduz-se nas relações de poder onde se entrelaçam as categorias de gênero, classe e raça/etnia. Expressa uma forma particular de violência global mediatizada pela ordem patriarcal, que delega aos homens o direito de dominar e controlar suas mulheres,

[3] Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado no segundo semestre de 2019 para a obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, sob orientação da professora doutora Rosângela Fachel de Medeiros.

> podendo para isso usar a violência. Dentro dessa ótica, a ordem patriarcal é vista como um fator preponderante na produção da violência de gênero, uma vez que está na base das representações de gênero que legitimam a desigualdade e dominação masculina internalizadas por homens e mulheres. (ARAÚJO, 2008, p. 2)

Segundo relatório[4] da Organização Mundial da Saúde (OMS), publicado no ano de 2013, "estima-se que 35% das mulheres em todo o mundo tenham sofrido algum tipo de violência física e/ou sexual por seus parceiros íntimos e/ou desconhecidos", estes dados não consideram ainda as outras formas de violência às quais as mulheres são expostas diariamente, isto é, "este número já representa uma grande proporção de mulheres no mundo."[5]

Pensando nas estruturas socioculturais existentes em nossa sociedade, bem como nas desigualdades geradas por elas, podemos destacar a existência de papéis sociais distintos para homens e mulheres como um dos fatores que contribuem para fomentar a violência de gênero e a violação do corpo feminino. Tais papéis são responsáveis por reforçar uma hierarquia de poder entre os gêneros, de modo que os papéis de dominação costumam ser destinados aos homens, enquanto às mulheres são reservados os papéis de submissão.

> Os papéis sociais atribuídos a homens e a mulheres são acompanhados de códigos de conduta introjetados pela educação diferenciada que atribui o controle das circunstâncias ao homem, o qual as administra com a participação submetida por cultura, mas ativa das mulheres, o que tem significado ditar-lhes, e elas aceitarem e cumprirem, rituais de entrega, contenção de vontades, recato sexual, vida voltada a questões meramente domésticas, priorização da maternidade, etc. Acaba tão desproporcional o equilíbrio de poder entre os sexos, que sobra não interdependência, mas hierarquia autoritária. Tal quadro cria condições para que o homem sinta-se (e reste) legitimado a fazer uso da violência, e permite compreender o que leva a mulher vítima da agressão a ficar muitas vezes inerte, e, mesmo quando toma algum tipo de atitude, acabe por se reconciliar com o companheiro agressor, após reiterados episódios de violência. (BIANCHINI,

[4] O relatório "Global and regional estimates of violence against women: prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence", realizado pelo Departamento de Saúde Reprodutiva e Pesquisa (Department of Reproductive Health and Research/RHR) da OMS, juntamente com a Escola de Higiene e Medicina Tropical de Londres (London School of Hygiene and Tropical Medicine/LSHTM) e o Conselho de Pesquisa Médica da África do Sul (South African Medical Research Council/SAMRC), apresenta uma série de dados científicos relacionados à violência física, sexual e psicológica contra a mulher. A pesquisa foi desenvolvida considerando o cenário mundial, de modo que elucida a violência de gênero como uma questão global de saúde pública.

[5] Tradução realizada a partir do texto original: "overall, 35% of women worldwide have experienced either physical and/or sexual intimate partner violence or non-partner sexual violence. While there are many other forms of violence that women may be exposed to, this already represents a large proportion of the world's women."

2015)

Deste modo ainda é sustentada em nossa sociedade a ideia de que os homens teriam certo controle sobre as mulheres. Acerca do estupro e da violação do corpo feminino, além dos papéis sociais, destacamos a chamada "cultura do estupro" como grande fomentadora deste tipo de violência.

> A cultura do estupro é um conjunto complexo de crenças que incentivam a agressão sexual masculina e apoiam a violência contra as mulheres. É uma sociedade onde a violência é vista como sexy e a sexualidade como violenta. Em uma cultura de estupro, as mulheres percebem um continuum de violência ameaçada, que varia de olhares sexuais a toques sexuais, e o estupro em si. Uma cultura de estupro tolera o terrorismo físico e emocional contra as mulheres como norma. Em uma cultura de estupro, homens e mulheres assumem que a violência sexual é um fato da vida, inevitável como a morte ou os impostos. Essa violência, no entanto, não é ordenada biologicamente ou divinamente. Muito do que aceitamos como inevitável é de fato a expressão de valores e atitudes que podem mudar.[6] (BUCHWALD et al, 1993)

Percebemos a cultura do estupro como uma realidade que atinge violentamente nossa sociedade, afetando a integridade física e psicológica de inúmeras mulheres, adolescentes e crianças todos os anos, em todos os países e regiões do mundo. Como forma de evidenciar e denunciar a questão da violência sexual, diferentes artistas mulheres – de diferentes idades, países e etnias – desenvolveram trabalhos extremamente significativos relacionados a casos reais de estupro, apresentando-os a partir de suas perspectivas e reflexões e destacando a problemática no campo das artes.

[6] Tradução realizada a partir do texto original: "Rape culture is a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It occurs in a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. In a rape culture women perceive a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape itself. A rape culture condones physical and emotional terrorism against women as the norm. In a rape culture both men and women assume that sexual violence is a fact of life, inevitable as death or taxes. This violence, however, is neither biologically nor divinely ordained. Much of what we accept as inevitable is in fact the expression of values and attitudes that can change."

1.2 Quatro casos de estupro, quatro obras e a sensibilidade das artistas

Em 1973, nos Estados Unidos, a artista cubana Ana Mendieta (1948 - 1985) realizou uma de suas performances mais significativas, como forma de expor e denunciar a brutalidade do estupro e assassinato da estudante Sara Ann Otten que, assim como a artista, frequentava a Universidade de Iowa, Mendieta apresentou-se como a vítima do estupro na performance intitulada *Rape Scene* [Cena de Estupro] (Figura 1).

Para a realização da performance a artista construiu um cenário de violência e destruição em seu apartamento, cobriu seu corpo com sangue e com ajuda de colegas permaneceu amarrada sobre uma mesa por horas. Além de ser documentada por meio de fotografias, a performance foi apresentada apenas a um grupo de amigos próximos que foram convidados pela artista a visitá-la, sem o conhecimento prévio de que, ao chegarem no local, ficariam diante da seguinte cena:

Figura 1 – **Ana Mendieta**, *Rape Scene* [Cena de Estupro], performance, fotografia, Iowa, EUA, 1972.
Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection.

> Ao adentrar a porta entreaberta, o espectador vislumbrava a artista nua da cintura para baixo, deitada sobre uma mesa de jantar com marcas de sangue pelo corpo e no chão, bem como objetos quebrados: a cena remetia ao caso de violência retratado pelos meios de comunicação locais. Identificando-se com a vítima ao encenar o episódio, a performance não apenas testemunha tal violência, mas, através do ato de repetição e reiteração constitui a audiência enquanto testemunhas participantes, implica-nos como testemunhas imediatas de uma cena de violência deslocando o foco do incidente para além da vítima, mas também para o testemunho do ocorrido (MEREWETHER, 1996 *apud* SCHUCK & GARCIA, 2017, p.5)

Desta forma, por meio da arte, a artista destacou a gravidade do crime e ainda promoveu uma série de discussões e reflexões acerca do estupro, discussões que ainda reverberam em nossa sociedade, como podemos notar pela potencialidade da performance ainda nos dias de hoje.

Também a partir de um caso real de estupro coletivo – que ocorreu em New Bedford, Massachusetts, nos Estados Unidos –, a artista inglesa Sue Coe (1951 - atual) criou, em 1983, a obra intitulada *Woman Walks into Bar - Is Raped by Four Men on the Pool Table - While 20 Watch* [Mulher entra no bar - é estuprada por quatro homens na mesa de bilhar - enquanto 20 assistem] (Figura 2).

Figura 2 – **Sue Coe,** *Woman Walks into Bar - Is Raped by Four Men on the Pool Table - While*

20 Watch [Mulher entra no bar - é estuprada por quatro homens na mesa de bilhar - enquanto 20 assistem], pintura, 232,7 x 287,7 cm, 1983.
Fonte: Coleção de Werner and Elaine Dannheisser e MoMA, 2019.

Como revela a artista na na exibição MoMA2000: *Open Ends,* que ocorreu no MoMA (O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) entre os anos 2000 e 2001, a pintura surgiu de seu incômodo e indignação com o caso, e pode ser vista como um questionamento de nossos próprios atos e comportamentos na sociedade:

> Era uma história verdadeira de uma jovem mulher que estacionou do lado de fora de um bar, acho que para pegar um maço de cigarros, e seus filhos estavam no carro. Ela entrou e foi estuprada por quatro homens em uma mesa de sinuca, enquanto vinte assistiam. E ninguém realmente pensou em chamar a polícia, porque obviamente não viam isso como errado. [...] Eu estava trabalhando para uma revista na época deste estupro e fiz um desenho muito semelhante ao que você está vendo. A revista publicou, mas eles censuraram. Eles cortaram ao meio para que apenas a mulher fosse exposta e foi um estupro da imagem, se você preferir, porque o que eu estava tentando fazer nesta pintura era expor a violência dos homens. Então, isso me deixou furiosa, com tanta raiva que eu fiz essa versão enorme para que não houvesse dúvida sobre o que estava acontecendo. Eu via essa mulher como qualquer outra mulher. Qualquer mulher que possa ser estuprada. Nós somos os espectadores, somos as vinte pessoas que não chamaram a polícia, que não perceberam isso como errado, então estamos conspirando com o opressor e estamos olhando para esta cena. Estamos em silêncio? Como vemos essa mulher? [...] Basicamente, essa pintura é terapia. É o que você faz com extrema fúria, quando testemunhamos tanta crueldade e opressão, onde colocamos isso? E eu coloquei isso no trabalho. Abre um diálogo, dá às pessoas a oportunidade de conversar sobre essas questões. [...] Fazer esse trabalho pode mudar as pessoas. Isso me mudou vendo um trabalho como este. Portanto, é parte integrante da mudança, não ignorar questões sociais.[7] (COE, 2000)

A terceira obra selecionada foi criada pela artista brasileira Dani Acioli e está relacionada a um dos casos de estupro que mais chocou o país nos últimos anos. A obra *Dor* (Figura 3) foi iniciada em 2010 e, em 2016, após uma adolescente de dezesseis anos ser estuprada por cerca de 33 homens, ressignificada pela artista. Diante da brutalidade do acontecimento a artista acrescentou detalhes ao primeiro desenho e atribuiu destaque ao sangue, expressando seu pesar e sua revolta.

Como a artista relata ao Diário de Pernambuco, “depois que eu soube do caso, abri meu desenho e tive vontade de riscá-lo inteiro. Foi o que fiz. Risquei e dei um destaque maior ao sangue. É assim que nos sentimos, sangrando", revela ainda

[7] Tradução realizada a partir da fala da artista a respeito de sua obra, na exibição *Open Ends* (2000-2001) no MoMA, que pode ser acessada em: <http://realneo.us/content/art-day-woman-walks-bar-raped-four-men-pool-table-while-20-watch>

que “o feminismo é um tema recorrente na minha obra. [...] O que aconteceu com ela [a jovem carioca] foi devastador. A violência contra o feminino não é nova. Vivenciamos isso todos os dias, faz parte da nossa cultura".[8]

Figura 3 – **Dani Acioli,** *Dor*, desenho e pintura, Brasil, 2010-2016.
Fonte: Dani Acioli e Diário de Pernambuco, 2019.

A última obra selecionada, apesar da temática, difere das outras por um motivo: desta vez a vítima do estupro “revelado” foi a própria artista, que utilizou a performance como forma de expor o ocorrido e também sua dor após a violação de seu corpo, que ocorreu em seu próprio dormitório, na Universidade Columbia, nos Estados Unidos.

Na performance intitulada *Carry That Weight* [Carregue Esse Peso] (2014) (Figuras 4 e 5), que foi realizada ao longo de um ano, a artista estadunidense Emma Sulkowicz (1992 – atual) carrega seu colchão pelo campus da unversidade como

[8] Trechos retirados de reportagem do Diário de Pernambuco, publicada no ano de 2016 e disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/05/dani-acioli.html>

forma de protesto após ser estuprada por um colega, que permaneceu estudando ali sem consequências. Expondo sua própria dor a analogia é a de que, inevitavelmente, carregava o peso do estupro a todo momento.

Figura 4 – **Emma Sulkowicz**, *Carry That Weight* [Carregue Esse Peso], performance, Nova Iorque, EUA, 2014.
Fonte: Jennifer S. Altman, The New York Times
2019.

Figura 5 – **Emma Sulkowicz**, *Carry That Weight* [Carregue Esse Peso], performance, Nova Iorque, EUA, 2014.
Fonte: Jennifer S. Altman, The New York Times
2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões aqui propostas, bem como das obras apresentadas, percebemos que em diferentes décadas e países, diversas artistas mulheres preocuparam-se em abordar a realidade da violência sexual e do estupro a partir de diferentes perspectivas e suportes, utilizando a sensibilidade de sua arte como meio de expor suas reflexões e dores relacionadas à brutalidade dos casos de violação do corpo feminino.

Assim, percebemos também a arte como um importante recurso sensível capaz de denunciar as diversas problemáticas e realidades existentes em nossa sociedade, expondo tais questões de modo que, por meio da observação das obras, sejam levantadas discussões e desenvolvidas reflexões. As quatro obras selecionadas e apresentadas possuem mais do que apenas a temática em comum: todas foram criadas por artistas contemporâneas que desafiaram o silenciamento da questão (e da cultura) do estupro, estabeleceram uma ligação entre a arte e a realidade e ainda buscaram destacar a violência brutal a qual as mulheres estão expostas diariamente em nosso contexto social.

REFERÊNCIAS

ALBERTIM, Bruno. **A poética do feminino de Dani Acioli:** Artista expõe nova série de sua investigação pictórica na Arte Plural. [*S. l.*], 7 nov. 2017. Disponível em: https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/11/07/a-poetica-do-feminino-de-dani-acioli-314846.php. Acesso em: 6 out. 2019

ALMÉRAS, Diane; MAGANÃ, Coral Calderón. **Si no se cuenta, no cuenta:** información sobre la violencia contra las mujeres. Santiago de Chile: CEPAL, 2012. Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/27859/S2012012_es.pdf?sequence=1. Acesso em: 21 jun. 2019.

ANA Mendieta: Traces/Stopy. Praga: Galerie Rudolfinum, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=72Nk0sPfRrU. Acesso em: 3 jun. 2019.

ARAÚJO, Maria de Fátima. Gênero e violência contra a mulher: o perigoso jogo de poder e dominação. **Psicol. Am. Lat.**, México , n. 14, out. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2008000300012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 out. 2019.

BIANCHINI, Alice. O que é “violência baseada no gênero"?: Art. 5º da Lei Maria da Penha. *In*: BIANCHINI, Alice. **O que é “violência baseada no gênero"?:** Art. 5º da Lei Maria da Penha. [*S. l.*], 2015. Disponível em: https://professoraalice.jusbrasil.com.br/artigos/312151601/o-que-e-violencia-baseada-no-genero. Acesso em: 29 ago. 2019.

BOGLER, Emma. **Emma Sulkowicz's performance art draws support from campus activists**. EUA, 2016. Disponível em: https://www.columbiaspectator.com/news/2014/09/02/emma-sulkowiczs-performance-art-draws-support-campus-activists/. Acesso em: 14 ago. 2019.

BUCHWALD , Emilie; FLETCHER , Pamela; ROTH, Martha. **Transforming a Rape Culture**. 1. ed. EUA: Milkweed Editions, 1995. 476 p. ISBN 978-1571312044.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo da Santa Cruz. **Estupro no Brasil:** uma radiografia segundo os dados da Saúde. In: Nota Técnica nº 11. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/140327_notatecnicadiest11.pdf. Acesso em: 18 set. 2019

DA SILVA, Isabella Rechecham; BONILHA, Caroline Leal. **Provocações de Ana**

Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. *In*: XVI SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2018, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Revista Seminário de História da Arte [...]. Rio Grande do Sul: [*s. n.*], 2018. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13533/8311. Acesso em: 11 fev. 2019.

HEUER, Megan. **Ana Mendieta:** Earth Body, Sculpture and Performance,The Brooklyn Rail, 2004. Disponível em: https://brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe. Acesso em: 11 jun. 2019.

SCHUCK, Elena de Oliveira ; GARCIA, Carolina Gallo. **O feminismo de Ana Mendieta no Campo das Artes Visuais**. 13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11, Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1518010277_ARQUIVO_Schuck&Garcia.pdf. Acesso em: 29 abr. 2019.

ORLANDO ADOECIDO: A MASCULINIDADE INFECTADA POR VIRGINIA WOOLF

BLASINA, Juliana Ruas[1]
CAMPELLO, Eliane Terezinha do Amaral[2]

Resumo: O presente artigo discorre sobre a escrita subversiva e pioneira de Virginia Woolf e a forma como isso se manifesta em *Orlando: uma biografia*, romance de 1928. O aporte teórico conta com Toril Moi, Judith Butler, Gilbert & Gubar, sobretudo no que diz respeito à infecção na sentença e culto à invalidez feminina, questões por elas abordadas em *A louca do sótão* (1979), mais o emblemático ensaio da própria Woolf, *Um teto todo seu* (1929). Após contextualizar obra e autora, serão destacadas passagens da primeira metade do romance, isto é, antes da transformação física e social do protagonista em mulher. Pretende-se com isso demonstrar como Woolf atribui ao Orlando homem características e fragilidades comumente associadas a personagens femininas e, dessa forma, aborda ─ já na década de 20 ─ questões referentes à performatividade de gênero.

Palavras-chave: Woolf, Orlando, literatura, performatividade, crítica literária feminista

Abstract: The present article discusses Virginia Woolf's subversive and pioneering writing and the way it manifests itself in *Orlando: a biography* – novel from 1928. The theoretical framework includes Toril Moi, Judith Butler, Gilbert & Gubar, especially with regard to the infection in the sentence and cult of female invalidism, issues they dealt with in *The MadWoman in the Attic* (1979), as well as Woolf's own emblematic essay, *A Room of One's Own* (1929). After contextualizing the work and author, passages of the first half of the novel will be contrasted, that is, before the physical and social transformation of the protagonist into a woman. It is intended to demonstrate how Woolf attributes to the masculine Orlando features and weaknesses commonly associated with female characters and, thus, approaches ─ already in the 1920s ─ issues regarding gender performativity.

Keywords: Woolf, Orlando, literature, performativity, feminist literary criticism

INTRODUÇÃO

Publicado em 1928, *Orlando: uma biografia* é considerado um dos principais romances de Virginia Woolf. Diferente do estilo repleto de digressões e fluxos de consciência com que a autora se consagrou, em *Orlando*[3] a voz narrativa de um biógrafo, por vezes onisciente, nos narra a vida do jovem aristocrata cruzando os

---

[1] Mestranda em História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e bolsista Capes. E-mail: jrblasina@gmail.com

[2] Doutora em Literatura Comparada (UFRGS, 2000). Professora no PPGL/FURG: Mestrado e Doutorado em História da Literatura. E-mail: elianecampello@gmail.com.

[3] Usou-se itálico para diferenciar *Orlando* o livro de Orlando a personagem.

anos, do século XVI ao XX e que, num dado momento, vê-se misteriosamente transformado em mulher, em Lady Orlando. Nos interessa aqui o Orlando inicial, de corpo masculino, descrito com aparência *vivaz, jovial, inacreditavelmente fresca,* ora brilhante, ora ingênuo, portador das "mais belas pernas que já sustentaram um jovem nobre". Um jovem de dezessete anos que escreve poemas em segredo, cultiva o amor pela natureza e pela solidão e é, *graciosamente, desastrado;* um ser de ambiguidades:

> Para abrir a janela, pousou a mão no peitoril: e ela instantaneamente se coloriu de vermelho, azul e amarelo, como a asa de uma borboleta. Assim, os que gostam de símbolos e têm uma queda para decifrá-los poderiam observar que, embora as lindas pernas, o belo corpo e os ombros bem feitos estivessem todos decorados com as várias cores da luz heráldica, o rosto de Orlando, ao abrir a janela, era iluminado apenas pelo próprio sol. Seria impossível encontrar mais candido mais sombrio rosto (WOOLF, 1972, p. 196).

Em março de 1927, prestes a lançar *Ao farol*, Woolf registrou em seu diário a intenção de escrever "uma narrativa no gênero de Defoe para se divertir" na qual a sátira daria o tom, "sátira e insensatez", escreveu ela, "quero me soltar e fazer alguma coisa divertida" (WOOLF, 2014, p. 176). Em outubro daquele mesmo ano, ela começaria o projeto ao qual se referiu como as férias de uma autora.

Sandra Gilbert, em texto de 1992, observa a implicância de Woolf com o gênero literário da biografia, manifestada em livros como *A viagem, O quarto de Jacob* e *Ao farol*. Segundo Gilbert, ao longo desses livros "Woolf persistentemente explora a misteriosa relação entre a essência inefável da realidade humana e a substância enganadora e geralmente patriarcal dos registros" (GILBERT, 2014, p. 23).

Em carta para a amiga Vita Sackville-West, por quem estava apaixonada e a quem dedicaria o livro, Woolf fala do bloqueio criativo pelo qual passara e da súbita inspiração a se chamar *Orlando*. Tal inspiração viera da própria Vita, "a combinação de intensidade erótica e ambiguidade sexual" (GILBERT, 2014, p.12), mais o desencanto de Woolf com a história tradicional, a vontade latente de trabalhar naquilo que a teórica do feminismo francesa Hélène Cioux chamou *a outra história*: a história que não consta nos livros escritos predominantemente por homens, para homens, sobre homens. Nas palavras de Woolf, em *Um teto todo seu*: "a vida da

mulher elizabetana comum deve estar espalhada por aí, em algum lugar, para ser recolhida e transformada em livro". Para ela "a vida comum que é a vida real" (WOOLF, 2014, p. 68).

Em seus ensaios, Woolf escreveu sobre o passado das mulheres e as tradições literárias femininas, porém, como destaca Gilbert, as tentativas mais incisivas de revisão histórica empreendidas por ela tomaram paradoxalmente a forma de romances. Através de *Orlando*, o relato sobre um corpo às vezes feminino, às vezes masculino, Woolf nos convida a percorrer três séculos da história da Inglaterra, não sob a sombra monumental dos Grandes Homens, mas da perspectiva de uma vida comum e, ao mesmo tempo, extraordinária.

Apesar do reconhecimento recebido por Woolf, considerada um dos grandes nomes da literatura ocidental do século XX, a autora é vista com maus olhos por um bom número de críticas feministas, conforme apontado por Toril Moi em “Quem tem medo de Virginia Woolf?”, introdução de *Sexual/Textual Politics* (1985). Entre as desconfiadas está Elaine Showalter. Para a crítica, o trabalho de Woolf, tanto nos romances quanto nos ensaios mais icônicos como *Um teto todo seu* (1929), deixa a desejar em matéria de posicionamento feminista, dada a impessoalidade do discurso de Woolf reforçada pelo estilo paródico e a mescla de pontos de vistas diversos com que ela constrói *Um teto*, culminando na tese da “androginia do grande escritor” com que a autora conclui o ensaio — como se o engajamento feminista precisasse assumir a forma de bandeiras fincadas na superfície textual ou a relevância de sua autora estaria comprometida.

No capítulo final de *Um teto*, Woolf traz a metáfora do casal entrando em um mesmo táxi e ancora-se nos trabalhos de Coleridge para quem “as grandes mentes são andróginas” para apontar a *mente andrógina* como o grande objetivo a ser alcançado por qualquer um que se aventure na escrita. Ela aponta para o perigo de escrever preso ao próprio sexo: “é preciso ser feminil-masculino ou másculo-femino” (WOOLF, 2014, p. 146). Showalter, por sua vez, vê esse insight de Woolf como outra rota de fuga do engajamento, e não a androginia definida por Showalter como

“completo equilíbrio e alcance emocional que inclui elementos masculinos e femininos”.

Interessante que os mesmos recursos narrativos tão incômodos para Showalter em *Um teto* e *Orlando*, representem para Moi uma marca do caráter subversivo da escrita de Woolf. Moi refuta as críticas direcionadas ao engajamento de Woolf, demonstrando as peculiaridades e o refinamento que marcam a escrita da autora. Para Moi, Woolf é injustiçada e mal compreendida, possivelmente dado ao pioneirismo do pensamento manifestado em toda a sua obra, crítica e ficcional.

Ancorada nas definições de feminismo de Kristeva e no desconstrutivismo de Derrida, Moi aponta as trocas lúdicas de perspectivas em Woolf como algo de intenção e significado mais profundos. A abordagem kristeveana localiza na prática textual, longe da oposição binária entre política e estética, a política de Woolf. Acredito muito quando Kristeva diz que “há uma prática específica de escrita que é em si mesma revolucionária, tal como à revolução sexual e política, cuja existência testifica a possibilidade de transformar a ordem simbólica da sociedade ortodoxa a partir do seu interior” (KRISTEVA apud MOI, 2017, p. 293).

Assumindo (1) com Gilbert, que Woolf estava familiarizada com os avanços pioneiros de Edward Carpenter no campo da sexologia, postulando, já na década de 1890, a existência de um *terceiro sexo* ou *sexo intermediário*, para além da dicotomia homem/mulher e, (2) com Moi, que Woolf conhecia as teorias psicanalíticas de seu contemporâneo Freud, mais nos aproximamos das considerações de Kristeva sobre a potência da escrita feminina em romper com a ordem simbólica patriarcal da linguagem por meio de pulsões que a autora chama de “força espasmódica”. Conforme destaca Moi, para Kristeva a capacidade de deixar tais pulsões virem à tona torna os sujeitos/autoras mais suscetíveis à loucura. Moi atenta especificamente para o caso de Virgínia, a possível ligação do potencial revolucionário de suas estratégias narrativas, seu feminismo pioneiro, com a doença mental de surtos esporádicos com a qual Woolf lidou por toda vida culminando em suicídio (MOI, 2017, p. 291-294).

O papel pioneiro de Woolf ao trazer, na década de 20, questões sociais ao debate sobre gênero, representação e opressão feminina, parece evidente se lembrarmos como Judith Butler, décadas mais tarde, aborda essas mesmas questões propondo (no que daria origem à teoria *Queer*) a desconstrução do modelo binário de masculino/feminino, da dicotomia sexo/gênero e apontando falhas da crítica feminista:

> Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. 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 se busca a emancipação (BUTLER, 2019, p. 20).

Voltaremos à Butler mais tarde para pensar a potência discursiva da mudança de sexo e performatividade apresentada em *Orlando*. Por ora nos basta lembrar o conceito de *performatividade* trazido em *Problemas de gênero*, onde a autora define gênero como performático e intencional, condicionado à repetição de atos, gestos e signos do âmbito cultural a fim de reforçar e manter a construção dos corpos femininos e masculinos tais quais estes se apresentam atualmente. A essa repetição chamamos *performatividade.*

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A que preço a manutenção de uma alta funcionalidade intelectual e criativa sob a esmagadora opressão sócio-cultural do patriarcado?

Sandra Gilbert e Susan Gubar nos apontam uma resposta em *A louca do sótão* (1979), texto fundamental da segunda onda do feminismo, por somar fatores culturais aos políticos e econômicos na opressão das mulheres. O segundo capítulo da obra aborda a carência de predecessoras femininas na literatura como responsável por gerar o que as teóricas chamam de *ansiedade de autoria* e seus desdobramentos. As autoras apontam que, diferente da ansiedade de influência, segundo a psico-história literária de Harold Bloom, levando os autores homens a deixar suas marcas numa espécie de luta literária edipiana a fim de sobrepujar seus pais literários, o que ocorre entre as escritoras, sobretudo as pioneiras do século

XIX, é a busca por uma voz anterior que alicerce e justifique a existência da sua própria voz. Para as escritoras, a busca por predecessoras, no lugar de inimigas a se derrotar, estabelece uma espécie de sororidade literária onde se encontra amparo para criar livremente (GILBERT & GUBAR, 2017, p. 192-195).

A ansiedade de autoria se manifesta como semente de um mal-estar que germina no processo criativo de autoras até os dias atuais, na insegurança que permeia o trabalho da escritora. Para as autoras do século XIX, a desconfiança de si mesma afeta o estilo e a estrutura da escrita feminina de forma extremamente debilitante, conforme apontam Gilbert e Gubar: não se trata de uma herança materna, embora passe pela ausência de precursoras, mães literárias, sem as quais escrever representa uma tarefa solitária. As pioneiras lutaram em um "isolamento que parecia doença, alienação que parecia loucura" (GILBERT & GUBAR, 2017, p. 196) ─ daí a *louca no sótão,* importada por Gilbert e Gubar da *mãe literária* Charlotte Brontë, em *Jane Eyre*, como símbolo da literatura feminina do século XIX.

A origem dessa ansiedade está intimamente ligada ao peso do pai literário que não serve de modelo significativo, tampouco pode ser enfrentado de igual pra igual, levando a *menina* a conter sua criatividade. No lugar da voz, ou o silêncio ou uma voz modulada pelo eco desse pai. Uma voz *contaminada* por medo, raiva, vertigem e ansiedade, uma voz que não sabe falar por si. Nesse cenário, qualquer tentativa de ensaiar uma voz representa o esforço rebelde de rejeitar valores sociais. Gilbert e Gubar se ancoram nos trabalhos de Adrienne Rich e Annie Gottlieb para defender que, na literatura feminina, o ato de olhar pra trás é, mais que revisionário, revolucionário, um ato de sobrevivência. Ainda que, muitas vezes tudo o que se encontre seja, citando um poema de Emily Dickinson, *infecção e desespero inalado através das eras*: desespero das poucas mães, escrevendo no isolamento, desespero dos muitos pais servindo como espelhos censores.

Da minha perspectiva de leitora-escritora feminista, todos os textos de Woolf estão impregnados de temas que hoje podemos rotular como *pautas feministas*, explorados por ela das mais diversas formas. O compromisso e a preocupação obsessiva com o fazer artístico que Woolf afirma em seus diários, cartas e ensaios

críticos, se mescla com a consciência disso que Gilbert e Gubar assinalam como *desespero*. Sua visão pioneira tanto da literatura quando do feminismo conduz sua escrita por caminhos inovadores, rotas não óbvias, para as quais uma leitura desatenta ou excessivamente alerta para presença-e-ausência de determinadas placas pode não encontrar.

Tenho aqui a pretensão de seguir uma dessas rotas à luz de pensadoras da crítica feminista já apontadas, em especial Sandra Gilbert e Susan Gubar, no que diz respeito ao *culto à invalidez feminina*. Para tanto, fiz uma série de leituras de *Orlando* focadas na primeira metade do romance, até o momento da transformação em mulher (capítulo três). Os trechos destacados neste artigo foram extraídos da edição de 1972 da Abril Cultural, com tradução de Cecília Meireles. De Woolf, serviram ainda de suporte teórico *Um teto todo seu* e as notas de diário presentes na edição consultada (2014). Atento para o fato de se tratar de uma edição dupla: *Mrs Dalloway*, seguido por *Orlando*, a partir da página 191. Daí o porquê da alta numeração das referências apresentadas.

Orlando adoecido, mas de quê?

Vem de um poema de Emily Dickinson o termo com que Gubar e Gilbert nomearam uma das marcas da ansiedade de autoria, a infecção na sentença:

> *A infecção na sentença se espalha*
> *Podemos inalar Desespero*
> *Às distâncias de séculos*
> *Da Macária (*DICKINSON *apud* GILBERT & GUBAR, 2017, p.189).

Na falta de um eco feminino que a guiasse, mais a insegurança ─ reforçada pelo julgamento de seus pais literários ─ era comum à escritora do século XIX ou anterior deixar-se *contaminar:* ter a escrita comprometida pela agonia que trespassava seu fazer artístico. Como sugere Woolf em *Um teto todo seu*, ao analisar passagens de livros de algumas grandes romancistas desse período:

> Essa concisão, esse arquejamento, pode significar que ela tinha medo de alguma coisa, talvez medo de ser chamada de *sentimental*; [...] até ter lido uma cena com algum cuidado, não posso ter certeza de que ela está sendo ela mesma ou outra pessoa (WOOLF, 2014, p. 117).

Em *Um teto*, Woolf aponta ainda as condições sociais e econômicas como fator limitante da escrita ficcional dessas mulher, ainda que algumas delas tivessem os privilégios mais a ousadia necessária para tal empreitada: os primeiros romances escritos por mulheres narravam dramas familiares ocorridos em ambiente doméstico, pois esse era o mundo que suas autoras conheciam, não mais que os limites vistos da janela, a lembrar Jane Austen escondendo os rascunhos sob o tricot da sala de visitas. Décadas mais tarde, Gilbert & Gubar, discorrem sobre o mesmo tema em *A louca do sótão:*

> Pois, se as mulheres contemporâneas tentam pegar a caneta com energia e autoridade, só podem fazê-lo porque suas predecessoras do século dezoito e dezenove lutaram em um isolamento que parecia uma doença, alienação que parecia loucura, obscuridade que parecia paralisia para superar uma endêmica ansiedade de autoria em sua subcultura literária. (GILBERT & GUBAR, 2017, p. 196).

Sem saber como escrever-se, muitas dessas mulheres acabavam por reproduzir estereótipos femininos à imagem e semelhança de seus pais literários: mulheres frágeis, românticas, rivais entre si, muito boas ou muito ruins, nunca comuns. E, mais que isso: mulheres doentes. Gilbert & Gubar apontam como o *culto à invalidez feminina* se propagou na Inglaterra e nos Estados Unidos do século XIX, atingindo também a literatura. As autoras fazem um panorama da *doença feminina* desde os estudos de Freud da Histeria — antes ainda, com Aristóteles para quem a feminilidade era por si uma deformidade — até a modernidade:

> Essas doenças são causadas de várias maneiras pela socialização patriarcal. [...] Ser treinada em renúncia é quase necessariamente ser treinado em má saúde, posto que o primeiro mais forte anseio do animal humano é para ele/ela sua *própria* sobrevivência, prazer, afirmação (GILBERT & GUBAR, 2017, p. 200).

Em *Orlando, uma biografia*, podemos identificar as marcas da *doença feminina*, porém, diferente do que ocorrera com as pioneiras, vemos em Woolf marcas propositais, usadas como ferramentas subversivas para abordar sexo e gênero a partir da inversão que a autora opera: em diversas passagens da primeira parte do livro, Woolf confere ao protagonista características, doenças e fragilidades

comumente associadas a personagens femininas do século XIX. Como veremos nos trechos[4] a seguir:

1. Contemplativo e desajeitado

> Basta olhar pela janela as abelhas entre as flores, um cão que boceja, o sol que se põe [...] e deixa-se cair a pena, toma-se uma capa e saísse do quarto a largos passos e tropeça-se numa arca pintada. Porque Orlando era um pouco desajeitado (p. 198).
>
> É certo que o Orlando não era dos que agilmente dançavam a *coranto* e a *lavolta*; era desajeitado e um pouco distraído (p. 211).

2. Na inversão dos papéis românticos em relação à Sacha, a princesa russa

> Com água até os joelhos, lançou à infiel mulher todos os insultos que sempre tem recebido o seu sexo. Falsa, inconstante, volúvel, chamou-a; Demônio, adúltera, traidora (p. 230).

Na primeira aparição de Sacha, a androginia personificada em sua descrição:

> Uma figura de homem ou mulher — porque a túnica solta e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo — que o encheu da maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou sexo era de estatura mediana de forma esbelta estava completamente vestida de veludo cor de ostra [...] mas esses pormenores eram obscurecidos pela extraordinária *sedução que emanava da própria pessoa* (p. 211).

Relacionado à Sacha, encontramos diversos sintomas de um Orlando adoecido:

2.a Corado — convém dizer que, na mesma cena em que Sacha dirige a palavra a ele pela primeira vez, "sua virilidade despertava". Porém, algumas frases depois, a ambiguidade de Orlando se evidencia:

> Estava improvisando um de seus mais apaixonados sonetos, quando a princesa lhe disse:
> — Tenha a bondade de passar-me o sal.
> Corou violentamente (p. 213).

2.b Desfalece de raiva/ciúmes — ao invés de uma cena tipicamente performática da masculinidade (enfrentamento, briga iminente com um marinheiro em defesa da honra), Orlando desmaia:

> [...] viu Sacha sentada nos joelhos do marinheiro; [...] Lançou tal uivo de angústia que todo navio reboou — senão, o marinheiro teria sido

[4] Todas as citações retiradas de WOOLF, Virginia. Orlando: uma biografia. Tradução de Cecília Meireles. São Paulo: Abril Cultural, 1972, são referidas no texto pelo número da página entre parênteses. Atento ainda para o fato de se tratar de uma edição dupla: Mrs Dalloway, seguido por Orlando, a partir da página 191.

> estrangulado antes de poder puxar o sabre. Então um desfalecimento mortal se apoderou de Orlando, e tiveram de deitá-lo no chão e dar-lhe aguardente para o reanimarem (p. 221).

2.c Crise de choro — ingenuidade/desilusão amorosa:

> Continuava o seu curioso e melancólico passeio [...] interrompido, afinal, por uma verdadeira crise de soluços diante de uma paisagem de neve holandesa, por um pintor desconhecido. Pareceu-lhe, então, que a vida não valia mais a pena ser vivida. [...] ali ficou, sacudido por soluços, só pelo desejo de uma mulher de calças russas, olhos oblíquos, boca amuada e pérolas no pescoço. Partira. Deixara-o. Não o tornaria a ver. E por isso soluçava. E por isso voltou para o seu quarto (p. 236).

A ingenuidade/decepção de Orlando reaparece, mais tarde, com o crítico Nick Greeve, a quem ele hospeda, financia e acaba recompensado com um poema de escárnio publicado por Greeve. Orlando reage comprando cachorros, galgos "do próprio canil do rei", voltando ao refúgio dos livros e dizendo: "não quero mais nada com os homens" (p. 251).

3. A escrita na solidão do sótão comparada a uma doença

> A doença tomou conta dele rapidamente, na solidão. Lia frequentemente seis horas, noite adentro [...] Que deixasse os livros, diziam, para os paralíticos moribundos. Mas o pior ainda estava por vir. Porque a doença de ler, uma vez tomando conta do organismo, enfraquece-o a ponto de torná-lo fácil presa desse outro flagelo que habita no tinteiro e supura na pena. O desgraçado dedica-se a escrever (p. 237-238).

4. As belas pernas — característica destacada na personagem desde as primeiras páginas, independente do sexo de Orlando:

> Já dissemos que Orlando possuía as pernas mais belas que jamais sustentaram um cavaleiro (p. 265).
>
> Que pena, suspirou a amorosa dama, que umas pernas como aquelas tenham de deixar o país (p. 266).

5. Sono profundo — à la Bela Adormecida: ocorre em duas ocasiões, sendo a última culminando na transformação de Orlando em mulher.

> Certa manhã de junho — num sábado, 18 — deixou de levantar-se à hora habitual e, quando o camareiro foi chamar, encontrou-o profundamente adormecido. Não pode ser despertado. Jazia como num desmaio, sem respiração perceptível. [...] No sétimo dia, despertou (p. 232).
>
> Na manhã seguinte, o Duque, como agora devemos chamá-lo, foi encontrado por seus secretários profundamente adormecido [...]

> como ao entardecer ainda continuasse adormecido chamaram um médico, que aplicou os remédios anteriormente usados, emplastros, urtigas, e eméticos, etc., mas sem resultado. Orlando continuava dormindo. [...] O que a ciência ou ingenuidade podiam fazer para acordá-lo, fizeram. Mas continuava dormindo. [...] Oxalá pudéssemos poupar ao leitor o que vai se passar, e dizer-lhe em poucas palavras: Orlando morreu e foi enterrado. Mas aqui, ai de nós! (p. 275-276).

Uma frase não relacionada às anteriores merece atenção por anunciar metaforicamente a transformação pela qual Orlando passaria. Ao final do segundo capítulo, ele decide que "sua casa era inabitável e de que devia tratar de acabar com aquilo imediatamente" (p. 266). No terceiro, ocorre a transformação.

Ele era mulher

Em *Orlando*, através de artifícios narrativos, Woolf rompe com estereótipos e subverte a performatividade de gênero apresentando-nos um ser andrógino, ambivalente. Um ser que reforça repetidas vezes sua identidade masculina, desde a frase que abre o texto: “Ele porque não havia dúvida” e, paralelamente, assimila o que se pode chamar *feminilidade literária adoecida* muito antes da transformação física em mulher ─ talvez por isso o fantástico não cause espanto. Orlando, ao se acordar transformado e se olhar nu no espelho, não reage com estranheza, afinal: ele "era mulher" (p. 279).

Gilbert (2014) atenta para o momento em que se dá a transformação. A sugestão de Woolf de que os papéis definidos pelo sexo biológico ─ discussão vigente em sua época ─ não passavam de fantasia.

> Orlando transforma-se em mulher ─ não há que negar. Mas, em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando seu futuro, nada alterava da sua identidade. Seu rosto, como provam os retratos, praticamente o mesmo. [...] A mudança parecia ter-se reproduzido sem sofrimento, e completa, e de tal modo que o próprio Orlando parecia não a estranhar. Muita gente, a vista disso, e sustentando que a mudança de sexo é contra a natureza, esforçou-se em provar, primeiro: que Orlando sempre tinha sido mulher; segundo: que Orlando é, neste momento, homem. Decidam-no biólogos e psicólogos. A nós, basta-nos expor o simples fato; Orlando foi homem até os 30 anos; nessa ocasião, tornou-se mulher, e assim ficou daí por diante (p. 280).

Nesse momento, apesar de encontrar-se “numa situação extremamente delicada para uma jovem dama da nobreza”, ela não dá sinais de perturbação. “Não a censuraríamos se tivesse tocado a sineta, chorado ou desfalecido”, nos diz o biógrafo. Mas não, daqui em diante, ela já não desfalece.

Lemos no relato enfático do biógrafo-narrador que o ser permanece o mesmo, embora apresente um corpo mudado, biologicamente feminino; o ser agora reúne “a força de um homem e a graça de uma mulher” (p. 279), mas considerando os trechos destacados no subtítulo *Orlando adoecido, mas de quê?* Ele já não os reunia antes?

Butler discute a dualidade arbitrária sexo/gênero como ponto de partida para indagar o conceito de *mulheres* como sujeito do feminismo. A autora enfatiza a necessidade de desfazer a associação direta entre sexo, gênero e desejo, desconstrói a ideia de que o gênero decorra do sexo e questiona o sexo como um dado natural:

> Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula (BUTLER, 2019. p. 27).

Afirmando com isso que o sexo não é natural, mas discursivo e cultural como o gênero. Nesse sentido, o trabalho de Woolf com *Orlando* é pioneiro ao mostrar não apenas o gênero como construção social, mas trazer o sexo como dado mutável. A mudança de sexo transcorrida com naturalidade, sem sofrimento, pode ser entendida como outra ferramenta discursiva advinda da sagacidade de Woolf para abordar as mais diversas questões a ele atreladas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além do corpo e de toda a experiência social — de vestuários a socializações — que a ele se vincule e do artigo que a/o anteceda: Orlando é Orlando. Se Virginia propositalmente o infectou a fim de sinalizar tais questões ou se apenas o contaminou (por não poder evitar) da angústia que sentia (sou inclinada a

apostar na primeira opção), de todo modo, a *contaminação* existe e só existe porque se atribui (considerando a época em que o romance foi escrito) às personagens mulheres (ou se rejeita dos homens) as fraquezas que ele enquanto *ele* manifesta.

Terminemos com essa citação de Sandra Gilbert que julgo resumir com maestria do que *Orlando* se trata:

> Woolf, contudo gerou algo novo: um relato exuberante de uma vida que, embora aparentemente vivida no limiar da história patriarcal, se apropria dessa história e a transforma (GILBERT, 2014, p. 24).

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 17ª ed. Rio de janeiro: Civilização brasileira, 2019.

GILBERT, Sandra M. Orlando: a *Vita Nuova* de Virginia Woolf. In: WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Jario Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. p. 7-40.

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Trad. de Cintia Schwantes, Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel et al. **Traduções na Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSM, 2017. p. 189-210.

MOI, Toril. Introdução: Quem tem medo de Virginia Woolf? Leituras feministas de Woolf. Trad. Izabel Brandão. In: BRANDÃO, Izabel et al. **Traduções na Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSM, 2017. p. 280-303.

WOOLF, Virginia. Orlando: uma biografia**.** Tradução de Cecília Meireles, 1ª ed. In: **Os Imortais da Literatura Universal**, n. 45. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. **Um teto todo seu.** Tradução de Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso, 1ª ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ORLANDO E O CORPO MUTÁVEL: FIGURAÇÕES DE PAPÉIS SEXUAIS

DANIELI, Lisiane Andriolli[1]
CAMPELLO, Eliane Terezinha do Amaral[2]

Resumo: Este artigo propõe uma interpretação do romance *Orlando*: uma biografia, publicado por Virgínia Woolf em 1928, o qual narra a vida da personagem principal homônima ao título desde os seus 16 anos, no século XVI, até seus 36 anos de idade, no século XX. Diante de três séculos de história, Orlando tem seu sexo mudado de macho para fêmea por encantamento, fato que altera sua existência sócio-histórica. Para tal análise, apoio-me em teorias desenvolvidas por Kate Millett (1970), Germaine Greer (1971) e Susan Bordo (1997), buscando compreender de que forma a modificação no corpo de Orlando e sua indumentária alteram a maneira como a personagem é representada e tratada na narrativa. A imposição da socialização feminina a partir da materialidade da personagem fica evidente. O romance enfatiza a necessidade de abolir a sistematização tradicional de gênero.

Palavras-chave: *Orlando* (1928); Virginia Woolf; estudos de gênero; corpo; indumentária.

Abstract: The purpose of this article is to interpret the novel *Orlando*: a biography, published by Virginia Woolf in 1928. The novel is about the homonymous main character´s life since his/her 16 years, in the XVI century to his/her 36 years of age, in the XX century. By facing three centuries of history, Orlando has his/her sex changed from male to female due to enchantment, thus altering his/her social-historical existence. The analysis is based on Kate Millett´s (1970), Germaine Greer´s (1971) and Susan Bordo´s (1997) theories, in order to understand how Orlando´s body alteration and his/her attire change the ways the protagonist is represented and handled in the novel. The imposition of the female socialization due to the character´s materiality becomes clear. The novel highlights the need of suppressing the traditional systematization of gender.

Keywords: *Orlando* (1928); Virginia Woolf; gender studies; body; attire..

INTRODUÇÃO

"Ele — pois não poderia haver dúvida quanto ao seu sexo, embora a moda da época contribuísse para disfarçá-lo — estava golpeando a cabeça de um mouro pendurada nas vigas do teto." (WOOLF, 2014, p. 47).

A partir dessa primeira frase do romance de Virgínia Woolf, a leitura pode ser guiada pela perspectiva questionadora acerca do sexo de Orlando, uma vez que a suposta biografia, escrita por um biógrafo onisciente, perpassa, nos capítulos

[1] Doutoranda em História da Literatura, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), bolsista pela CAPES. Endereço eletrônico: lisiad@gmail.com
[2] Doutora em Letras, Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Endereço eletrônico: elianecampello@gmail.com.

seguintes, a transformação da personagem de homem para mulher e sua imortalidade pelos séculos. A obra está dividida em seis capítulos, nos quais se concentram momentos importantes da vida de Orlando. A trajetória de Orlando tem início na Idade Moderna (século XVI), época influenciada pelo Renascimento e surgimento da burguesia, até o século XX, no ano de 1928, quando as mudanças tecnológicas começam a alterar o modo de estar em sociedade. O fato da personagem ser descendente da alta nobreza inglesa também influencia sua maneira de se vestir e se comportar, uma vez que evidencia sua posição social e demais aspectos do indivíduo. É necessário reparar como "espírito da época" marca cada uma das partes do livro em relação, entre outras questões, à representação social do sexo de Orlando e demais personagens por meio de imposições de comportamento e indumentária a partir da socialização pelo gênero.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Desde o princípio, Orlando é descrito com características que seguem algumas das imposições comuns feitas aos homens, como o desenvolvimento de uma habilidade violenta pelo uso da espada, ainda que ele também possa corar, seja sem jeito e tenha amor pela literatura e a solidão. A narrativa produz a afirmativa sobre o traço biológico do sexo do personagem e o descreve como um jovem de 16 anos, pernas bem-feitas, corpo elegante, ombros fortes, lábios finos e cabelos pretos (WOOLF, 1993, p. 48).

Conforme os mitos que constituem o que é "ser mulher", o destino do sexo feminino está relacionado a pressupostos de feminilidade; contudo, sendo o gênero culturalmente construído e, como afirma a teórica feminista Germaine Greer (1971), o sexo humano ser diferenciado essencialmente por um cromossomo, os papéis sexuais são ensinados desde a infância:

> A fim de se aproximar daquelas formas e atitudes que são consideradas normais e desejáveis, ambos os sexos se deformam, justificando o processo ao tomar como referência a diferença primária, genética, entre os sexos. Mas, de quarenta e oito cromossomos, apenas um é diferente: nesta diferença baseamos uma separação completa entre macho e fêmea, fingindo que todos os quarenta e oito são diferentes. (p. 27).

Levando tal percepção em consideração, não haveria confirmação científica

para além dessa que comprovasse a suposição de referências de superioridade ou inferioridade estabelecida entre os seres devido aos seus dados biológicos, não havendo relação entre eles e o comportamento. O desempenho de papéis sexuais, ou seja, gênero, não seria natural, mas aprendido. Nesse sentido, as características estabelecidas para cada sexo, sistematizadas pelo gênero, são encorajadas para que se mantenham papéis sexuais, tradição de mundo que o organiza de tal forma que possa funcionar para quem está no poder, impossibilitando, muitas vezes, pessoas sem poder – mulheres, no caso discutido – de tomarem sua voz para modificar a realidade. Ocorre, assim, organização social a partir de como cada sujeito é representado. Conforme as descrições de Orlando ao longo da história, é possível analisar de que forma a mudança corporal da personagem altera a incidência das normativas da socialização feminina sobre ela.

Vislumbrando o estudo específico sobre como as imposições sociais do gênero incidem em Orlando após sua transformação, é necessário compreender como a personagem é descrita desde o princípio da narrativa. Pelo senso comum, o masculino é agressivo e ativo; como contraponto, o feminino é servil e passivo. Por tal distinção ser opressora, conforme a escritora e artista estadunidense Kate Millett (1970, p. 10),

> seria conveniente reexaminar as características definidas como "masculinas" ou "femininas" e reconsiderar o seu valor no aspecto humano: a violência encorajada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina, inúteis em ambos os sexos; a eficiência e o intelectualismo do temperamento "masculino" e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino, recomendáveis a ambos os sexos sem distinção.

Aspectos que seriam úteis para todas as pessoas, como eficiência, intelectualidade, ternura e cuidado não são adotados, sendo os dois primeiros masculinos e os dois últimos femininos. A passividade e a agressividade excessivas seriam inúteis para todos, mas é reforçada para mulheres e homens, respectivamente. Idealmente o gênero não seria incentivado, diminuindo-se a violência contra pessoas do sexo feminino e masculino partida principalmente de homens, em especial porque tais conceitos sobre feminilidade e masculinidade são prejudiciais para ambos.

No terceiro capítulo Orlando se torna embaixador em Constantinopla e tem

como rotina observar a cidade e, perfumado, com cachos penteados e pele ungida, receber documentos e realizar visitas a funcionários importantes. Na festa de comemoração pelo título de Duque ocorrem mudanças na vida do nobre. Muitas são as descrições possíveis do que aconteceu naquela noite e, como consequência, Orlando entra em transe, dormindo por sete dias. Enquanto isso, os turcos se rebelaram contra o sultão e mataram a maioria dos ingleses presentes na cidade, preservando a vida do duque por terem acreditado que ele estava morto, roubando-lhe apenas a coroa e suas vestes da Ordem da Jarrateira. Nessa situação, em estado de inconsciência, três figuras, a Nossa Senhora da Pureza, a Nossa Senhora da Castidade e a Nossa Senhora da Modéstia, apresentam-se no quarto de Orlando, realizam um ritual que modifica seu corpo e, portanto:

> Orlando havia se transformado em mulher — isso é inegável. Mas, em todos os demais aspectos, continuava a ser precisamente como era antes. A mudança de sexo, embora viesse a alterar o futuro deles, nada fizera para lhes mudar a identidade. […]. (WOOLF, 2014, p. 143).

Nessa nova realidade, Orlando aparece desencaixada em relação às crenças do grupo, uma vez que se coloca em posição reflexiva acerca da Natureza, considerando-a de uma beleza tão grande que necessitava escrever, o que ia contra a tradição cigana e, diante de tanta diferença, abandona a tribo. No capítulo quatro, a personagem se encaminha de volta para a Inglaterra. É precisamente no navio *Enamoured Lady* que Orlando refaz seu enxoval com roupas que as mulheres usavam na época e se dá conta das desvantagens e privilégios de sua posição. Ocorre, assim, o que Susan Bordo (1997, p. 20) descreve:

> Vistos historicamente, o disciplinamento e a normatização do corpo feminino — talvez as únicas opressões de gênero que se exercem por si mesmas, embora em graus e formas diferentes dependendo da idade, da raça, da classe e da orientação sexual — têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social.

Tal controle incide sobre Orlando a partir do retorno ao Ocidente, uma vez que as saias enroscam nas suas pernas, restringindo sua movimentação, e ela é assediada pelo capitão do navio. Há a marcação do valor extremo dado à castidade feminina como jóia a ser preservada, sendo este um dos mitos com função de coerção social que Naomi Wolf (1992) aponta, junto da maternidade, domesticidade

e passividade, que aparecerão em Orlando. Tendo em vista que tudo era novo na socialização feminina da personagem, ela parecia em êxtase com a realidade de ser servida e protegida, até que notasse o perigo disso.

Fica evidente o desconhecimento inicial acerca da socialização feminina até que Orlando compreendesse a situação na qual as mulheres estão condicionadas no sistema patriarcal, visto que não poderia exercer poder sobre ninguém, tendo como função servir aos homens. A personagem expõe o impedimento das mulheres em serem alfabetizadas, enquanto os homens, como detentores de poder, são ingênuos o suficiente para cair de um mastro pela visão de um tornozelo. Disso deriva o orgulho de Orlando em ser mulher, pois sem ânsia por poder poderia desfrutar inteiramente dos maiores prazeres humanos: a contemplação, a solidão e o amor. Ao pensar no amor, há o questionamento sobre sua sexualidade, considerando-se que até então só havia se relacionado, como homem, com outras mulheres. A consciência de si como mulher a fez repensar as atitudes da amada Sasha, compreendendo em profundidade seus sentimentos, sugerindo uma "natureza feminina".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria necessária a universalização de características determinadas a partir de papéis sexuais, uma vez que a representação binária que torna o masculino como neutro, correto e universal, opondo-se sempre ao feminino, como em cultura-natureza; mente-corpo; razão-emoção; público-privado; atitude-passividade são prejudiciais e podem ser alternadas. Nesse sentido, Orlando passa por limitações e determinações a partir de sua modificação corporal que são explicadas pela imposição da sistematização tradicional do gênero, baseada na materialidade da personagem.

REFERÊNCIAS

GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Artenova, 1971

JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

MILLETT, Kate. *Política sexual.* Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e

Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*: uma biografia. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PERFORMANCE-ARTE, GÊNERO E CONTATO IMPROVISAÇÃO: UMA POÉTICA CRIADORA TRANSVERSAL[1]

CAIRRÃO, Luana Furtado Ramos[2];
BIANCALANA, Gisela Reis[3];
BARBOSA, Fernanda Stroher[4].

RESUMO: As questões de gênero têm permeado os debates acadêmicos e a produção poética de inúmeros artistas nas últimas décadas. Nesse sentido, o presente trabalho é uma proposta de reflexão sobre um processo criador em Arte da Performance, que parte das possíveis relações entre os estudos de gênero e a técnica de Contato Improvisação. O principal objetivo desse artigo é ponderar sobre os aspectos de corpo e gênero tensionados na prática com Contato Improvisação enquanto recurso para criação de Performances. Metodologicamente, o trabalho parte do material bibliográfico sobre Performance Arte, Relações de Gênero e Contato Improvisação (CI), acompanhado das práticas laboratoriais envolvendo CI e a elaboração de Performances. Dessa forma, foi concebida uma intervenção performativa urbana, geradora das discussões alavancadas no decorrer deste texto.
Palavras-chave: Gênero; Performance-Arte; Contato Improvisação; Criação; Intervenção Urbana.

ABSTRACT: Gender issues have permeated academic debate and the poetic production of numbers artist in recent decades. In this sense, the present work is a proposal for reflection on a creation process in the Performance Art, which starts from the possible relations between gender studies and the technique of Contact Improvisation. The main objective of this paper is to reflect on the aspects of body and gender that are strained in practice with the Contact Improvisation during the presentation creation feature. Methodologically, the work is based on bibliographic material on Performance Art, Gender Relations and Contact Improvisation (CI), accompanied by laboratory practices related to CI and a preparation of performances. Thus, an urban performance intervention was conceived, generating discussions leveraged throughout this text.
Keywords: Gender; Performance Art; Contact Improvisation; Creation; Urban intervention.

INTRODUÇÃO

A pesquisa em arte discutida neste texto reflexivo é financiada pelo CNPQ e consiste da criação e execução de uma intervenção performativa urbana resultante

---

[1] Trabalho financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e fruto de um projeto guarda-chuva em andamento.
[2] Centro de Artes e Letras; Curso de Dança Bacharelado; Universidade Federal de Santa Maria; luanafurtadoramos@hotmail.com
[3] Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART UFSM, Centro de Artes e Letras; Universidade Federal de Santa Maria; giselabiancalana@gmail.com
[4] Centro de Artes e Letras; Curso de Dança Bacharelado; Universidade Federal de Santa Maria; fernandastb@hotmail.com

de estudos realizados pelo Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC). O laboratório acolhe o grupo de pesquisas Performances: arte e cultura vinculado ao CNPQ e ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFSM. Para a discussão sobre os processos criadores realizados no LAPARC, em especial, a Performance aqui selecionada, foi fundamental atravessar os referenciais teóricos que alavancaram a pesquisa para então, adentrar na prática proposta. Sendo assim, a reflexão parte do CI como prática corporal suporte das pesquisas realizadas pelo grupo, atravessa as questões de gênero como escolhas criadoras das autoras participantes e recai sobre a Arte da Performance enquanto manifestação artística referencial dos trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores do referido laboratório. Finalmente, o texto lança-se sobre a Performance realizada.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

O Contato Improvisação (CI) é, atualmente, uma das formas contemporâneas de trabalho corporal muito difundidas pelo mundo. Essa prática surge em Nova Iorque, na década de 1970, com Steve Paxton. Ele nasceu em 1939 no Arizona, Estados Unidos, mas muito de sua obra e legados artísticos foram produzidos na cidade de Nova Iorque quando e onde borbulhavam inquietações de ordem política, cultural e estética. Vale notar que ele, desde muito cedo, interessou-se por entender os princípios básicos do movimento humano e, por isso, foi praticante de balé clássico, dança moderna, ginástica olímpica e Aikido. Também foi membro fundador da Judson Church Theater e do coletivo de improvisação Grand Union, considerados grupos precursores da Arte da Performance. A CI surgiu quando Paxton, ao passar cerca de dez dias reunido com outros artistas, propôs algumas movimentações, as quais já tinham sido experimentadas por eles de forma semelhante meses antes na performance *Magnesium.* Assim, Paxton criou o termo *Contact Improvisation*, traduzido no Brasil como Contato Improvisação, nomeação cujo sentido era capaz de descrever, da melhor maneira possível, as ações e movimentações que estavam sendo experimentadas.

As proposições dessas práticas eram compostas de dois extremos: ficar em pé parado e dar atenção aos impulsos mínimos de movimento do corpo, assim como lançar-se no espaço e sobre o corpo do outro. Paxton, ao criar essa proposta de trabalho em arte, idealizava uma nova possibilidade de criação artística que valorizasse as movimentações cotidianas, os gestos comumente caracterizados

como simples, os impulsos internos, as sensações que produzem movimentos, a improvisação e a possibilidade de uma interação entre corpos. Interessava-lhe a criação de uma prática essencialmente democrática, a qual não levasse em consideração as hierarquias convencionais e desigualdades sociais. Sua proposta consiste em promover a participação igualitária entre os praticantes de CI, e também transmitir a noção de que todos os corpos são capazes de produzir Arte.

Uma série de transformações ocorreram nesta época de efervescência artístico-cultural e busca incessante por inovações em muitas áreas de conhecimento e formas de expressão artística. Além do número expressivo de praticantes de CI espalhados por inúmeros países, são diversas suas contribuições fundamentais para a arte contemporânea, como por exemplo, uma variada produção escrita e intelectual. Sobretudo, vale mencionar que, segundo Leite (2005, p.2), a importância do CI também está em conter "peculiaridades conceituais que abordam e discutem questões sociais e culturais de corpo". Sendo assim, o trabalho de CI foi selecionado para alavancar a prática artística exposta neste texto reflexivo, o qual busca evocar os aspectos pontuados acima quando se propõe a dialogar com as questões de gênero pela via da Performance Arte.

A prática de CI no grupo de pesquisas Performances: arte e cultura consiste em encontros semanais baseados nesta proposta, uma vez que ela visa a desierarquização entre os integrantes do grupo em uma prática que equilibra desejos, necessidades e interesses em procedimentos colaborativos para gerar estados sensíveis de arte como experiência. Assim, as vivências das autoras em CI foram implementadas para tratar das questões de gênero nessa escrita.

As relações interpessoais, assim como aquelas estabelecidas nos fazeres artísticos, implicam em um ato de confiança no outro. Na prática do CI, essa necessidade se faz ainda mais fundamental, na medida em que é baseada principalmente no toque. Para tocar e ser tocado, é preciso estar seguro e confiante da presença do outro. Esses sentimento e necessidade desenvolvem-se de maneira crescente ao longo da prática, à medida que, por diversos momentos, é preciso entregar o peso do próprio corpo para o outro, assim como é imprescindível saber como recebê-lo, dialogando ininterruptamente com esses acontecimentos.

Quando o improviso em contato entre os praticantes recai em alguém suportando o peso do corpo do outro, ou seja, estabelecendo uma relação de confiança no outro que sustenta, podem surgir medos, receios ou inseguranças,

principalmente quando uma mulher – entendida culturalmente, por séculos na civilização ocidental como o sexo frágil - segura um homem. Especialmente nessas situações, há uma relação que busca não coibir, mas tornar possível que ambas as partes possam expressar-se via movimento rolando, soltando-se ou desprendendo-se sempre que desejarem. O trabalho de CI é contínuo no improviso, sugerindo uma alternância propositiva entre os praticantes, a qual deve ocorrer fluidamente. Assim, a liberdade potencial - de mudanças, conflitos, tensões e consentimentos - pressuposta a todo instante pelo CI, vai se materializando em ato.

A partir desse viés, é perceptível que a própria confiança, assim como a comunicação entre os corpos praticantes, são atos políticos carregados de negociações, pequenos conflitos e consentimentos, os quais compõe as mais diversas relações cotidianas. Nas práticas de trabalho com o CI, os praticantes em iniciação tendem a negar que corpos fisicamente menores podem suportar corpos maiores, e os homens tendem a temer a experimentação quando são carregados por mulheres. Porém, com o passar do tempo em práticas, essas situações tendem a diminuir progressivamente. Assim, uma das ideias-chave do CI está no conhecimento e prática da técnica pressupondo que não haja espaço para determinação de funções hierárquicas entre os praticantes. Isso verdadeiramente vai ao encontro dos ideais de Steve Paxton, na medida em que ele

> empenhava-se também em encontrar a igualdade nos papéis de homens e mulheres na dança, considerando isso um importante valor social a ser integrado ao movimento e expresso nas performances. (LEITE, 2005, p.4).

Dessa forma, o CI também assume seu caráter político em seus ideais de criação e concepção. Portanto, os estudos sobre as relações de gênero agregados à prática do CI podem preconizar que os sujeitos devem passar por lugares iguais no coletivo, mesmo que preservem suas singularidades nas soluções encontradas para o movimento. Ademais, nesta prática artística, os performers concebem propostas e oferecem condições para que todos partilhem dos mesmos direitos, deveres e experiências, ou seja, para que estejam em situação de equidade. Assim, as inquietações das pesquisadoras recaem sobre as questões de gênero abordadas a seguir.

O termo “Gênero”, assim como inúmeros vocábulos da língua portuguesa, é carregado de história cuja produção de conceitos vêm se alterando ao longo dos

diferentes contextos nos quais já foi utilizado. Ao tomar como base as reivindicações sociais e culturais do mundo ocidental no início do século XIX, gênero pode estar "diretamente ligado à história do movimento feminista contemporâneo. Constituinte desse movimento, ele está implicado linguística e politicamente em suas lutas..." (LOURO, 2003, p.14).

O movimento feminista surge de maneira organizada a partir do chamado sufragismo[5]. Entretanto, as lutas desse movimento atendiam, inicialmente, somente as necessidades das mulheres brancas, de classe média, heterossexuais e cristãs. Estas primeiras lutas estavam eventualmente direcionadas às condições de acesso ao trabalho e oportunidades de estudo. Posteriormente, surgem os termos "ondas feministas", propostos por Humm e Walker (1992)[6]. Esta divisão conceitual em ondas teve um caráter pedagógico que agrupou os feminismos por critérios cronológicos e teórico-temáticos.

Já por volta da década de 1960, emerge a chamada "segunda onda", em que as mulheres começam a formalizar academicamente registros que retratam suas próprias experiências de vida, reforçando cada vez mais o caráter social e político dos estudos feministas. Situações como a invisibilidade da mulher e sua exclusão do mundo da ciência começam a ser mais enfatizadas neste período. Para além disso, também é nesse contexto que começa a ser indagado e delineado o conceito de gênero, que se fortalece especialmente na terceira onda, situada por volta da década de 90, ao questionar a produção da noção de "mulher" no centro do próprio movimento feminista.

É fundamental ressaltar que a implementação dos debates sobre gênero busca estimular outras condições de representação e produção de sujeitos reconhecidos como femininos, cumprindo um papel de conceber novas estratégias para o jogo nas relações e espaços de poder. Portanto, ainda hoje é fundamental reforçar a presença da mulher-pesquisadora no contexto acadêmico, especialmente no campo das artes, reforçando as presenças femininas como potentes reivindicadoras de seus direitos sociais e invenções de novos modos de conhecer e criar.

---

[5] Reivindicação na qual as mulheres lutavam para conquistar seu direito ao voto.

[6] In: Humm, Maggie. The dictionary of feminist theory. Columbus: Ohio State University Press, 1990- Walker, Rebecca. Becoming the Third Wave. [S.l.: s.n.], 1992

Todavia, as questões de gênero não dizem respeito exclusivamente aos estudos relacionados às mulheres, mas também aos homens e a outras categorias provenientes das diversas orientações sexuais no mundo contemporâneo (BUTLER, 2010). Nesse sentido, elas pressupõem considerações e reflexões sociais e culturais sobre os sujeitos, negando que as diferenças biológicas existentes, especialmente entre as categorias denominadas homem e mulher, devem ser determinantes para definir os papéis os quais devem (ou não) desempenhar, e assume "o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo" (SCOTT, 1995, p. 72).

Desse modo, as noções de gênero também englobam questões políticas as quais estão presentes não só nas instituições, como também na vida cotidiana, e incluem um pensamento histórico acerca do pertencimento desses sujeitos a outras categorizações como classes sociais, raças ou etnias. Por isso, torna-se irrefutável afirmar que gêneros são constituintes das identidades dos sujeitos, as quais são múltiplas, instáveis e passíveis de transformação. Neste contexto, ao considerar que a arte pode ser um meio para manifestação de reivindicações sociais e políticas, esse trabalho se debruça sobre a Arte da Performance para criação artística, a fim de assumir esse papel. As autoras trazem uma reflexão sobre a intervenção performativa urbana realizada entre mulheres, como produção artística concebida pelo grupo de pesquisas Performances: arte e cultura.

O trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisas entende a Performance Arte enquanto manifestação artística consolidada na década de 1960. O termo, uma vez historicamente cunhado, possibilitou a concepção e a análise de obras que tem, ontologicamente, o corpo presente como centro irradiador de seu saber-fazer. Entretanto, vale salientar que a Performance Arte recebeu importantes influências das vanguardas modernistas do início do século XX, especialmente no que tange a sua irreverência estética. Em meados deste mesmo século XX, ela assumiu-se como uma manifestação de caráter transgressor, bem como foi responsável por borrar fronteiras entre as artes. Assim, Goldberg afirma que

> devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola - quer se tratasse do cubismo, minimalismo ou arte conceitual - parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direções. (GOLDBERG, 2006, p. 5) .

Posto isso, as pesquisas desenvolvidas pelo grupo consideram que a Performance pode ser um importante veículo para a produção de reflexões sobre gênero na arte. A Performance realizada pelas artistas-pesquisadoras consistiu numa intervenção urbana realizada entre mulheres, pelas ruas do centro da cidade de Santa Maria-RS, na tarde do dia 9 de agosto de 2019. A intenção foi proporcionar um momento de sublimação do tempo utilitário e funcional do cotidiano de mulheres que transitavam pelas ruas da cidade naquela tarde. As mulheres foram interpeladas para compartilhar um desabafo sobre alguma situação difícil de suas vidas enquanto mulheres. As transeuntes que se dispuseram a compartilhar suas dificuldades revelaram suas sobrecargas domésticas, de trabalho, oportunidades de estudo e àquelas relativas à maternidade.

A produção de sentido vislumbrada entre os relatos dessas mulheres atenta e procura refletir sobre o quanto diversas situações cotidianas ainda as diferenciam e inferiorizam-nas em relação aos homens. A intervenção, ao consistir numa partilha sensível, gerou um momento de desabafo e indignação entre as mulheres participantes. A suspensão do espaço-tempo cotidiano abriu uma fenda na vida daquelas que partilharam experiências e, ademais, provocou reflexões sobre a circulação de mulheres, do espaço doméstico à cidade. Além disso, compartilhar sensibilidades permitiu a construção de uma realidade coletiva fortalecedora de subjetividades que se firmaram entre as artistas-pesquisadoras e as transeuntes participantes.

Entre os discursos tomados neste momento, foram observados ainda, outros atravessamentos que afetam o ser mulher e reverberam a pluralidade de experiências móveis presentes no contexto em questão. Também é de suma importância ressaltar que as mulheres negras e lésbicas têm renovado os estudos feministas (LOURO, 2003). Porém, ao considerar, em alguns aspectos, o lugar privilegiado de fala das artistas-pesquisadoras como mulheres brancas e heterossexuais, bem como, ao contemplar os relatos das transeuntes participantes da intervenção supracitada, é notável que muitas das necessidades e das reivindicações feministas, até os dias de hoje, infelizmente, ainda não superaram àquelas propostas na primeira onda do movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, finalmente vale reafirmar que nas artes do-no-pelo corpo, a CI constitui uma prática que assume a busca pela igualdade entre seres humanos e a construção de um estado de atenção e presença capaz de potencializar movimentos de escuta e criação na relação com a alteridade. Neste contexto, sua prática condiz com o trabalho do artista que evoca o papel potente da Performance enquanto manifestação contestadora de direitos humanos. A Performance veiculada pelo corpo em estado de arte tem uma incrível capacidade de alavancar reflexões mediadoras das questões emergentes sobre a mulher nas sociedades contemporâneas.

O empenho em ancorar a análise e criação no corpo diz respeito a seus atravessamentos por estruturas simbólicas e cognitivas, mas também objetivas (como aparatos do Estado capazes de legislar sobre os corpos e fazer recair a carga de trabalho doméstico sobre mulheres), abonando a contribuição da Performance Arte como inventário imagético e de presença das sutilezas envolvidas no processo de violência. As experiências acumuladas com a intervenção urbana demonstram que a expansão de nossas atividades como seres políticos e criadores afeta-nos na medida em que exige das instituições família, trabalho, política e arte o reconhecimento das estruturas produtoras de diferença e dominação.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero.** Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FABIÃO, Eleonora**. Programa performativo: o corpo em experiência.** Campinas, Revista Lume, 2013.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente.** Lisboa, Editora Orfeu Negro, 2007.

HUMM, Maggie. **The dictionary of feminist theory.** Columbus: Ohio State University Press, 1990.

LEITE, Fernanda Hubner de Carvalho. **Contato Improvisação: diálogo em dança.** Revista Movimento, v. 11, nº 2, p. 89-110, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis, Editora Vozes, 2003.

NEDER, Fernando. **Entrevista com Steve Paxton.** UNIRIO, O Percevejo, v. 2, n. 2, jul-dez, 2010, disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1278

SCOTT, Joan Wallach**. Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Porto Alegre, Revista Eduacação £ Realidade, v. 20, nº 2, p. 71-99, 1995, disponível em: http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/categoriautilanalisehistorica.pdf

WALKER, Rebecca. **Becoming the Third Wave.** 1992.

Corpo, repressão e sexualidade nas webcomics da "Garota Siririca"

CHICO, Márcia Tavares[1]
HALLAL, Maria Clara Lysakowski[2]

Resumo: O presente trabalho procura analisar como o corpo é apresentado enquanto forma de escapatória do machismo inerente na sociedade da webcomic *Garota Siririca,* produzido por Gabriela Masson. O corpo, e a sexualidade a ele atrelado na narrativa, passa por diversos estágios, desde que é errado se tocar e sentir prazer com isso até o momento em que a personagem principal rompe com esses paradigmas e toma para si sua sexualidade, rompendo com o que a sociedade espera de uma moça.

Palavras-chave: Webcomics; Garota Siririca; Estudos de Gênero.

Abstract: The present study aims to analyze how the body is presented as a way to escape the sexism inherent in our society in the webcomic *Garota Siririca*, produced by Gabriela Masson. The body, and the sexuality attached to it in the narrative, goes through several stages, from "it is wrong to touch yourself" to deriving pleasure from that, until the main stage in which the character breaks herself free from these paradigms and takes her sexuality in her own hands, breaking from what society expects from a woman.

Keywords: Webcomics; Garota Siririca; Gender Studies.

INTRODUÇÃO

Os webcomics da *Garota Siririca* começaram a ser produzidos por Gabriela Masson em 2013 no blog da revista SAMBA. A obra gira em torno da Siririca, desde o descobrimento da possível sexualização de seu corpo, na infância, até suas aventuras sexuais na vida adulta. A garota compartilha suas aventuras com suas amigas Xoxola e Xena, todas mulheres que tentam quebrar os padrões societais impostos a elas. Os quadrinhos da *Garota Siririca* apontam, de forma sutil e também de forma direta, os preconceitos sofridos pelas mulheres que não tem medo de sua sexualidade, a opressão sofrida por elas em seu dia-a-dia e como o prazer feminino ainda é visto como tabu.

O presente trabalho procura analisar como o corpo é representado na webcomic e como, em torno dele, giram outros elementos e outros questionamentos que são importantes para uma discussão mais aprofundada sobre igualdade sexual

[1] Doutoranda em História pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: marciatch@gmail.com
[2] Doutoranda em História pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: clarahallal@hotmail.com

e de gênero. Para tal, tomaremos os quadrinhos iniciais da webomic *Garota Siririca* e os analisaremos a partir de conceitos de gênero.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

O corpo é uma construção social. "Moldado pelo contexto social e cultural em que o autor se insere, o corpo é vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída" (LE BRETON, 2006, p. 7). Ou seja, o corpo é uma construção. É a parte mais visível do ser humano, o local onde as emoções são expressadas, onde desejos são expostos, pelo qual rituais são feitos, e sobre o qual conceitos e pré-conceitos são concebidos. É o intermediário entre a pessoa e o mundo.

O corpo é representatividade. Não há nada de natural nele. É criado em sociedade, por uma determinada cultura, e tem significados diferentes entre sociedades. O corpo é moldado socialmente, mesmo em relação a sua biologia.

Isso vai ao encontro do que é dito pela filósofa Judith Butler. Para ela, não existem corpos “puros”, existem corpos que foram moldados pelos discursos que os precedem (BUTLER, 1993). Para a autora, a noção de gênero também é criada sobre o corpo sexuado. O gênero é performativizado através do corpo e das ações; seria uma repetição constante de atos, gestos, vestimentas, etc. que levariam a criação de uma “aparência de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2014, p. 59).

Essa performatividade de gênero, como colocada por Butler, é tanto normativa quanto punitiva. Segundo a autora, deixar de performativizar o que é visto como “certo” para um gênero, dentro de um determinado período histórico e cultural, acarreta em uma série de ações punitivas, tais como o ostracismo ou a sensação de não pertencimento (BUTLER, 1988).

Isso é o que vemos nos webcomics da *Garota Siririca*. Siririca “descobre” a sexualidade de seu corpo quando tem 5 anos. Depois de uma fase de experimentação, sua mãe a pega no ato de tocar suas partes sexuais e briga com ela, sem dar maiores explicações do porquê ela não pode continuar fazendo o que está fazendo (cf. Figura 1). O corpo, no quadrinho em questão, é colocado de maneira inocente, sem pré conceitos ou preconceitos, sem uma narrativa de fora

que dê uma significação ao que está acontecendo. Siririca sabe que o ato traz prazer, mas nada além disso. Ao invés de uma explicação, ela recebe apenas uma admoestação.

Figura 1: *Garota Siririca #3*. Fonte: MASSON, 2013.

O mesmo continua ocorrendo durante a infância de Siririca. Ao desenhar os órgãos sexuais femininos ou fazer comentários sobre estes, os professores chamam seus pais, que junto à escola, a forçam a entrar para a catequese, onde ensinam a menina o valor da castidade (*Garota Siririca #6*, 2013). Siririca é punida por sair dos padrões de comportamento esperados para seu gênero e é vigiada para que não cometa os mesmos “erros”.

Ao crescer, Siririca toma controle de sua sexualidade, dizendo que “depois que a escola acabou, ficou tudo bem” (*Garota Siririca #8*, 2013). Siririca escapou dos meios punitivos em que se encontrava, cercando-se de pessoas que a entendiam e não a julgavam. Ela tomou para si o adjetivo que usavam para xingá-la e separá-la dos outros e fez com que isso virasse parte de sua identidade. “Siririca” já não era mais um termo pejorativo usado para ressaltar sua não-conformidade, mas sim um termo usado para ressaltar sua individualidade.

Figura 2: *Garota Siririca #8*. Fonte: MASSON, 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da webcomic *Garota Siririca*, o leitor consegue acompanhar diversas fases da vida de uma garota, desde sua infância e o descobrimento de sua sexualidade e o consequente cerceamento de seu prazer e a proibição de tocar seus órgãos genitais, até o momento em que cresce e rompe com essas amarras e utiliza do termo “siririca”, considerado pejorativo, para ressaltar sua individualidade e desejos. Assim, este trabalho discutiu essas fases da vida de Sirica entrelaçada com conceitos de gênero, corpo e sexualidade e concluiu que a sexualidade não é estanque, ela vai se modificando ao longo da vida e conforme as situações decorridas, principalmente em relação com o corpo e o ambiente a sua volta.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of ‘sex’. Nova York: Routledge, 1993. 288 p.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, n. 4, 1988. p. 519-531.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero***:* feminismo e subversão da identidade. 7. ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 236 p.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo***.* Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 2006.

MASSON, Gabriela. **Garota Siririca**. Webcomics disponíveis em: < https://lovelove6.com/portfolio/quadrinhos/garotasiririca/> Acesso: 29/10/2019

AUTORIA DE MULHERES LATINO-AMERICANAS EM ATOS PERFORMATIVOS: ACERCAMENTOS AO COTIDIANO MATERNO E ESPAÇO PÚBLICO

LOPES, Pâmela Fogaça[1]
HOFFMANN, Carmen Anita[2]

Resumo: Este texto foi criado a partir de minha pesquisa de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, que é chamada provisoriamente de "Mulheres Latino-Americanas em Atos Performativos: Resistências nos espaços públicos, contra o apagamento dos corpos". Busca apresentar as relações entre o meu fazer artístico e maternidade, a partir da performance "Mamíferas", feita juntamente com a artista Julia Pema. Aponta também as relações traçadas a partir de artistas e de ações de cidadãs, assim como de reflexões de autoras sobre os temas do corpo, do cotidiano e do espaço público.

Palavras-chave: performance arte; mulheres; espaço público; artivismo; corpo-político.

Abstract: Este texto fue creado a partir de la investigación de mi maestría, en el Programa de Posgrado en Artes Visuales, en la línea de Procesos de Creación y Poética del Cotidiano, que se llama provisionalmente "Mujeres latinoamericanas en Actos Performativos: resistencia en espacios publicos, contra el apagamiento de cuerpos". Busca presentar la relación entre mi trabajo artístico y la maternidad, a partir de la performance art "Mamíferas", hecha juntamente con la artista Julia Pema. También señala las relaciones extraídas de las acciones de artistas y ciudadanas, así como las reflexiones de las autoras sobre los temas del cuerpo, la vida cotidiana y el espacio público.

Keywords: performance art; mujeres; espacio publico; artivismo; cuerpo-político.

INTRODUÇÃO

Considerando que o corpo da mulher foi, na maior parte da história oficial, relegado ao âmbito privado, foi e é construído socialmente a partir do olhar masculino; e ainda é alvo de contínuas violências como alerta a filósofa María Luisa Femenías (2008, p.47), trabalho em minha pesquisa "Autoria de Mulheres Latino-Americanas em

[1] Mestranda, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas, pamela_fogaca@hotmail.com.
[2] Professora Doutora, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas, carminhalese@yahoo.com.br

Atos Performativos: Resistências nos espaços públicos contra o apagamento dos corpos", sobre o paradigma da resistência: O corpo feminino latino-americano, cerceado em territórios de controle, tenciona as barreiras androcêntricas e misóginas quando se apropria e afirma-se em sua condição de margem, causando rupturas ao tomar os espaços públicos com Atos Performativos. Busco em minha prática e no mapeamento de artistas e cidadãs, a vivência do próprio corpo, como estratégia para viabilizar subjetividades e questões críticas, políticas e poéticas.

Penso os corpos, a partir de questionamentos sobre as subjetividades das mulheres na América Latina e o que criam quando levam a público suas ânsias, tensionando conceitos como por exemplo, de *Artivismo* e *Corpo-Político*. A artista e escritora mexicana, Mónica Mayer, caracteriza o termo *Artivismo* e exemplifica em relação à performance:

> "uma combinação entre arte e ativismo, que ainda não foi incluída na história da arte mexicana contemporânea. Estou pensando, por exemplo, no trabalho de La Revuelta, um coletivo que fazia teatro de rua e guerrilha cultural - algo que hoje chamamos de performance."(MAYER; PEÑA; ROSA, 2018, p.37)

A professora do curso de Graduação e Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, Jussara Setenta (2008, p.89), traz *Corpo-Político* em sua pesquisa sobre performance-arte. Ela propõe que este corpo enuncia e se transforma, em relação mútua com o ambiente; a partir de sua ação, fundamenta sua autoria não em uma ideia de propriedade particular, de produto original-único, mas concentra-se na potencialidade de como se organizam e compartilham as subjetividades em suas criações. Proponho então, pensando na coletividade da autoria, um campo afetivo e cinestésico para a criação de Atos Performativos e para registro de uma teia, traçada sobre e entre as práticas da autoria de mulheres Latino-Americanas.

Assim, sou impulsionada pelos seguintes questionamentos: Quem são as protagonistas e quais são as estratégias utilizadas por mulheres em ações cidadãs, para poetizar e politizar os espaços públicos na América Latina? Quem são as

atuadoras e performers latino-americanas que se propõem a ações em espaços públicos? Como criar ações performativas potentes, que se somem ao movimento
De resistência contra o apagamento de nossos corpos?

PARA UM OLHAR SOBRE A VIDA DAS MULHERES

Escolho voltar-me para o levantamento e as relações entre performatividade e teatralidade cidadã e o fazer artístico, sob a provocação da professora e pesquisadora Ileana Caballero, no livro "Cenários Liminares – teatralidades, performances e política" (2011). Nele, a autora fala sobre alguns Atos Performativos na América Latina, como manifestações que operam na borda, escapam às delimitações tradicionais das artes cênicas. Também atenta, para um possível estado liminar que se estabelece nestes Atos, com o afastamento das formas convencionais de representação cênica e uma aproximação da esfera cotidiana (CABALLERO, 2011), quando se refere, por exemplo, as rondas das "Madres de Plaza de Mayo", na Argentina.

Figura 1 – "Madres de Plaza de Mayo / Buenos Aires" 2007. Fonte: CABALLERO (2007)

Vejo convergências, no que Caballero propõe, como percepção do estado liminar na criação cênica, com o conceito de *f(r)icção*, proposto pela teatróloga

Luciana Lyra (2014); entre a performer, sua vida e o espaço onde atua, na quebra com a noção de representação. Relaciono também, com uma percepção do cotidiano, na reunião de vida e obra, que propõe a atriz e pesquisadora, doutoranda em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com investigação acerca de práticas cênicas feministas, Stefanie Liz Polidoro (2014). O trabalho da autora, sinaliza as relações da dicotomia entre o público e o privado nas relações de gênero onde, na historiografia positivista, reforçada por uma economia e sistema capitalista, as mulheres foram reduzidas ao ambiente doméstico, marginal e sem importância, e aos homens foram entronados o poder como atuantes em espaço públicos e políticos. A autora chama a atenção das atrizes (os) sobre:

> (...) a importância de observarem seu cotidiano e pesquisar sobre atividades e histórias femininas passadas e presentes em suas famílias afinal, reconhecer a outra(o) também é conhecer a nós mesmas (o), é situar-se na história. Olhar para os feitos e as singularidades das mulheres é entender concepções, perspectivas e formulações de vida muitas vezes esquecidas ou ocultadas. Validando nossas histórias particulares, acredito que validamos também a história de um coletivo. Nesta perspectiva, o pessoal acaba por se tornar político, na medida em que a individua(o) comum se transforma em sujeita(o) principal da história. (POLIDORO, 2014, p.31)

A partir de suas provocações sobre a relação: mulher, cotidiano e as práticas de atrizes e atores, e pensando o teatro como um ofício do corpo, destaco as relações de poder entre o que é público, publicado, empregado e do que é e deve ser privado, íntimo, no estabelecimento das dinâmicas de silenciamento e lutas, o que chamo de resistência contra o apagamento dos corpos. Apagamento da história, das políticas, do corpo físico, do pensamento, das culturas femininas e feministas.

A escolha pela ação na rua, está fundada no pensamento de retomada desses espaços e, da performance como um processo de autoria, considerada pela professora da Universidade de Brasília e coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, Maria Beatriz Medeiros (2012), possibilidade de relação visceral do corpo com a cidade.

Em uma colaboração com a artista Júlia Pema, que utiliza almofadas como suporte para impressão em foto ou recriação de partes do corpo em tecido, trabalhamos na confecção de almofadas que se levam enganchadas no pescoço, de onde pendem várias mamas. Essa veste foi pensada por nós, comecei falando à Júlia sobre a minha percepção à uma ação que se repete em meu cotidiano, o ato de amamentar minha filha, que volta minha atenção para o meu corpo, e da exposição do meu seio na rua, das mudanças que meus seios sofreram com a gestação e lactação; pensamos em como dar materialidade a essa percepção, em como agenciar um objeto e uma ação que estivessem entrelaçando nossos fazeres; também pensamos na nossa relação de amizade, em como essa ação de amamentar invade também os momentos que dividimos. Júlia expandiu a proposta, pensando em outras camadas para a ação, como trocar as vestes durante uma caminhada, trocar de pele com a outra, de órgão, entregar uma parte de si.

Realizamos no dia 25/08/2019, a performance que demos o nome de “Mamífera”, onde andávamos pela praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas – RS, vestidas com roupas de nylon e sustentando o objeto performativo. Este Ato aconteceu no mesmo local e data onde algumas mulheres se reuniram para o evento “A Hora do Mamaço”, que ocorre em diferentes épocas em toda a América Latina. Em praça pública, mulheres se reúnem para amamentar seus filhos, levantando temas sobre a saúde, os direitos da mulher e da criança.

Figura 2 – Foto A Hora do Mamaço / Pelotas (2019) Fonte: Foto de Angélica Silveira para reportagem no Jornal Correio do Povo.. Disponível em: https://www.correiodopovo.com.br/notícias/cidades/mamaço-em-pelotas-conscientiza-sobre-a-importância-da-amamentação-1.361159. Acesso em: 28.10.2019.

Figura – Foto da Performance “Mamífera” Fonte: Foto de Gabriel Amaral

Apesar de termos uma percepção afetiva e até um pouco *bufonesca* do objeto performativo, que repete e deforma o seio, podendo levar ao riso, não tivemos nenhum contato direto com as pessoas na praça e poucos foram os olhares que recebemos durante o Ato. Acredito que além da figura do seio nu, a escolha por usar roupas de nylon, deixando mais partes do corpo a mostra, causou estranhamento e sobretudo desconforto aos passantes. Estabeleceu-se uma distância entre os corpos, o que me levou a mais questionamentos sobre a invisibilidade do corpo de uma mulher-mãe no espaço público. Além da atenção à recepção, um outro movimento acontecia para mim internamente, experimentando apenas caminhar em um estado de entrega naquele lugar, se elevaram os micromovimentos, os desconfortos, os sentidos sobre si e o espaço, os ombros encolhiam, as costas

curvavam levemente e, uma e outra vez eu me acomodava, forçando uma respiração profunda, tentativa de ficar confortável.

A partir da forma dos objetos performativo de “Mamífera”, relaciono nossa performance com o trabalho “*¡MADRES!”*, do grupo *Polvo de Gallina*, que também fazem uso de uma veste. Nos dois trabalhos, se levantam temas sobre as maternidades e as formas dos objetos performativos utilizados, sublinham o corpo: seios e ventre.

Figura 3 - Madre por un día, performance de Polvo de Gallina Negra. Fonte: Arquivo digital Hammer. Disponível em:https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/madre-por-un-dia-mother-for-a-day. Acesso em:12.10.2019

Essa performance, faz parte de um projeto visual composto pelas artistas Mexicanas Mónica Mayer e Maris Bustamante, onde compõem uma série de ações artísticas, durante alguns meses em 1987. No livro "*Rosa chillante: Mujeres y performance en México*", a artista Maris Bustamante descreve sobre este projeto, dizendo que ele já começa em 1985, quando as duas artistas resolvem ficar grávidas juntas; depois mandaram uma série de envios eletrônicos de arte sobre o tema; organizaram o "Concurso Carta a mi madre"; e as performances:

> Además de los performances ante público en vivo, realizamos un par de ellos específicamente para los medios de comunicación. Uno fue durante el programa Nuestro Mundo conducido por Guillermo Ochoa. Nos pusimos nuestras enormes panzas de unicel con mandil y llevamos una muñeca que tenía un parche sobre el ojo tal como el famoso personaje Catalina Creel, la mala madre interpretada por María Rubio en la telenovela Cuna de lobos que acababa de ser transmitida. A Ochoa también le llevamos una panza de unicel y una corona de reina del hogar y lo nombramos Madre por un día. (MAYER, 2004 ,p. 40,41)

Os homens que participavam, ao meu ver, podiam acessar a ideia de estarem grávidos, pelo sentido do corpo, através do jogo e da brincadeira que estabeleciam as performers. As provocações questionavam a divisão do trabalho e da cultura mexicana sobre a mãe, mas diferentemente da figura sofredora como é comumente tratada, podemos ver um apelo ao cômico, não deixando de ser crítico. Maris Bustamante e Mónica Mayer, levam a cena que estabelecem conversando com os participantes, comunicando-se em uma espécie de teatralidade e política que quer atingir por suas ironias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta mulher-artista-mãe-cidadã-pesquisadora, caminha para encontrar pares necessários para a criação, na arte e na vida. Coloca os pés nas marcas das pegadas das mulheres que já caminharam antes dela, deixando algum rastro. Corre junto ou caminha ao lado de autoras, artistas e performers, sublinhando as potencialidades de movimentos e do encontro entre mulheres, assim como da observação da vida para a construção de poéticas sobre as existências femininas.

Lançar olhar sobre o cotidiano, me levou a atenção sobre minha maternidade e o ato de amamentar, vendo na performance de rua, uma possibilidade de poetizar e politizar esse momento da vida, frente ao reconhecimento de uma sociedade patriarcal-capitalista, que quer impedir às mulheres o seu lugar como sujeitos ativos, eróticos, criadores.

Os movimentos dessas artistas e mulheres cidadãs em ação, me dão passagem para identificar a performatividade em meu trabalho, como um mapa para a pesquisa, observo e experiencio: a elevação do cotidiano, a ritualização, a busca da força imagética e ação de resistência. E também, a criação de comunidades efêmeras e força popular, como no caso da performance das "*Madres de Plaza de Mayo*" e "Mamaço" que ao meu ver, consciente ou não, dão espaço a novas narrativas sobre os seres femininos, bem como ampliam a noção de performance arte.

REFERÊNCIAS

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política.** 1961. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011. Coleção Teoria Teatral Latino Americana; v. I;

FEMENÍAS, María Luisa; Violencia Contra las Mujeres: Urdimbres que Marcan la Trama. P. 13 – 53. In: Aponte Sánchez, Elida; FEMENÍAS, María Luisa (cord.) ***Articulaciones Sobre la Violencia contra las Mujeres*** .Universidade Nacional de La Plata, 2008. 1a ed**;**

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira de. **Artenografia e mitologia em arte: práticas de fomento ao Ator de f(r)icção**. Urdimento: 2014. v.1, n.22, p.167 – 180, julho;

MAYER, Mónica. **Rosa chillante: Mujeres y performance en México**. Fem-e-libros,2004. Disponível em: http://www.pintomiraya.com/pmr/images/stories/pdf/rosa-ch.pdf. Acesso em: 28.10.2019;

MAYER, Mónica; PEÑA, Julia Antivilo; ROSA, María Laura. Arte Feminista e "artivismo" na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980** [Catálogo]. Curadoria e textos: Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018;

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Arte, performance e rua.** In: Revista ARTEFILOSOFIA (UFOP), 2012. n. 02. Disponível

em:https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/580/536. Acesso em 01/06/2019;

POLIDORO, Stefanie Liz. **O Mundo Pessoal Feminino como Possibilidade para o Desenvolvimento de Práticas Criativas para Atrizes e Atores**. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC - Centro de Artes – CEART. In: Revista DAPesquisa: 2014. v.6, n.12, p.01 - 09, dezembro;

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade,** Salvador: EDUFBA, 2008.

DENNA: A CORTESÃ DONA DE SEU CORPO EM *O NOME DO VENTO*, DE PATRICK RUTHFUSS

PINHEIRO, Renata Kabke[1]
PEREIRA, Carmelina Cardozo de Souza Correa[2]

Resumo: Várias obras literárias clássicas apresentam personagens que são cortesãs, e o fato de elas terem essa ocupação as coloca em uma posição de desvantagem mesmo quando são as protagonistas, pois espera-se que a heroína seja não só frágil e submissa, mas também casta e pura. Já as cortesãs fazem uso de seu corpo e muitas vezes tem "recompensas" (dinheiro, poder, prazer), o que desagrada o poder patriarcal tradicional. Por isso, se o preconceito contra a mulher que gerencia seu corpo não é apenas retratado, mas normalizado e difundido pela literatura, perpetuando esse discurso, é importante observar como a questão aparece ali. Assim, o objetivo deste trabalho é analisar os discurso. s sobre e associados ao fato de a personagem Denna de *The Name of the Wind*, de Patrick Rothfuss, ser uma cortesã, utilizando princípios da Análise Crítica do Discurso (ACD) essa análise.

Palavras-chave: *O Nome do Vento*. Cortesã. Corpo. Discurso. ACD.

Abstract: Several literary works have characters who are courtesans, and the fact that they have this occupation puts them at a disadvantage even when they are the protagonists, since the heroine is supposed to be fragile and submissive, and chaste and pure as well. Courtesans, on the other hand, make use of their bodies and often get "rewards" for it (money, power, pleasure), which displeases traditional patriarchal power. For this reason, if prejudice against women who manage their own bodies is not only depicted, but also normalized and disseminated by literature, perpetuating such a discourse, it is important to observe how the issue appears there. Thus, the aim of this study is to analyse the discourses about and associated to the fact that Denna, a character in *The Name of the Wind*, by Patrick Rothfuss, is a courtesan, using principles of Critical Discourse Analysis (CDA) for that.

Keywords: *The Name of the Wind*. Courtesan. Body. Discourse. CDA.

INTRODUÇÃO

Em vários clássicos da literatura há personagens que são cortesãs, algumas até protagonistas, como Marguerite (*A Dama das Camélias,* de Alexandre Dumas Filho), Nana (Émile Zola) e Lucíola (José de Alencar). Entretanto, apesar do *status* de personagem principal, ser cortesã coloca essas mulheres em uma posição de desvantagem, pois a heroína tradicional da literatura é frágil e submissa, ao contrário das primeiras que, além de serem muitas vezes mulheres fortes, determinadas e de

[1] Professora Adjunta – Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Licenciatura em Inglês, Mestrado e Doutorado em Linguística Aplicada – Área de Texto, Discurso e Relações Sociais pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel). rekabke@gmail.com
[2] Graduanda – Licenciatura em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). carmelinacorrea@gmail.com

certa forma independentes, têm uma ocupação desprestigiada e desprezada. Não bastasse isso, o fato de elas fazerem uso de seus corpos contraria o pressuposto tradicional de que a heroína deve ser pura e recatada, e se esse uso ainda traz algum tipo de "recompensa" para essas mulheres – seja dinheiro, poder ou prazer –, há uma grande chance de a personagem cortesã despertar antipatia em leitores/as cujo modo de pensar se alie a discursos patriarcais.

Obviamente, não é só na literatura que esse desprezo pela cortesã se manifesta. Ele também ocorre na vida real e acaba por ser estender às mulheres que ousam gerenciar seu corpo segundo sua vontade e para seu próprio prazer – e não apenas o de um homem –, fazendo com que frequentemente elas sejam alvo de críticas. Assim, se no âmbito literário esse preconceito não é apenas retratado, mas normalizado e difundido para quem lê, perpetuando tal discurso, analisar como a questão é apresentada ali reveste-se de considerável relevância.

O romance escolhido para esta análise, então, é *The Name of the Wind* (2007) — publicado em português em 2009 com o título de *O Nome do Vento* — o 1º livro da trilogia de Patrick Rothfuss, *A Crônica do Matador do Rei*. A obra conta a história de Kvothe, um jovem que após tornar-se órfão sai em busca não só de conhecimento, mas também dos assassinos de sua família. Durante sua busca, Kvothe conhece Denna, uma moça independente e ambiciosa, e fica fascinado por ela. A personagem, apesar de ser o interesse romântico do protagonista, é rejeitada por vários/as leitores/as, que a acusam de ser cruel, oportunista, egoísta e pouco confiável[3].

Essa rejeição despertou nosso interesse, e o presente trabalho tem como objetivo analisar os discursos sobre e associados ao fato de a personagem Denna ser uma cortesã, tendo em mente que, para muitos, personagens femininas são, na melhor das hipóteses, representações dos papéis sociais esperados das mulheres (RUSS, 1995). Assim, foram observados fragmentos do discurso em que o comportamento de Denna é descrito ou comentado por outros personagens, analisando-os sob a luz da Análise Crítica do Discurso (ACD). A ACD vê o discurso como a língua em uso, ou seja, não apenas como uma forma de representação, mas

[3] Informação obtida na página *r/KingkillerChronicle*. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/KingkillerChronicle/comments/7x9rl1/why_is_denna_disliked_by_many_readers/> Acesso em: 13 set. 2019.

também como forma de ação sobre o mundo e sobre os outros, contribuindo para a constituição de todas as dimensões da estrutura social, (FAIRCLOUGH, 2001). Além disso, ela busca analisar e revelar o modo como as formas linguísticas são usadas em várias expressões e manipulações do poder, além de acreditar que a linguagem pode ser usada para desafiar, subverter, e alterar a distribuição desse poder a curto e longo prazo (WODAK, 2004).

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Para este estudo, a metodologia constou de 3 etapas: 1) leitura da obra literária escolhida; 2) seleção de trechos do livro em que os personagens referem-se a Denna ou descrevem seu comportamento em relação ao fato de ser cortesã; 3) análise dos fragmentos de discurso — que são "um texto ou parte de um texto que lida com um certo tema" (JÄGER, 2001, p. 47) — retirados desses trechos.

Em primeiro lugar,*The Name of the Wind (NOTW)* apresenta uma relação de intertextualidade com a série *Harry Potter*, já que nas duas obras seus protagonistas são órfãos que vivem em uma realidade envolvendo magia e frequentam um âmbito acadêmico – uma escola (Hogwarts) nos livros de J.K. Rowling e uma Universidade em *NOTW* –, e ambos ambientes primordialmente masculinos, nos quais as mulheres quase sempre são "donzelas a serem protegidas". Quanto à distribuição, *NOTW* pode ser encontrado em versão impressa e digital, tendo sido traduzido para mais de 30 países. Além disso, em 2015 houve o anúncio de que os livros seriam transformados em filme, série e videogame, e apesar não haver previsão de data de estreia para qualquer dessas adaptações, esses dados demonstram o poder de circulação dos discursos ali presentes. Já em relação ao consumo, os livros da série a que pertence *NOTW* são destinados ao público *new adults* (+ de 14 anos), uma vez que a história apresenta cenas de violência, nudez e sexo, mas adolescentes mais jovens podem se sentir atraídos pela semelhança com *Harry Potter*, aumentando o público atingido.

No que se refere à práticas sociais, entre os diversos discursos percebidos está o referente ao papel da mulher na sociedade, visível nas ocupações das poucas personagens femininas recorrentes na trama. Mais especificamente em relação à

personagem escolhida para esta análise, enquanto as outras personagens mulheres têm ocupações tradicionalmente masculinas (médica, escriba e agiota) e, por isso, mais prestígio, Denna tem uma ocupação alvo de preconceito, a de cortesã. Isso pode ser observado quando, numa conversa com Deoch (o dono de uma taberna), Kvothe afirma que há outras possibilidades de trabalho para Denna: "*Há outros trabalhos que se pode fazer. [...] Costureira, tecelã, criada...*" (ROTHFUSS, 2009, p. 462). O fato de citar os trabalhos de "costureira", "tecelã" e "criada" não apenas indica que, para o herói, qualquer um deles seria melhor do que o de cortesã, mas também que os trabalhos que ele considera "adequados" são de ordem fundamentalmente doméstica, ou seja, tradicionalmente "apropriados para mulheres". Esse discurso está presente não só na obra, mas também ainda hoje na sociedade: as mulheres se destinam primeiramente ao âmbito doméstico e, se atuam fora dele, podem ser julgadas e desvalorizadas pelo trabalho que exercem – principalmente as cortesãs.

Esse é um primeiro discurso que pode contribuir para a insatisfação dos leitores com Denna, uma vez que sua ocupação não é aceita e nem vista com bons olhos. Além disso, outras ações relacionadas a sua ocupação de cortesã, tais como *"ir para onde o vento a leva"*, *"viajar com um sujeito"* e *"[jogar] um pouco com seus encantos"* (ROTHFUSS, 2009, p. 463) são vistas como negativas pelo protagonista masculino, herói da obra. São ações que a princípio apenas indicam que é ela quem decide para onde seu corpo vai, mas o desagrado manifesto por Kvothe e por outros homens da trama frente ao fato de ela ser "independente demais" e dona de seu corpo faz circular um discurso de que essa característica numa mulher é indesejável.

Atrelado a isso, deve-se considerar que também a personalidade de Denna tem reflexo sobre como seu corpo é visto, pois ela é descrita como *"irrequieta e rebelde*" (ROTHFUSS, 2009, p. 261). "Irrequieta" mostra que ela não para, que seu corpo necessita estar sempre em movimento ou mudando de lugar, enquanto "rebelde" indica que ela não se comporta de forma submissa. Aqui, pelo tom crítico dos personagens da obra, percebe-se a presença de um discurso contra a movimentação do corpo que não siga regras estabelecidas, e Denna definitivamente está longe da "dama recatada" propalada pelo discurso patriarcal. Com isso, percebe-se que, de forma geral, o modo de agir de Denna – seja por sua ocupação,

seja por sua personalidade ativa – é condenado, indicando a existência de um discurso contrário à mulher que é dona de seu corpo e de sua vida.

No entanto, há um personagem que coloca em circulação um discurso não-contrário a todas essas questões: Deoch, o dono da taberna. Ele justifica as ações de Denna sem condená-la, dizendo ser *"da natureza [dela] desaparecer [sem dar explicações]"* (ROTHFUSS, 2009, p. 416) e que ela *"não deve ser desprezada por ir para onde o vento a leva"* (*ibid*, p. 463). Com isso, temos ao menos um defensor do direito da mulher de gerenciar seu corpo, seguir seus desejos e ir para onde quiser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho visou analisar, com base na ACD, o discurso sobre e associados ao fato de Denna ser uma cortesã. Após o estudo, foi possível verificar que, como esperado, o fato de ela ser cortesã é negativizado na obra – assim como é na vida real –, mas associado a isso surge um discurso que prega serviços domésticos como sendo mais desejáveis e apropriados para as mulheres. Além disso, ações de Denna que na obra têm relação com a ocupação da personagem, mas na sociedade em que vivemos são exemplos de gerenciamento do corpo e da vida da mulher por ela própria são apresentadas por um discurso que rotula a independência feminina como algo indesejável. Por fim, características de personalidade da personagem ligadas ao movimento/deslocamento de seu corpo contrariando padrões de comportamento ditados pelo poder patriarcal também são negativizadas por um discurso que condena essa digressão. Apesar da presença de uma voz que coloca em circulação um outro discurso, que não condena essas questões, ela não é a do herói da obra, e com isso tem sua força reduzida.

Em vista disso, pode-se dizer que na maior parte de *The Name of the Wind* circulam discursos que dizem a quem lê que mulheres, quando não agem de acordo com o modelo de comportamento esperado, acabam sendo desprezadas, perpetuando a submissão feminina ao "recatada e do lar". Isso faz com que o discurso que defende a mulher enquanto ser independente seja apresentado de forma contraproducente, uma vez que se leitores/as têm preconceito contra

cortesãs, podem se aliar ao discurso contrário – ou já serem – e continuar a propagá-lo.

REFERÊNCIAS

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: UNB, 2001.
JÄGER, Siegfried. Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Ed.). **Methods of Critical Discourse Analysis**. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 32-62.
ROTHFUSS, Patrick. **O Nome do Vento: A Crônica do Matador do Rei: Primeiro Dia**. São Paulo: Arqueiro, 2009.
_____. **The Name of the Wind: The Kingkiller Chronicle: Day One**. New York: DAW Books, 2017.
RUSS, Joanna. What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write. In: RUSS, Joanna. **To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction**. Indiana University Press, 1995. p. 79-93.
WODAK, Ruth. What is CDA about – a summary of its history, important concepts and its developments. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Ed.). **Methods of Critical Discourse Analysis**. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 1-13.

O CORPO COMO "TELA" DE EXPRESSÃO DE CAMILLE PREAKER EM *SHARP OBJECTS*, DE GYLLIAN FLYNN

FREY, Tanise Monteiro[1]
PINHEIRO, Renata Kabke[2]

Resumo: Ferir a si mesmo/a (automutilação) é um distúrbio que afeta muitas pessoas, principalmente mulheres. Quando a protagonista de uma obra literária pratica a automutilação, esse fato merece ser investigado, já que pode ser uma possível influência para leitoras. O objetivo deste trabalho é realizar uma análise linguístico-discursiva da apresentação do corpo como "tela" para a expressão dos conflitos da personagem Camille Preaker em *Sharp Objects,* de Gillian Flynn (2006). Foram analisados trechos da obra em que a personagem relata episódios nos quais pratica ou pensa em praticar a automutilação, como ela sente que esse desejo se manifesta e como ele se concretizou em palavras escritas em seu corpo como se ele fosse uma tela. A análise desses trechos baseou-se em princípios da Análise Crítica do Discurso (ACD).

Palavras-chave: *Sharp Objects*. Automutilação. Corpo. Tela. Discurso

Abstract: Hurting oneself (self-harm) is a disorder that affects many people, especially women. When the protagonist of a literary work presents this kind of behavior, the fact demands investigation, since it could influence female readers. The aim of this work is to perform a linguistic-discursive analysis of the presentation of the body as "canvas" for the expression of Camile Preaker's conflicts in *Sharp Objects*, by Gillian Flynn (2006). Extracts from the book containing scenes where the character reports performing or considering performing self-harm, how she feels this crave manifesting itself and how it materializes into words written on her body as if it were a canvas were analysed. This analysis was based on principles of Critical Discourse Analysis (CDA).

Keywords: *Sharp Objects*. Self-harm. Body. Canvas. Discourse.

INTRODUÇÃO

A automutilação – ferir a si mesmo/a – é um distúrbio que afeta muitas pessoas, frequentemente resultado de uma não adequação a padrões esperados. Segundo dados da OMS, as mulheres são mais propensas a ter um comportamento repetitivo (SCOLIERS *et al*, 2009), portanto mais suscetíveis a adotar essa prática cujo o objetivo é aliviar dores causadas por problemas de ordem biológica ou psicológica (BACP, 2015). Apesar de os métodos utilizados para a automutilação

[1] Graduanda – Licenciatura em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). tanisetmf@gmail.com
[2] Professora Adjunta – Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Licenciatura em Inglês, Mestrado e Doutorado em Linguística Aplicada – Área de Texto, Discurso e Relações Sociais pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel). rekabke@gmail.com

geralmente não levarem à morte, ela é uma questão grave, e -quando ela está associada à protagonista de uma obra literária – ou seja, uma possível influência para leitoras – e é retratada como uma forma de expressão quase artística envolvendo o corpo feminino, a necessidade de um estudo torna-se clara. O objetivo deste trabalho é, então, realizar uma análise linguístico-discursiva da apresentação do corpo como "tela" para a expressão dos conflitos da personagem Camille Preaker em *Sharp Objects,* de Gillian Flynn, publicado originalmente em inglês em 2006 e lançado no Brasil em 2015 com o título "Objetos Cortantes".

A protagonista de *Sharp Objects* é Camille Preaker, uma repórter recém saída de um hospital psiquiátrico que tem que retornar a sua cidade natal para investigar o assassinato de uma menina e o desaparecimento de outra. Ao se hospedar na casa de sua família, Camille revive memórias dolorosas de sua infância e adolescência, e durante a investigação para sua matéria desvenda segredos perturbadores que reacendem o desejo de se automutilar que levou à sua internação. Este trabalho observa, então, como a personagem relata a presença desse desejo em seu corpo, como ela sente que ele se manifesta e como ele se concretizou em palavras escritas nele como se fosse uma tela.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Este estudo foi desenvolvido em 3 etapas: 1) leitura da obra literária; 2) seleção de trechos do livro em que a protagonista pensa no ou comete o ato de automutilar-se; 3) análise dos trechos com base nos princípios da ACD (FAIRCLOUGH, 2001). A ACD foi escolhida por ver o discurso como contribuinte para a construção de sistemas de conhecimento e crenças por meio da representação do mundo, assim como para a construção de identidades coletivas e individuais e de relações sociais.

Em relação à obra, *Sharp Objects*, a autora revela que a grande influência para escrevê-la foi a pouca atenção literária para o lado sombrio da psicologia feminina. Segundo ela, havia muitas histórias sobre homens e como eles lidam com a violência e raiva, mas não sobre como essas questões são abordadas pelas mulheres, então escreveu sobre personagens sombrias com transtornos

psicológicos (BATKIN, 2018). O livro destina-se ao público adulto, não especificamente feminino ou masculino, e em 2018 foi adaptado para uma série de 8 horas na HBO, ou seja, os discursos presentes ali tiveram um alcance muito maior.

Nesse sentido, Camille está longe do discurso tradicional que perpetua a imagem da heroína literária como linda, delicada, feminina e submissa: ela tem problemas com alcoolismo, veste roupas largas para esconder as cicatrizes de sua automutilação e não deseja chamar atenção. Ela se cobre, esconde seu corpo, mas para ela a automutilação é mais que uma forma de expressar os traumas de sua infância e adolescência e exorcizar seus problemas na vida adulta: é um meio de calar uma necessidade que ela sente – literalmente – na própria pele. Esse fato pode ser visto nos trechos "I am a cutter, you see. [...] My skin, you see, screams. It's covered with words [...] as if a knife-wielding first-grader learned to write on my flesh" e "[A]t the time, it was crucial to see these letters on me, and not just see them, but feel them. Burning on my left hip: *petticoat."* (FLYNN, p.21). Podemos observar aqui a presença de um discurso em que a automutilação é apresentada em termos de duas necessidades que Camille precisa suprir. Uma delas é a de *escrever* ("coberta de palavras", "ver essas letras sobre mim"), ou seja, de expressar-se, e a outra a necessidade de se cortar, a qual ela associa à pele com verbos de impacto: "grita, "queimando". A pele de Camille e as palavras que ela escreve são como seres vivos e, ao mesmo tempo, o corpo que essa pele recobre é a tela sobre a qual a personagem registra palavras que têm significância para ela. Isso pode ser visto também em:

> Sometimes I can hear the words squabbling at each other across my body. Up on my shoulder, *panty* calling down to *cherry* on the inside of my right ankle. On the underside of a big toe, *sew* uttering muffled threats to *baby,* just under my left breast. I can quiet them down by thinking of *vanish,* Always hushed and regal, lording over the other words from the safety of the nape of my neck. (FLYNN, p.22)

As palavras "discutem", "chamam", "fazem ameaças veladas", "comandam as outras" – tal qual fazem as mulheres ao redor de Camille –, mas ela pode "aquietá-las", ao contrário das mulheres que assombram sua vida. As palavras se espalham literalmente por todo seu corpo – "em [seu] ombro", "no lado de dentro do

tornozelo direito", "debaixo do dedão", "sob o seio esquerdo", "em [sua] nuca" são apenas algumas das partes que ela cita –, e refletem coisas e ações que são/foram importantes para ela: "calcinha", "cereja", "costurar", "bebê", "desaparecer", esta última a única com poder de silenciar todas as outras e controlar a vontade que Camille tem de se cortar. É possível pensar que, a despeito da ação autodestrutiva, ao gravar as palavras em sua pele e percebê-las como tendo vida própria, a personagem pode ser vista quase como um artista, cujo meio (*media*) é seu próprio corpo.

Outras ações 'executadas' pelas palavras que Camille escreve são "suspirar", "latejar", "coçar" e "pensar sozinhas", que podem ser encontradas respectivamente em "On my left calf *freak* sighed suddenly" (FLYNN, p.57), "*Nurse* began throbbing near my left armpit" (*ibid*, p.59), "Just below my left breast, *bundle* began tingling" (*ibid,* p.62) e "Sometimes my scars have a mind of their own" (*ibid,* p.21). As palavras em si ("*esquisita*", "*enfermeira*" e "*fardo*") refletem o que está angustiando Camille em cada cena, configurando-se mais uma vez como uma expressão da própria personagem.

Nesse sentido, dois outros trechos são bastante significativos, pois claramente refletem o fato de ela imprimir sobre seu corpo aquilo que deseja externar, mais uma vez sugerindo a presença de um discurso que coloca a automutilação como uma forma de expressão. Um deles é "I wanted to cut: [...] I wanted to slice *barren* into my skin. That's how I'd stay, my insides unused. Empty and pristine" (FLYNN, p.43). Aqui Camille diz que queria se cortar, "talhar *estéril* em [sua] pele", já que, ao contrário das amigas com quem estava conversando na cena, não tinha filhos e nem desejava ou se achava capaz de tê-los. No outro trecho, "*Alone.* I wished I'd carved that into my skin, suddenly surprised that the word didn't grace my body" (FLYNN, p.68), Camille pensa que gostaria de ter gravado "*Sozinha*" em seu corpo, já que era como sentia naquele momento e como se sentira durante quase toda sua vida. Ela, inclusive, relata que se surpreendera com o fato de a palavra não estar escrita em seu corpo, mas, pelo que se pode observar de seu *modus operandi*, ela não o faria pelo simples fato de nunca realmente estar sozinha: ou seus fantasmas pessoais ou as palavras talhadas em sua pele estariam sempre a seu lado, falando com ela.

Por fim, mas não menos importante, temos o modo como a própria Camille define seus sentimentos sobre gravar palavras em sua pele: “All I know is that the cutting made me feel safe. It was proof. Thoughts and words, captured where I could see them and track them. The truth, stinging, on my skin, in a freakish shorthand” (FLYNN, p.22). a personagem diz que ao cortar-se ela se sentia “segura”, que era uma “prova”, que com isso “pensamentos e palavras [ficavam] capturados onde podia vê-los e rastreá-los”, e que isso era “a verdade, ardendo na [sua] pele”. Ao mesmo tempo em que a personagem faz uma declaração preocupante – que a automutilação a fazia sentir-se “segura” –, ela explica o porquê de usar seu corpo, sua pele, como “tela”: a verdade – ou pelo menos a verdade de Camille – expressa em palavras e pensamentos, ficava assim eternizada e ela podia, tal qual como com um quadro, voltar a ela como prova de sua própria existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa ainda está em andamento, mas resultados preliminares apresentam algumas conclusões preocupantes. A primeira delas é a presença em *Sharp Objects* de um discurso que traz a automutilação como de certa forma “justificada”, já que, mesmo resistindo à tentação de se automutilar, Camille diz que se sente segura ao realizar o ato. Tal discurso pode levar leitoras jovens – e por isso talvez mais influenciáveis – ou mesmo não tão jovens mas psicologicamente frágeis a buscar esse comportamento patológico como forma de alívio para seus problemas e/ou como uma forma de auto-afirmação.

A segunda é a de que, apesar de também haver em *Sharp Objects* um discurso que negativiza a automutilação, ela é apresentada de uma forma um tanto romantizada, já que as palavras talhadas por Camille em sua pele “falam”, “dialogam” com ela. Seu corpo, como vimos, se transforma numa tela que lhe permite expressar-se de um modo ao mesmo tempo secreto e íntimo, que só ela entende, um tipo de expressão que muitas adolescentes – e talvez muitas mulheres adultas – têm e gostariam de concretizar. Por essa razão, é importante que questões como essas sejam observadas com cuidado e discutidas com cautela, mas elas

devem sem dúvida ser abordadas quando se trata de trabalhar com obras literárias e protagonistas femininas.

REFERÊNCIAS

BATKIN, L. 'Sharp Objects' and Damaged Women. **The New York Review of Books**, New York, 30 ago, 2018. Online. Disponível em: https://www.nybooks.com/daily/2018/ 08/30/sharp-objects-and-damaged-women/. Acesso em: 13 set. 2019.

BACP - British Association for Counselling and Psychotherapy. **Suicide and self-harm: psychological therapies, prevention and risk factors**. Lutterworth:BACP House, 2015. Online. Disponível em: https://www.bacp.co.uk/media/2128/bacp-suicide-self-harm-briefing-oct15.pdf. Acesso em: 13 set. 2019.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001

FLYNN, G. **Sharp Objects**. New York: Shaya Areheart Books, 2006.

SCOLIERS, G: PORTZKY, G; MADGE, N, et al. Reasons for adolescent deliberate self-harm. A cry of pain/or a cry for help. Findings from the child and adolescent self-harm in Europe (CASE) study. **Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology**, Heidelberg, v.44: p. 601–607, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/15134868/Reasons_for_adolescent_deliberate_self-harm_a_cry_of_pain_and_or_a_cry_for_help. Acesso em: 30 ago. 2019.

A performance artística a partir das relações com as coisas-memória: ancestralidade, afectos e corpo

DUARTE, Tatiana dos Santos [1]
GONÇALVES, Eduarda Azevedo [2]

Resumo:
Este texto apresenta o processo de criação em performance, tendo a ancestralidade, os afectos e o corpo como modo de destituir a sedimentabilidade da memória. Desenvolvida no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel, tem seu mote na criação de encontros colocados na produção artística-visual-corporal da pesquisadora. Assim, desenvolve o conceito de coisas-memória, partindo dos gestos, afectos e ancestralidades. Recortando alguns trabalhos, Mandiocal, O que é Daqui? Processos e Trajetos, Percursos Rurais e Urbanos, Voz e Matéria, Avó, Perfor(mar), Escalda Pés e Tramóia, desenterra, desamontoa e desemaranha (vetores poéticos) os apagamentos e silenciamentos das vozes de gerações de mulheres. Evidenciando as seguintes questões: como as memórias engendram processos e se fazem na criação poética? Que memórias surgem à superfície durante a criação em performance?, coloca os conceitos operacionais e aproximações com os trabalhos artísticos e pensamentos de Marina Abramovic, Lygia Clark, Kazuo Ohno, Sophie Calle, Els Lagrou, José Gil, Suely Rolnik, Virgínia Kastrup, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Henri Bergson. Adotando como método a cartografia, a processualidade é a maneira de pensar e pesquisar em artes e poéticas visuais.

Palavras-chave: arte contemporânea; poéticas visuais; performance; corpo; ancestralidade.

Abstract:
This text presents a creation process in performance which considers ancestry, affects, and the body as a mode of dismissing the sedimentability of the memory. The research project, developed in the Master Graduate Program in Visual Arts at UFPel, aims at the creation of meetings which were placed in the researcher's artistic-visual-body production. Hence, the research develops the concept of things-memory, which starts from gestures, affects and ancestry. The project is framed around the works Mandiocal, O que é Daqui? Processos e Trajetos, Percursos Rurais e Urbanos, Voz e Matéria, Avó, Perfor(mar), Escalda Pés, and Tramóia. From them, the thesis develops the concepts of unearthing, disassembling, and unraveling as poetic vectors which aim to discuss the deletion and silencing of the voices of generations of women. The questions of how memories engender processes and are made in poetic creation, and of what memories surface when creating a performance, were highlights of the research. The work draws from operational concepts and weaves approximations with artworks and thoughts of Marina Abramovic, Lygia Clark, Kazuo Ohno, Sophie Calle, Jose Gil, Suely Rolnik, Virginia Kastrup, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault and Henri Bergson. Adopting cartography as a method, procedurality is the way of thinking and researching the visual arts and poetics.

Keywords: contemporary art; visual poetics; performance; body; ancestry.Versão do resumo em língua estrangeira.

---

[1] Mestre em Artes Visuais, pesquisadora, hecateciclops@yahoo.com.br
[2] Doutora em Artes Visuais, pesquisadora DESLOCC, dudaeduarda.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A pesquisa, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, trata da criação em performance usando memórias como mote. Vou ao encontro da relação das coisas-memória com afectos, construindo performances e estabelecendo uma produção de sentido em minha poética artística.

Os trabalhos artísticos que compõem minha pesquisa dizem do não dito. Eles contam por si as transformações de um corpo que dão ao gesto sensações possíveis de acessar a ancestralidade. São eles a videoperformance Mandiocal, realizada em São Paulo; as performances O que é daqui? Processos e Trajetos, realizada na praça da cidade de Pelotas; Percurso Rurais e Urbanos, apresentada no calçadão de Pelotas; Voz e Matéria, ato que se deu na rua, em Pelotas. Assim como a obra Avó, que esteve junto a performance Perfor(mar), executada na galeria A Sala, do Centro de Artes. A performance e proposições Escalda Pés e Tramóia são trabalhos que me fazem pensar sobre um coletivo.

Um trabalho de grande entrega, o corpo do performer se põe disponível ao encontro: a obra como processo de parto que, ao nascer, mantém-se em pé, mesmo frágil. O processo é uma das vias de acesso ao não dito, e, por um instante, livrarmo-nos das identidades que edificam o ser em uma pequenez de vida, constituindo novas possibilidades de existência.

Assim questiono: Como as memórias engendram processos e se fazem na criação poética? Que memórias surgem à superfície durante a criação em performance? Estas perguntas trazem à tona questões pertinentes ao retardamento do esquecimento e memórias de mulheres que por gerações foram apagadas e sufocadas pela colonização de suas falas e de seus corpos, venho a construir reflexões sobre o que está contido no silêncio destas forças ancestrais.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Construo uma cartografia, um método inventivo de pesquisa que "é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente" (DELEUZE; GUATTARI, 2011) por ser processual. Ela mostra por onde o pensamento ganha consistência: "explorar os meios, por trajeto dinâmicos, e traçar o mapa correspondente" (DELEUZE, 2011, p. 83), pelos quais me desloco. Nos vetores que movem e distribuem os afectos, oscilados por linhas de força que operam o território existencial, são encontradas as forças poéticas que desenterram, desamontoam e desemaranham a pesquisa.

As forças que movimentam o território existencial da minha pesquisa ajudam-me a me proteger do caos (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Ao desenterrar-me, desamontoar-me e desemaranhar-me, crio uma circunscrição para fluir em movimentos que permitam dizer de minha poética e de minha pesquisa. Necessito me desenterrar das violências que correm pelas linhas de minha ancestralidade. Toda a descoberta traz consigo um amontoado de perguntas e inquietações que, por muitas vezes, se fazem grandes demais para um corpo dar conta, e se desamontoar é necessário para não sufocar de si mesmo. Ao colher os fragmentos aglutinados, precisa-se tecê-lo, para dar uma forma ao pensamento, desemaranhar o fio que liga e relaciona os elementos que compõem minha poética. Logo o conceito de memória é base para o meu processo de criação e compõe este território. Através do pensamento de Henri Bergson (2010) e Marilena Chauí (2000), em suas formas de lembrança pura ou memória-imagem e memória-hábito, dão forma ao pensamento que resgata os apagamentos e as coisas não ditas.

Construo relações com os artistas que trago como referência, ajudando-me a pensar questões da poética. Articulando em relação ao corpo, evidencio a produção da artista sérvia Marina Abramovic (DEL FIORI, 2018), que se refere a um "corpo humano [que] corresponde ao corpo do planeta" (VOLZ, 2016, p. 86). Este corpo, conectado com o mundo, é afectado ao entrar em relação com ele. Sobre os objetos relacionais que desenvolvo, destaco as aproximações com a propositora artista brasileira Lygia Clark (ROLNIK, 2002; CLARK, 2005), por meio a forma como ela se refere a essa conexão: "a postura de relaxamento unida ao contato das mãos e dos materiais apaga a imagem individual de cada participante e, do conjunto, emergem um corpo coletivo" (CLARK, 2005, p. 35). Ao apagar a imagem individual, o corpo

ganha uma coletividade que amplia os sentidos através dos materiais diversos pelo qual ele se mistura. Na relação entre o público e o privado na arte, me amparo na artista francesa Sophie Calle (2009), permeando e atualizando suas memórias e/ou ficções. As possibilidades narrativas que surgem a partir do entrelaçamento entre arte e vida fazem com que a artista coloque em relação suas memórias.

Figura 1: Eu e minha avó. Fonte: arquivo pessoal

Quando crio as performances, faço blocos de sensações, “pois toda a memória no mundo pertence no material” (DELEUZE, 2011, p. 86). As lembranças, como as que tive com minha avó, são trazidas para me colocar em movimento, possibilitando experimentações com meu corpo, oriundos de afectos montados em encontros produtores de gestos. Mas são coisas que não consigo dizer, formando uma coisa-memória, onde a arte me ajuda a compor um sentido a elas. Para tanto, coloco-as em relação com os artistas que trago como referência, ajudando-me a pensar questões da poética.

Na videoperformance Mandiocal, finco meus pés na terra, conectando-me com um ritual de passagem e afectando-me. O corpo entra em relação com a morte

e seus ciclos, desenterrando e modificando a percepção da sua própria existência. Na performance O que é daqui? Processos e Trajetos, vou ao encontro de pistas que podem dar orientação para encontrar as relações das forças que abrem caminhos por entre as sedimentações. Ao caminhar, acho o corpo que coleta, que busca encontros com objetos. A performance Percursos Rurais e Urbanos se relaciona com os objetos-vídeos que trazem à tona as vivências com minha avó, fornecendo um elo para transportar-me a processos que levam ao campo, mesmo estando em meio à cidade.

A performance Voz e Matéria encontra e compartilha o gesto que ajuda a desamontoar o caos das angústias das mortes, pensando sobre os apagamentos e esquecimentos de pessoas. Multiplicando os limites entre o público e o privado, emergindo uma ancestralidade que desconheço. No trabalho Avó, crio um território de objetos-lugares que se constituem por meio de artefatos. Apoiando-se uns nos outros, desamontoam e abrem passagem com uma tempestade de coisas, ventilando e abrindo espaço no que está sobreposto. Junto a este, realizo uma performance, intitulada Perfor(mar) que se dá em torno do trabalho Avó, traçando uma proteção para desamontoar as forças das mulheres do campo: uma ancestralidade arrancada que liga o campo com o mar.

A performance Escalda Pés propõe compartilhar com o público, uma participação ativa, tecendo pelo toque um desemaranhar das sensações e construindo sentidos pelos pés. A Tramóia, uma rede de tecidos que cria um mapa flexível, tecido pelo corpo colocado em experimentação, cria relações e tramas que são engendradas ao desenredar o que não está dito, abrindo possibilidades de entradas e saídas múltiplas de um corpo em ação de performance e mostrando como um objeto pode levá-lo à mesma.

Figura 2: Fotomontagem. Fonte: arquivo pessoal

Ao encontrar as coisas-memória, afectos são arrancados das performances, gerando sensações experimentadas pelo corpo, engendrando novos gestos. A performance como uma vida, em que “os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

Destituo a convenção de memória como algo sacralizado e a partir das memórias de infância com minha avó e das lembranças que permeiam este passado, vêm à tona movimentos, gestos, objetos, vestimentas e lugares: criações. A memória, que está sempre em movimento, é trazida ao presente se atualizando (BERGSON, 2010). Mas, por vezes, há algo que a sedimenta, enterrando cada vez mais fundo as percepções que podemos ter: não consegue vir à superfície. Através da performance, é possível desenterrar algumas relações que podem compor gestos e um corpo performático. Ao colocar-me em experimentações, crio condições para deixar emergir as conexões. A criação de tais trajetos pela memória em fluxo sem sentido único é posta a variar a forma estruturada de uma via única de acesso. A sedimentação encontrada pelo caminho não é interpretada, e sim sentida e experimentada. Um espaço onde me conecto com seus elementos (a morte de minha avó, agressões sofridas pela minha bisavó e minhas lembranças de infância com a avó), podendo desenterrar, desamontoar e desemaranhar as matérias que serão os motes de experimentações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em minha produção artística é um desafio turbulento e encantador, que me coloca em múltiplas saídas. Um olhar-me atento, posso ver mais potente a partir das relações que venho estabelecendo. As performances que realizei possibilitaram o acesso às coisas-memória, buscando relações com o afecto, gesto e corpo e produzindo sentidos para a poética artística.

Roupas, imagens, e ações colocam as performances em relação com a ancestralidade. Estes elementos compõem uma arte como campo de experiência. Pelas forças com que opero o método da pesquisa (desenterrar, desamontoar e desemaranhar), consigo dizer sobre como o processo desses trabalhos se deu. Ao acompanhar o processo, pede-se passagem a novas relações.

Figura 3: desenterrar, desamontoar e desemaranhar. Fonte: arquivo pessoal.

Desenterrando, Mandiocal cria relações, pela morte, de um lugar/ritual de passagem. Em contato com solo, aquietou-se o corpo, processando uma abertura das percepções. Em O que é daqui? Processos e Trajetos, olho para o chão na busca de pistas, os pés andam procurando uma energia com o solo. Em Percursos Rurais e Urbanos, trago um rural para o centro da cidade, uma forma de estar com minha avó por onde caminho.

Desamontoando, retiro sedimento, e em Voz e Matéria, uma saída das travas corporais que potencializa o pensamento em performance, crio um corpo memória para expressão das coisas não ditas. Avó é composta por artefatos que se apoiam uns nos outros, abrindo caminhos para perceber o não dito e, junto a ela, a

performance Perfor(mar) traz um círculo de proteção.

Desemaranhando, Escalda Pés destaca o momento de compartilhar com os outros o conforto, criando outras conexões e tendo os pés como via de acesso para a experiência na infância. Tramóia é um tecido-teia que propõe movimentos performativos aos corpos que por ela passam.

A intensidade da pesquisa, neste caso, me motivou a seguir em frente e, a partir das coisas-memória, consigo relacionar as questões do meu processo. Articulando o pensamento na criação de performance e outros dispositivos em arte, crio um espaço de tempo a ser possibilitado pelas coisa-memória. Através das performances, trago à tona relações que habitam em mim, dando-lhes expressão e trazendo à superfície as coisas não ditas.

As turbulentas relações não são organizadas, mas orientadas para se tornar vivas. Desta forma processo as obras: partindo de estímulos e objetos que me levam para um movimento. Um fazer pela performance, que junto a estas percepções dão a ver a morte, a violência e a infância, construindo gestos e movimentos que deságuam em criações. Sou processada assim como as processo (REY, 1996). As coisas não ditas me atravessam, deixando as sensações no ato de fazer a performance transformar a mim e aos processos de meu trabalho.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CLARK, Lygia. **Da obra ao acontecimento:** Somos o molde. A você cabe o sopro. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005.

CALLE, Sophie. Histórias Reais. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

DEL FIORI, Marco. ESPAÇO **Além: Marina Abramovic e o Brasil**. 2016. Arte 1 em Movimento - TV. 2018. Acesso em: 25 abr. 2018.

DELEUZE, Gilles. **O que as crianças dizem**. In: _____. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 2011. Cap. 9, p. 83-90.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?.** São Paulo: Editora 34,

2010.

_____. Mil platôs: **capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

ROLNIK, Suely. **A subjetividade em obra:** Lygia Clark, artista contemporânea. Revista Projeto História, São Paulo, n. 25, 2002.

VOLZ, Jochen.; REBOUÇAS, Júlia. **Terra comunal: Marina Abramovic + MAI**. São Paulo: SESC São Paulo, 2016.

#ANTESEDEPOIS: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DE MULHERES QUE EMAGRECERAM

CAETANO, Virgínia Barbosa Lucena[1]

Resumo: Em um mundo marcado pela valorização da imagem e pelo estereótipo de corpo perfeito, o corpo gordo passa a ser condenado e marginalizado. Na tentativa de sair dessa posição estigmatizada, os sujeitos buscam modificar seus corpos para alcançar o padrão corporal pré-estabelecido. Assim, tornou-se comum a criação de perfis nas redes sociais para compartilhamento de experiências sobre o processo de emagrecimento. Esses relatos assumem uma importância muito grande na disseminação de determinados imaginários sobre o corpo. A partir disso, o presente trabalho, subsidiado pela Análise de Discurso de linha francesa, objetiva analisar o imaginário de corpo no discurso de mulheres que passaram pelo processo de emagrecimento. Para isso, selecionamos como corpus para análise duas postagens publicadas na rede social Instagram.

Palavras-chave: Discurso; Corpo; Imaginário.

Abstract: In a world defined by the value of the image and the stereotype of the perfect body, overweight people are condemned and bullied by society. In order to step away from this stigma, overweight people intend to shape their bodies as good as possible as a means to reach a pre-established body standard. Hence, it has become usual to observe social media regarding weight loss. There are reports on profiles of people about the importance of broadcasting imaginary body types. Therefore, this project aided by the French Speech Analysis, has the intent of studying imaginary bodies in the context of women who have faced the process of weight loss. As a result, we have selected two publications on Instagram as the *corpus of the study.*

Keywords: Speech; Body; Imaginary.

INTRODUÇÃO

Nem sempre o corpo teve a relevância social que possui hoje, nem foi interesse de estudos de diferentes áreas do conhecimento. Courtine (2013) diz que “o corpo, um belo dia, veio bater à porta”, destacando o corpo como uma invenção teórica da virada do século XX. Até esse momento, de acordo com o autor, o corpo era considerado apenas como “um pedaço de matéria”, sem relevância como objeto de estudo nas ciências humanas; a alma era o principal interesse dos estudiosos. As

[1] Mestra em Letras pela Universidade Federal de Pelotas, vicaetano24@gmail.com.

primeiras mudanças nesse quadro teórico emergiram da psicanálise, quando Freud, em seus estudos sobre a histeria, mostrou que o corpo poderia funcionar como porta-voz do inconsciente. Também a Filosofia e a Antropologia passaram a dedicar um olhar ao corpo, inscrevendo-o nas formas sociais da cultura.

Com a relevância que o corpo foi assumindo na sociedade, também foram se ampliando os estudos sobre ele. É a partir das décadas de 60/70 que o corpo começa a ser pensado como objeto de estudo pelas teorias do discurso, encontrando, nessa perspectiva, alguns obstáculos teóricos, já que, a análise de discurso foi estruturada para pensar as estruturas discursivas sobre o modelo da língua (COURTINE, 2013).

Com as transformações políticas que vinham ocorrendo nesse contexto histórico, o corpo começou a exercer uma função importante nas reivindicações políticas da época, passando a habitar o centro das palavras de ordem das lutas sociais e das aspirações individuais, das minorias desprivilegiadas. A partir desse momento, passou a ser inegável a importância de pensar o corpo associado ao contexto político/social.

Se a sociedade ocidental viveu uma época em que o corpo não tinha muita relevância social, e nem espaço nos estudos do discurso, ousamos afirmar que vivemos hoje o completo oposto disso. Vivemos uma época fortemente marcada pelo individualismo, pelo imediatismo, pelas experiências sensoriais, pela supervalorização da imagem, e o corpo, nesse contexto, assume, mais do que nunca, um lugar de destaque.

Em seu ensaio sobre o culto ao corpo na contemporaneidade, Dantas (2011) aponta que o sujeito, hoje, parece estabelecer, com seu corpo, uma relação de " terna proteção e de esgarçamento de seus limites, da qual retira um benefício narcísio e social". Isso se dá pois, na maior parte das vezes, é através do corpo, melhor dizendo, da imagem do corpo, que são estabelecidos os julgamentos de felicidade, beleza e saúde.

Essas relações sociais interferem diretamente na maneira como os sujeitos lidam e percebem seus corpos. De acordo com Vigarello (2012), o sujeito gordo, nesse contexto, passa a viver uma identidade fragmentada. Seu corpo, expressão

máxima da sua identidade, não pode representá-lo, lhe causa mal-estar. Assim, surge a obsessão por modificar esse corpo, em alcançar o padrão pré-estabelecido, como se através desse processo fosse possível encontrar um equilíbrio, o sucesso, a felicidade.

Desse modo, a adesão a dietas, academias, terapias funcionais aumenta cada vez mais. A expansão da tecnologia permite que os sujeitos, além de estarem ligados a todas as novidades que surgem sobre o processo de emagrecimento, também possam compartilhar suas experiências no processo de modificação dos seus corpos. É a partir disso que surge, nas redes sociais, o que podemos denominar como universo fitness. Não basta mais, apenas, modificar o próprio corpo, é preciso mostrar o processo, compartilhar cada experiência positiva e negativa, servir de exemplo para outros sujeitos que desejam adentrar na busca incessante pelo padrão corporal estabelecido.

Com a proliferação, no espaço virtual, desses perfis fitness surge um novo lugar discursivo: o ex-gordo. Esses sujeitos ocupam o lugar daqueles que alcançaram a tão sonhada modificação corporal, conseguiram sair da posição estigmatizada de gordo e passaram a ser aceitos socialmente. O discurso desses sujeitos, que em seus relatos apontam as mudanças que ocorreram nas suas vidas em virtude da perda de peso, são muito importantes para a disseminação de determinados imaginários sobre o corpo gordo.

Partindo disso, presente trabalho objetiva analisar o imaginário sobre o corpo gordo no discurso de mulheres que passaram pelo por reeducação alimentar e emagreceram. Para isso, selecionamos como *corpus* para análise duas postagens publicadas na rede social Instagram, em perfis considerados *fitness*. As postagens se configuram em autorrelatos sobre o processo de emagrecimento, produzidos a partir de uma imagem de antes e depois da reeducação alimentar.

Adotamos, como perspectiva teórica, a Análise de Discurso Pecheuxtiana (AD), disciplina de entremeio entre a Linguística e o campo das Ciências Sociais, que toma como objeto de estudo o discurso e considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise das relações estabelecidas entre: a língua, os sujeitos que a produzem e as situações em que os dizeres são

produzidos. (ORLANDI, 2009). A escolha por essa perspectiva teórica para a análise dos discursos de mulheres que emagreceram apoia-se no fato de que a AD, ao considerar a interferência da exterioridade na produção dos sentidos, nos permite compreender como os diferentes sentidos que o corpo gordo foi adquirindo ao longo da história são definidores dos imaginários produzidos sobre o corpo gordo atualmente.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Até o século XX, os padrões de corpo perfeito socialmente instituídos circulavam através da mídia televisiva e das revistas de moda e saúde; o alcance desses discursos era grande, porém limitado. A partir do século XXI, com a ampliação da conexão digital e a participação em massa dos sujeitos nas redes sociais, esses discursos sobre o corpo passaram a ter um alcance muito maior. A temática da alimentação e do corpo saudável, que compõe o que chamamos de *universo fitness*, assume um espaço bem demarcado dentro da configuração de perfis nas redes sociais.

Nas comunidades construídas em volta da temática *fitness* nesses ambientes virtuais, é comum a exposição excessiva de corpos, através do *self*, foto tirada pelo próprio sujeito, de si mesmo, normalmente com um aparelho celular e compartilhada na internet. Esses corpos destacam-se pela forma física e tornam-se modelos a serem seguidos, representando um imaginário de bem-estar, de sucesso pessoal. Dentro desse contexto obsessivo de exibição do próprio corpo, algumas redes sociais se destacam, como é o caso do Instagram, rede social na qual foram publicadas as postagens que compõem o *corpus* do nosso trabalho.

O Instagram é uma rede social de compartilhamento de imagens que é acessada através de um aplicativo, gratuito, para celulares. O aplicativo permite que o usuário tire fotos, ou utilize fotos que já estão em seu aparelho celular, edite-as, aplicando filtros disponíveis e compartilhe, no próprio Instagram e também em diversas outras redes sociais.

A linearidade dos discursos produzidos nessa rede social se organiza da seguinte maneira: no topo da postagem aparece a foto ou vídeo selecionado pelo usuário, abaixo é possível inserir um texto que funciona como legenda para a imagem/vídeo e ainda é possível inserir *hashtags* ao corpo do texto. É interessante observar que, embora as *hashtags*, em sua função original, sirvam como um mecanismo de agrupamento e busca de conteúdos afins, na medida em que seu uso foi se intensificando, suas funções também se ampliaram, e hoje as *hashtags* passaram a compor os textos, funcionando como uma construção discursiva complementar ao que é explicitado no texto principal da legenda.

As postagens que selecionamos como corpus deste trabalho foram publicadas por perfis que podemos classificar como *fitness*. Destacamos que a temática *fitness* é mobilizada em diferentes discursos dentro das redes sociais, mas nós compreendemos como perfis *fitness*, aqueles que são dedicados, exclusivamente, às relações com o corpo no âmbito nutricional e de preparação física. Esses perfis são, na maioria das vezes, criados por pessoas que passaram ou estão passando pelo processo de emagrecimento ou modificação corporal e utilizam o ambiente virtual para relatar suas práticas diárias e trocar informações com outras pessoas que estejam passando pelo mesmo processo.

É interessante observar, nessa rede de perfis composta por sujeitos em processo de emagrecimento, uma necessidade de manter um diálogo com outros sujeitos não apenas como simples vaidade em serem reconhecidos por suas ações, mas como uma maneira de alimentar e motivar o próprio processo que estão vivendo. Compartilhar as experiências pessoais adquire uma função dupla: motivar outras pessoas a adentrar esse universo fitness, convencendo-as a assumir um imaginário negativo sobre o corpo gordo e a necessidade de modificar esse corpo. E, também, utilizar a resposta positiva desses outros sujeitos que se identificam com os relatos, para dar sentido ao processo de emagrecimento, alimentando o imaginário negativo sobre o corpo gordo e motivando a produção de novos relatos. Podemos observar duas dessas postagens, abaixo:

Figura 1

Figura 2

Fonte: As figuras 1 e 2 são capturas de tela, produzidas por nós, através no aplicativo Instagram, versão 6.1.0 para android.

Antes de começar nosso gesto de análise propriamente dito, cabe ressaltar que nos valemos, neste trabalho, do dispositivo de interpretação proposto por Quevedo (2012), que, a partir dos princípios teóricos da Análise de Discurso, constrói um arcabouço analítico voltado à imagem, levando em consideração as relações entre os elementos constituintes das formulações visuais.

Na perspectiva da AD, o recorte da imagem é sempre uma operação realizada pelo analista que seleciona as partes que julga importantes para sua análise, levando em consideração que, na materialidade visual, não cabe recortar o *corpus* em sequências discursivas, pois o termo “sequência” implica uma noção de linearidade de leitura que não é coerente com a linguagem imagética. Quevedo (2012) propõe que denominemos como “sequências discursivas” as formulações de natureza verbal recortadas do discurso em análise e como “secções discursivas” (SD) as formulações visuais recortadas da materialidade discursiva.

Consideraremos, no nível da formulação visual, como SDs: a foto do sujeito gordo (SD1), a foto do sujeito magro após o processo de reeducação alimentar (RA) (SD2) e o traço divisor entre as duas imagens (SD3). Também poderiam ser considerados como SDs os elementos que compõem o layout do aplicativo, como a

foto de perfil e o nome de usuário, a data de publicação da foto, a indicação do local onde a foto foi tirada, a numeração abaixo da foto que indica o número de curtidas e, também, as indicações de “antes” e “durante” adicionadas por meio de edição às fotos postadas. Contudo, cremos relevantes para o objetivo de nossa análise, apenas as três primeiras SDs citadas.

Destacamos as três SDs selecionadas como elementos de similaridade entre as imagens escolhidas, pois, ambas, se organizam pelo contraste de duas fotos: uma anterior ao processo de RA, na qual o sujeito exibe um corpo gordo, e outra posterior ao processo, na qual o sujeito exibe um corpo magro. É interessante notar que na Figura 1, aparecem o mês e o ano na foto do corpo gordo, enquanto na Figura 2, estão presentes as expressões “antes” e “durante”. Esta é utilizada tendo em vista que o processo de RA é contínuo, mas, nas análises, nos reportaremos às imagens utilizando as palavras “antes” e “depois” como forma de menção ao corpo anterior e posterior ao emagrecimento.

E o traço vertical, por sua vez, também é um elemento comum às duas postagens e é utilizado como um recurso de divisão entre o antes e o depois do processo de RA. Sendo assim, as considerações feitas a partir de agora sobre as relações de sentido produzidas pelos elementos das três SDs se aplicarão às duas imagens.

Para compreendermos as relações de sentido produzidas pela comparação das duas imagens (SD1 e SD2), a SD3 é um elemento visual extremamente importante, pois, opera como um marcador do deslocamento temporal entre o antes e o depois do processo de RA. O traço promove o efeito de sentido de comparação entre os dois corpos e mobiliza uma memória discursiva que remete a determinados discursos publicitários de beleza, nos quais esse elemento é utilizado como recurso para contrastar o antes e o depois da utilização de um determinado produto e evidenciar as modificações estéticas possíveis de serem alcançadas pelo seu uso.

Nesse sentido, o traço divisor funciona como um elemento de tensão entre o imaginário do sujeito “natural”, sem a intervenção do produto estético, e o imaginário de um padrão de beleza socialmente instituído. No discurso em análise, a SD3 assume um efeito de sentido diferente, pois, embora simule a mesma estratégia de

comparação entre dois estágios, aqui as relações de sentido entre o antes e depois são voltadas ao processo pessoal de cada sujeito e, assim, esse traço passa a mobilizar a memória do processo de RA e as formações imaginárias que esses sujeitos têm de si e do seu corpo.

A partir do desdobramento desse sujeito em dois momentos distintos, antes e depois da RA, podemos perceber, também, uma divisão em duas posições-sujeito diferentes: o sujeito gordo e o sujeito ex-gordo. Na SD1, temos um lugar discursivo, definido não apenas pelo corpo gordo, mas pela relação que esse sujeito estabelece com seu corpo. Na SD2, temos uma mudança nesse lugar discursivo, que se constitui a partir da nova relação com seu corpo e da memória do antigo corpo.

Assim como no plano visual percebemos que as SD1 e a SD2 funcionam como marcações de diferentes posições sujeito e como mecanismos de deslocamento temporal, no plano verbal, também há marcas que sustentam essa leitura. A sequência discursiva #deFATaFIT (hashtag utilizada na legenda de uma das fotos), por exemplo, produz essas mesmas relações de sentido. As expressões fat e fit, representam duas posições-sujeitos diferentes, o sujeito gordo e o sujeito magro, e as preposições de e a, produzem o efeito de deslocamento temporal. Outra sequência discursiva que nos permite assumir esse desdobramento do sujeito é a #novamulher, na qual, através do adjetivo nova, o sujeito produz o efeito de sentido de distanciamento do lugar discursivo que assumia no passado, quando era gordo, e assumindo um novo lugar após o processo de RA.

Outra observação importante sobre as relações de sentido entre a SD1 e a SD2 é que elas operam na tensão entre a memória e o esquecimento. Na SD1 o sujeito evoca a memória do corpo gordo, contudo, essa memória é resgatada, apenas, para marcar o contraste com a memória do corpo magro, evocada pela SD2. É a memória do corpo magro que o sujeito quer que se perpetue, a memória do corpo gordo, quando não está funcionando como mecanismo de contraste, deve ser esquecida. Como temos um *corpus* composto por uma hibridez de linguagens, os efeitos de sentido vão se constituir pela relação entre a materialidade visual e verbal. Para compreendermos, melhor, como se dá essa relação entre a memória e

o esquecimento, precisamos, portanto, olhar para algumas sequências discursivas que juntamente com as SDs 1 e 2 vão produzir esse efeito de sentido.

No plano verbal temos duas sequências discursivas que estão diretamente relacionadas às SDs 1 e 2: a #gordanuncamais e a #magraparasempre. As designações gorda e magra representam lexicalmente as configurações corporais representadas visualmente pelas SDs 1 e 2, e as expressões temporais nunca mais e para sempre, marcam a relação que o sujeito estabelece com as duas memórias (do corpo gordo e do corpo magro). As expressões linguísticas expressam o desejo do sujeito em se aproximar do lugar discursivo representado pela SD2 e eternizar a memória do corpo magro, enquanto, marca o afastamento do lugar discursivo representado pela SD1 e pede que essa memória seja esquecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas postagens analisadas podemos perceber um reforço ao imaginário negativo sobre o corpo gordo. Em ambas postagens, o corpo gordo é associado à insatisfação, à infelicidade; é um corpo que precisa ser eliminado, com o qual o sujeito não se identifica. Além disso, percebemos que o corpo gordo não é apenas uma condição corporal, ele faz com que o sujeito assuma um determinado lugar discursivo, que se modifica, na medida em que o corpo também se modifica.

As discussões propostas pelo nosso trabalho, são indícios da urgência de que se volte o olhar para os discursos sobre o corpo gordo que circulam na nossa sociedade. As complexas relações que os sujeitos contemporâneos estão construindo com seus corpos, alimentadas pela obsessão por padrões pré-estabelecidos, geram produções discursivas ricas de possibilidades interpretativas. Nesse sentido, os princípios teóricos da Análise de Discurso Pecheuxtiana nos permitem explorar vários efeitos de sentido produzidos por esses discursos, que ainda estão à espera de análises.

REFERÊNCIAS

COURTINE, J. J. *Decifrar o corpo*: Pensar com Foucault. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

DANTAS, J. B. O culto ao corpo na contemporaneidade. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v.11, n.3, p. 898-912, 2011. Disponível em: < http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/8342/6137>. Acesso em: 20 jul. 2016.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*: Princípios & Procedimentos. Campinas, Pontes, 2009. 8ª edição.

QUEVEDO, Marchiori Quadrado de. Do gesto de reparar a(à) gestão dos sentidos: um exercício de análise da imagem com base na Análise de Discurso. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas, 2012. *Dissertação* (Mestrado em Letras, Curso de Letras, Universidade Católica de Pelotas, 2012.

VIGARELLO, G. *As metamorfoses do gordo*: história da obesidade no ocidente. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

Mulher artista, pesquisadora, educadora: reverência e memória

Professoras Responsáveis

Profª. Dra. Úrsula Rosa da Silva (UFPel)
Profª. Dra. Larissa Patron Chaves (UFPel)

Este capítulo busca reúne pesquisas, concluídas ou em andamento, que tenham como foco as discussões em torno do **papel das mulheres na arte**, como protagonistas – artistas; professoras; críticas; curadoras; historiadoras ou tendo desempenhado outras funções no mercado de arte. É nossa intenção dar visibilidade aos percursos e processos dessas pioneiras destacando a dimensão feminina das produções e a visão feminista implicada.

Foram escolhidas para compor o volume, pesquisas que contribuíram para pensar novas **possibilidades de escrita da História** a partir de considerações relacionadas ao conceito de gênero e seus desdobramentos na **contemporaneidade**.

MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL: AS CASAS CULTURAIS FEMINISTAS

FERNANDES, Cássia Camila Cavalheiro[1]

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo discutir brevemente a produção cultural desenvolvida por mulheres em espaços independente que denomino Casas Culturais Feministas. Para isso trago como principais referências Julia Miranda e seu texto *Modos de produção feminista: uma alternativa aos sistemas hegemônicos de produção (2017);* Luciana Gruppelli Loponte com seu texto *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino* (2002); Talita Trizolli com *O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações* (2008); Ana Paula Cavalcanti Simioni, com *A difícil arte de expor mulheres artistas (2011)*; Amélia Nogueira de Souza com a dissertação *Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista* e o *Dicionário do Lar* (2012); Dulcilei da Conceição Lima, com o artigo intitulado *A mulher na produção cultural brasileira: invisibilidade e fomento* (2015); e Maria Galindo com o livro *Virgen de Los Deseo (2005).*

Palavras-chave: Produção Cultural, Feminismo, Casas Culturais Feministas.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir la producción cultural desarrollada por mujeres en espacios independientes que yo llamo Casas Culturales Feministas. Para esto traigo como referencias principales a Julia Miranda y su texto Modos de producción feministas: una alternativa a los sistemas de producción hegemónicos (2017); Luciana Gruppelli Loponte con su texto *Sexualidades, artes visuales y poder: pedagogías visuales de lo femenino* (2002); Talita Trizolli con *Feminismo y Arte Contemporáneo - Consideraciones* (2008); Ana Paula Cavalcanti Simioni, con *El difícil arte de exponer a las mujeres artistas* (2011); Amélia Nogueira de Souza con la disertación *Mujeres, arte y domesticidad: entre el arte feminista y el Diccionario del hogar* (2012); Dulcilei da Conceição Lima, con el artículo *titulado La mujer en la producción cultural brasileña: invisibilidad y promoción* (2015); y Maria Galindo con el libro *Virgen de los Deseo* (2005).

Palabras clave: Producción Cultural, Feminismo, Casas Culturales Feministas.

INTRODUÇÃO

De acordo com a pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura Linda Rubim que, no livro *Organização e Produção da Cultura* publicado em 2005, a produção cultural lida com o mundo simbólico, da abstração, da sensibilidade e da criatividade subjetiva. Como destaca Julia Miranda (2017) no texto intitulado *Modos de produção feminista: uma alternativa aos sistemas hegemônicos de produção*, publicado na Revista *e-scrita*, é preciso estabelecer que existe uma relação direta entre subjetividade e produção cultural, que a formação da subjetividade é manipulada pelo sistema a partir da produção cultural. Quando reconhecemos o fato

[1] Mestranda em Artes Visuais - Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano pela Universidade Federal de Pelotas. cassiafcavalheiro@gmail.com

de que a produção cultural produz subjetividades, e que ela está sob controle de interesses capitalistas, patriarcais, racistas e heteronormativos, fica evidente a existência de um controle cultural hegemônico cuja missão é uma dominação simbólico-cultural mantenedora da exploração da sociedade e da permanência das elites (2017).

Os papéis sociais criados pelo sistema patriarcal, racista, LGBTfobico, capitalista são reforçados a partir das estratégias de disseminação cultural. As revistas, as novelas, filmes, músicas. As imagens e narrativas, que reproduzem a naturalização desses papéis e reforçam como obra divina o lugar de cada humano na sociedade, são usadas para justificar as desigualdades, as violências, as explorações e os privilégios. A produção cultural controlada pelo capitalismo é uma indústria financiada pelas elites, com grande poder de disseminação e massificação de indivíduo. Como aponta Tânia Pellegrini em *Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea* (1995, pg. 83), a cultura de massa formada pela indústria cultural evidencia a ligação entre cultura e formação de classe, entre estrutura e ideologia.

> O que é produzido pela subjetividade capitalística, e que nos chega através da mídia da família, enfim, de todos os equipamentos que nos rodeiam, não são apenas ideias; não são a transmissão de significações através de enunciados significantes; nem são modelos de identidade ou identificações com polos maternos, paternos, etc. São, mais essencialmente, sistemas de conexão direta, entre, de um lado as grandes máquinas produtoras e de controle social e, de outro, as instâncias psíquicas, a maneira de perceber o mundo. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 67 apud MIRANDA, 2017).

Em contraponto a essa realidade, devemos dar atenção a existência de subjetividades inconformadas, despertas, e ter consciência de que existem propostas alternativas para romper a ordem imposta. Contra essa dominação cultural, existe a luta pela emancipação das subjetividades, pela reconstrução ou desconstrução delas, e a produção cultural independente tem um papel importante nesse âmbito. As produções culturais independentes apresentam a existência de economias anticapitalistas, narrativas protagonizadas por negros e negras, indígenas, mulheres cis e trans, LGBT, comunidades especificas etc. A produção cultural feminista se situa nesse cenário. Como aponta Miranda

> é necessário refletir sobre os modos de produção e combater as violências simbólicas que muitas vezes resultam dessas produções. É preciso estimular a produção de mulheres, garantindo com isso que ela circule de modo mais igualitário, possibilitando, assim, que as disparidades entre os gêneros sejam,

ao menos, repensadas. (2017, pg. 12)

Nos últimos anos tem surgido espaços independentes que denomino Casas Culturais Feministas, lugares geridos e fundados por mulheres e de produção cultural feminista. Como exemplos de iniciativas cito: a *Casa Cultural Las Vulvas* em Pelotas, no Rio Grande do Sul; a *Casa Virgen de Los Deseos* em La Paz, na Bolívia; a *Casa La Frida* em Salvador, na Bahia; a *La Munay* em Huancayo, no Peru, entre outras[2]. Esse trabalho tem como objetivo discutir brevemente a produção cultural desenvolvida por mulheres nesses espaços.

Produção cultural e artística feminista

Luciana Gruppelli Loponte, professora e pesquisadora de arte, em seu texto *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino* (2002), destaca que a predominância de produções culturais e artísticas a partir das mãos e óticas masculinas impuseram à arte imagens objetificadas de mulheres e às artistas mulheres a desvalorização e invisibilidade. Talita Trizolli em seu texto intitulado *O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações* (2008), aponta que foi apenas a partir de 1960, com os estudos de gênero e o movimento feminista, que o campo das artes e da produção cultural abriu espaço para novas perspectivas. O feminismo teve e ainda tem papel importante para desconstruir na arte e cultura a ideia de que as mulheres são objetos de desejo e musas e enxergá-las como criadoras a partir de sua própria ótica. Isso abriu espaço para a arte e produção cultural de cunho feminista, considerada não um movimento estético, mas um modo de interagir com o mundo e suas representações. (TRIZOLLI, 2008, p.1498).

Ana Paula Cavalcanti Simioni, doutora em sociologia e docente do Instituto de Estudos Brasileiros, e seu texto intitulado *A difícil arte de expor mulheres artistas (2011)*, também tem relevância para essa pesquisa. Simioni aponta que o debate sobre a inexistência das mulheres artistas na história teve início com artigo, *Why there been no greatest women artists*, escrito por Linda Nochlin em 1973. A falta de mulheres nesses espaços deixa claro a exclusão feminina das principais instâncias

[2] A monografia intitulada *Casas culturais feministas na América Latina: Lugares de subjetividades emergentes no espaço urbano* (FERNANDES, 2019*)* mapeou mais de 40 Casas Culturais Feministas na América Latina.

de formação de carreiras artísticas ao longo dos séculos XVIII e XIX e o modo desigual com que as instituições de arte historicamente trataram homens e mulheres. Ao mesmo tempo, fica evidente que essa exclusão parte de uma situação da produção artística que ocorre num contexto social que privilegia os homens em detrimento das mulheres.

Faz parte desse contexto social o acesso fácil que os homens têm a espaços, a grande dificuldade de as mulheres acessarem os mesmos e o como foram e são confinadas no espaço doméstico. Michele Perrot, historiadora feminista, destaca em *Minha História das Mulheres* (2007) como o direito doméstico barra a liberdade das mulheres e ao mesmo tempo sublinha que a ausência de locais próprios para a produção cultural e artística das mulheres é um fator que complica o fortalecimento do movimento feminista (2007, p. 154). Virginia Woolf, em sua obra intitulada *Um Teto Todo Seu*, defende, entre outras coisas, a necessidade de as mulheres possuírem autonomia financeira e um espaço só seu para produzirem livremente (1985, p. 138). A casa, o ambiente doméstico, possui na contemporaneidade um potencial além da domesticidade quando nos deparamos com iniciativas como as Casas Culturais Feministas.

Felizmente, devido ao trabalho de muitas mulheres artistas e produtoras culturais, tem surgido espaços para a produção cultural e artísticas de mulheres. Silvia Amélia Nogueira de Souza em sua dissertação intitulada *Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista* e o *Dicionário do Lar* (2012) resgata importantes espaços criados para a ocupação de artistas mulheres e arte feminista na Europa e EUA. Em 1881 foi fundada em Paris a *Union des femmes peintres et sculpteurs.* Entre 1971 e 1972 nos EUA existiu a *Womanhouse, e*ntre 1973 e 1979 galerias como *A.I.R* e *The Woman's Building* foram criadas por algumas mulheres que constituíram grupos para fundar seus próprios espaços de arte. Outro exemplo, que repercutiu na década de 1980 e que faz uma crítica à distinção entre ser artista mulher e ser artista homem e os espaços que ocupam em galerias e museus, foi o trabalho feito pelas *Guerrilla Girls*. Em 2017, o grupo fez um levantamento de dados sobre obras expostas no *Masp* em São Paulo e descobriu que apenas 6% dos trabalhos expostos foram realizados por mulheres enquanto 68% das mulheres retratava estavam nuas.

De acordo com Dulcilei da Conceição Lima, no artigo intitulado *A mulher na produção cultural brasileira: invisibilidade e fomento* (2015), temos que ampliar nosso questionamento sobre a questão da invisibilidade das mulheres na história e nas

diferentes linguagens, refletindo também sobre as formas de representações que são feitas das mulheres nos campos artísticos e culturais. Na era da informação e comunicação, somos bombardeadas a todo momento de imagens que representam a mulher ideal na nossa sociedade. Essas representações vêm de todos os lados: cinema, literatura, publicidade, artes plásticas, etc, sendo na maioria das vezes criações de homens.

A produção cultural feminista diz respeito à criação e execução de ações, projetos, serviços e produtos culturais e artísticos feitos por mulheres com o objetivo de diminuir as desigualdades nas artes e cultura. Uma produção cultural feminista não significa só ter mulheres no comando da produção cultural, mas pensar em todas as fases do processo, na distribuição financeira dos recursos, nas funções, no número de mulheres contratadas, nos discursos que a atividades cultural ou artística vai propagar, na influência na formação da subjetividade. A produção cultural feminista tem como principal objetivo rebater as representações das mulheres como objeto de desejo sexual dos homens, o mito da inferioridade das mulheres, o lugar das mulheres, a universalidade da mulher, a heteronormatividade, e outros temas.

As Casas Culturais Feministas

O surgimento de espaços culturais e artísticos pensados para e por mulheres é um fenômeno relativamente recente na história da sociedade. Atualmente, Casas Culturais Feministas estão abertas e abrindo em diversas cidades da América Latina. Uma das referências principais para o estudo de Casas Culturais Feministas na América Latina é Maria Galindo, artista boliviana, anarcofeminista e fundadora das Casas Culturais Feministas *Casa Virgen de Los Deseos* e da *Casa Los Deseos de La Virgen*, ambas na Bolívia. Em 2005 Maria Galindo, através de seu coletivo de mulheres chamado *Mujeres Creando* publicou o livro intitulado *Virgen de Los Deseo,* onde aborda os espaços criados por elas não apenas como a sede de um movimento, ou um centro cultural, ou uma casa de mulheres para mulheres, ou uma casa gerida por mulheres, mas principalmente como estratégias que nós mulheres temos utilizado durante a história para fugir da reclusão e construir um espaço concreto de liberdade e solidariedade entre mulheres (2005, p. 150).

As Casas Culturais Feministas são iniciativas que se situam na lógica de espaços independentes, experimentais, alternativos ou autogestionados. Se diferenciam pela sua identidade e produção cultural feminista e incluem um grande

debate sobre a autonomia, empoderamento, luta pela libertação da mulher, valorização e visibilidade de trabalhos realizados por mulheres e LGBTs, assim como a importância de espaços seguros para que essas pessoas possam vivenciar, produzir e se desenvolver enquanto artistas ou agentes culturais.

Para entender a lógica dos espaços culturais independentes utilizo duas referências principais: Cláudia Paim com seu texto *Táticas de Artistas na América Latina*, publicado em 2012; e Kamilla Nunes, com sua pesquisa intitulada *Espaços autônomos de arte contemporânea*, publicada em 2013.

As Casas Culturais Feministas são fundadas e geridas por mulheres e sua existência denúncia também a realidade machista e sexista nos espaços independentes mistos, geridos por homens e mulheres, e do próprio espaço urbano. As Casas Culturais Feministas promovem de maneira continuada diversas atividades culturais e artísticas como rodas de conversa, oficinas, exposições de arte, saraus, feiras, exibição de filmes ou curtas, apresentações musicais, de dança e teatro, performance, entre outras atividades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as ações culturais e artísticas produzidas pelas Casas Culturais Feministas são direcionadas às questões feministas, LGBTs ou de raça. São destacados temas como direito ao abordo, saúde mental, economias anticapitalistas, violência de gênero, racismo, LGBTfobia, defesa pessoal, empreendedorismo. As ações são promovidas pelas próprias gestoras e produtoras dos espaços ou de forma colaborativa com artistas e agentes culturais externos. As narrativas propostas por cada atividade correspondem à luta feminista, LGBT, antirracista, antipatriarcal e anticapitalista. Fomentam a formação de público e trabalham pela construção de uma cultura de valorização e prestígio das produções de mulheres. Da mesma forma, servem como lugar de encontro, solidariedade, apoio e criação.

A construção da agenda de atividades acontece de acordo com as pautas locais, regionais, nacionais ou internacionais. Muitas Casas Culturais Feministas acabam sendo o espaço de mobilização, construção e encontros anteriores a realização de manifestações feministas de rua, como a *Marcha das Vadias*, Marcha LGBTs e outras ações.

A produção cultural feminista desenvolvida por e nas Casas Culturais Feministas possibilitam o desenvolvimento e fortalecimento de subjetividades feministas. Apesar de existirem relativamente poucos espaços como esses, a relevância está também em seu caráter denunciador do machismo e outras violências tanto no espaço urbano, em produções artísticas e culturais, como em outros espaços culturais independentes.

Como aponta Julia Miranda (2017) ainda encontramos a falta de desejo de dar visibilidade a esses lugares, de evitar que as pessoas saibam que eles existem, pois é do interesse do sistema opressor que esses lugares e o que eles denunciam se mantenham em silêncio. Esse trabalho vem no sentido de afirmar a existência das Casas Culturais Feministas e sua importância no âmbito da produção cultural protagonizada por mulheres.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Cássia Camila Cavalheiro. *Casas culturais feministas na América Latina: Lugares de subjetividades emergentes no espaço urbano.* 2019. Monografia - Especialização em Artes – Ensino e Percursos Poéticos, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas – RS, Brasil, 2019.

LIMA, Dulcilei da Conceição. *A mulher na produção cultural brasileira: invisibilidade e fomento*. Comunicação apresentada no XI ENECULT, Salvador, 2015.

LOPONTE, Luciana Gruppeli. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Porto Alegre: Estudos Feministas, 2002.

MIRANDA, Juliana Aparecida dos Santos. *Modos de produção feminista: uma alternativa aos sistemas hegemônicos de produção*. e-scrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, Volume. 8, Número 3, setembro-dezembro, 2017

MUJERES CREANDO. *La Virgen de Los Deseos*. Buenos Aires : Tinta Limón, 2005.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes artistas mulheres?* São Paulo: Edições Aurora, 2016. Acessado em maio de 2019. Disponível em: http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

PAIM, Claudia. *Táticas de Artistas na América Latina*. Porto Alegre. Panorama Crítico, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. *Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea*. Crítica Marxista, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p.69-91.
PERROT, Michelle*. Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

RUBIM, Linda. *Organização e Produção da Cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. Campinas: Cadernos Pagu, no.36, 2011.

SOUZA, Silvia Amelia Nogueira. *Mulheres, arte e domesticidade: entra a arte feminista e o Dicionário do Lar.* Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: Escola de Belas Artes, UFMG 2012

TRIZOLI, Talita. *O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações.* 17 Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: Panorama da Pesquisa em Artes, 2018.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MULHER-ARTISTA-EDUCADORA: OS PROCESSOS ARTÍSTICOS E PEDAGÓGICOS DE FRIDA KAHLO PINTANDO [OUTROS] RUMOS NA CONTEMPORANEIDADE

CASTRO, Crystian Danny da Silva[1]

Resumo: O presente texto versa sobre os processos artístico-criativo-pedagógicos da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) a fim de evidenciar suas potências no campo da arte e da educação contemporâneas. Nesse sentido, destacam-se características como o atravessamento entre arte e vida, a centralidade do corpo, o protagonismo feminino e a autonomia criativa como modos de interatuar com as práticas emergentes da/na contemporaneidade. Ao evidenciar tais processos, este estudo procura desenvolver modos críticos, reflexivos e performativos de visualizar a práxis de Frida Kahlo enquanto mulher, educadora e artista que rompe com os padrões para encontrar caminhos possíveis e potentes de transform(ação) das estratégias artísticas e educacionais em nosso tempo.

Palavras-chave: Frida Kahlo. Processos artístico-pedagógicos. Arte Contemporânea. Corpo e subjetividade.

Abstract: The present text deals with the artistic-creative-pedagogical process of Mexican painting Frida Kahlo (1907-1954), to highlight its powers in the field of ar and contemporary education. In this sense, we highlight some characteristics such as crossing between art and life, body centrality, female protagonism and creative autonomy as modes of interaction with emerging contemporary practices. By highlighting these processes, this study can modify modes, reflexes and performative to visualize the effects of Frida Kahlo as a woman, teacher and artist who breaks with the patterns to find possible and potente ways to transformation the artistic and educational actions in our time.

Keywords: Frida Kahlo. Artistic-pedagogical processes. Contemporary Art. Body and subjectivity.

INTRODUÇÃO

A imagem da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) tornou-se amplamente difundida na cultura contemporânea. Por diversos veículos, em diferentes manifestações e com inúmeras maneiras de interatuar na vida cotidiana do sujeito, a imagem de Frida – sejam de suas obras ou de seu corpo-sujeito – constituem muitas subjetividades, reverberam nas experiências estéticas e afetivas dos corpos e impulsionam reflexões em diferentes campos como nas Artes, na Educação ou nas Teorias Feministas. Ancorado a isso, o presente estudo toma

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Endereço eletrônico: crystiandcastro@gmail.com

como referência os processos artísticos-criativos-pedagógicos de Frida Kahlo intimamente afetado pelas maneiras como os corpos usam e se relacionam com as imagens da vida e obra desta artista, (re)pensando rumos possíveis na contemporaneidade.

Frida Kahlo irrompe sentidos que ressoam nos processos criativos/artísticos, nas práticas de formação e ensino-aprendizado, nos movimentos sociais, políticos, ideológicos de nosso tempo... Com uma eloquente potência para entrecruzar fronteiras nas mais diferentes áreas, sua(s) imagem(ns) e os diversos sentidos atribuídos à ela(s) retocam o cotidiano num atravessamento entre arte e vida capaz de pulverizar modos de fazer-pensar arte, educação, pesquisa, e especialmente, a transgressora presença feminina como protagonismo desses espaços e produções de conhecimento.

Sendo assim, este estudo procura desenvolver algumas reflexões sobre a práxis artística e pedagógica de Frida Kahlo, no sentido de compreender e visibilizar seus processos e suas reverberações na contemporaneidade. Para tanto, proponho destacar algumas características de seu trabalho, calcado principalmente na valorização e empoderamento das experiências do corpo, evidenciando o papel desta artista-mulher (e abrir espaço para tantas outras mulheres-artistas que perpassam, dialogam e se inspiram em sua história) na arte. Neste percurso, dar a ver suas contribuições enquanto corpo, as experiências e a produção de conhecimento que daí emergem, é entendido aqui como um ato político para pensar-fazer, de forma crítica, sensível e performativa, os trajetos possíveis para (trans)formar as concepções artísticas e pedagógicas atualmente.

Para tanto, procuro investigar tais processos artísticos e pedagógicos em Frida Kahlo, neste contexto, a partir de dois eixos: o viés da Arte Contemporânea e a perspectiva da Cultura Visual. Em ambos, percebo possibilidades de articular modos de atuar, transgredir e questionar os padrões vigentes, as hegemonias, as práticas tradicionais, de forma a entrecruzar tanto o fazer de Frida Kahlo quanto os movimentos conceituais e procedimentais de ambos os eixos. Neste ímpeto de rompimento de fronteiras e subversão de hierarquias que conecto também questões referentes as Teorias Feministas, no sentido de instaurar possibilidades crítico-reflexivas que reverberam nas práticas aqui investigadas.

MULHER-ARTISTA: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE FRIDA KAHLO

A figura masculina ocupa de forma predominante a centralidade dos saberes e modos de pensar/produzir/criar ocidentais. Ludmila Castanheira (2018) aponta que em diferentes campos do saber e da produção de conhecimento, perspectivas racistas, classistas e sexistas têm se propagado justamente porque a lógica de construção ocidental paira sobre uma premissa de identidade hegemônica, que exclui maneiras outras de existência ao passo que supervaloriza uma visão masculina, branca, heterossexual, elitista. Analisando o campo das artes, e tendo como ponto de referência a marginalização que as práticas supracitadas evocam/provocam, questiono: quantas artistas mulheres aparecem nos estudos da história da arte? Quantos protagonismos femininos são possíveis de destacar nos escritos, relatos e histórias que "educam" nossa percepção e conhecimento artísticos? Quantas autoras mulheres embasam nossas pesquisas?

Linda Nochlin (2007) discute que na história da arte, o ponto de vista do homem branco ocidental foi aceito como "o" ponto de vista dos historiadores de arte. Contudo, essa visão se torna inadequada, especialmente a partir das transformações de perspectivas que ocorrem na contemporaneidade, ao considerarmos questões morais, éticas e intelectuais. De fato, a figura feminina sempre esteve presente na história da arte, mas sobretudo enquanto objeto. Seja em o "Nascimento da Vênus" (1485-1486) de Sandro Botticelli, ou na aclamada "Mona Lisa" (1503) de Leonardo da Vinci, e tantos outros exemplos presentes na história da arte, a figura da mulher aparece como inspiração, musa, fetiche, mas nunca protagonista. Quantas mulheres artistas até meados do século XX foram reconhecidas por seu ofício? Por sua atuação como artista, e não apenas representação de um olhar dominante masculino sobre elas?

A importância política das Teorias Feministas nas discussões acerca da história da arte é destacada por Griselda Pollock (2007) como forma de intervir neste campo segregador que exclui mulheres e outros públicos marginalizados. Segundo a autora, a história da arte é uma disciplina "encerrada em universidades, escolas de arte e sótãos de museus" que prega "seu conhecimento civilizado a um público culto

e seleto" (p. 48). São distinções/definições muito bem articuladas e alinhadas com um pensamento sobre arte e artistas ideologicamente burguês. Sendo assim, a figura central do discurso da história da arte é o artista apresentado como um personagem ideal e, não coincidentemente, masculino. A autora ainda aponta que as críticas feministas à história da arte (ou a este espectro patriarcal repressor) atuam também no modo como, culturalmente, fomos educados em uma ideia que preconiza uma certa "aura criativa", quase mágica, para a atividade artística, e que essa criatividade é atribuída ao sexo masculino, refletindo, portanto, na maneira como automaticamente o termo "artista" refere-se a um homem.

Neste contexto patriarcal, Frida Kahlo surge de forma transgressora como imagem-fetiche-musa: de si mesma. Corpo-Frida mulher, latina, mexicana, comunista, militante, bissexual, deficiente física. Corpo-Frida artista, docente, centro de seus processos criativos. Corpo-Frida que não permite sossegos conceituais tampouco formas cristalizadas de percepção, pois (re)configura-se a todo instante, num espaço-tempo-carne permeado de sentidos. "Frida é corpo que toca. É corpo que faz arte na e com sua experiência carnal, histórica, cotidiana." (BERTÉ, 2018, p. 69), e seu toque faz-se movimento pulsante para criar.

Acredito que Frida afeta diversos sujeitos, em diferentes contextos, porque move determinadas experiências estéticas que deslocam padrões, conceitos, certezas, e que permite estar em cena e em primeiro plano, o corpo. A partir de Karen Reiman (2017) e Odailso Berté (2018), parto da ideia de centralidade do corpo nas criações de Frida entendendo seus processos criativos como um percurso de produção de conhecimento, de si mesma e dos contextos aonde se insere. Visualizando o corpo como motor e ato de expressão, seu projeto artístico está intimamente ligado ao seu modo de ser cotidianamente, ou seja, a um complexo e fronteiriço atravessamento entre arte e vida, percebido aqui como um dos pilares para pensarmos a Arte Contemporânea.

Segundo Arthur Danto (2006), a arte contemporânea assume em sua práxis filosófica e artística um sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, uma narrativa dominante, que congregue os modos de criar e pensar em termos estilísticos e conceituais que legitimam determinadas produções em detrimento de outras. Segundo o autor, parte do que significa o chamado "fim da arte", ou mais

precisamente, fim de uma narrativa linear e hegemônica de arte, é a libertação e o deslocamento dos conceitos e das possibilidades de criação na contemporaneidade.

Estas premissas podem ser vistas na obra de Frida Kahlo, e principalmente, em seu processo criativo. Embora Frida desenvolvesse pinturas (considerada uma linguagem "tradicional"), a maneira como a artista transformava este fazer é bastante contemporânea, transgressora, híbrida e não-convencional, pois articulava seu modo de produzir e sua inspiração para desenvolver seu processo tendo como referência primeira e potente, seu corpo e suas experiências.

Através dessa perspectiva contemporânea de arte, é possível perceber que o processo criativo de Frida "era apenas parte de – e não mais importante do que – ser Frida Kahlo" (HERRERA, 2015, p. 276). Assim, segundo Berté (2018) a conexão entre arte e vida pode ser considerada eixo e marco estrutural dos processos criativos de Frida, uma vez que suas experiências de vida foram seu mote principal de inspiração para suas obras e para seu mover artístico no mundo. A arte contemporânea nos convida a problematizar, destacar e colocar no hall de nossos modos de criação a ideia de que arte e vida já são vinculadas, considerando que não há como separar o corpo-criador do corpo que vive experiências cotidianas. Então, o que Frida fazia – e que tantas(os) outras(os) artistas na contemporaneidade também têm primado em suas criações é evidenciar tais experiências e permitir que elas operem de forma a constituir o processo de criação. Tanto as vivências cotidianas como o próprio ato criador, são experiências que se articulam no processo criativo.

Nesse movimento de dar às suas experiências outras formas de existir que Frida cria seu modo de ser artista e de intervir nos contextos com sua arte. Suas obras não são representações de suas experiências, mas artefatos artísticos que se nutrem, banham-se e ganham forma a partir de sua autobiografia, colocando seu corpo em primeiro plano, como linha de frente de uma complexa articulação das vivências em arte.

Esta trama estética de Frida Kahlo pode ser vista como um ato político. Além da filiação ao partido comunista e da militância de Frida, a política que me refiro aqui está relacionada ao viver socialmente mais do que, necessariamente, a uma bandeira partidária. Viver em sociedade já é viver politicamente. Fizemos política, então, a todo o momento, nos mais particulares gestos cotidianos. Sendo assim, o

pessoal também é político (ALCÁZAR, 2014).

O lema “o pessoal é político” surge primeiramente como título de um artigo publicado em 1969, pela jornalista e ativista Carol Hanisch. Desde então, tornou-se um símbolo para as mulheres feministas internacionalmente, destacando-se como um chamado para perceber que seus problemas não eram restritos e individuais, mas parte de uma lógica comum a mais mulheres, coletiva, e portanto, enraizada socialmente (p. 143) Nesse sentido, segundo Tibol (1977) e Berté (2018), a obra de Frida pode ser entendida como um ato político uma vez que suas referências a ela mesma atingem um plano e extensão sociais e, portanto, políticos, pois incidem na vida cotidiana de diversos outros sujeitos. Em quase todo seu projeto artístico, há posicionamentos e significados políticos que perpassam questões como corpo, gênero, subjetividade, orientação sexual, identidade, cultura popular, interculturalidade e diversidade, que apontam para uma perspectiva de pensar que suas experiências pessoais também reverberam, e ademais, se constituem, no coletivo. Sendo assim,

> em seus processos criativos, ao tematizar e exceder questões e experiências como dor, aborto, corpo, violência contra a mulher, afeto, sexualidade e outros, Kahlo retoca a realidade do corpo e de sua experiência transpondo as barreiras entre o público e o pessoal, instaurando sua arte como manifestação política no mundo. (BERTÉ, 2018, p. 143).

Para Pollock (2007), é necessário encararmos o caráter marginal atribuído às mulheres na história da arte, sobretudo como forma de entendermos as pressões institucionais e as ideologias sociais que convergem num campo mais amplo, qual seja o da vida política. O “esquecimento” ou “apagamento” das mulheres dentro da história da arte enquanto produtoras de conhecimento e artistas, responde à uma lógica machista e patriarcal que perpassa diferentes esferas e que recai, quase que inevitavelmente, em um processo ideológico que é político.

A que ou a quem interessa que a figura da mulher seja menosprezada no campo artístico ou nas pesquisas acadêmicas? Castanheira (2018) enfatiza que as epistemologias feministas, dentro de suas diversas e plurais abordagens, opõem-se às perspectivas masculinas (não qualquer perspectiva atribuída ao homem, mas as que se referem a um pensamento machista, patriarcal, opressor e subjugante), de

produção/comprovação/validação do conhecimento concebidas como ideais, separadas do mundo e das realidades que constituem os sujeitos, indicando verdades estáveis, estanques e universais. A autora destaca que as problematizações que envolvem o campo de gênero e sexualidade são emergentes na contemporaneidade, e propõe especial atenção às condições sociais características da América Latina – onde se localiza o México e o Brasil, e portanto, configurando uma relação política, social e cultural tão significativa para trazer Frida Kahlo no cerne de nossas discussões.

ARTISTA-DOCENTE: PROCESSOS PEDAGÓGICOS EM FRIDA KAHLO

Pintar a vida. Este foi um dos princípios ensinados e compartilhados na prática docente de Frida Kahlo. Para contextualizar brevemente, conforme Berté (2018), Frida trabalhou durante os anos de 1943 e 1945 como professora na Escola de Pintura e Escultura da Secretaria de Educação Pública *"La Esmeralda"*, no México, onde desenvolveu processos artístico-pedagógicos com um pequeno grupo conhecido como "os Fridos" (*Los Fridos).* Consoante com as próprias políticas educacionais da escola *La Esmeralda*, de uma pedagogia pautada na relação de ensino-aprendizado flexível e formação alicerçada no diálogo, percebo que os parâmetros desenvolvidos nas práticas docentes de Frida Kahlo foram anticonvencionais.

Através da bricolagem entre Michel Foucault e sua concepção de estética da existência, e Paulo Freire com sua percepção sobre boniteza e decência na docência, Berté (2018) define o conceito de "(est)ética da docência". E nas práticas artístico-pedagógicas de Frida, este conceito ganha vida, uma vez que (est)ética da docência

> tem a ver com ensinar aprendendo, com estimular a autonomia criadora, a autocriação, com abrir-se ao outro e estimular o desenvolvimento de diferentes subjetividades, com a dialogicidade que faz palpitar aprendizados para além da transmissão pedagógica formal. A (est)ética da docência, a exemplo de Frida Kahlo, não busca integrar arte e vida, mas reconhecer que essa vinculação é inata e que o desafio está em incorporá-la no ensino das artes (p. 359).

A (est)ética da docência de Frida lhe confere modos de atuar como professora, como mediadora, compartilhando seus saberes e criando espaços para que os/as discentes desenvolvessem seus próprios meios artísticos, fomentando autonomia e empoderamento criativos. A maneira de construir uma relação horizontal com elas/es, possibilitando diálogos através da premissa básica de escuta mútua, de valorização do outro como importante para o processo de ensino-aprendizado. A partilha de princípios éticos e políticos na construção de um ambiente profícuo de ensino de arte guiado pela relação arte e vida, pela alteridade e não transmissão de saberes vindos verticalmente (professor – aluno), mas, sim, da construção em coletivo dos mesmos.

Acredito que tais aspectos podem ser vistos na contemporaneidade como modos alternativos de pensar o processo pedagógico e artístico, em se tratando especialmente do ensino das artes. Ao valorizar a/o aluna/o, entendendo que não são tábulas rasas, mas seres dotados de inúmeras experiências, penso ser possível desenvolver uma produção de conhecimento feita de forma não hierárquica, não opressora ou segregadora. Inventar os meios e convidar a/o aluna/o para, junto do processo formativo, tornar-se autor/a de seu próprio conhecimento, talvez seja uma via para repensar o tecnicismo exacerbado, a desvalorização do sensível, a rigidez que separa quem pode ensinar/criar e quem deve apenas reproduzir.

Essas concepções dialógicas que aderem à prática docente de Frida podem ser melhor analisadas e questionadas pela perspectiva da Cultura Visual (HERNÁNDEZ, 2007; TOURINHO; MARTINS, 2011; MARTINS, 2015). Enquanto campo de estudo transdisciplinar, a cultura visual dedica-se especialmente aos fenômenos visuais que estão ocorrendo nos dias atuais, nos usos afetivos/sociais/ideológicos das imagens, bem como nas práticas culturais que se desenvolvem com/a partir o/do uso de tais imagens.

Desse modo, entendo que as imagens – especialmente aqui enfatizando as imagens de Frida Kahlo, mas compreendendo tantas outras que estão nas mais diversas esferas culturais que constituem nossas visualidades – nos impelem sentidos/significados. Cada sujeito, a partir de seu próprio repertório de experiências, constitui suas determinadas significações em relação às imagens. O sentido não está dado *a priori* e nem pode ser transmitido ou ensinado, pois “os

significados não carregam marcas" cristalizadas nas imagens, mas, ao contrário, "são articulados em relação com, ou em relação a, vivência que caracteriza uma condição relacional e concreta no/do contexto" (MARTINS, 2015, p. 25). Por isso, a cultura visual abre espaços de diálogo e visibilidade para diferentes modos de ser e de perceber o mundo, potencializando, por exemplo, que práticas feitas por mulheres sejam desmarginalizadas e abordadas de maneira crítica e comprometida com o campo da produção de conhecimento.

Sem hierarquizar tais imagens – da arte, midiáticas, de propaganda, ou tantas outras – a imagem, na cultura visual, é percebida não somente por seu valor estético. Sobretudo, a busca é de compreender como as imagens são usadas, cultivadas, apreendidas, significadas, contextualizadas... Ou seja, qual o papel das imagens na vida da cultura, na formação dos sujeitos. Torna-se importante, então, atentarmos que as imagens provocam modos de ser, pois estão imbricadas nas relações interpessoais, construindo a biografia visual (CUNHA, 2008) de cada sujeito, ou seja, a coleção de imagens significativas que compõem a vida das pessoas. As imagens, portanto, constituem nossas subjetividades.

Segundo Susana Rangel Cunha (2008), a subjetividade no contexto da cultura visual pode ser entendida através das diversas biografias visuais que compõem as vidas dos sujeitos, uma vez que permitem refletir sobre os tantos produtos culturais que nos afetam e nos (re)posicionam frente ao mundo. Nesse movimento, vamos nos constituindo como sujeitos-visualizadores, como corpos que (re)constroem suas subjetividades em relação às imagens que engendram. Vamos nos (trans)formando ao passo que criamos significados, a partir dos modos de ser que as imagens nos impelem, que produzem em nós e que com elas também produzimos. Questionando e problematizando as práticas e perspectivas patriarcais que tradicionalmente regem os parâmetros de visualização e experiências estéticas dos sujeitos, a cultura visual procura encontrar as fissuras e brechas no sistema para romper com as lógicas dominantes, constituindo formas críticas de pensar a formação e a criação em arte, sem excluir as diversidades, tal como, a figura feminina.

A imagem de Frida Kahlo, dentro desta perspectiva, é uma dessas fissuras. Em meio às reproduções de quadros/obras, livros, mochilas, agendas, canecas, chaveiros, bonecas e tantos outros produtos que atualmente são comercializados

com a imagem de Frida, hoje, a pintora mexicana que em meados dos anos 30 pouco era reconhecida por sua arte, tornou-se ícone *pop*. A Fridomania (MONSIVÁIS, 2004 apud BERTÉ, 2016, p. 66) tornou a imagem de Frida icônica, disseminada, cultuada, fazendo dela símbolo feminista, identidade mexicana, de luta social. Mas é também nesse âmbito controverso do capitalismo que, segundo Berté (2016), a fridomania tem sido questionada. Nesse sentido, e em relação com o que aborda o autor, penso ser importante ressaltar que todavia, outros "macho-arte-manias" (p. 23) – referindo-se ao fato de que artistas homens por diversas vezes também foram cultuados e comercializados – não sofreram com a hipocrisia de uma temida desvalorização da arte ao tornarem-se mercadoria.

A partir da estetização cultural (AGUIRRE, 2011), "a aura dos produtos de arte já não está ligada a uma relação de culto ou privilégio para estes objetos" (p. 79). Hoje temos acesso às imagens de Frida por um vasto campo de possibilidades, sem que para isso precisemos ir até um museu, por exemplo. Podemos ter Frida na parede do quarto, na capa do caderno, nas estampas de camiseta... E se a fridomonia possibilita que a experiência estética com a obra/vida de Frida torne-se mais democrática, então a "demonização" desses produtos pode ser apenas um brio ferido dos dogmas tradicionais, patriarcais e arcaicos de arte.

Neste contexto que abrange diversificados veículos da imagem de Frida e diferentes sentidos possíveis frente à elas, destaco os efeitos dessas imagens, suas formas de persuadir, iludir, aludir, impactar, destacando que o ato de ver cria discursos, narrativas, movimentos, enredando afetos e experiências (TOURINHO, 2011). Ver Frida Kahlo, criar relações com sua imagem, perceber sua potência enquanto artista e professora, demanda um olhar crítico que aprofunda e personaliza nossas formas de ver e nossa relação com o mundo, desenvolvendo uma atitude reflexiva e analítica para entender os porquês dos usos e significados que estabelecemos com determinadas imagens. Com esse olhar crítico, visualizo Frida Kahlo como uma potência sensível e criativa, percebendo em suas obras e em seus modos de ser artista-educadora-mulher, também formas de ser sujeito no mundo.

Seja através dos produtos comercializados aos moldes da fridomania, seja indo até o museu para ver as obras originais, ou ainda contextualizando sua imagem em processos artísticos ou pesquisas acadêmicas, como neste caso, o fato é que

cada vez mais vemos e criamos relações com as imagens de Frida Kahlo. E nesse movimento, assim como procurei desenvolver aqui, também torna-se emergente evidenciar sua potência nas artes enquanto professora, artista e mulher. Desse modo, compreendo que as imagens de Frida têm um poder de transformação e não apenas de representação, pois elas possibilitam produzir outras formas de ser, de entender o mundo e as construções ideológicas que nos constituem fora de um regime fechado de cópia/reprodução de um modelo patriarcal que por muito tempo têm oprimido tantas minorias como negros, índios, pessoas LGBTQIA+ e mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de chamar este subtítulo de “Considerações em fluxo, ininterrupta, em estado de porvir”. Digo isso porque as discussões aqui abordadas não se findam nestas páginas, mas sim, ganham outras matizes para colorir nossas formas de pensar, significar, refletir, lutar, resistir. Em tempos sombrios politicamente, em um país como nosso que sofre com variados ataques à democracia, aos direitos humanos, ao respeito às diferenças, talvez estas linhas sirvam para transformar nossos tempos em arco-íris. Cores que vêm de nossa latinidade, de nossa força política e de uma construção que é feita através de perspectivas como as de Frida Kahlo.

A valorização das autobiografias, da relação inerente entre vida e arte, das experiências dos sujeitos, das autonomias na produção de conhecimento e nos processos de ensino-aprendizado, do corpo e seus modos de ser e de se constituir no mundo são alguns dos reflexos que movem meu fazer-pensar artístico em sintonia com Frida Kahlo. Esta artista-educadora-mulher que nos convida a questionar as supremacias, as fórmulas prontas e cristalizadas, as práticas conservadoras que negam a vida em sua pluralidade e diversidade. Esta educadora-artista-mulher que rompe com padrões, transgride as lógicas patriarcais, desestabiliza as práticas convencionais ao passo que produz sua subjetividade em arte. Esta mulher, artista e educadora (e tantas outras mais que deseja ser) que abre fronteiras para encontrarmos possibilidades outras em arte na contemporaneidade.

O colorido de Frida Kahlo e de sua (atu)ação como artista, docente e mulher

respingam maneiras de construir afeto, produção de conhecimento, abordagens artísticas. Transbordam e pintam a vida, o cotidiano, de forma sensível e crítica. Este texto não quis ser um quadro ou obra que transfigurasse modos de ser de Frida Kahlo como "novas fórmulas" a serem adotadas em nossa práxis como artistas e professores, mas uma paleta de cores diversa e pulsante para pintarmos nossos corpos, subjetividades e poesia em constante estado de movimento.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Imanol. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da cultura visual:** conceitos e contextos. 1 ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 69-111

ALCÁZAR, Josefina. **Performance – un arte del yo:** autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo XXI Editores, 2014.

BERTÉ, Odailso. **O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo.** Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 2018.

_____. Corpo e experiência no processo criativo de Frida Kahlo: Conexões entre dança e cultura visual. In: **Revista Digital do LAV** – Santa Maria – vol. 9, n. 3, p. 60 - 85 – set./dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/24044/pdf. Acesso em: 28 out. 2019

CASTANHEIRA, Ludmila Almeida. **Performance arte:** modos de existência. Curitiba: Appris, 2018.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. **Cultura visual e infância.** In: Anais da 31ª Reunião da ANPED. Out/2008, p. 102-132.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores do Cultura Visual:** proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERRERA, HAYDEN. **Frida:** a biografia. São Paulo: Globo, 2015.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. (Org.). **Arte, educação e cultura.** – 2. ed. rev. e ampl. – Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015. p. 17-38.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. In: REIMAN, Karen Cordero; SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte.** Ciudad de México: Oak Editorial, 2007, p. 17-43.

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In: REIMAN, Karen Cordero; SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte.** Ciudad de México: Oak Editorial, 2007, p. 45-79.

REIMAN, Karen Cordero. El arte de imaginar. In: **El diario de Frida Kahlo. Una nueva mirada.** Ciudad de México: La Vaca Independiente, 2017. p. 10-16.

TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo:** crónica, testimonios y aproximaciones. México D. F.: Ediciones de Cultura Popular, 1977.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e ingerências da Cultura Visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual:** conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011. p. 51-68.

TOURINHO, Irene. As experiências do ver e ser visto na contemporaneidade: por que a escola deve lidar com isso? In: MENDONÇA. R. (Coord.). *TV Escola/Salto para o futuro:* cultura visual e escola. Ano XXI, Boletim 09, ago 2011, p. 9-14. Disponível em: https://docente.ifrn.edu.br/isabeldantas/festa-e-ludicidade/arte-educacao/imagem-identidade-e-escola.-martins-raimundo. Acesso em: 28 out 2019.

PROFESSORA PESQUISADORA E PROPOSITORA: UMA REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA DOCENTE A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA LÚDICO/PEDAGÓGICA

Rutz, Mairin Jordane[1]
AZEVEDO, Cláudio Tarouco[2]

Resumo: Esse trabalho é um recorte de uma pesquisa que está em desenvolvimentos junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel, na linha de Pesquisa "Educação em Artes e Processos de Formação Estética", e que visa desdobramentos de uma proposta lúdica para atividades pedagógicas. No presente estudo apresento: um relato de experiência no campo do ensino da arte envolvendo materiais lúdico/pedagógicos; e possíveis conexões entre a professora pesquisadora e a professora propositora, com o apoio de Utuari (2014) e Bortoni-Ricardo (2008).

Palavras-chave: Materiais lúdico/pedagógicos; professora pesquisadora; professora propositora.

Abstract: This work is a research resource that is being developed together with the UFPel Postgraduate Program in Visual Arts, in the line of research "Education in Arts and Aesthetic Formation Processes", and which aims to unfold a musical proposal for activities. pedagogical In the present study, I present: an experience report in the field of art teaching involving playful / pedagogical materials; and possible connections between Teacher- researcher and, Teacher-propositor with the support of Utuari (2014) and Bortoni-Ricardo (2008).

Keywords: Ludic/pedagogical Material. Teacher-Researcher; Teacher-propositor

INTRODUÇÃO

Para pensar esse trabalho tomo como ponto de partida a experiência em sala de aula com alunos em uma escola de ensino médio, localizada no município de Arroio do Padre, no ano de 2018. Ao longo das aulas desenvolvi uma proposta diferenciada de ensino de arte, buscando trabalhar de forma lúdica para que os estudantes se sentissem envolvidos nas aulas. Dessa experiência surge meu objeto de pesquisa junto ao PPGAV-UFPel, nomeado até então de Objeto propositor[3], que refere-se a uma mala composta com objetos como mapa, diário de viagem, passaporte, postais, borrachas e adesivos. Pretende-se ao longo da pesquisa de mestrado buscar formas de potencializar a proposta de viagem e utilização desse material como estratégia lúdico/pedagógica para o ensino de artes.

No presente trabalho me dedico a apresentar um relato de experiência

[1] Graduada em Artes Visuais Licenciatura pela UFPel, mestranda no Programa de Pós- graduação em Artes Visuais da UFPel na linha de pesquisa "Educação em Artes e Processos de Formação Estética". mairinjordanerutz@hotmail.com
[2] Professor do Mestrado em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Pelotas. Líder do grupo de pesquisa Arte, Ecologia e Saúde. E-mail: claudiohifi@yahoo.com.br.
[3] Termo que emprego a partir da pesquisa de Andrea Hofstaetter 2017, mas buscasse ao longo da pesquisa encontrar um nome de identifique de forma mais especifica o material.

envolvendo a proposta lúdica de ensino de arte com temática de viagem e buscar conexões a partir de Utuari (2014) e Bortoni-Ricardo com as dimensões de professora pesquisadora e professora propositora que cria, utiliza e busca expandir a proposta.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Ao longo da graduação despertou-se um interesse por práticas de ensino de Arte com aspecto lúdico, reconhecendo que a diversificação das aulas é de expressiva importância e associa-la à ludicidade é uma grande contribuição para motivar os alunos ao prazer pelo conhecimento. Desenvolvo então em 2018 uma proposta lúdica de ensino de Arte com a temática de viagem, pautado na utilização de materiais como mala, mapas, diários de viagem, passaporte, carimbos e postais, com o intuito de promover o ensino de forma lúdica, propondo uma viagem pelo conhecimento, de maneira a despertar o interesse e a curiosidade e envolver os alunos nas aulas.

Cada material foi pensado com um propósito no ensino da arte. A mala ser suporte dos demais e remeter a ideia de viagem; o diário para registro escritos e artísticos sobre as aulas; o passaporte para marcar os lugares visitados/conteúdos estudados; os carimbos para marcar o passaporte com uma imagem ou palavra que sintetize o conteúdo estudado. O mapa marcar o destino/tema explorado. Os postais para promoverem a produção artística dos alunos ao longo da “viagem”.

Os materiais foram confeccionados pelos estudantes ao longo das aulas, alguns em grupo, outros de forma individual, o que não descartou a cooperação entre os alunos. Em uma das aulas, propôs-se uma viagem para estudar determinado conteúdo da arte, de forma a utilizar os materiais confeccionados[4] e propor a criação dos demais[5].

[4] A mala, o passaporte e o diário foram confeccionados primeiro, devido sua “função”.
[5] Os carimbos e os postais foram criados a partir da “viagem”, assim como o mapa foi utilizado depois.

Figura 1, 2, 3, 4 e 5 – Materiais confeccionados pelos alunos. Fonte: acervo da pesquisadora

A proposta demostrou resultados positivos, apontados por meio de registro escritos nos diários dos alunos, comentários surgidos durante as aulas, percepções, afirmações positivas da comunidade escolar em geral; mostrando potencialidade enquanto proposta lúdica de ensino de arte mediadora do conhecimento e estimulante do desenvolvimento da imaginação. Dessa proposta surge um material aplicado ao ensino de arte, pensado como possibilidade para ser utilizado por demais professores, sendo composto por uma mala, dois diários de viagem[6], um passaporte, borrachas, postais, adesivos e um mapa.

Figura 6 e 7– material confeccionado pela pesquisadora. Fonte: acervo da pesquisadora

Andrea Hofstaetter (2016; 2017) considera necessário que os materiais didáticos oportunizem a interação entre os aprendizes e o conhecimento como mediadores, ela transpõe a ideia de proposição artística para o contexto da educação em arte, pensando o material didático como Objeto Propositor[7]. Por acreditar na potência da proposta e dos materiais me aproprio do termo para nomear este material.

Os objetos propositores são, portanto, objetos que realizam a função de

[6] Um dos diários era minha monografia de conclusão de curso.
[7] Andrea Hofstaetter utiliza o termo a partir da pesquisa de Mirian Celeste Martins.

> mediação entre os sujeitos, o meio e os conhecimentos, incluindo a imaginação, a fantasia e a capacidade inventiva de cada um. Objetos propositores abarcarão as diferenças que constituem cada um, oportunizando novos agenciamentos e diálogos entre a multiplicidade e a pluralidade do laço social. Objetos propositores se abrem ao novo, ao inusitado, ao não previsto e não esperado (HOFSTAETTER, 2017, p. 2083).

Para a autora também é "importante considerar que a criação de objetos propositores demanda alguém interessado em propor situações de aprendizagem, proporcionando aos que as vivenciarem, experiências diferenciadas e únicas." (2016, p.162). Surge então a concepção de professor propositor ou professora propositora, a qual me identifico, que "será o mediador e o curador daquilo com o qual os estudantes entrarão em contato e fará as provocações necessárias para que este encontro seja produtivo." (HOFSTAETTER, 2016, p.161).

> O professor /mediador é aquele que está entre, que conduz uma conversa, que provoca olhares, pensamentos, que promove encontros entre arte e os alunos. O professor curador seleciona, pensa possíveis conceitos a serem explorados como os alunos. (UTUARI, 2014, p. 54-55).

Solange Utuari, afirma que enquanto professor propositor o docente "passa da figura que executa aulas de arte para aquele que escolhe, arranja e media acervos artísticos com focos em conceitos e processos". (2014, p. 55) Ele passa a propor percursos estéticos, poéticos, artísticos e educativos, provocando "encontros significativos e experiências estéticas", estando ao lado do aluno partilhando descobertas. (Ibidp. 53)

Mesmo com os resultados positivos com a proposta de viagem, verificou-se lacunas quanto aos usos de alguns materiais como os diários. Verificou-se que alguns alunos não conseguiram desenvolvê-los por meio da escrita e artisticamente. Busca-se durante a pesquisa de mestrado preencher essa brecha, de forma a potencializar a proposta. Construo-me nesse momento também como professora pesquisadora, em busca de solucionar lacunas em minha prática/proposta. (BORTONI-RICARDO, 2008)

> O professor pesquisador não se vê como um usuário de conhecimento produzido por outros pesquisadores, mas se propõe também a produzir conhecimentos sobre seus problemas profissionais, de forma a melhorar sua prática. O que distingue um professor pesquisador dos demais professores é seu compromisso de refletir sobre a própria prática, buscando reforçar e desenvolver aspectos positivos e superar as próprias deficiências. Para isso ele se mantem aberto a novas ideias e estratégias. (p. 46)

A pesquisa do professor tem como propósito o conhecimento da realidade para transformá-la, buscando a melhoria de suas práticas pedagógicas, contribuindo também com outros educadores. Nesse sentido, avanço na pesquisa procurando

identificar diferentes possibilidades de usos do diário em práticas artístico/pedagógicas e como eles podem enunciar novos dados e possibilidades de pesquisa no campo das Artes Visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do relato de experiência que atestou a compreensão da importância do material lúdico/pedagógico no ensino aprendizagem em Arte, buscou-se conexões com a figura do professor, reconhecendo a importância dele assumir diversos papeis no processo de ensinar. Como professor propositor se faz necessário aproximar a arte dos alunos de maneira a promover encontros significativos e experiências estéticas. Enquanto professor pesquisador é fundamental analisar e aprimorar sua prática pedagógica de forma a contribuir no cenário da educação. Entendo, portanto, que com minha prática me construo como professora pesquisadora e propositora, promovendo a qualificação pessoal e do campo de ensino da arte.

REFERÊNCIAS

BORTONI-RICARDO, S. M. O professor pesquisador: Introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

HOFSTAETTER, A. Ensino de Arte e pensamento utópico: Por materiais poéticos para proposições de aprendizagem. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS,25º, 2016, Santa Maria, Rs. **Anais** do 25º Encontro da ANPAP. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2016. p. 154-169.

_____. Criação de material didático em artes visuais: dispositivos sensíveis para a proposição de experiências de aprendizagem, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26º, 2017, Campinas. **Anais** do 26º Encontro da ANPAP. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2077-2092.

UTUARI, S. O professor propositor. In: 24º SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO: Arte e Educação: Os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo. **Anais**... Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2014. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/42/128> Acesso em: 01 nov. 2019

JOSEFA PALACIOS: MULHERES ARTISTAS NO SÉCULO XIX NO URUGUAI

SIRE, Milena Lima[1]

Resumo: Vinculada ao grupo de pesquisa Caixa de Pandora: estudos em arte, gênero e memória do Centro de Artes da UFPel, esta pesquisa trata do caso da uruguaia Josefa Palacios, artista plástica nascida no século XIX, pintora da primeira representação do episódio de independência do Uruguai. O referencial teórico é composto por teóricos da história da arte e da sociologia, onde vamos procurar entender o processo de desvalorização da figura feminina como produtora de arte.

Palavras-chave: Josefa Palacios; mulheres artistas; gênero;

Resúmen: Vinculada al grupo de pesquisa Caja de Pandora: investigaciones en arte, género y memoria del Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas, esta investigación trata del caso de la uruguaya Josefa Palacios, artista plástica nacida en el siglo XIX, pintora de la primera representación del episodio de independencia del Uruguay. El referencial teórico es compuesto por teóricos de la historia del arte y de la sociología, en donde vamos a buscar entender el proceso de desvalorización de la figura femenina como productora de arte.

Palabras-clave: Josefa Palacios; mujeres artistas; género.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se encontra em andamento, e é vinculada com o grupo de pesquisa Caixa de Pandora: estudos em arte gênero e memória, do Centro de Artes da UFPel. Nela, busco analisar alguns fatores de silenciamento da história das mulheres no campo artístico, onde são apagadas da história que ajudam a escrever.

Ao estudarmos história da arte nos deparamos com diversas publicações escritas por diversos autores. Nessas publicações podemos identificar centenas de nomes de artistas, renomados ou desconhecidos, em sua maioria esmagadora masculinos, e também encontramos milhares de figuras femininas nuas. Poucos nomes de artistas mulheres são citados nessas publicações. Poucas são as mulheres artistas citadas, referenciadas e estudadas ao longo da história da arte. Existe uma hipervisibilidade de musas, de objetos de representação, e por outro lado, a invisibilidade como sujeito criador (MAYAYO, 2003, p.21). Algumas

[1] Graduanda no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPel. milelimasire@gmail.com

dificuldades sociais e morais impediam as mulheres de seguir o ramo artístico, desviando-as apenas para a função de modelos ou musas e afastando-as da condição de autoras. Michelle Perrot, teórica francesa que se aprofunda nos estudos de gênero, nos explica algumas formas de silenciamento sofridas pelas mulheres ao longo da história:

> Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. (PERROT, 2008, pg. 101)

No campo da criação, o acesso feminino às academias de arte foi tardio. Ana Simioni aponta em seu texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* algumas causas da exclusão das mulheres no ensino das artes. Segundo a autora, um fator determinante foi a privação do estudo do modelo vivo, considerando que o nu era imoral e inapropriado para as mulheres. Essa condição de desvalorização permitiu que as mulheres fossem distanciadas das representações do humano, ficando reservadas a outro tipo de artes menores, como naturezas-mortas ou porcelanas (SIMIONI, 2007). A autora nos explica um caso ocorrido num salão francês no ano de 1806 que explica o surgimento do que seria posteriormente chamado de “arte feminina”:

> Lorimier pintava os gêneros tidos como “naturalmente femininos”, a saber, os retratos, as cenas do cotidiano doméstico, as flores, naturezas-mortas etc. Naquele momento, começou-se a afirmar a noção de que existiria uma “temática feminina”, consagrada primordialmente ao fixar o espaço doméstico, cuja contraposição, velada, seria a de uma “temática masculina”, dedicada aos temas públicos, históricos, civis. Dava-se início à formação de uma nova categoria de enquadramento para a produção das mulheres, a da “arte feminina”, que, ao nomear e rotular mediante critérios diversos suas produções, terminava por separá-las e, mesmo sem o querer, dificultava as tentativas de profissionalização das mulheres artistas daquele período. (SIMIONI, 2007, pg. 90)

Com acesso tardio às academias, a exclusão dos estudos de figura humana, com a desvalorização de suas habilidades técnicas, reduzidas a pinturas de gênero que se adequassem aos valores morais da sociedade da época e que não ousassem se nivelar à postura daqueles que tinham o domínio da esfera política e pública, surge o interesse pela pintora Josefa Palacios, nascida no início do século

XIX em Colônia do Sacramento, no Uruguai, e contemporânea à cruzada libertadora que culminaria na independência do país. A artista se inspira no episódio e em 1854 retrata em óleo a primeira imagem do desembarco dos trinta e três Orientais[2]. Mesmo com temática inovadora, seu óleo permaneceu no esquecimento até 2012, quando foi realizada uma catalogação das obras do Museu Histórico Nacional de Montevideo e a obra de Palacios foi incluída.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Josefa Palacios

Quando se trata de estudos livros ou de história da arte, não se costuma encontrar facilmente Palacios. Não vemos sua obra estampada nas sessões de arte ou história nos livros didáticos escolares, ou tampouco nos livros específicos de história da pintura. Poucos e recentes são os relatos da mulher aristocrata que pintou o Desembarco dos Trinta e Três Orientais, em 1854.

Figura 1 – Desembarco de los Treinta y Tres Orientales. Josefa Palacios. Fonte: Matías Bernaola.

Proveniente de uma família patrícia do século XIX, Josefa não contou com a

[2] O Desembarco dos trinta e três Orientais foi o movimento de retomada e liberação do território da Cisplatina, que estava, até então, sob o domínio do Império do Brasil.

ajuda de mestres e modelos para a composição de sua pintura. Sua representação não conta com total domínio de perspectiva ou idealização de representação da figura humana, tendo assim rostos desfigurados na maior parte do tempo, mas contém um olhar mais apurado ou condizente com o fato histórico. De surpresa, os trinta e três libertadores se encontram chegando na calada da noite, escondendo-se atrás das folhagens das margens da praia da Agraciada. Não encontramos nesta pintura nenhuma espécie de espetáculo teatral idealizado, e sim apenas elementos cruciais para o entendimento do fato histórico, como a bandeira dos trinta e três orientais (listrada em azul, branco e vermelho, com o escrito *Libertad o Muerte* em seu centro), algumas armas no chão e as figuras centrais (a pintura é tão escura que não temos certeza de haver 33 pessoas representadas).

Até 2018, as fontes de pesquisa eram escassas e pouco se sabia sobre ela. O periódico uruguaio *Eco de la Juventud*, de 1854, relatava suas habilidades de desenho logo na adolescência e sua condição autodidata. O periódico também elogiava a artista por sua maestria na composição da pintura e a colocava no mesmo patamar daqueles que tiveram grandes mestres e modelos. Mesmo assim, pouco se sabe sobre ela. Não se sabe ao certo seu nome. Algumas fontes sem muito aprofundamento dizem que se chamava Claudia Josefa Palacios, já outras fontes relatam que seu nome seria Josefa Palacios González, de acordo com um censo de 1836, onde justifica que o sobrenome González teria sido herdado de sua mãe (COLONIA DEL SACRAMENTO, 2008, p. 2). Santiago Pittamiglio (2018), edil da Junta Departamental de Colônia do Sacramento, apresentou um projeto de decreto que visava renomear uma das ruas da cidade de nascimento da artista com o nome da mesma, procurando reconhecer sua importância no contexto artístico em que está inserida. O projeto foi aprovado e hoje o nome da artista está inserido no bairro onde as ruas levam os nomes de artistas renomados.

Gabriel Peluffo Linari, arquiteto, pesquisador e escritor do livro *Historia de la pintura uruguaya*: El imaginario nacional-regional (1830-1930), fez uma seleção de obras e artistas que seriam incluídos na escritura do livro. Dentre eles, podemos citar nomes como Juan Manuel Blanes e Pedro Figari, além de artistas suecos, italianos e franceses que integraram a classe de retratistas do Uruguai. Nessa seleção de retratistas, paisagistas, pintores históricos, gravuristas e demais artistas, podemos

encontrar apenas uma mulher: Petrona Viera, pintora da corrente planista, nascida em 1895 e que produziu até sua morte, em 1960.

Existe também um catálogo, realizado pela professora e pesquisadora uruguaia Sonia Bandrymer, que visou incluir biografias, informação e imagens, apresentando a vida e obra de 172 artistas visuais uruguaios nascidos entre 1830 e 1971. Este é o maior estudo formal sobre a artista já publicado. Mas o que levou Josefa Palacios, pintora da primeira retratação do episódio de independência na pintura histórica uruguaia, a ser silenciada e negligenciada de tal forma? O que levou o desinteresse nacional sobre uma obra de uma mulher que ajuda a ilustrar pictoricamente a história de seu país, imprescindível para o estudo da arte uruguaia? É necessário conhecer, investigar e analisar as razões que levaram ao esquecimento da artista.

O estudo se encontra ainda em andamento. Novos dados serão coletados a partir das entrevistas com os pesquisadores e novas conclusões aparecerão. Ainda assim, devemos salientar o quão importantíssimos são os estudos acerca da valorização da obra da mulher artista, que tiveram um ponto de partida na década de setenta com a terceira onda do feminismo (MAYAYO, 2003, p. 44). Estas publicações desencadearam o interesse pela execução de pesquisas que nos permitiram ter maior entendimento sobre os processos de silenciamento das mulheres.

Juan Manuel Blanes

Acostumados com a técnica de Juan Manuel Blanes, compatriota da artista Josefa Palacios, é difícil encontrar alguma análise sobre a obra dela, principalmente pelos motivos sociais já descritos no início desse artigo. Mas é importante salientar a diferença entre a artista autodidata e ele, que sai do país para estudar técnicas de pintura na Europa. Blanes foi patrocinado pelo governo uruguaio, que lhe encomendou muitas telas, incluindo o retrato oficial do General José Artigas. A impecável técnica de Blanes, seu olhar apurado e o ideal de identidade nacional ligado à linhagem histórica de sua pintura, o consagrou como o pintor da pátria, e nesse pedestal sua memória vive até os dias contemporâneos.

> As mulheres se movem nas fronteiras da civilidade e da selvageria, do humano e do animal. São uma ameaça para a vida harmoniosa da coletividade. Como mantê-las afastadas? As mulheres não são apenas diferentes: modelagem inacabada, homem incompleto, falta-lhes alguma coisa, são defeituosas. A frieza da mulher se opõe ao calor do homem. Ela é noturna, ele é solar. Ela é passiva e ele, ativo. O homem é criador, por seu sopro, o *pneuma*, e por sua semente. Na geração, a mulher não passa de um vaso do qual se pode esperar apenas que seja um bom receptáculo. (PERROT, 2008, p. 23)

Blanes recebeu bolsas de estudos para estudar na Europa, onde morou por alguns anos. Mesmo lá, recebeu encomendas do governo uruguaio para realizar o retrato oficial de José Artigas, herói nacional. Como o general já havia falecido, era necessário construir do zero uma imagem que fosse convincente e adequada para um caudilho que liderava um movimento de independência. Mesmo sem referências imagéticas, Blanes executa estudos do rosto do libertador por meio de relatos orais (FOCHESATTO, 2017, p. 6-7).

Blanes recebeu encomendas do governo para retratar os heróis militares, na esperança de construir uma identidade nacional. Essas obras hoje encontram-se, em sua maioria, no Museu Histórico Nacional ou no Museu Juan Manuel Blanes, que carrega o nome do artista:

> Muitos retratos também são encomendados com fins celebrativos, e tornam-se patrimônios iconográficos de determinadas sociedades. Muitos desses retratos são aclamados nas festas cívicas e expostos em locais públicos exatamente por carregarem essa função. (FOCHESATTO, 2017, p. 6)

O *Juramiento de losTreinta y Tres,* elaborado por Blanes em 1877 (23 anos depois da obra de Palacios – Figura 2), apresentava muitas características de uma pintura alegórica, esquematizada para contemplar a estética libertadora nacional que se precisava. Carrega uma moldura bem polida, onde podemos destacar as simbologias da balança, do cerro de Montevideo, do gado, do equino e do sol. Estes elementos fazem parte do atual Brasão de Armas da República Oriental do Uruguai. Os símbolos representam, respectivamente: a igualdade e justiça, a força, a liberdade e a abundância econômica.

Figura 2 – Juramiento de los Treinta y Tres. Juan Manuel Blanes. Fonte: Museu Blanes.

Stuart Hall, teórico jamaicano que se aprofunda em estudos culturais, nos explica:

> As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a "nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas [...]. (HALL, 1999, pg. 50-51),

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo encontra-se em andamento, e pretende aprofundar a análise comparativa da produção destes artistas no foco da representação histórica no Uruguai, bem como, enfatizar a obra de Josefa Palacios nesta temática. O reconhecimento é um processo lento. Até 2012, com a publicação de Sonia Bandrymer já descrita neste resumo, não tínhamos estudo algum sobre Josefa Palacios já publicado. Em 2018, a obra da artista viajou até Mercedes, outra localidade uruguaia, com o intuito de participar de uma exposição que homenageasse a história das mulheres. Também em 2018, com o projeto de decreto

do edil Pittamiglio, tivemos o prazer de conhecer ainda mais sobre a misteriosa vida dessa artista, além de caminhar mais um passo rumo ao reconhecimento da mesma. Ainda devemos caminhar mais. Josefa deve ter sua obra publicada nos livros de arte, nos livros didáticos escolares e deve também continuar participando de exposições de curadoria planejada. O manto que cobre a importância e a potência da obra de Palacios deve ser por fim retirado.

REFERÊNCIAS

BANDRYMER, Sonia. "Efemérides". El Desembarco de los 33 Orientales. Catálogo Digital Arte Activo, DNC-MEC. 2012. Disponível em: <http://www.museos.gub.uy/index.php/noticias/item/520-efem%C3%A9rides-eldesembarco-de-los-33-orientales>. Acesso em: 24 jun. 2017.

COLONIA DEL SACRAMENTO. **Proyecto de Decreto**, Expte. N° 164, de 22 de agosto de 2018. Designa con el nombre Josefa Palacios a la actual calle Fermín Ferreira de Colonia del Sacramento, y con este último a una calle inominada que se detalla. Junta Departamental de Colonia, Colonia del Sacramento, p. 1-5, agosto, 2018.

CUADRO Historico. **Eco de la Juventud**, Montevideo, n. 14, p. 1, 20 abr. 1854.

FOCHESATTO, Cyanna Missaglia. **Os retratos de Juan Manuel Blanes**: Algumas considerações. *Estudios Históricos - CDHRPyB*. Uruguay, v. IX, n. 18, 19 p.,dezembro 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. Edição: Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

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

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes artistas mulheres?** Tradução: Juliana Vacaro. 2. ed. rev. São Paulo: Aurora, 2016. 28 p. Disponível em: https://docplayer.com.br/38465449-Por-que-nao-houve-grandes-mulheresartistas.html. Acesso em: 2 jun. 2019.

PELUFFO, Gabriel. **Historia de la pintura uruguaya**: El imaginario nacional-regional (1830-1930) De Blanes a Figari. 2. Edición, Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 1999. 126 p.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. 1. Edição, São Paulo: Contexto, 2008. 190 p.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. New York, Columbia University Press. 1989.

SIMIONI, Ana Paula. **O corpo inacessível**: As mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, ed. 14, p. 83-97, jan-jun 2007.

QUEM SÃO ELAS: MAPEAMENTO DAS MULHERES PIONEIRAS NO CINEMA DE ANIMAÇÃO NO BRASIL

LANNES, Nadine[1];
SCHNEIDER, Carla[2]

Resumo: Percebemos a falta de registros da mulher na história do cinema de animação no Brasil, apesar de sua presença e pioneirismo. Esta pesquisa objetiva visibilizar essas mulheres a partir da revisitação histórica da filmografia da animação brasileira e apresentando os nomes ausentes, além de ressaltar as cineastas contemporâneas.

Palavras-chave: mulheres brasileiras cineastas; cinema de animação

Abstract: We have noticed the lack of data on women on the history of animation cinema in Brazil, despite of their presence and pioneering. This research aims to make visible these women by revisiting Brazilian animation filmography and presenting the absent names, besides highlighting the contemporary filmmakers.

Keywords: Brazilian women filmmakers. animation cinema

INTRODUÇÃO

Produtos audiovisuais animados no Brasil têm recebido destaque não somente pelo centenário celebrado em 2017, mas também em termos de reconhecimento obtido por filmes premiados em festivais internacionais. Além disso, tem sido crescente o número de produções de séries animadas para TV e outras plataformas digitais, atendendo uma demanda de representatividade nacional.

Apesar desta ascensão do mercado de animação brasileiro, em escala mundial, nos deparamos com a escassez de registros de mulheres que trabalham nesta área ainda que elas tenham tido importante participação e, por vezes, protagonismo na história do cinema. Um exemplo neste sentido é o curta-metragem *Guida* (2014), dirigido por Rosana Urbes que foi o primeiro filme brasileiro, neste formato, a conquistar o prêmio principal do Festival de Annecy[3]. É relevante frisar que essas ausências têm sido recorrentes ao longo deste panorama histórico, tanto no âmbito nacional como internacional. Assim, se em

[1] Acadêmica Cinema de Animação/UFPel, nadylannes@gmail.com
[2] Professora Adjunta CA/UFPel, carla.schneider@ufpel.edu.br
[3] **Annecy Festival** é a principal referência entre os eventos internacionais de cinema de animação. Ocorre desde 1960 na cidade de Annecy, na França e é considerado o maior festival do mundo em termos de quantidade de atividades e público. Para sabe mais visite https://www.annecy.org/, último acesso em 29 out. 2019.

2017 destacamos o pioneirismo de Álvaro Martins através do curta-metragem *O Kaiser*, cabe perguntar: quem foi a mulher brasileira a realizar este mesmo feito, quando e em quais condições? Ainda nesta linha de raciocínio questionamos quem são as mulheres pioneiras na animação brasileira, considerando as mais diversas funções?

Estas questões pendentes e a crescente demanda por pesquisas com temas de gênero foram motivadores para este enfoque investigativo. É evidente a necessidade de creditar devidamente as mulheres que foram ignoradas pela história do cinema de animação do Brasil. Portanto, destacamos a relevância desta pesquisa ao contribuir na atualização dos dados da história de produções em animação no Brasil.

Desta forma, esta pesquisa objetiva fomentar a visibilidade dessas mulheres a partir da revisitação histórica da filmografia da animação brasileira. Além disso, identificar dados sobre as animadoras atuantes no mercado de séries e filmes em curtas e longas-metragens. Objetivamos ainda, divulgar dados resultantes da pesquisa em ferramenta online, destacando tais mulheres para que sejam devidamente prestigiadas e que a conversa sobre o trabalho feminino na animação se estenda através das barreiras geográficas e socioculturais. Como abordagem metodológica optamos pela coleta de dados presentes em livros, documentários, estudos de brasileiras que pesquisam sobre o tema, bem como catálogos do Festival Anima Mundi.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Ao buscar registros de mulheres nos primórdios da animação brasileira, nos deparamos com uma quantidade de dados insatisfatória. Por mais de 30 anos a única referência bibliográfica para os interessados em estudar o cinema de animação foi o livro “A experiência brasileira no cinema de animação”. Escrito por Antonio Moreno, apresenta dados até 1978 e, num olhar sobre as mulheres, nos revela o destaque para Hermína Týrlová, animadora da Tchecoslováquia e Ana Sacerdote, artista abstrata da Argentina. Dentre as brasileiras são mencionadas somente três (Vera, Gracinha e Eliane) que fazem parte do grupo de animação experimental “Fotograma”, porém os registros são informais, apenas com o primeiro nome.

Seguindo na busca sobre referências que trazem mulheres neste campo de atuação identificamos que é a partir dos anos 2013 e 2014, que surgem respectivamente os documentários "Luz Anima Ação" (Eduardo Calvet) e "Cinema Animado" (Arnaldo Galvão, Sérgio Nesteriuk). O primeiro retoma a trajetória da animação brasileira no cinema, televisão e publicidade a partir de 1917. Entretanto, percebemos que as únicas mulheres entrevistadas são, Olívia Latini (sobrinha do pioneiro Anélio Latini), Aída Queiroz e Lea Zagury (criadoras do Festival Anima Mundi) e Rosana Urbes (animadora, ilustradora e artista de *storyboard*). O segundo documentário, "Cinema Animado" traz depoimentos de Beth Carmona (consultora, produtora e gestora de projetos especializados na área infantojuvenil), Mayra Lucas e Marta Machado (produtoras executivas).

Mais recentemente, no ensejo da celebração do centenário em 2017 foram lançados os livros "A trajetória do cinema de animação no Brasil", de Ana Flávia Marchetti. Nesse, alguns animadores em destaque no cenário nacional foram inseridos, entretanto, somente duas animadoras foram citadas. Célia Catunda é animadora e co-criadora de diversas séries animadas de sucesso nacional e internacional, como "O Show da Luna" e "Peixonauta". Contudo, o enfoque não está no seu perfil de trabalho e sim nos produtos desenvolvido em parceria com seu sócio. Por outro lado, encontramos ênfase em Rosana Urbes com imagens de sua expressividade da animação de figuras femininas.

Consideramos que o reconhecimento das mulheres brasileiras nessa área resulta da conquista de prêmios em festivais de cinema. Nomes que figuram neste cenário há alguns anos, como Rosana Urbes (“Guida”, 2014) e Rosaria Moreira (“O Projeto do Meu Pai”, 2016) hoje detém reconhecimento e são citadas com maior frequência. Contudo, temos artistas com premiações mais recentes como Nádia Mangolini (“Torre”, 2017), Nara Normande (“Guaxuma”, 2018), Giovanna Muzel (“Só sei que foi assim”, 2018), Cassandra Reis (“Lé com Cré”, 2018) e Camila Kater ("Carne" 2019) para as quais há a necessidade fomentar visibilidade e registros junto a história da animação brasileira.

No intuito de ampliar a identificação de quem são as mulheres e em quais funções têm trabalhado, assumimos como uma amostra representativa da filmografia brasileira as produções presentes no livro "Animação Brasileira: 100 filmes essenciais", organizado por Gabriel Carneiro e Paulo Henrique Silva.

Lançado em 2018, surge da parceria entre a Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) e da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), trazendo um panorama que engloba filmes de 1953 a 2017. Ao verificar as 100 fichas técnicas, respectivas de cada filme, as mulheres aparecem, em sua grande maioria (praticamente 50% das ocorrências), trabalhando na área com qualificação administrativa, isto é, 'produtoras executivas'. Em segundo lugar (aproximadamente 25%) elas estão na função técnica, designadas como 'animadoras' e, com menor frequência, as encontramos em funções criativas, relacionadas à 'direção de arte', 'roteiro' e 'direção'.

Se ainda não foi possível localizar a brasileira realizadora do primeiro curta-metragem em animação, podemos evidenciar o pioneirismo de Mariana Caltabiano que, em 2008, lançou o longa-metragem "As Aventuras de Gui e Estopa". Constatamos que houve uma distância de 55 anos entre o lançamento deste filme em relação ao "Sinfonia Amazônica" creditado a Anélio Latini, em 1954. Esta constatação reforça nossa premissa quanto a omissão das mulheres na história da filmografia brasileira.

Mais recentemente encontramos as mulheres se dedicando as pesquisas neste campo de conhecimento. Em 2018 temos o artigo “Mulheres no mercado brasileiro de produtos audiovisuais em animação” de autoria de Ramona Krüger; a monografia "Mulheres na animação brasileira", de Josiane Reis "Mulheres na animação brasileira: A presença de profissionais no processo criativo" e a dissertação "Séries de animação brasileiras: Expressão e Gênero em *O Show da Luna, Meu AmigãoZão,* e *Irmão do Jorel*" defendida em 2019 por Laryssa Prado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar contribuir para a percepção e perpetuação da memória da mulher no cinema de animação brasileiro, esta pesquisa retoma a história com outro olhar, destacando a presença dessas mulheres até então submetidas a invisibilidade.

Se na perspectiva de gênero, ainda que o cenário não seja de total equiparidade, distinguimos certa evolução nos espaços preenchidos por realizadoras brasileiras que estão ingressando na área. Um novo movimento neste cenário se origina pelas mulheres recém graduadas em instituições de ensino superior com esta ênfase na formação, aqui neste texto representadas por

Giovanna Muzel (UFPel), Cassandra Reis (USP) e Camila Kater (Unicamp).

Compreendemos a necessidade de prosseguir nos estudos desta pesquisa, tendo como primeira etapa a identificação e cadastro dessas mulheres mediante a coleta de dados presentes nos catálogos do Festival Anima Mundi e posterior contato através de entrevistas online.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Gabriel; SILVA Paulo Henrique (orgs). **Animação brasileira**: 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: ABRACCINE, ABCA, Letramento, 2018.

KRÜGER, Ramona. **Mulheres no mercado brasileiro de produtos audiovisuais em animação.** 2018. 25p. Monografia (Graduação em Cinema de Animação) – Curso Cinema de Animação, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

MARCHETI, Ana Flávia. **Trajetória do cinema de animação no Brasil**. São Paulo: Ed. do Autor, 2017.

MORENO, Antônio. **A experiência brasileira no cinema de animação**. Rio de Janeiro: artenova, 1978.

PRADO, Laryssa. **Séries de animação brasileiras**: Expressão e Gênero em O Show da Luna, Meu AmigãoZão, e Irmão do Jorel. 2019. 288p. Dissertação. Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós- Graduação em Comunicação.

PEREIRA, Josiane Reis. **Mulheres na animação brasileira**: a presença de profissionais no processo criativo. 2018. 123p. Monografia (Graduação em Rádio, TV e Internet) – Escola de Comunicação, Educação e Humanidades da Universidade Metodista de São Paulo.

Filmes:

Luz, Anima, Ação (Eduardo Calvet, 2013, Brasil, 100min).

O Cinema Animado (Arnaldo Galvão, Sérgio Nesteriuk, 2014, Brasil, 110min.

SÍNTESE INVESTIGATIVA DO PERCURSO DE UMA PINTORA SINGULAR

LIVI, Silvia Helena Becker [1];
LIVI, Rogerio Pohlmann[2];
PINTO, Marco Aurélio Biermann[3]

Resumo: Amelia Pastro Maristany nasceu e morreu em Porto Alegre (1897-1979). Em 1920, ao visitar a exposição do pintor espanhol Luis Maristany de Trias, conheceu o artista, com quem casou em 1922. Com ele viajou e frequentou um universo artístico desenvolvido, em muito distinto do então existente em Porto Alegre, consolidando uma sólida carreira profissional como pintora. Em 1938 o casal retornou a Porto Alegre, onde Amelia expôs individualmente e em salões, recebendo críticas entusiasmadas na imprensa local. Este estudo é o resultado do deslinde de uma trama de citações desencontradas sobre ela, compiladas em livros, catálogos e folhetos de exposições na imprensa nacional e estrangeira e aponta para uma cronologia das suas numerosas atividades artísticas e para a sua relevância na História da Arte do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Pintura Moderna; Pintora de flores; Mulher Pioneira; Porto Alegre.

Abstract: Amelia Pastro Maristany was born and deceased in Porto Alegre (1897-1979). Amelia visited an art exhibit presented bythe Spanish painter Luis Maristany de Trias in 1920 when she first met the artist. They were married in 1922. Since then they travelled together and Amelia was exposed to a well developed artistic universe quite different from that of Porto Alegre at the time. She developed a strong professional career as a painter. In 1938 the couple returned to Porto Alegre where Amélia presented in solo exhibits and sent paintings to art salons, receiving enthusiastic reviews from the local press. This study is the result of disentangling is organized citations about her in books, exhibit catalogs and flyers by Brazilian and international media. It reveals the chronology of her numerous artistic activities and points to her relevance in the History of Art at Rio Grande do Sul, Brazil.

Keywords: Modern Painting. Painter of flowers; Pioneer woman; Porto Alegre.

INTRODUÇÃO

Filha de italianos de Veneza, Amelia Pastro nasceu em Porto Alegre em 1897. Desde menina cultivava flores no jardim do casarão de seus pais e as pintava até em portas e janelas. Relatos e documentos da família pouco revelam sobre a sua formação artística, mas há referência de ter estudado com Francisco Coculilo (1893-1971), pintor carioca descendente de italianos, quando ele se radicou por um ano em Porto Alegre.

Quando Amélia estava com 20 anos, Porto Alegre já contava com o Instituto de Belas Artes (IBA), mas ela não estava entre os seus então poucos alunos. À época, as acomodações no IBA eram acanhadas, com apenas uma sala de aula, o

[1] Doutora em Ciências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,silvialivibr@yahoo.com.br
[2] Doutor em Ciências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, rplivi@yahoo.com.br
[3] Mestre em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, marcobp@gmail.com

ensino era acadêmico, focado no desenho, com estudo de modelos em gesso cópias de esculturas gregas (SIMON, 2003). Buscando representar a natureza das flores como se revela ao ar livre, Amélia demonstrava a mesma intenção de pintores impressionistas como Monet, porém no Rio Grande do Sul não havia pintores impressionistas que a pudessem ensinar.

Embora existisse o IBA, a Porto Alegre de 1920 não oferecia lugares específicos para exposições de pintura, e Luis Maristany de Trias, experiente pintor espanhol que itinerava na América do Sul, teve que se contentar com uma sala com iluminação deficiente no Clube Caixeiral para a sua primeira exposição na capital gaúcha. Nascido em Barcelona em 1886, Luis abandonou o curso de Engenharia Naval pela Academia de Belas Artes de sua cidade natal, sendo premiado em 1903 no Salão de Belas Artes de Madri com um ano de estudos em Paris. Filho e neto de homens do mar, o artista manteve o gosto por viagens em busca de paisagens para pintar, vindo para a América do Sul em 1905. Em maio de 1906, em Buenos Aires, expôs paisagens de Córdoba, e seguiu pintando e expondo em constante deslocamento por Argentina, Uruguai, Chile e Brasil.

Reconhecido como impressionista ou divisionista, pelas pinceladas vigorosas em suas paisagens e marinhas luminosas, Luis Maristany de Trias teve a sua exposição no Clube Caixeiral considerada pela imprensa de Porto Alegre como a primeira de pintura de sua escola realizada na cidade. A exposição foi um sucesso, com várias telas vendidas, tendo o Instituto de Belas Artes adquirido *Rocas de Constituição*, marinha de Constitución, na costa do Chile, obra pertencente ao acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS (GOMES, 2015).

Amelia fazia um curso prático de bordado a máquina em uma loja próxima àquele Clube, o que propiciou que logo visitasse a exposição. Demonstrando muito interesse por aquela pintura distinta de tudo o que então se via na cidade, foi atendida por Luis, a quem, inicialmente, julgou ser o ajudante do pintor. Contam os seus familiares que nesse mesmo dia foi pedida em casamento, união que ocorreria dois anos após o encontro, depois de uma intensa troca de correspondência entre eles e de Luister cumprido agenda de exposições na Argentina. A cerimônia ocorreu em 19 de agosto de 1922 e ela assumiu o nome Amelia Pastro Maristany de Trias.

VIAJANDO E EXPONDO

Após o casamento, Amelia e Luis viajaram e ela começou a apresentar e a vender os seus quadros de flores. Nas primeiras exposições, realizadas na Argentina, ela assinava Amelia de Maristany, como constou em catálogos e na imprensa. Expôs em Santa Fé, na Galeria Guastavino y Carrières, em dezembro 1923, e em 1924 em Bahia Blanca, no Salão de Atos do Palácio Municipal, e Buenos Aires, no Salão do Palace Hotel.

Amelia expôs pela primeira vez no Brasil em dezembro de 1925, no Salão de Honra da Sociedade Rio-grandense, no Rio de Janeiro, e a seguir em São Paulo, no Salão do Cine Club, em janeiro de 1926. Sabemos, por fotos identificadas com local e data, que o casal também esteve em cidades de Portugal (Lisboa, Porto, Setúbal e Funchal) e da Itália (Roma, Veneza, Ravena, Génova, Trieste e Rimini), com indícios de Amelia ter exposto em Roma, na Galeria Giosi, em junho de 1926. Neste mesmo ano estiveram em Barcelona, com exposição na Galeries Dalmau, um espaço então referência da arte de vanguarda na Espanha. Após nascer sua filha Amelia Alice, em novembro de 1928, em Buenos Aires, com ela retornaram à Espanha em 1930, e ambos realizaram exposições em Vigo em novembro. Amélia com seus trinta quadros com flores da Galícia foi elogiada em crítica na revista local *Vida Gallega*:

> De esta artista no se puede decir que no sabe hacer mas que pinturitas de convento. Su factura es vigorosa, varonil, valiente, de ámplias pinceladas, de efectos soberanos. En sus flores hay toda la vida que pueden tener al despertar, em el jardin, besadas por el alentador rocío matinal.

A PINTORA E SEU TEMA

Ao escolher ser pintora de flores, um tema bem específico, Amelia garantia identidade artística própria, fácil de reconhecer, independente de seu marido, com o qual costumava expor, preferencialmente em salas separadas, ou ele antes e ela depois, se apenas uma sala disponível, como destacou em entrevista de 1956.

Em outra entrevista, mais antiga, publicada em 1925, revelou que:

> As flores exercem sobre a minha sensibilidade uma fascinação ao mesmo tempo encantadora e tirânica. Pouco a pouco, trabalhando sem trégua e com agrado cada vez mais intenso, o gênero que elegera, acabei adquirindo técnica especial e um senso interpretativo que os críticos reputam pessoalíssimo.

A identidade artística de Amelia desde o início se firmou com esse tema.

Amelia compõe com arte arranjos de flores colhidas no ambiente natural, mesmo que estejam apresentadas em vasos. São flores modestas, não buquês aristocráticos, muito menos formas padronizadas esboçadas e coloridas, como é frequente nos trabalhos acadêmicos.

Os inúmeros comentários das exposições elogiam a artista e reiteram a "delicada sensibilidade feminina". Porém essa artista mulher, algo raro, pinta as flores com força e poder, o que os críticos entendem que não corresponderia a um temperamento feminino.

NOTAS NA IMPRENSA ARGENTINA

Trechos de notas de imprensa da época, aqui mantidos no idioma original, mostram a repercussão das primeiras exposições de Amelia.

Em 5 de dezembro de 1923 ficou registrada a exposição aberta em Santa Fé no dia anterior, e que foi bem divulgada na imprensa local:

> Es esta La primera exposición que de sus telas realiza La señora de Maristany, pero así y todo nos complacemos en afirmar que ofrecen sus cuadros amplio margen al más laudatório juicio crítico, evidenciando desde ya condiciones artísticas insuperables, promissoras [...] el pincel de esta virtuosa a rtista se destaca con rasgos definidos.

Uma outra nota de arte, como a anterior, encerra poeticamente:

> He aquí una artista de la flor: La senõra Amelia de Maristany. Rica de colorido, inspirada, da en todos sus cuadritos la nota policroma de la primavera. Sus trazos tienen tanta fuerza, tanto poder, que parece como que no corresponderam a un temperamento femenino. Y, sin embargo, son de un alma enamorada de La naturaleza em lo que esta tiene de más puro y de más bello, de las flores. [...] En cada pétalo de estas flores, parece como que se asomara, arrullándolo, un canto, la copla de una poesía ideal.

No dia da abertura, outra nota cita exposição anterior de Luis:

> Es La primera vez que esta artista expone entre nosotros, que hemos tenido oportunidad de apreciar las telas de su senõr esposo, Luis Maristany de Trias. Según se nos adelanta, La senõra Amelia de Maristany, es una exquisita pintora de flores.

La exposición de la pintora Amelia de Maristany é o título de outra coluna, recortada de jornal há longa data, na qual estão referidos o número de telas e o local da exposição, identificando sem dúvida ser a de 1923. Em apreciação anterior, a palavra "delicada" é contraposta com "força e poder"; aqui a pintura é "delicada, frágil, temerosa da luz", destoando um pouco da maioria das opiniões.

> Delicada sensibilidade femenina, para la qual hay exquisita gradación de matices em la frágil beleza de las flores, inspiradoras de lãs veinte pequenas telas expuestas em los salones de los señores Guastavino y Carriéres." [...] Es uma pintura delicada, frágil, temerosa de la luz e de herirlas pupilas de valentias de color. Elige La señora de Maristany como assuntos las flores modestas y olorosas que nacem a escondidas; botones de oro, margaritas, violetas, íris; lo que la primavera hace brotar junto a las aguas y entre el césped, sin que sábios jardineiros le apliquem su geometria.

Em longo texto, no *Nueva Epoca*, Amelia é reconhecida por ser uma artista de personalidade, independente de formas acadêmicas.

> Pero el artista, há puesto algo suyo y muy suyo, que ni es el color, ni es la forma, ni es el estilo, ni es nada de lo material que hay em la tela. Este algo suyo, es el espirito del artista, es lo que hallamos em las flores de Amelia de Maristany, independizada de formas acadêmicas y pintando sin descuidos de técnica, pero haciendo sentir por encima de los mandamentos preceptivos, La influencia de su personalidad.

Após encerrada a exposição em Santa Fé, são citadas as telas vendidas:

> Nuestro elogio há sido apoyado por la mayoria de los que han desfilado por el salón donde se exponian dichas telas, cuyo juicio há sido unanimemente favorable. [...] Encuanto al éxito material, hasta nos decir que han sido vendidas, entre outras, las telas denominadas: "Violetas", "Margaritas", "Ante ele espejo", "Flor de oro", "Jarrito azul", "Jarrón chino", "Rosas de outono", y "Jarron de Sevres.

Outra nota confirma que a maior parte das obras foi vendida e que a sociedade de Santa Fé pôde adquirir quadros lindíssimos, com notas de vida e de colorido. Além das seis notas acima, das quais selecionamos apenas alguns trechos, foram publicadas outras, mais curtas, anunciando a abertura ou reforçando a divulgação.

A primeira exposição de Amelia ganhou destaque e, segundo a imprensa, foi um sucesso. Entretanto nada encontramos na imprensa de Porto Alegre, sua cidade natal, sobre essa ou as exposições seguintes, e pesquisas em material publicado no Brasil não revelam que essas exposições ocorreram e tampouco as impressões que causaram. Por isso decidimos apresentar uma quantidade expressiva dos textos críticos publicados na época. Eles validam as exposições e permitem que se examine como Amelia, artista mulher, era percebida no mundo artístico dos locais onde mostrou seus quadros de flores.

A segunda exposição ocorreu em agosto de 1924, em Bahia Blanca, no salão do Teatro Municipal. A artista é apontada como "delicado temperamento de mulher sensível às belezas da cor e capaz, por sua excelente técnica, de fixá-las na tela com indiscutível bom gosto." Outro texto salienta as dificuldades para obter flores em

agosto:

> La senõra de Maristany es una distinguida artista, cuyo fino temperamento de mujer dotado de exquisita y cultivada sensibilidade, se exteriorizan en sus telas, ejecutadas con técnica segura y noble entendimento del arte. Las telas que exporá enel local indicado han sido ejecutadas durante su permanência em nuestra ciudad. La estacción no es propicia a la abundancia de flores; sin embargo las que há podido obtener [...] han sido motivo suficiente para excitar su actividad de artista, capaz de experimentar las intimas emociones del color.

Na imagem abaixo, Amelia posa em uma exposição sua, diante de mais de trinta obras: o número é compatível com o informado em uma nota curta na imprensa de Bahia Blanca, em 1924.

Figura 1 – Amélia Pastro Maristany. Fonte: os autores

Em novembro de 1924, P. Vera Sales apresentou a exposição em Tres Arroyos:

> Suele ser un caso esporádico el que una mujer impressione pictórialmente. Tal el que nos parece el della señora Amelia P. de Maristany, conla variada muestra de óleos expuestos em el vestíbulo del teatro Español," [...] " lo há conseguido con una maestrIa insólita la señora de Maristany, sensitiva alma de delicada mujer. Porque solo una mujer de sentimientos refinados puede llegar a la suprema felicidad de aprisionar em su lienzo el alma, no menos sensible, de las flores. Hay em su exposición notas que suspenden el ánimo del aficionado por la justeza de interpretación y por la valentia y seguridad con que están pintadas.

Na coluna "Manifestaciones de arte" sobre a exposição em Tres Arroyos:

> El conjunto de las telas, por su esmerada confección, guarda entre si una singular armonía, que se percibe a lasimple vista, aunque, observando condetención, se advierte que algunos de los trabajos merecen destacarse

> por la limpieza, suavidad y colorido adecuado que reflejam, lo que prueba que la autora ha podido en ciertos casos reproducir sus motivos com insuperable fidelidad, sin que por esola generalidade de sus pinturas se aparte mayormente de la realidad.

O autor do texto *Belas Artes* se refere ao “delicado temperamento de artista” e salienta a "delicadeza feminina”, acompanhada do substantivo “exquisitez”, em espanhol um elogio que demonstra excelência pouco usual, extraordinária, e que também surgiu em outros comentários.

> El tema simpático de las flores es el tratado por este delicado temperamento de artista em los cuadros que expone en las galerias del teatro Español. [...] Adviérte se en las composiciones de esta artista el sentido penetrante del tono y la garra poderosa de la ascultacion cromática, [...]. Es suyo un conjunto de arte esencialmente arrancado de cuanto de hondo y fino tiene la exquisitez y delicadeza femeninas: reconforta el espírito y nos llena de íntima emoción, cual si estuviese animado por un hálito de divinidad.

DESTAQUES NA IMPRENSA E TEXTOS IMPRECISOS

Amelia decidiu expor no Rio e em São Paulo antes de ir para a Europa. Em 26 de novembro de 1925 inaugurou a sua exposição no Rio de Janeiro, e o jornal *A NOITE*, na edição de 23 de novembro, assim a divulgou:

> Na paisagem, o seu maior encanto: a flôr
> Amelia de Maristany pinta exclusivamente flores. Jamais cuidou de pintar qualquer outro motivo pictórico. Dai a mestria com que conseguiu na especialidade e que a fez, quiçá, única no gênero.

Na matéria, ainda a resposta de Amelia sobre exposições anteriores:

> Apenas organizei uma exposição, essa em Buenos Aires. Não fica mal dizer, suponho, que o êxito excedeu de muito a minha expectativa, tendo algumas das minhas telas merecido elogios incondicionais dos críticos de arte platina.

Surpreende que Amelia tenha ignorado as primeiras exposições que ocorreram em cidades menores da Argentina, citando apenas uma em Buenos Aires, exposição sobre a qual, diga-se, até aqui nenhuma outra informação foi localizada.

Notícias de jornal relativas a eventos passados por vezes são imprecisas e podem induzir a interpretações incorretas. O material impresso sobre as viagens de Amelia, em sua maioria, informa que o casal partiu para a Europa logo após o casamento, mas verificamos que antes da chegada àquele continente estiveram por alguns anos na Argentina, onde ela realizou várias exposições. Percebemos também que as cidades visitadas e as exposições realizadas não costumam constar em ordem cronológica, mas em ordem de importância ou reconhecimento no âmbito

cultural.

Alguns textos cujo intuito principal era o de divulgar exposições foram elaborados sem muito cuidado. Em alguns, na biografia de Luis foram eliminados períodos essenciais. Um deles informa que Luis se estabeleceu em Porto Alegre após o casamento, enquanto outro, que se estabeleceram em 1927, quando o casal voltou da Europa, portanto após a primeira viagem do casal. Os eventos obliterados na biografia de Luis são importantes na biografia de Amelia; verificamos que ela sempre viajou com o marido, fato que nos ajudou a traçar a rota que seguiu, pois são escassos dados específicos seus.

AMELIA NO RIO DE JANEIRO

No Rio de Janeiro Amelia expôs na Sociedade Rio-grandense, com a presença de muitos conterrâneos seus. Importantes jornalistas assinaram o livro de presença: Argimiro Zimmermann, do *Correio do Povo*, de Porto Alegre, Aureliano Amaral, do *Jornal do Brasil*, Lincoln de Souza, de *A Pátria*, e Hélio da Silva, que sobre ela escreveu na coluna *Vanguarda*, ilustrada com foto da artista:

> Florescem tão pouco as flores na floração maravilhosa dos pinceis que foi com uma ânsia de colorido que procurei conhecer a exposição aberta ha bem poucos dias na Sociedade Rio-grandense à Avenida Rio Branco 183.
> Amelia de Maristany é a pintora das flores pequenas, dos junquilhos e das violetas ... Dizem que há muito de másculo em sua fatura, pela ousadia do colorido. Mas é a alma verdadeiramente feminina que ressurge nos pequenos ramos de flores que se debruçam nas molduras douradas.
> Sua personalidade não vive de técnica nem de colorido. É com o próprio aspecto do quadro. Não se pode precisar onde esteja, mas existe. A tela 16 – Harmonia em Violeta - é uma personalidade e uma delicadeza de emoção que bastam para afirmar uma artista. É curioso – Essa mulher alta, loura e clara, como uma flor alta e clara, pinta melhor as flores pequenas e escuras. E, na flor em que mais se sente a vibração de seu pincel é na violeta. [...]. Mas se Amelia de Maristany é a pintora das violetas, também há sol no seu pincel – vaso de vidro.

Hélio da Silva elogia o quadro 27 – *Violetas e junquilhos* - como o mais belo da exposição e remata seu texto descrevendo duas obras compostas por vários elementos: *As Quatro Estações* e *A Vida da Flor*. Essas obras também toram descritas na coluna *Nas Artes*, de *O Globo*:

> Encerra-se depois de amanhã a exposição de pintura que a Sra. Amelia de Maristany está fazendo com tanto êxito no salão da Sociedade Sul-Rio-Grandense, e exposição que só agora tivemos ensejo de visitar. A nossa impressão não pode desmerecer da que ali tem sentido todos os visitantes no meio d'aquelas flores que fez desabrochar o pincel finíssimo da Sra. Maristany, e às quais faltaria apenas o perfume se elas não fossem pintadas. E assim dizemos porque o mais ali se sente e vê, tão vivo é o

> sentimento que aquela artista possui, não diremos da cor, simplesmente, mas do colorido das flores, ou da flor. Haja vista a tela em que ela nos mostra, num tríptico suavíssimo, a vida de umas rosas, rosas que florescem n'uma latada de perspectivas doces que ornam depois um pequenino recanto, de amor talvez, e que por fim se desfolham à luz de uma tarde triste. "As Quatro Estações" é outro quadro de quatro faces em que se revela e resume a arte da pintora, porque ela evidencia ali como compreende as mutações da natureza, a vida das folhas verdes e das de ouro, o rebentar dos gomos e o desabotoar-se das flores. São as quatro estações com os coloridos da terra e do céu.

A mesma coluna de *O Globo* já havia divulgado *Uma exposição de Arte e coloridos* com subtítulo *O que nos vai mostrar uma pintora do sul*, comunicando que em 26 de novembro Amelia inauguraria uma exposição "original e delicada" de sua arte. "É um pequeno jardim suspenso das paredes do salão da Sociedade Rio-grandense, à Avenida Rio Branco, 183". Reportou, ainda, que no dia em que a exposição inaugurou "o salão encheu-se de uma seleta concorrência."

Hernani de Irajá, também pintor, manifestou-se no livro de presença da "distinta conterrânea" e na coluna *Artes Plásticas*:

> Amelia especializou-se em flores. Pinta-as com alma, sente-as profundamente. É interessante ver-se os efeitos que sabe tirar e exaltar da luminosidade de uma braçada de rosas ou de um apanhado de cravinas. A luz canta como se a côr da pétala fresca se juntasse vibração miraculosa do perfume. Do "duo" evola-se um delicioso mixto de adoração e de arte! As violetas murmuram; os cravos adormecem; as camélias sonham pequeninas luas de claridade e aroma; os heliantos retorcem-se dentro de alas alaranjadas que os circundam concêntricos. Toda a paleta de Amelia é a magia dos jardins floridos que cantam ao crepúsculo, ou ao sol, as elegias da magoa ou as canções heroicas da vida.

Em 28 de novembro, sob o título *Uma Synphonista das Côres*, na revista *A.B.C.*:

> A senhora Amelia Maristany, a notável pintora gaúcha de que o publico da metrópole tem admirado uma linda galeria de telas, no Salão da Sociedade Riograndense, é um bizarro temperamento de colorista! Sua visão afeiçoou-se tão intimamente aos tons suaves da flora, que hoje somente pétalas e corolas anima na tela a sua rica paleta.

TEXTOS NA IMPRENSA PAULISTA

Em São Paulo, em 1926, a exposição de Amelia no salão do Cine Club, com quarenta e seis quadros de flores, teve ampla divulgação em veículos de imprensa que publicavam em italiano, alemão e catalão, revelando a presença de um expressivo número de estrangeiros na cidade, que se pretendia capital artística do país. Trechos selecionados de jornais de São Paulo dão uma amostra preciosa da reação dos críticos.

No *Deutsche Zeitung*, jornal em alemão:

> A artista pinta apenas flores. Não como se conhece de jovens moças que muito se empenham nas artes e aprenderam pintura junto com outros trabalhos manuais, mas sim como mestre, que percebe nas plantas a alma, e sabe como a expressar. Aliado a isto, encontra-se o absoluto domínio da distribuição das cores e do colorismo. A luz é representada com primor, o espaço maravilhosamente trabalhado, os objetos magistralmente trabalhados em seus tons, como por exemplo um brilhante e luminoso vaso vermelho, com flores azuis, e fundo em cor de íris. Os trabalhos transpiram natureza e não se tratam de simples cópias ou descrições. A escolha, a composição das diferentes plantas tem um charme encantador e atua como um poema. Poemas estão também presentes em alguns esboços. "A vida de uma flor", um tríptico bem planejado: A vitalidade das plantas ao ar livre, na natureza, depois elas no vaso, arranjadas na sala da elegante Dama, e por fim envelhecida e despetalada. Outro tríptico mostra as formas das flores na primavera, verão e inverno. Vá e se encante. A Sra. Maristany pinta o que expressivamente merece acentuar-se, com grande atenção, mas nunca se tem a impressão de estar frente uma foto colorida [Koloriertes]. Uma exposição, que assim como as flores que figura, é um verdadeiro deleite de se ver.

No *Diário da Noite*, *D. Amelia de Maristany, jardineira de emoções* inicia poeticamente, inspirado por um tríptico alegórico das estações do ano, e conclui:

> Basta dizer que D. Amelia de Maristany não realiza, em seus trabalhos, uma arte meramente decorativa, efêmera como as flores que pinta. Antes, pereniza a existência fugidia das coisas fugidias. Na fragilidade dos "motivos" está o forte de sua técnica, que sabe cromatizar com perícia, em gradações inteligentes, todos os aspectos triviais de uma cesta florida, cuja simplicidade é o próprio encanto das coisas naturalmente humanas. Revelando-se a artista uma verdadeira conhecedora da arte a que se dedicou, os seus trabalhos foram muito apreciados, pela técnica que revelam, pela novidade do gênero em nosso meio. Estavam expostos os seguintes quadros: A vida de uma flor; As quatro estações; Violetas rôxas, rosas brancas; Junquilhos e violetas; Bleu; Jarra de vidro; [...]

O *Jornal do Comercio*, em texto assinado pelas iniciais "M. D.", salienta a carinhosa sensibilidade da artista em pintar "desde a volúpia quente e agressiva dos cravos até o roxo modesto e triste das violetas. Mas volúpia e tristeza com um sentimento rico de poesia e não simples mostra de pinceladas inexpressivas." O tríptico "A vida de uma flor": "Concepção, incontestavelmente, amável e que só uma mulher de sensibilidade requintada poderia executar."

Fanfulla, jornal em italiano em *Arte edartisti*:

> Amelia Maristany pinta com força, com ímpeto, com vigor, com pincelada larga, segura, ampla e precisa. O seu trabalho aqui - todo gentil e fino – não são desenhos coloridos como muitos fazem; mas dos "oleos" ótimos: os quadros por concepção e por fatura.

São Paulo Jornal, 1926, texto assinado por Carlo Crisci:

> Loura, muito loura como um ardente raio de Sol, linda alma, toda sensibilidade, toda a inteligência: eis a artista. Flores, uma profusão de flores que cantam na gama cromática das pequeninas telas uma doce canção de primavera; eis a sua obra. Flores a ostentarem no amago de suas corolas multicores as suas minúsculas almas de um dia, fugitivas, a se

> evolarem em espiras suaves de perfume; flores encarnadas como lábios carminados e tentadores de melindrosas a se entreabrirem na ânsia de beijos; flores rubras como chamas vorazes que incendeiam o sangue hibrico e tenebroso de Salomes bíblicas; flores pálidas como virgens românticas [...] Flores, uma profusão de flores a cantar nas pequeninas telas. [...] Suas flores são naturais, são reais: não nos lembram, como a de muitos quadros desse assunto, as flores que saem das mãos mimosas e hábeis das floristas, sem transparência e sem vida. São vivas. […] Nada do maneirismo tão próprio nas mulheres que se dedicam à arte do pincel, nada das incertezas e do acabadinho tão comuns nos quadros de pintoras que denotam, se não uma insuficiência de conhecimentos da ciência pictórica, pelo menos, uma preocupação excessiva de meticulosidade que, aliás, tem sua gênese na própria psicologia do temperamento feminino. Amelia de Maristany se é bem mulher no gênero dos sus quadros, não é na maneira de pintar: a sua técnica é toda masculina. E' desse consórcio feliz e raro que surgiram, cheias de vida e de luz, cheias de suavidade e de encanto, as pequenas e graciosas, mas fortes e personalíssimas obras de arte que muito nos deliciaram.

No *Correio Paulistano* de 22 de janeiro de 1926, a coluna *Registro de Arte* destaca a inauguração no dia anterior**:** a exposição dos originais de Amelia de Maristany "vinha despertando a atenção do público paulistano, já porque se tratavado manejo do pincel por mãos femininas." Em Buenos Aires e no Rio "a imprensa foi unânime em tecer-lhe os mais francos elogios. Amelia de Maristany trouxe para a nossa cidade quarenta quadros diversos - flores, todos, que são a sua especialidade - e S. Paulo, que tem merecido o nome de capital artística do Brasil, julgou-os ontem, pela primeira vez."

Os críticos avaliaram a pintura de Amelia por oposição à das floristas e às pinturas acadêmicas, sem oferecer exemplos de quem pintasse como ela. Podemos inferir que, naquele momento, em São Paulo, era raro pintar daquela maneira.

DESENVOLVIMENTO: AS PINTURAS E SUA CRONOLOGIA

Amelia foi bem recebida em todos os lugares pelos quais passou. As críticas invariavelmente valorizam a sua pintura, da qual salientam força, ímpeto e vigor da pincelada e mostram surpresa por ser obra de uma mulher.

Os quadros de Amelia são sempre assinados, porém sem data. "Amélia de Maristany" (Figura 2) é o nome artístico que usou nas primeiras exposições.

Figura 2 - Pintura assinada Amelia de Maristany. Fonte: os autores
No verso, manuscrito:"*Para meu Luis querido Sugatita*
Buenos Aires 2 de maio de 1924
Pintado em um hotel Bahia Blanca"

Em 1930 em Vigo, na Espanha, Amélia agregou o seu sobrenome paterno, Pastro. Assim, há Amelia Pastro de Maristany ou A. Pastro Maristany tanto nos convites de exposições como na imprensa. No seu retorno à Argentina, alternou Amelia Pastro de Maristany com Amelia Pastro Maristany. Contudo, essas variações em documentos de divulgação não repercutiram necessariamente na assinatura de seus quadros. O que observamos é que Amelia Pastro Maristany é a assinatura mais encontradaemobras atualmente oferecidas no mercado de arte e naquelas adquiridas após o retornoda pintora ao Brasil em 1938 e que permanecem com descendentes dos seus compradores. Especificamente sobre *Jarro com dálias*, pintura assinada com a variante A. Pastro Maristany e catalogada como do ano de 1943 (PETTINI; KRAWCZYK, 2008) no acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli, é importante destacar que ela não apresenta qualquer data e que não foram localizados os documentos originais de sua entrada naquele acervo para verificarmos qual informação permitiu a inserção daquele dado na sua catalogação.

Em 1936 Amelia expôs em Buenos Aires em agosto e em outubro. Em 1937 em mais quatro cidades argentinas (Bahia Blanca, Tres Arroyos, Bragado e Chivilcoy) encerrando o período em que lá viveram com um conjunto de dezenove exposições realizadas entre 1923 e 1937.

O RETORNO A PORTO ALEGRE

A primeira exposição de Amelia em Porto Alegre, em novembro de 1938, ano que retornaram ao país, foi a primeira individual realizada no salão do Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre. O convite contém texto de Angelo Guido, que afirmou não saber "de outro artista nosso que tenha penetrado com mais sutileza o segredo de pintar flores e que tenha conseguido a sensação de naturalidade, de vibração cromática e de vida". Guido, o primeiro crítico profissional no Rio Grande do Sul com formação e vivência na área de artes plásticas (SILVA, 2017) escreveu várias vezes sobre Amelia. No *Diário de Notícias* de 27 de novembro de 1938, Guido reforçou ser ela uma expressão isolada pois outras pintoras então em evidência por seu talento, Georgina de Albuquerque e Haydéa Santiago, dedicavam-se mais à figura e à paisagem. Guido a comparou com Guiomar Fagundes (brilhante pintora paulista por ele admirada como figurista) cujas flores "representam um padrão comum desse gênero":

> Guiomar Fagundes, que nas figuras se expressa com uma técnica sábia e desenvolta, nos quadros de flores já não trabalha com a mesma franqueza. Fica-se com a impressão de flores academicamente bem pintadas, de flores vistas por um dedicado temperamento feminino, mas não interpretadas, como matéria pictórica, por um penetrante temperamento de artista.
> [...] Mas o estilo de Amelia é inteiramente diverso, é um estilo que, como a paisagem impressionista, se prende a uma concepção colorística da matéria. A matéria, envolvida de luz, pois que na sombra também há luz, se torna massa radiante. Dir-se-ia que há uma decomposição da matéria em vórtices vibratórios.

Em 1 de junho de 1941, comentando a exposição aberta em maio, Guido escreveu no *Diário de Notícias* que Amelia, em 1938 e ao expor pela primeira vez em Porto Alegre, "já era uma artista de personalidade definida e de nome firmado." Seu temperamento feminino "encontrou nas flores elementos de emoção e de encanto visual": "essas qualidades superiores de técnica e sensibilidade para a cor se reconhece imediatamente numa visada de conjunto pela vigorosa coleção de quadros que expõe." Em *As artes plásticas no Rio Grande do Sul*, seu artigo para o livro comemorativo do Bicentenário da Fundação de Porto Alegre [FRANCO et al., 1940], Guido destacou Amelia e incluiu duas fotografiassuas: uma, a pintora no atelier, e a outra,um de seus quadros de flores, "pintados com audácia pouco feminina".

Amelia recebeu *Pequena Medalha de Prata* no Salão do Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre em 1939, e *Menção Honrosa* no Salão Nacional de Belas

Artes, no Rio de Janeiro em 1940, com a pintura *Rosas Brancas*. Essa obra, assinada com a variante A. Pastro Maristany, é a reproduzida por Guido no seu artigo de 1940.

Rememorando a homenagem recebida por Tasso Corrêa na abertura da exposição de trabalhos dos alunos de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes em dezembro de 1938, Aldo Obino narra que Angelo Guido, ao fim de sua oração, descerrou o veludo que cobria a oferenda ao então diretor do Instituto e surgiu "uma das belas telas de flores pintadas pela artista que Porto Alegre já admira: a sra. Amelia Maristany." (GOLIN, 2002)

Amelia expôs setenta telas na galeria de arte da Casa das Molduras em 1946, e realizou outras individuais em Porto Alegre nos anos de 1949, 1956, 1960 e 1971. Sobre aquela exposição de 1946, Aldo Obino escreveu:

> A distinta expositora se apresenta com um labor pujante, pincelando com desenvoltura, colorindo em opulenta policromia, valorizando as pequenas e as grandes flores em estilo impressionista e ensaiando diferentemente naturezas mortas, com expontaneidade focada, caraterizando-se pelo desataviamento, isto é, fugindo o mais possível aos estudos convencionais [...] o labor desenvolvido na sua última etapa se apresentava vigoroso, concentrado, nas telas a oleo trabalhando decididamente e obtendo, assim, resultados plausíveis, permanecendo uma artista que domina o material a guache pintado.Fixando as flores com o poder de captação peculiar a sua sensibilidade exuberante e a sua personalidade extrovertida, o resultado é que os seres da flora são conquistados receptivamente por uma alma que vibra sempre. Eis porque as flores dessa artista não se distinguem por poses, como acontece com a velha arte fotografica das atitudes convencionais. [...] Outro dom da artista consiste em buscar as flores do campo [...] naturezas mortas revelam o gosto pelo natural e não pelo requintado. E' o sentido que tem as telas que registram expressivamente cuia, garrafa e frutas: ameixas, limões, pêssegos, fora da rotina dominante. (GOLIN, 2002).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amelia abraçou uma vida singular cheia de riscos e de aventuras. Continuou pintando flores, apoiada por um marido que a viu capaz, em contraste com alunas do Instituto de Belas Artes que casaram e não seguiram na carreira como artistas ou como professoras.

Christina Balbão, Alice Soares e Alice Brueggemann, três das "alunas do Corona", após concluírem o curso, seguiram solteiras e se destacaram no campo da arte e pela dedicação a atividades culturais. Balbão e Soares foram as primeiras

mulheres docentes daquela instituição. Brueggemann trabalhou como desenhista à tarde, e de manhã pintava no atelier que dividia com Soares. Nascidas em 1917, Brueggemann e Soares fizeram as suas primeiras exposições individuais em 1955 e 1959, respectivamente, e hoje são consideradas as pintoras pioneiras em Porto Alegre. (MORÉ, 1998)

Amelia apresentou exposições individuais a partir de 1923 na Argentina, no Brasil e na Europa. Documentadas pela imprensa da época, com apreciação crítica para muitas de suas pinturas e também identificação de compradores. Seu pioneirismo, portanto, merece ser reconhecido.

REFERÊNCIAS

FRANCO, Alvaro. COUTO E SILVA, Morency de; SCHINDROWITZ, Léo Jeronimo. *Porto Alegre - biografia de uma cidade*, Porto Alegre. Tipografia do Centro S. A. 1940, p. 468-470.

GOLIN, Cida (org.). *Aldo Obino. Notas de arte.* Caxias do Sul: EDUCS 2002, p. 47.

GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Angelo – Catálogo Geral /1910-2014, Volume 1.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015, p. 185.

MORÉ, Cristina Barth (coord.). *Alice Brueggemann & Alice Soares.* Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico: 1998, p. 32 e 54.

PETTINI, Ana; KRAWCZYK, Flavio. *Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta – acervo artístico da prefeitura de Porto Alegre*, Porto Alegre: Palotti, 2008. p. 50.

SILVA, Úrsula Rosa da. *A crítica de arte em Angelo Guido*. Curitiba: Appris, 2017. p. 195.

SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908 – 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais do Rio Grande do Sul.*2002. 661 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FFCH, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2003. p. 195.

Encontros com Yoko Ono: experiência e desejo em deslocamento, performance da vida.

PRESTES, Taís Chaves[1]

Resumo: A experiência no campo da Performance Art durante o período do mestrado levou-me a realizar diversas conexões entre a citada linguagem artística e fatos do meu próprio dia-a-dia, principalmente com as performances realizadas por mim no âmbito escolar enquanto professora na rede pública de ensino. Este trabalho tem como objetivos evidenciar a potência do corpo da professora-artista cartógrafa, quando em deslocamento, impulsionada pelos encontros consigo mesma na cidade de Buenos Aires, bem como com obras presentes na exposição Dream Come True da artista Yoko Ono no ano de 2016. Busca ainda relacionar arte com questões cotidianas do corpo operando o conceito de desejo (DELEUZE, 1988) e experiência (LARROSA, 2001) para melhor compreensão e engajamento desta proposta de pesquisa conduzida por afetos.

Palavras chave: Performance. Corpo. Yoko Ono. Professora-artista.

Abstract: The experience in the field of Performance Art during the masters period led me to make several connections between the aforementioned artistic language and facts of my own daily life, especially with the activities performed by me in school as a teacher in public schools. education. This work aims to highlight the power of the cartographer artist-artist's body when on the move, driven by the encounters with herself in the city of Buenos Aires, as well as with works present in the exhibition Dream Come True by artist Yoko Ono in 2016. It also seeks to relate art with everyday issues of the body operating the concept of desire (DELEUZE, YEAR) and experience (larrosa, year) for better understanding and engagement of this research proposal conducted by affections.
Keywords: Performance. Body. Yoko Ono. Teacher-artist.

INTRODUÇÃO

Em uma necessidade de saber mais de mim, de me pôr em desafio fui para a cidade de Buenos Aires na Argentina em meio a uma escrita dissertativa. Era necessário deslocar o corpo. Antes de viajar, pedi a uma amiga, que já havia visitado a cidade várias vezes, algumas dicas. Ela respondeu que não teria como me dizer algo em específico, *"o melhor é deixar ser levada pelo movimento da cidade, das pessoas".* Eu acreditava que havia compreendido o que ela quis me dizer, mas apenas quando cheguei, percebi o quão intenso e plástico seria este "se deixar levar". Anônima, aos poucos fui percebendo que era estrangeira a mim. Fui realmente tomada, capturada,

[1] Mestre em Educação, IFSul.
taischavesprestes@hotmail.com

roubada de mim e sem resistir me deixei levar, era essa a grande sugestão de mim para eu mesma, me deixar abandonar por terras estrangeiras. Este trabalho propõe pensar os deslocamentos realizados por uma professora-artista-pesquisadora que sentiu a necessidade de sair de seu lugar comum e colocar-se a prova em outras terras. Escola, performance, cartografia, vida. Tudo tornou-se um grande emaranhado de experiências e desejos os quais acabaram esbarrando em um lugar comum: o corpo.

VIAGENS EM MIM:

Ao decidir sair da minha cidade natal, Pelotas-RS e viver outros movimentos não costumeiros em meu dia-a-dia, sabia que corria o risco de não voltar mais a mesma. O corpo todo se fez escuta atenta, os sentidos estavam aguçados ao cubo, não havia o ínfimo. Existiam ali muitas possibilidades de mim, existia agora novas referências, não se encontrava no âmbito escolar como de costume, muito embora não deixasse de estar conectado a ele. Tomada de novas sensações, o desejo era uma força presente que propagava encontros. Naquele espaço eu era uma potência em constante atualização, num processo de constituição acentuada de mim mesma.

Uma de minhas primeiras visitas na capital portenha foi ao MALBA (Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), sendo o show principal oferecido por Yoko Ono. O material para criar e inventar o que bem quisesse estava abundante diante de mim, a esposa de John Lennon havia sido generosa. Diante de tudo aquilo, deparei- me, principalmente, com a reformulação de pensamentos e olhares uma vez presentes em mim, passava pelo corpo a “experiência como transformação e produção, que inclui tanto o artista como o espectador comungando na intimidade da obra” (FARINA, 1999, pg.58). Tudo isso mostrava-se de uma maneira muito clara: arte e vida estavam entrelaçadas mais uma vez, agenciamentos operavam um conjunto de multiplicidades para além de mim.

Em um andar inteiro só para Yoko, foram 17 peças performáticas desenvolvidas pela artista na década de 60, as quais contavam com formatos

de vídeo-performance, foto-performance, instalações entre outras que convidavam o público a participar. Subir uma escada, escutar ruídos vindos da parede, saber da vida de mulheres através de seus olhos, pisar na obra, escrever na parede para colorir, fazer um desejo ou se manifestar. A exposição propunha, principalmente, pensar a visibilização do corpo feminino e a violência exercida sobre este, bem como a percepção singular e mágica do cotidiano alcançada por cada um, potencializando a capacidade de afetar e ser afetado. Com tamanha experiência (LARROSA, 2001) não havia como não me remeter às performances realizadas por mim no espaço da escola.

Apesar desta não ter sido uma viagem de cunho acadêmico, é impossível dizer que não tive uma aula de alto nível de produção de conhecimento e experiência estética, pois me fez problematizar o que move ou cristaliza um corpo e o que perdura em obras dos anos 60 até agora. A exposição fez perceber que questões trazidas por Yoko borram as margens daquelas destacadas na sala de aula pelos meus alunos, revelando proximidades umas com as outras. Isso mostra a atualidade dos assuntos e a produção de saber articuladas a produção dos sujeitos, geradas a partir de abordagens artísticas: “La educación estética se propone dar forma a un tipo de humanidad, para la cual arte y vida se engendran como espacio político constituyente de lo cotidiano, de las formas que debe adoptar el cotidiano” (FARINA, 2005, pg. 143). Logo, percebo que essa produção de subjetividade e saber, entrelaça experiências e perguntas de meus alunos enroscados a mim, atravessadas neste espaço de debate político que é o corpo.

Figura 1. Exposição Yoko Ono: Dream Come True. *Pintura de techo, pintura del sí* (MALBA). Fonte: Acervo da pesquisadora (2016).

Figura 2. Exposição Yoko Ono: *Dream Come True*. Grupo Fluxus (MALBA). Fonte: Acervo da pesquisadora (2016).

A viagem não foi exclusiva, se fez coletiva no instante em que capturei momentos para compartilhar com todos eles quando retornasse à minha cidade. Emerge de meus silêncios, que tudo aquilo era uma força instigante, ali se concebeu o desejo, pois: "Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais,

também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto (...). Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol". (DELEUZE, 1988, pg. 14). Um conjunto de estudantes, suas questões, seus cotidianos, nossa escola, nosso país, eu nunca estava só e graças a eles me vejo capaz de multiplicar conexões, estendendo referências.

Tudo era inefável. O que, por momentos me desestabilizava, mostrava-se igualmente poderoso e vibrante. Eu era/sou a pesquisa mesma. Ressalto: eu sou o próprio corpus a ser pesquisado e revirado por mim nesse dado contexto. Havia uma espécie de supervalorização de cada segundo corrido. Eu conseguia extrair a potência daquele lugar, e isso me lembrava alimento, o qual disponibiliza as vitaminas necessárias para seguir o dia frio, eu conseguia, enxergar desejo em conjuntos de particularidades. Rua, Yoko, estrangeiridade, desvios, pesquisa, corpo, mulher, vida.

CONSIDERAÇÕES:

Em Buenos Aires me permiti fazer passos nas ruas, e a cada algodão doce comprado nos parques tornava-me mais livre, como que em um aspecto revolucionário. A cidade se multiplicou em mim como um verdadeiro disparador de forças. Estava evidente que a professora-cartógrafa não havia ficado em sua cidade natal, pois, dia após dia, meu corpo berrava mostrando que professora, artista e pesquisadora não podiam mais ser separadas. A produção de si, a escrita, a vida e o processo performático não apenas estavam diretamente imbricados como também se tornaram um só num emaranhado de experiências. Percebi em meio a tantas possibilidades que: Inventar-se com arte é produção de uma estética a partir do que remexe nossas entranhas. Nutria-se ali a produção de subjetividade, potencializando-se com situações improváveis. Aquilo tudo afirmava ser cartográfico e a presença de uma proposição criadora, que subvertia qualquer entendimento social convencionado, aquele corpo habitando o espaço vizinho era encantadoramente monstruoso. Fosse a arte feita no espaço da sala de aula, nas ruas de Pelotas ou pelas ruas de Buenos Aires ela se estabelecia como

potência e necessidade de um corpo-feminino-professoral e forasteiro, que ocupava cada espaço como em um ato revolucionário de enfatizar a importância dos lugares e dos movimentos.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE&GUATTARI, **O abecedário de Deleuze**. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. 1988.

_____. **Mil Platôs**. Vol.1 Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed.34, 1995.

FARINA, Cynthia. **Vida como obra de arte:** Arte como obra de vida por uma pedagogia das afecções. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 1999.

_____. **Art, Cuerpo y Subjetividad:** Estética de la formación y pedagogía de las afecciones. Tese (Doutorado em Teoria e História da Educação). Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. [artigo científico] Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

Protagonismo e ativismo nas poéticas, discursos e práticas midiáticas

Professoras Responsáveis

Profª. Dra. Nádia da Cruz Senna (UFPel)
Profª. Dra. Ana Penkala (UFPel)

Este capítulo 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, em que pesem representações nas **poéticas visuais e literárias**, Histórias em **Quadrinhos**, na **ilustração**, no **audiovisual** (animação, cinema e TV), no **design**, na **fotografia** e na **publicidade**. Congrega também abordagens e paradigmas dos diversos campos de conhecimento, das artes e comunicação, ciências humanas e sociais aplicadas, reunindo vieses dos estudos culturais, cultura visual, estudos de gênero, teoria queer, e demais costuras teóricas e **diálogos interdisciplinares.**

Produção de subjetividades feministas no Facebook: uma cartografia pirata

MARGARITES, Ana Paula[1]
RODRIGUES, Carla[2]

Resumo: Este texto discute os processos de produção de subjetividades engendrados nas imagens e textos que circulam em páginas feministas brasileiras no Facebook. Alinhamo-nos com as discussões pós-estruturalistas que, por dentro dos feminismos, colocam em questão as disputas identitárias que os atravessam. Por lidarmos com um tema que se aventura a acompanhar processos enquanto estes acontecem, optamos pela cartografia como orientação metodológica. No presente recorte, tratamos das discussões acerca do feminismo negro e das mulheres transsexuais, campos que possibilitam debates em torno do conceito de interseccionalidade, de feminismo e da própria categoria "mulher". De posse de uma ética de pesquisa hacker, disposta a enfrentar as vozes maiores, buscamos escapar do que nos chega sem esforço pelo algoritmo, propondo para tanto a noção de um feminismo pirata.

Palavras-chave: redes sociais, feminismos, cartografia, produção de subjetividade

Abstract: This text discusses the processes of production of subjectivities engendered in images and texts that circulate in Brazilian feminist Facebook pages. We align ourselves with poststructuralist discussions that within feminisms call into question the identity disputes that run through them. Because we deal with a theme that ventures to follow processes as they happen, we chose cartography as a methodological orientation. In this clipping, we talk over the discussions about black feminism and transgender women, fields that allow debates around the concept of intersectionality, feminism and "woman" category itself. While having a hacker research ethic, willing to face the bigger voices, we seek to escape what comes effortlessly through the algorithm by proposing the notion of a pirate feminism.

Keywords: social networks, feminisms, cartography, production of subjectivity.

INTRODUÇÃO

Falamos do Brasil, mas a afirmação se aplica a muitos países ao redor do mundo: as ruas, as universidades, as escolas, a arte, o mundo do trabalho e a cultura popular tem estremecido, nos últimos anos, pelo crescimento de discussões de teor feminista. Ao mesmo tempo em que ideias conservadoras ganham voz e materializam-se em resultados de eleições e discursos de ódio, mulheres colocam em questão as mais diferentes pautas, que vão do assédio nas ruas aos direitos reprodutivos.

Pensando em termos de uma primavera das mulheres (PETRONE, 2019) ou

[1] Doutoranda em Educação (PPGE – UFPel). anamargarites@gmail.com
[2] Professora do PPGE – UFPel. cgrm@ufpel.edu.br

de uma explosão feminista (DE HOLLANDA, 2018), nos dedicamos a considerar o papel que os sites de redes sociais (SRS) assumem neste contexto. Os feminismos fervilham na internet: há sites, blogs, coletivos, páginas, perfis em SRS, *hashtags*[3], grupos fechados e abertos onde mulheres das mais variadas vertentes feministas constroem, discutem e promovem ações pertinentes à militância e à teoria feminista.

Neste contexto que inclui a ampliação do acesso à internet e aos SRS nos últimos anos, pensamos com Guattari (1999) quando o autor afirma que os conteúdos da subjetividade dependerão cada vez mais de uma infinidade de sistemas maquínicos. O pressuposto de um indivíduo que é origem e centro do pensamento, senhor de suas reflexões e ações, é desconstruído pela noção, proposta pelo autor, de uma subjetividade nunca dada, mas sim em constante processo onde articulam-se diferentes vozes.

Consideramos que os SRS e seus modos de funcionamento governados por algoritmos configuram-se hoje como as tecnologias que mais transitam entre os diversos âmbitos da realidade social. O papel que as tecnologias de informação e comunicação ocupam neste regime de produção de modos de vida já era destacado por Guattari (1999):

> [...]nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos, de narratividade pode, daqui para a frente, ter a pretensão a escapar da influência invasiva da 'assistência por computador', dos bancos de dados, da telemática, etc... (p. 177).

Desta forma, o objetivo desta pesquisa é discutir os processos de produção de subjetividades feministas engendrados nos SRS, tendo por objeto as imagens e textos que circulam em páginas brasileiras sobre o tema no Facebook. Perguntamo-nos a respeito das relações existentes entre os feminismos visíveis nas redes, conectando a constituição de modos de vida ao funcionamento dos SRS.

[3] *Hashtag* (*hash* = cerquilha + *tag* = etiqueta) é uma palavra-chave que, ao ser utilizada pelo autor de uma publicação em um site de rede social, torna o post indexável – ou seja, localizável por outros usuários através de ferramentas de busca e índices gerados automaticamente. As hashtags são compostas por uma palavra-chave antecedida pelo símbolo cerquilha (#). É comum que comunidades online entrem em acordo sobre a utilização de uma hashtag para identificar suas publicações, procurando tornar o assunto relevante.

Alinhamo-nos com as discussões pós-estruturalistas propostas por autoras como Rosi Braidotti (2002), Judith Butler (2017) e Donna Haraway (2009) que, por dentro dos feminismos, colocam em questão as disputas identitárias que perpassam tais lutas.

Por lidarmos com um tema de pesquisa que se aventura a acompanhar processos enquanto estes acontecem, vemos nas proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), Suely Rolnik (2006) e Virgínia Kastrup (2012, 2013) possibilidades de acolhimento do inesperado, optando pela cartografia como orientação metodológica para este estudo. Com o que encontrarmos na rede, compomos uma teia que mistura teoria, arte, filosofia e experiências vividas.

CARTOGRAFIA E PIRATARIA: DOS MODOS DE PRODUZIR DADOS

Este trabalho busca inspiração na cartografia (DELEUZE e GUATTARI, 2011) na intenção de criar um mapa dos processos de produção de subjetividade a partir de imagens e textos veiculados por páginas feministas brasileiras no Facebook. De acordo com Kastrup (2012, p.32), o método cartográfico “visa acompanhar um processo e não representar um objeto”, favorecendo assim o encontro com a produção de modos de existência enquanto estes se configuram e se desmancham. Para Rolnik (2006), a cartógrafa é alguém com um tipo de sensibilidade que permita perceber as coexistências entre as macro e micropolíticas, complementares e indissociáveis na constituição da realidade social. Para a autora, o que a cartógrafa leva consigo é um critério (o grau de abertura para a vida que a cartógrafa se permite), um princípio (o interesse pelo surgimento de modos de produção de subjetividade, sem moralismos), uma regra (o entendimento de que é em defesa da vida que se inventam estratégias de existência) e um breve roteiro de preocupações (que são sempre definidas caso a caso).

Neste sentido, pensamos na cartografia como da ordem de uma ética de pesquisa, diferente de métodos que tratam de um conjunto de procedimentos pré-determinados. Falamos aqui de ética no sentido foucaultiano, pensando-a como uma estética da existência, ou seja, como um movimento em direção à criação de modos de vida (FOUCAULT, 2012). Desta forma, nos interessa uma abordagem

metodológica que estetize o próprio ato de pesquisar; que esteja disposta a apropriar-se de diferentes técnicas de produção de dados para atender às preocupações de quem cartografa.

É importante destacar o papel que o algoritmo do Facebook assume na produção de dados desta pesquisa. Ainda que os detalhes de seu funcionamento sejam desconhecidos fora do ambiente em que é desenvolvido, sabe-se (BUCHER, 2017) que o Facebook opera em um regime de retroalimentação conduzido por inteligência artificial: as interações dos usuários com o conteúdo exibido em sua linha do tempo servem como dados para a decisão do algoritmo a respeito do que exibir a seguir. Quanto mais se interage com o conteúdo publicado por um usuário ou página, mais o algoritmo "aprende" a respeito do usuário, e mais publicações que lhe interessam serão exibidas a seguir. Os SRS, desta forma, não só refletem os interesses dos usuários, mas produzem modos de pensar e existir. Esta funcionalidade facilita a formação de caixas de ressonância (PFEFFER et. al., 2013), isolando os usuários em bolhas onde circulam opiniões semelhantes.

Levando-se este algoritmo em consideração, o processo acompanhado neste estudo iniciou-se com a ação de seguir (ou "curtir") diferentes páginas brasileiras que publicam conteúdo feminista no Facebook. À medida que interagimos deliberadamente com o conteúdo publicado por estas páginas (reagindo ou comentando as publicações), alimentamos o algoritmo para que mais posts sejam exibidos e mais páginas sejam sugeridas. Ainda que o algoritmo do site determine a exposição de conteúdo baseado em parâmetros pouco conhecidos em detalhes, sabe-se que é levado em conta o potencial de interação de cada publicação.

Assim, esta pesquisa busca *hackear* / piratear o algoritmo, ao mesmo tempo em que assume sua importância nos processos de produção de subjetividade. Consideramos *hacker* como alguém que, no campo da informática, se dedica a conhecer e modificar aspectos do funcionamento de dispositivos, *softwares* e redes. Desta maneira, uma ética de pesquisa *hacker* está relacionada à ação de procurar subverter (mesmo que sutilmente) o funcionamento padrão do Facebook, fazendo emergirem outras vozes que ali habitam. Falamos não apenas das discussões feministas que acontecem em páginas com milhares de seguidoras, mas também daquilo que vaza, das discussões menores que constituem linhas de fuga para além

das pautas majoritárias dos feminismos.

O arquivo de dados aqui discutido foi produzido a partir de capturas de telas e links coletados Facebook durante os períodos de Lua cheia entre janeiro e junho de 2019. A decisão que se tomou por utilizar a Lua como critério para o recorte dá-se por duas razões: Em primeiro lugar está a associação que comumente se faz entre este satélite e o corpo feminino, sua sexualidade e seus ciclos, presente em diferentes mitologias (BRUNEL, 2016). Esta relação aparece também na noção jungiana de uma consciência lunar, feminina, "cuja luz é a 'suave' luz da lua, que funde as coisas ao invés de separá-las" em oposição à consciência solar, masculina, que "mostra os objetos em toda sua impiedosa discrição e separação" (JUNG, p. 233). Esta leitura de Jung demonstra uma crença de que a consciência feminina é mais misteriosa, menos confiável que a masculina, falhando em fazer análises científicas.

Em segundo lugar, importa-nos a atração gravitacional que a Lua exerce sobre os oceanos, causando as marés altas e baixas. A crítica literária feminista indica que o mar também é associado com o universo feminino: Sadoff (1978) sustenta que, na história da literatura, as paisagens naturais são femininas, passíveis de exploração pelo herói masculino que ativamente se desloca através delas. Nesta composição, o mar – inconsciente, profundo, indiferenciado – aparece como fonte da vida, relacionando-se com o útero.

Nos interessa aqui fabular novas formas de habitar estas paisagens. Mais do que rejeitá-las por sua origem em tradições masculinas (e machistas), pensamos em reterritorializar o mar como paisagem feminina, utilizando-o como disparador de modos de escrever sobre o feminismo. Dedicamo-nos, portanto, a piratear esta paisagem, povoando-a com um conjunto de imagens associadas à internet: a navegação, o vazamento, a pirata / *hacker* e seu conjunto de mapas.

Na composição desses mapas / cartas náuticas, os posts de que tratamos nesse momento da pesquisa correspondem àquilo imediatamente perceptível num primeiro contato com o material. São como marés altas, fluídas, de amplitude e periodicidade variáveis. Falamos dos temas e dos motivos que estão presentes frequentemente; entendemos que aí encontramos pistas sobre os processos de produção de subjetividade engendrados nas páginas aqui discutidas.

MARÉS ALTAS

Em seu Manifesto Ciborgue, Haraway (2009) afirma a centralidade da tecnociência na configuração das relações sociais da atualidade. A eletrônica, segundo a autora, desempenha uma função central nesta ordem, tornando urgente a necessidade de um pensamento feminista dirigido para ciência e para a tecnologia. Daí a imagem da ciborgue, potente pelo rompimento das fronteiras estabelecidas historicamente entre natureza e cultura, humano e animal, homens e mulheres, primitivo e civilizado e entre mente e corpo.

De acordo com Braidotti (2002), o ciberespaço é uma das zonas onde a disputa pelo controle sobre a imagem contemporânea é mais visível hoje. Para a autora, o feminismo vem tomando parte nesta batalha, lutando por uma re-significação positiva de suas demandas. Às lutas das mulheres do Século XX pelo fim da violência de gênero e pelo acesso aos direitos reprodutivos para todas, a autora soma as discussões sobre classe, raça, etnia e idade que, na internet, transformam o feminismo em uma multiplicidade.

No recorte da pesquisa que aqui apresentamos, detemo-nos em duas marés que emergem nesta cartografia marítima do Facebook. Tratamos das discussões em torno do feminismo negro e das mulheres transsexuais, campos que possibilitam debates em meio a questões como o conceito de feminismo e a própria categoria "mulher".

As discussões acerca do conceito de gênero – entendido comumente como um conjunto de aspectos culturais que operam na determinação de papéis sociais relacionados ao sexo, biologicamente determinado (SCOTT, 1995) – contribuem para a compreensão da precariedade da noção de sujeito. A universalidade deste conceito é posta em xeque uma vez que seu alcance limitado não considera a experiência de mulheres e de outros grupos em situação de invisibilidade.

No caso do feminismo negro, ainda outra questão é colocada: as tentativas de construção de um sujeito político universal, buscado a partir de uma experiência comum entre as mulheres, desconsidera as realidades das negras e indígenas (CARNEIRO, 2003). Pautas que pretendiam atender a todas as mulheres (como o

acesso ao mundo do trabalho) são criticadas por não dizerem respeito à vida das mulheres negras (que sempre precisaram trabalhar), precisando então ser revistas (através de ações afirmativas e da luta pela equiparação salarial, entre outras práticas).

A falta de visibilidade das demandas das mulheres não-brancas passa a ser reconhecida e problematizada recentemente (RIBEIRO, 2017), ainda que suas tentativas de se fazerem ouvidas já ocorressem pelo menos desde o histórico discurso da ex-escrava estadunidense Sojourner Truth em 1851:

> Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajudou a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E eu não sou uma mulher? Olhem pra mim! Olhem pro meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E eu não sou uma mulher? (TRUTH, 2014, online)

No Facebook, as demandas das feministas negras emergem na afirmação da necessidade da integração dos marcadores de raça e classe no debate, perguntando[4]: “Seu feminismo chega na sua empregada? Chega na mina pobre periférica?”. A noção de privilégio aparece como uma variável a ser considerada em relações de poder dinâmicas, onde “oprimido” e “opressor” não são rótulos consolidados, mas posições dinâmicas ocupadas pelos sujeitos.

O feminismo negro também se nutre de exemplos: surgem nas páginas notícias de mulheres negras bem-sucedidas nos esportes[5], na música[6], nas artes[7] e em outras carreiras profissionais. Nestas celebrações aparecem também homens, como é o caso do ator Mahershala Ali festejado[8] ao receber o Oscar de melhor ator

---

[4] Disponível em: https://www.facebook.com/TODASFridasoficial/photos/1102431346596503/. Acesso em 22/02/2019.

[5] Disponível em: https://www.facebook.com/geledes/posts/10155853706071816 . Acesso em 25/02/2019.

[6] Disponível em: https://www.facebook.com/geledes/posts/10155850764146816 . Acesso em 25/02/2019.

[7] Disponível em: https://www.facebook.com/ventrefeminista/posts/2269832473294330 . Acesso em 24/01/2019.

[8] Disponível em: https://www.facebook.com/TODASFridasoficial/photos/1102431346596503/. Acesso em 22/02/2019.

coadjuvante na cerimônia de 2019. Atentas às intersecções entre gênero, raça e classe, as páginas visitadas entendem que o homem negro é também marginalizado, sendo inclusive o principal alvo da violência policial e da justiça racista[9] denunciadas também em publicações com as quais nos deparamos.

Enquanto as mulheres negras instalam um debate sobre a necessidade de interseccionalidade nos feminismos, as transexuais introduzem ainda outra questão: o que é, afinal de contas, "uma mulher"? Quais os limites das definições de sexo e gênero?

Os feminismos atribuem diferentes significados e importância a estas noções. Se para Scott (1995) o gênero aparece como uma categoria útil para compreender a história, para Millet (1970) o que interessa são os sexos (não vistos como dois opostos, mas como um continuum – existem muitos sexos); o gênero, culturalmente constituído, deve ser desconstruído para que se possa enfim atingir a igualdade. Para Butler (2017), de outra forma, o gênero não está para a cultura enquanto o sexo está para a natureza; o gênero também produz o sexo, colocando-o como uma dualidade (macho / fêmea) supostamente estabelecida no lugar pré-discursivo da natureza. O sexo de um corpo não é dado ou estático; tanto sexo quanto gênero são discursivos e produzidos historicamente.

Nas páginas que vimos, diferentes visões sobre sexo e gênero levam a reações divergentes quanto ao caso das mulheres transexuais. O problema dos banheiros emerge com intensidade. Uma página compartilha uma publicação[10] onde se lê: "'[afirmar que] Pessoas trans não estão banidas dos banheiros já que podem usar aqueles destinados ao seu sexo designado [no nascimento]' é tão certo quanto dizer que 'pessoas gays não estão banidas do casamento já que podem casar com alguém do sexo oposto'". Outra página compartilha um post que critica um cartaz[11] pedindo respeito a pessoas trans em banheiros de uma universidade estadunidense; de acordo com o texto que acompanha o cartaz, a inclusão de trans e pessoas não-binárias em banheiros femininos é uma ação misógina, que leva ao

---

[9] Disponível em: https://www.facebook.com/ventrefeminista/posts/2270433639900880/ . Acesso em 24/01/2019.

[10] Disponível em: https://www.facebook.com/Transfem/photos/1713408872138057/. Acesso em 27/03/2019.

[11] Disponível em: https://www.facebook.com/FelinismoRadical/posts/2220000884914992. Acesso em 25/05/2019.

silenciamento de mulheres que se sentem desconfortáveis e inseguras com a situação.

As disputas em torno das definições de sexo e gênero circulam ao redor do tema da transsexualidade em diversas outras publicações. O apoio às mulheres trans aparece quando os temas giram em torno do alto índice de mortalidade, da curta expectativa de vida e da falta de oportunidades que levam muitas delas à prostituição[12]. No entanto, sua participação enquanto mulheres em competições esportivas[13] e sua eventual identificação como lésbicas são criticadas em páginas alinhadas com vertentes mais radicais do feminismo, cuja abordagem está focada na materialidade dos sexos biológicos. Em um vídeo[14] compartilhado em uma das páginas visitadas[15], a youtuber escocesa Magdalen Berns afirma que "lésbicas não têm pênis", complementando com a afirmação que "Se você nasceu com um pênis e bolas você é macho." (...) "Machos são definidos pelos seus órgãos sexuais biológicos, assim como homossexual é alguém que se atrai por pessoas do mesmo sexo biológico".

Em muitas publicações, os termos *rad*[16], *queer*[17] e *TERF*[18] são usados de forma ofensiva nas discussões entre as feministas. Em alguns casos extremos, as páginas são denunciadas massivamente pelo seu conteúdo considerado transfóbico ou misógino, a ponto de serem tiradas do (m)ar.

Pelo funcionamento do algoritmo, comumente seremos expostos apenas às postagens com as quais concordamos, territorializando-nos em posições muitas vezes extremas. Daí o choque quando, por um acaso, vemos publicações divergentes. Parece que, neste caso, o isolamento das correntes dentro do movimento é potencializado pelo funcionamento do Facebook, que segrega opiniões

---

[12] Disponível em: https://www.facebook.com/ventrefeminista/posts/2269166106694300/ . Acesso em 24/01/2019.

[13] Disponível em: https://www.facebook.com/FelinismoRadical/posts/2220340381547709 . Acesso em 24/02/2019.

[14] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kOSxZ4aaT7E . Acesso em 05/11/2019.

[15] Disponível em: https://www.facebook.com/FelinismoRadical/posts/2221519554763125/ . Acesso em 24/02/2019.

[16] Abreviação de "radical", referente ao feminismo radical (corrente do feminismo que propõe o abandono da noção de gênero).

[17] Diz-se dos adeptos da "teoria queer" (que consideram gênero e sexo como construções sociais).

[18] Abreviação de *"Trans-exclusionary radical feminst",* ou feminista radical trans-excludente.

semelhantes em “bolhas” onde há pouco espaço para a multiplicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, pensamos que os feminismos brasileiros nos SRS favorecem a emergência de novos modos de ser que desterritorializam muitas formulações a respeito do sexo, gênero e do próprio movimento. No entanto, consideramos também que esta desconstrução muitas vezes termina por cristalizar-se em outros modelos de identidade, processo no qual os algoritmos de funcionamento dos sites em questão constituem forças que devem ser consideradas.

Parte destas cristalizações identitárias e dos atritos resultantes passam ainda pelas definições de sexo e gênero, assim como pelas suas intersecções com outras categorias como raça e classe. Butler (2017) defende que a problematização da categoria “mulher” não implica na inexistência das mulheres; desconstruir o sujeito não é equivalente a decretar o seu fim, mas a compreender sua precariedade e historicidade. Assim, a ideia de identidade de gênero tem sempre um caráter normatizador que implica na construção de uma espécie de univocidade, e a busca desta mesma unidade é em si excludente e normatizadora.

Em lugar da luta unívoca em torno da categoria “mulher”, Butler propõe uma espécie de coalizão aberta, em que as feministas se reúnam para definir as ações do movimento sem nenhuma pauta anterior à discussão em questão (que criaria divergências baseadas em questões de classe, raça, orientação sexual, nacionalidade, religião, etc.). Estas coalizões sugeridas por Butler – precárias, urgentes, instáveis, contingentes – ecoam na proposta de Rosi Braidotti (2002) por um feminismo nômade, e de Donna Haraway (2009) por afinidades ao invés de identidades.

A internet aparece como possibilidade para o favorecimento desta transitoriedade afirmativa. Os dados digitais habitam um mar de virtualidade; as fronteiras que definem territórios existenciais nas redes estão em constante movimento. A força das marés pode justamente ser uma alternativa às cristalizações

reducionistas que ameaçam a potência afirmativa e criativa dos feminismos no contemporâneo.

Neste sentido, pensamos na necessidade de piratear o algoritmo através da perturbação do uso das redes, procurando maneiras de dissolver as cristalizações em favor de coalizões que favoreçam a emergência de outros modos (piratas) de ser feminista – sem afiliações prévias, sem compromissos com armadilhas identitárias. De posse de uma ética de pesquisa *hacker*, disposta a enfrentar as vozes maiores, buscamos navegar para além daquilo que nos chega, sem esforço, pelo algoritmo. Ao subverter as máquinas que trabalham para a manutenção do status quo, a cartografia nos leva a considerar outros cenários para os feminismos na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. **Labrys, estudos feministas**. Brasília, n. 1-2, jul. /dez. 2002.

BRUNEL, Pierre. **Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes.** New York: Routledge, 2016.

BUCHER, Taina. The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms. **Information, Communication & Society,** Abingdon, UK, v. 20, n.1, p. 30-44, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos.** Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Explosão Feminista:** arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel B. da (Org.). **Ética, sexualidade, política:** Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GUATTARI, Félix. Da Produção de Subjetividade. In: PARENTE, A. (org.)

Imagem-máquina. A Era das Tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro: 34, 1999.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. in: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue:** as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Mysterium coniunctionis:** pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo et al. (org.). **Pistas do Método da Cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 32-51.

MILLETT, Kate. **Política Sexual.** Lisboa: Dom Quixote, 1970.

PETRONE, Talíria, Prefácio à edição brasileira. In: ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%:** Um Manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é um lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

TRUTH, Sojourner. **E eu não sou uma mulher?** 08 jan. 2014. Disponível em: https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/. Acesso em 05 out. 2019.

SADOFF, Dianne. Mythopoeia, the Moon, and Contemporary Women's Poetry. **The Massachusetts Review,** Massachusetts, USA, Vol. 19, No. 1, p. 93-110, 1978.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade,** Porto Alegre, v.20, n.2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

"SEJAM MULHERES, PERMANEÇAM MULHERES, TORNEM-SE MULHERES": UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NO CINEMA A PARTIR DE TOMBOY

EBERSOL, Isadora[1]

Resumo: Este artigo propõe analisar o filme francês *Tomboy* (2011) de Céline Sciamma sob a ótica da representação e construção da identidade de gênero, entendendo gênero como construto discursivo e cultural, instável, indefinível e múltiplo. Através da personagem Laure, este trabalho buscará refletir sobre a subversão das convenções de gênero e sobre a representação do feminino no cinema.

Palavras-chave: Tomboy. Cinema. Gênero. Representação. Feminino,

Abstract: This paper proposes to analyze Céline Sciamma's French film *Tomboy* (2011) from the perspective of the representation and construction of gender identity, understanding gender as a discursive and cultural construct, unstable, indefinable and multiple. Through the character Laure, this work will seek to reflect on the subversion of gender conventions and on the representation of the feminine in cinema.

Keywords: Tomboy. Cinema. Genre. Representation. Feminine.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é construído a partir dos resultados das análises desenvolvidas na minha dissertação de mestrado intitulada *Territórios discursivos de gênero no cinema contemporâneo: representação de gênero através da direção de arte* e defendida no ano de 2015 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas[2]. Por se tratar de uma pesquisa mais ampla, o texto aqui apresentado é uma síntese e um recorte do trabalho desenvolvido naquela ocasião, abordando os aspectos mais significativos da análise de um dos filmes que compõem o corpus da pesquisa, o filme francês *Tomboy* (2011) de direção de Céline Sciamma[3] sob a ótica da construção das identidades de gênero e estabelecendo

---

[1] Doutoranda em Educação pela Universidade Federal de Pelotas, Mestre em Artes Visuais (2015) e Bacharel em Cinema e Animação (2012) pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade – GipNals.

[2] O trabalho teve como orientadora a Prof.ª Dr.ª Nádia da Cruz Senna e como co-orientadora a Prof.ª Dr.ª Ana Paula Cruz Penkala.

[3] Nascida na França e graduada pela *La Fémis*, escola superior francesa de audiovisual, Céline Sciamma é diretora e roteirista, tendo dirigido anteriormente o longa-metragem *Lírios D'Água* (*Naissance des Pieuvres*, 2007), que também aborda a questão de gênero e sexualidade infanto-juvenil ao retratar a atração e descoberta da sexualidade entre três amigas de quinze anos.

uma reflexão sobre a representação de gênero no cinema a partir da construção visual e narrativa dos personagens.

O filme *Tomboy* (2011)[4] é um filme sobre uma menina que se faz passar por um menino. Um filme sobre a infância, prioritariamente, mas que percorre, de forma intimista, as veias abertas das discussões contemporâneas sobre as identidades do sujeito, em especial, as identidades de gênero e sexuais.

Interpretada por Zoé Héran, Laure é uma menina de dez anos que se muda para um novo bairro no subúrbio da França com seu pai, sua mãe que se encontra nos últimos meses de gestação e sua irmã mais nova, Jeanne (Maloon Lévana). Laure sai para conhecer o bairro e encontra Lisa (Jeane Disson), que a confunde com um menino em um primeiro momento. A partir de então, Laure se apresenta como Mikaël e assume uma identidade masculina entre as crianças da vizinhança, sem que seus pais saibam. O filme gira em torno das formas encontradas por Laure para manter a identidade que criou como Mikaël, driblar as diferenças anatômicas e esconder a identidade de seus pais sem que seja desmascarada pelos novos amigos.

A discussão que se estabelece gira em torno do caráter ficcional da construção das identidades baseadas em supostos atributos naturais ou essenciais dos sexos que pressupõe que todos os sujeitos devam seguir o itinerário "correto" de produção do gênero em seus corpos. Ao me aprofundar nessas questões, usarei principalmente como base teórica as pensadoras Judith Butler (2003) e Simone de Beauvoir (1967).

Em *Garotas* (*Girlhood*, 2014), Sciamma novamente explora o tema da juventude, a formação da identidade e, principalmente, o universo e perspectiva feminina, como o título já enuncia. Em 2019 estreou *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*) que até o momento da escrita deste artigo, não conta com data de estreia no Brasil. Nele Sciamma dá continuidade às reflexões em torno da identidade de gênero e homossexualidade feminina, agora com uma narrativa ambientada no século XVIII. O filme já é ganhador do prêmio de melhor roteiro do Festival de Cannes 2019 e Queer Palm, prêmio LGBT independente distribuído no Festival de Cannes. Sciamma trabalha em *Tomboy*, *Garotas* e em *Retrato de uma jovem em chamas* em parceria com Thomas Grézaud que desempenha a função de diretor de arte (*production designer*) nos dois filmes.

[4] Tomboy recebeu os prêmios: Teddy Bear do Júri no Festival de Berlim / Melhor Filme do Júri no Philadelphia International Gay & Lesbian Film Festival / Melhor Filme do Público no San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival / Melhor Filme no Torino International Gay & Lesbian Film Festival e Prêmio do Público de melhor longa-metragem do 19º Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual.

QUANTAS CORES CABEM ENTRE VERMELHO E AZUL?

No primeiro plano do longa-metragem *Tomboy*, é mostrada a nuca de uma criança em movimento através de um corredor de árvores. Neste momento, só o que pode ser distinguido são seus cabelos curtos e a blusa azul que veste. Em seguida, a imagem se deixa perder no fundo em movimento das árvores desfocadas, até chegar a um braço estendido, que sente o vento passar por entre os dedos durante o trajeto. O próximo plano revela, ainda de olhos fechados, a criança que sente o vento no rosto enquanto o pai a segura pelo teto solar do carro. As árvores passando ao fundo, o som do trânsito, o movimento do carro. *Tomboy* começa já em movimento, enunciando a viagem, não só para um novo bairro, para uma nova casa, mas a metáfora da viagem como deslocamento, movimento e instabilidade.

O título do filme aparece em tela preta logo após, variando entre as cores vermelho e azul, e misturando, ao fim, letras vermelhas com letras azuis (figura 1).

O título já serve como antecipador da trama do filme, já que *Tomboy*[5] é a expressão de origem norte-americana usada para designar meninas que se distanciam do modelo cultural e socialmente aceito como “feminino”, se aproximando, tanto em aparência quando através do comportamento, com aquilo que é compreendido como “masculino”.

Na sequência que segue após o título, a criança dos primeiros planos aprende a dirigir no colo do pai que lhe dá instruções de onde dobrar e como manejar o volante. Sem conhecer previamente o significado do título ou a sinopse do filme, o espectador é levado a acreditar que a criança que aparece nos primeiros minutos do longa-metragem é um menino que aprende a dirigir com seu pai, atividade

[5] No Brasil essa expressão pode ser vulgarmente traduzida como “maria-joão”, “moleca” ou “maria-rapaz”.

socialmente reconhecida na relação de pai e filho. É só perto dos 15 minutos de filme que, ao ser chamada para sair do banho pela mãe que grita *"Laure!",* há uma rápida cena de nudez e a confirmação de que Laure tem nome e órgãos genitais que lhe caracterizam como uma menina.

Vale aqui ressaltar que o filme sugere que a identificação de Laure como um menino foi um mal-entendido, resultado da interpretação de Lisa sobre características em Laure que seriam qualificadas como masculinas no momento que se conhecem: cabelo curto, roupas largas, consideradas masculinas, aliadas a uma falta de definição ou marcas femininas do corpo pré-puberdade, um corpo ainda infantil. Lisa pergunta no primeiro encontro das duas, quando Laure chega com sua família no novo bairro, *"Você é novo aqui?" ("tu es nouveau ici?").* Neste momento, Laure é interpelada por uma identidade masculina e vê a oportunidade de construir essa identidade perante os novos vizinhos. "*Mikaël. Eu me chamo Mikaël.*" É a partir desta repetição que a identidade de Mikaël começa a ser construída e firmada para Lisa e posteriormente para as outras crianças do bairro.

A repetição do nome atua como o próprio firmamento da identidade para si e para o outro. "Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência." (LOURO, 2001, p. 12). Para Laure, consiste no seu pertencimento ao grupo dos meninos, suas brincadeiras, seus modos de agir, se vestir e se relacionar e oportunidade de gozar as liberdades de que as meninas muitas vezes têm restringidas.

Em entrevista[6], Sciamma afirma que o filme brinca com a ideia de jogo e de inocência, deixando claro que gosta do lado lúdico que o mal-entendido cria, evitando, assim, que se caia em explicações deterministas ou dogmáticas. O jogo com a farsa e com o simulacro é retomado em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, quando Laure e Jeanne brincam com mechas de cabelo

---

[6] DOCKHAN, Julien. "Tomboy": Interview avec Céline Sciamma. Allo Cine. Paris, França. 2011. Disponível em: <http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18603428.html>. Acesso em: Outubro de 2019.

cortadas de Laure, imitando bigodes e um modo de falar “masculino” (figura 2).

As constantes brincadeiras de encenação e representação enunciam o caráter construído, ficcional e fluído das identidades, principalmente referente à infância e a liberdade de experimentações e múltiplas identificações que ela pressupõe.

Figura 2 - Laure e Jeanne brincam com mechas de cabelo. Fonte: captura de tela do filme.

A direção de arte de *Tomboy* utiliza principalmente o vermelho e o azul na paleta de cores da personagem Laure, combinadas com tons neutros como branco e cinza (figura 3).

Figura 3 - Sequência de telas mostrando figurino de Laure. Fonte: captura de tela do

filme.

Não são cores escolhidas ao acaso, já que são culturalmente relacionadas ao feminino e ao masculino e postas em oposição. Ao escolher essas cores há uma construção consciente de sentido dentro da narrativa fílmica através do discurso visual da direção de arte. Em vários momentos da trama, Laure, apesar de se vestir com roupas consideradas masculinas, veste bermudas ou outras peças vermelhas, enquanto Lisa aparece na maioria das vezes vestida com roupas azuis, pretas ou cinzas, tradicionalmente associadas ao vestuário masculino (tons neutros e azuis) (figura 4).

Figura 4 - Sequência de telas mostrando figurino de Laure e Lisa. Fonte: captura de tela do filme.

Esta troca consciente das cores relacionadas culturalmente à representação de feminino e masculino já propõe, por si só, uma subversão das convenções de gênero e é trabalhada no longa-metragem desde a apresentação do título.

Ao não criar rótulos e trabalhar com a representação de forma a questionar as convenções aceitas e perpetradas de gênero, Sciamma, de forma intimista e delicada, utiliza o universo infantil para relativizar o que se entende por feminino e masculino, estas que são categorias plurais e mutáveis, em que o masculino e o feminino podem estar presentes tanto na mulher quanto no homem (MISKOLCI, 2012, p. 32). Segundo Miskolci (2012), “Cada um de nós – homem ou mulher – tem gestuais, formas de fazer e pensar que a sociedade pode qualificar como masculinos

ou femininos, independente do nosso sexo biológico." (MISKOLCI, 2012, p. 32).

Dentro desta perspectiva, entende-se que há uma gama de variações entre o puramente masculino e o puramente feminino, dentro do que é socialmente construído, onde os pólos são plurais de modo que, na construção da identidade de gênero, ambas as características incorporam-se tanto no homem quanto na mulher em diferentes graus. "Isto significa que o polo masculino contém o feminino e este o masculino. Podemos pensar também no sentido de que não existe somente um homem, mas diversos homens que se diferem entre si em muitos aspectos." (MARQUES FILHO e CAMARGO, 2008, p. 90). *Tomboy* se insere nessa perspectiva ao misturar, embaralhar os signos visuais e acrescentar outras cores entre o vermelho e azul, o que por alegoria seria embaralhar a própria construção de feminino e masculino e superar o binarismo dentro da identidade de gênero.

IDENTIDADES PLURAIS

"*Mikaël. Eu me chamo Mikaël.*" A repetição do nome atua como o próprio firmamento da identidade para si e para o outro. A partir daí, Laure será Mikaël fora de casa e continuará sendo Laure para sua família, em um sujeito que, apesar de duplo, é ele próprio Laure e Mikaël ao mesmo tempo, onde um polo não anula o outro, e sim se incorporam a um mesmo sujeito que está sendo construído.

Segundo a histórica frase de Simone de Beauvoir (1967b) "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1967b, p. 9), a construção do "ser mulher" é um termo em processo, mas, partindo dessa sugestão de Beauvoir, Judith Butler (2003) aponta que "Não há nada em sua explicação que garanta que o 'ser' que se torna mulher seja necessariamente fêmea" (BUTLER, 2003, p. 27). Através desses questionamentos, Butler procura discutir a instabilidade das categorias e termos pelos quais as identidades generificadas são construídas, problematizando o próprio aparato discursivo, e questionando o "sujeito feminino" como uma categoria estável e evidente (SALIH, 2012).

Dentro desta concepção sobre a formação da identidade de gênero, pode- se perceber Laure como uma personagem de gênero e sexualidade indeterminada, perpassando o próprio sexo biológico, o qual Butler (2003, p. 25) vai questionar

como sendo ele próprio um construto cultural e discursivo assim como o gênero, categorias que a partir das novas teorias rompem com a concepção fixa, natural e imutável da biologia como até então se acreditava. Laure é, principalmente, uma personagem com uma identidade complexa que contém o masculino e o feminino de forma particularmente sua, assim como todos os sujeitos que dificilmente poderiam se encaixar em categorias binárias de identidade. Segundo Butler:

> Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto gênero; a rigor, talvez o sexo tenha sempre sido gênero, de tal forma que a diferença entre sexo e gênero se revele absolutamente nenhuma. (BUTLER, 2003, p. 25)

Butler desestabiliza a distinção de sexo e gênero na medida em que diz que não há existência social fora de um corpo, portanto, desde que nasce, o corpo é "generificado", deixando de ser "corpo natural" que preexista à sua existência cultural (SALIH, 2012). Isso não quer dizer, no entanto, que Butler negue a materialidade do corpo e do sexo, tão somente que compreendemos socialmente este corpo imbuídos de uma estrutura social que já os define previamente.

Deste modo, Laure e Mikaël se confundiriam em um "ser" onde sexo e identidade de gênero são construtos culturais múltiplos e variáveis, a serem construídos no que Beauvoir (1967) e Butler (2003) descrevem como um processo de devir sem fim, onde não são dados naturalmente ou acabados a um determinado tempo. Para Butler, o sujeito é um sujeito-em-processo, aberto a ressignificação contínua, onde a identidade de gênero é uma sequência de atos.

Butler é uma das principais pensadoras a ser relacionada com a teoria chamada de *queer* devido à desestabilização da categoria de "sujeito feminino" na sua obra. Segundo Salih (2012) um dos contextos definidores do surgimento da teoria *queer* foi a propagação do vírus da AIDS entre os anos 80 e 90, bem como a classificação da doença como sendo uma "praga gay" e as reações homofóbicas advindas deste contexto. O *queer* surge como "recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e o desprezo coletivo"

(MISKOLCI, 2012, p.25) onde *queer*[7] era originalmente uma expressão da língua inglesa utilizada para insultar, costumeiramente relacionado a uma ofensa contra homossexuais.

Para Miskolci (2012) a problemática *queer* não é a de defesa da homossexualidade nem pode ser simplificada a uma teoria gay e sim se refere à ação de relegar a abjeto todos aqueles que a coletividade costuma associar a ameaças da sua ordem social e política: "A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é comunidade." (MISKOLCI, 2012, p. 24). Nesses termos, apesar de ter surgido em um contexto de luta contra a homofobia, o *queer* lida com qualquer sujeito que rompe com as normas e exigências dos valores culturais e sociais, sendo relegado à abjeção. É por isso que Butler se faz importante ao colocar a identidade de gênero e o sexo como não-naturais e não-fixas:

> (...) torna-se ainda mais importante investigar as formulações da "normalidade" sexual para revelar o que, sobretudo, aquelas identidades que se apresentam ostensivamente como héteros, legítimas, singulares e estáveis tem de *queer*, por debaixo de sua aparente "normalidade". (SALIH, 2012, p.20)

LAURE, MIKAËL E A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

Em determinada cena, Laure/Mikaël observa os meninos enquanto joga futebol com eles. Em um primeiro momento está tímida e olha tudo com certo distanciamento, porém mais tarde, sozinha em frente ao espelho, prática algumas de suas ações que lhe configuram uma identidade socialmente "masculina": tira a camisa observando seu corpo, cospe na pia, e põe em prática no jogo com os meninos no outro dia (figura 5). É neste momento que se mostra mais segura, corre e participa animada do jogo: é, agora, um deles.

[7] Na sua tradução do inglês, *queer* é usado como adjetivo para designar algo estranho, esquisito, fora do normal, excêntrico. Como substantivo pode significar o mesmo que o termo "bicha" usado como insulto aos homossexuais e, como verbo, pode designar a ação de prejudicar e estragar.

Figura 5 - Sequência de telas que mostram Laure imitando comportamentos dos meninos. Fonte: captura de tela do filme.

Butler (2003), ao colocar o gênero como uma sequência de atos repetidos, introduz a ideia que chama de *performatividade*. Para ela, o conceito de performatividade, diferente da performance – com o qual foi muito confundido - é um "fazer", porém que não admite um ator/performer preexistente ao executar. São os próprios atos que preexistem ao sujeito: "o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que possa dizer que preexiste ao feito" (BUTLER, 2003, p.25). Segundo Butler, a identidade de gênero é performaticamente constituída pelas expressões de gênero, onde a identidade de gênero não preexiste a estas expressões (BUTLER, 2003, p.25).

Laure/Mikaël constrói sua identidade de gênero repetindo sequências de atos já determinadas pela sociedade para que pareça "masculina". É nessa *performatividade* que se reconhece como sujeito e que partilha uma identidade de gênero social com os outros meninos. Nenhuma expressão de gênero é, no entanto, natural de determinado sexo e nem o próprio sexo é, ele, natural, como já vimos. Para Butler:

> O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. (BUTLER, 2003, p. 33)

Este "quadro regulatório altamente rígido" não permite o sujeito estar completamente livre para escolher sua expressão de gênero, mas, no entanto limita uma certa quantidade de atos que o sujeito pode adotar. O "ser mulher" e o "ser homem" não é, portanto, natural, apesar de ter se cristalizado de um modo que aparentasse estar ali naturalmente. Laure/Mikaël aproveita-se da *performatividade* para assegurar que possa efetivar sua identidade de gênero, mesmo que ela não corresponda ao que se espera de seu sexo. Constrói, então, a masculinidade que fará pertencer ao grupo dos meninos.

A um dado momento do jogo, porém, todos os meninos saem para urinar. Diante de uma diferença anatômica, Laure se esconde na mata, longe da vista de todos. Alí, abaixa-se, nervosa e olhando para os lados. A diferença física comporta também uma diferença de convenções de gênero que poderia desmascará-la. Segundo Beauvoir (1967b):

> Na sociedade ocidental contemporânea, querem geralmente os costumes que elas se agachem, ficando os homens de pé. Essa diferença é para a menina a diferenciação sexual mais impressionante. Para urinar, ela precisa agachar-se, despir-se e portanto esconder-se: é uma servidão vergonhosa e incômoda. (BEAUVOIR, 1967b, p.15)

É neste momento que um dos meninos se aproxima e a vê abaixada. Laure, para esconder sua diferença, levanta-se depressa, fazendo xixi nas calças. Sai correndo, envergonhada, ficando dias sem sair para brincar. Não é neste momento, no entanto, que Laure vai ser descoberta, porém o impacto é grande na personagem.

"SEJAM MULHERES, PERMANEÇAM MULHERES, TORNEM-SE MULHERES": A FEMINILIDADE CORRE PERIGO?

A narrativa de *Tomboy* é construída através da tensão que se estabelece entre os espaços internos e externos. Assim como a relação público/privado, família/sociedade, se estabelecem, entre os espaços internos e externos no filme, diferentes discursos e imposições relacionadas ao gênero e a sexualidade. O espaço interno representa a esfera doméstica e a relação familiar da personagem com seus pais e irmã. É neste espaço que estas relações são delineadas e, da mesma forma, é onde Laure precisa manter a identidade masculina como Mikaël em

segredo.

Laure tem uma relação boa com sua família que não questiona o seu comportamento ou as roupas que usa até as cenas finais. A mãe de Laure, que está grávida de um bebê que durante a maior parte do filme não é descrito como menina ou menino, poucas vezes se refere ao comportamento da filha. Logo que Laure chega na nova casa, a mãe pergunta sobre o quarto novo: *"você viu as paredes azuis? Da forma como você queria."* Em outro momento, depois de uma tarde de brincadeiras entre Laure e Lisa em que Lisa brinca de maquiar o rosto de Laure, a mãe comenta ao ver a filha que chega em casa maquiada: *"você pôs maquiagem? Fica muito bem em você*". As duas sorriem e Laure, que aparentava estar tímida ao entrar em casa, vestindo a touca do casaco e hesitando em entrar no quarto da mãe, não aparenta incômodo pelo comentário, que não se mostra impositivo.

Já a relação com o pai é de cumplicidade e amizade e tampouco ele questiona o comportamento da filha. O pai é o único que em nenhum momento do filme questiona o comportamento de Laure ou impõe convenções de gênero.

Jeanne representa o contraponto de Laure na trama no que se refere à representação de gênero. Já nas primeiras cenas é mostrado o quarto de Jeanne que, diferente do quarto azul de Laure, é vermelho e rosa. Estes espaços são importantes representações identitárias das personagens e o contraste visual entre eles estabelece o contraste entre Laure e Jeanne dentro da esfera familiar. Este contraste vai ser reforçado através de outros elementos no decorrer da narrativa. Na cena seguinte as duas brincam de esconder e Jeanne veste uma saia de bailarina rosa. A relação das irmãs é bastante próxima e mesmo quando Jeanne descobre sobre Mikaël, esta se mostra cúmplice de Laure e não comenta com os pais, inclusive participando da história onde ela própria começa a ficcionalizar uma vida com o "irmão".

Fica evidente a tensão entre os espaços internos e externos da narrativa. Enquanto na esfera doméstica a expressão de gênero de Laure – seu modo de se vestir, suas preferências, modos de agir e expressar seu corpo – é aceita com naturalidade, é inaceitável que na esfera pública Laure assuma uma identidade de gênero masculina que desvie dos imperativos e normas de gênero socialmente estabelecidos. A descontinuidade entre seu sexo e seu gênero é tida como um

desvio que, apesar de aceitável no seio familiar, é considerada inaceitável quando assumida na esfera social.

Mesmo fazendo parte de uma família que não impõe normatizações dentro de casa, quando Laure é descoberta após uma briga em que se envolve com um menino da vizinhança, sua mãe reage de forma violenta, acertando um tapa no rosto de Laure ao ver as proporções que a mentira da filha havia tomado. Ela força Laure a colocar um vestido, obrigando-a a adotar imediatamente uma identidade socialmente aceita como “feminina” simbolizada visualmente através da roupa, e ir esclarecer a situação perante as crianças da vizinhança e seus pais.

O vestido representa o imperativo para que Laure assuma publicamente a identidade de gênero correspondente ao seu corpo. É significativo, no entanto, o fato de este imperativo visual de feminilidade imposta a Laure seja um vestido azul, de corte reto e simples muito parecida com as camisetas que ela usa durante o resto do filme, quando assumia sua identidade de gênero masculina. Apesar do vestido representar a identidade feminina de Laure, demonstra como esta identidade é instável e múltipla e se distancia dos modelos binários e opositivos entre masculino/feminino. Mesmo ao simbolizar o feminino, o filme deixa evidente a instabilidade das categorias de gênero. É interessante notar que, durante esse processo, Laure aparece sempre contra a parede ou em frente a portas, como se estivesse encurralada e prestes a fugir. Em todos os momentos, seu figurino contrasta com o figurino de outros personagens que usam preto (figura 6). O figurino neutro dos outros personagens ressalta que era Laure que estava em evidência, era seu gênero que deveria ser exposto, analisado e corrigido.

Figura 6 - Sequência de planos que mostram contraste de figurinos de Laure e outros personagens. Fonte: captura de tela do filme.

Laure, visualmente constrangida pela situação e deslocada de sua identidade ao usar o vestido, se recusa a ir na casa de sua amiga Lisa. Sua mãe, então, diz: *"Não faço isto para te magoar, nem para te dar uma lição. É a coisa certa, percebe? Não me importo que brinques de menino. Nem me deixa triste. Mas isso não pode continuar".* São as convenções de gênero que ditam, na esfera social, como a menina deve agir, mesmo que, de modo geral, não constitua um problema perante sua família ou dentro do lar. No filme, a proximidade do início do ano letivo na escola do bairro é um forte imperativo que indica que a identidade de gênero de Laure precisaria ser corrigida socialmente. A escola funciona como uma das primeiras esferas externas de socialização da criança. O sistema educacional tem importante papel nessa socialização. A educação foi, segundo Foucault, uma poderosa forma de normatização coletiva (MISKOLCI, 2012). Louro (2001) afirma que a escola pratica a pedagogia da sexualidade, disciplinando corpos, na maioria das vezes de forma sutil, porém contínua, para produzir feminilidades e masculinidades normativas, ajudando a transformar crianças em homens e mulheres de acordo com as normas de gênero e os modelos binários e unilaterais que ela supõe.

É assim que a normatização de gênero opera dentro da sociedade ao tentar enquadrar a todos em identidades preexistentes e fixas. A mãe de Laure, ao fazê-la assumir publicamente a identidade feminina, tenta evitar o conflito social que se estabeleceria caso a identidade masculina de Mikaël fosse exposta na escola. Segundo Simone de Beauvoir:

> E até uma mãe generosa que deseja sinceramente o bem da criança pensará em geral que é mais prudente fazer dela uma "mulher de verdade", porquanto assim é que a sociedade a acolherá mais facilmente. (BEAUVOIR, 1967b, p.23)

Beauvoir (1967b, p. 22) afirma que, a não ser que vivam de forma muito solitária, mesmo que os pais autorizem que se comportem como meninos, sempre haverá parentes próximos, amigos ou professores que se chocarão com o rompimento das convenções de gênero da menina. É um ciclo de normatização que age da sociedade em direção à família e da família e do sujeito em direção à sociedade a fim de que todos se enquadrem nas normas de gênero estabelecidas. Segundo Miskolci (2012), "(...) a sociedade reage mais violentamente com relação ao rompimento das normas ou convenções de gênero do que com relação à orientação sexual." (MISKOLCI, 2012, p.44). Mesmo dos gays se exige que não sejam por demais "afeminados" e, às lésbicas, se exige que mantenham sua feminilidade. Para Beauvoir (1967a), mesmo que as fêmeas humanas sejam ainda hoje cerca de metade da população, a sociedade continua exigindo vigorosamente que as mulheres "sejam mulheres", em nome de uma feminilidade que, a julgar por tanta imposição, deveria estar ameaçada:

> (...) e contudo dizem-nos que a feminilidade "corre perigo"; e exortam-nos: "Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres". Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. (BEAUVOIR, 1967a, p.7)

Laure, depois de se defrontar com Lisa, sai correndo a se esconder na mata. Como no início do filme, a câmera perde-se em um plano de árvores desfocadas, no momento em que Laure olha para cima depois de tirar o vestido, ficando com o short e camiseta que vestia por baixo. Em um plano-sequência, a câmera passeia por entre as árvores parando ao mostrar - ao fundo e desfocado - o vestido azul de

Laure pendurado em um galho e a menina indo embora. Ela despiu-se da identidade que considerava não ser dela, "suspendeu" o símbolo de uma convenção de gênero a qual não queria seguir e onde não se sentia confortável. Segundo Miskolci, "Socializar-se, portanto, costuma ser um processo marcado por formas muito violentas de recusa, em si mesmo" (MISKOLCI, 2012, p.43).

Ao final, Laure tem um novo primeiro encontro com Lisa na frente de sua casa. Como da primeira vez que se conheceram, Lisa pergunta novamente *"como te chamas?"* e a resposta dessa vez é *"me chamo Laure"*. É em referência a apresentação inicial das duas personagens que, neste momento, se dá o início de uma afirmação de Laure por sua identidade, que não se restringe ao "masculino" ou ao "feminino" e sim que abarca a pluralidade de expressões de sua identidade de gênero.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone**. O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967a.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967b.

BUTLER, Judith. ***Problemas de gênero****: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DOCKHAN, Julien. "Tomboy": Interview avec Céline Sciamma. Allo Cine. Paris, França. 2011. Disponível em: <http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18603428.html>. Acesso em: Outubro de 2019.

GAROTAS. (Bande de filles). Céline Sciamma, França, 2014. (113 min), son., color.

LÍRIOS D'ÁGUA. (Naissance des pieuvres). Céline Sciamma, França, 2007. (85 min), son., color.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.7-34

MARQUES FILHO, A. & CAMARGO, Flávio Pereira. **Ma vie en rose:** identidade, corpo e gênero no cinema francês contemporâneo. OPSIS (UFG), v. 8 n 10, 2008, p. 78-98.

MISKOLCI, Richard . **Teoria Queer:** um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFPO, 2012. 82 p. (Série Cadernos da Diversidade, 6).

RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS. (Portrait de la jeune fille en feu). Céline Sciamma, França, 2019. (119 min), son., color.

TOMBOY. Céline Sciamma. França, 2011. (82 min), son., color.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS NARRATIVAS HOMOERÓTICAS DO QUADRINHO *PLAYGAY* (1982) DA EDITORA GRAFIPAR

XAVIER, Kauê de Carvalho
kauecarvalhoxavier@gmail.com
Universidade de São Paulo - USP

Resumo:
Trata-se de um investimento analítico sobre as formas de representação das mulheres e sua função narrativa nas histórias homoeróticas do quadrinho *Playgay* (1982), da editora Grafipar. Com base num quadro de análise observamos as relações de gênero a partir da representação do outro no contexto da homossexualidade masculina. Para isso, contamos com os esclarecimentos de Hermann (2014) sobre a questão do outro; os postulados de Scott (1990) e Butler (2017) sobre gênero e os estudos de Eisner (2010), Cagnin (2014) e McCloud (2005) sobre os fundamentos da linguagem dos quadrinhos.

Palavras-chave: representação da mulher; quadrinhos homoeróticos; relações de gênero; alteridade; Playgay.

Abstract:
This article analyze forms of representation of women and their narrative function in Playgay (1982), a Brazilian homoerotic comic by Grafipar publisher. We intend to observe gender relations and the otherness discussion from representation of women in stories whose central theme is gay men relationship. That said, we count with the issue of the other in Hermann (2014); the postulates of Scott (1990) and Butler (2017) about gender and the studies of Eisner (2010), Cagnin (2014) and McCloud (2005) about comics languages.

Keywords: *women representation; homoerotic comics; gender relations; otherness; Playgay.*

INTRODUÇÃO

Playgay é uma revista homoerótica em quadrinhos lançada pela editora Grafipar, em 1982. Atendendo aos pedidos dos leitores de *Rose* e *Prick*, duas revistas da editora direcionadas ao público gay, o quadrinho teve edição única e reuniu 5 (cinco) histórias curtas com temas em torno da sexualidade e dos conflitos nas relações homoafetivas (JUNIOR, 2010).

Embora a homossexualidade masculina seja o tema predominante no quadrinho *Playgay*, notamos que a figura da mulher está presente em todas as cinco

histórias que compõem a revista. Além disso, algumas destas histórias apresentam um ponto de reflexão sobre outras formas de sexualidades desviantes, não exclusivamente entre homens gays. Em vista disso, a pesquisa partiu da hipótese de que a figura da mulher, neste título, trata-se da representação do “outro” – isto é, o sujeito não-homem – a partir de uma lógica masculina que lhe atribui uma participação de fundo na construção de sentido na narrativa homoerótica.

Com base nos esclarecimentos Hermann (2014) sobre alteridade, buscamos observar e analisar a forma de representação destas figuras e a função narrativa de cada uma delas. Para construir as ferramentas de análise das obras, discutimos algumas questões a respeito dos elementos narrativos na linguagem dos quadrinhos e a produção de sentido na participação das personagens mulheres na história a partir a linguagem visual e verbal.

Baseados nestas questões, esperamos verificar, neste título, se a representação da mulher é estigmatizada no discurso homoerótico masculino, ao relacionar o conceito de alteridade às considerações de Scott (1990) e Butler ([1990] 2017) sobre as relações de gênero.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Isto posto, faz-se necessário algumas considerações a respeito do quadro analítico adotado neste artigo para análise narrativa do objeto em questão.

Dividido em três dimensões (cognitiva, estética e moral) este quadro combina os conceitos de gênero e sexualidade com a linguagem dos quadrinhos, dentre os quais podemos destacar o controle da narrativa, o uso da sarjeta, o enquadramento, e os balões de fala. Esta relação nos leva a formular algumas perguntas para análise empírica.

Na dimensão cognitiva, combinamos o conceito de sexualidade em Foulcault ([1978] 1988) com os aspectos estruturais de controle da narrativa. Ou seja, neste momento, nos perguntamos: o que podemos concluir a partir do que nos é exibido? Para tanto, recorremos ao conceito de fenômeno da conclusão, que consiste no uso da sarjeta e o efeito de continuidade/temporalidade entre os requadros que lançam ao leitor a necessidade de interpretação (MCCLOUD, 2005). Ao ser necessário considerar o contexto homoerótico – visto que as narrativas em questão são construídas a partir da lógica homossexual masculina – nos perguntamos: Qual a participação da mulher nos conflitos homoafetivos apresentados?

Na dimensão estética, combinamos os entendimentos sobre gênero de Scott (1990) e Butler ([1990] 2017) com o plano da expressão das figuras em Eisner (2013) e Cagnin (2014). Além disso, verificamos o grau de profundidade no tratamento dos conflitos psicológicos dos personagens. Para propor este entrelaçamento buscamos entender a complexidade dos personagens ao associar os aspectos da figura dos corpos à intencionalidade do desenho (BARTHES apud CAGNIN, 2014) ao nos perguntar quais expressões e características podem ser observadas nas personagens mulheres?

Por último, na dimensão moral, combinamos a questão da alteridade em Hermann (2014) aos recursos narrativo-visuais de ângulo e enquadramento em Cagnin (2014). Uma vez imersos no contexto homoerótico onde predomina o discurso da penetração, nos perguntamos: de qual ponto de vista a história é contada? Quais significados são criados na representação do outro a partir deste ponto de vista? Ou ainda, o que outro – a mulher – representa no ponto de vista de quem narra a história? (Tabela 1).

TABELA 1 – QUADRO ANALÍTICO

Dimensões	**Conceitos Sexo/gênero/desejo**	**Linguagem dos quadrinhos**	**Perguntas para análise empírica**
Cognitiva	Dispositivo da sexualidade (Foucault)	Controle da narrativa (Eisner e McCloud)	Qual a participação da mulher nos conflitos homoafetivos?
Estética	Relações de gênero e Heteronormatividade (Butler e Scott)	Escala representacional (McCloud e Cagnin)	Como a mulher é representada no plano da expressão? Há reforço dos estereótipos de gênero?
Moral	Alteridade (Hermann)	Ângulo e enquadramento (Eisner e Cagnin)	De qual ponto de vista a história é contada? Quais significados são criados na representação do outro?

Fonte: Os autores.

Amparados por este ferramental teórico, propomos as análises descritiva e interpretativa das histórias reunidas no quadrinho *Playgay* para averiguar a função narrativa da figura da mulher a partir da produção de sentido.

A começar pela primeira, “O Fantasma de Eduardo Pymm”, de Nelson Padrella e Rodval Matias, Eduardo Pymm é um rapaz que esconde um sentimento amoroso pelo seu melhor amigo, Jayme, desde a adolescência. Ao longo da história, episódios entre passado e presente se confundem, sugerindo em alguns momentos uma oscilação entre fantasia e realidade, uma memória do passado e um momento presente (Figura 1).

Figura 1 – Cenas de “O Fantasma de Eduardo Pymm”. Fonte: *Playgay*, Grafipar (1982).

Lucinha, ex-namorada de Eduardo, é a figura da mulher que aparece nesta história. Ela não é representada visualmente, apenas mencionada nos diálogos entre os dois amigos. Trata-se, então, de uma personagem de fundo e faz-se necessário um olhar analítico mais direcionado à linguagem verbal e a relação de complementariedade entre texto e imagem (EISNER, 2013).

Sendo assim, começando pela dimensão moral, a história é narrada no ponto de vista de Eduardo. Em vários momentos Eduardo apresenta falas sem resposta, um diálogo incompleto, parecendo às vezes um monólogo, enquanto Jayme apresenta bem poucas falas, verificadas somente em cenas nostálgicas ou de sexo entre os dois, as quais não é possível afirmar se se trata de uma fantasia de Eduardo ou de um fato ocorrido no presente ou no passado.

Já na dimensão cognitiva, a partir das falas “*Agarrei-me à Lucinha com desespero. Aquele namoro era a minha salvação*” e “*Ver você [Jayme] todos os dias. O encontro à hora marcada. Um namoro que eu levaria mais a sério que com ela*” verificamos alguns indícios de contradição em Eduardo ao procurar no relacionamento heterossexual uma tentativa de suprimir o sentimento homoafetivo, enquanto ele ainda persistia. Neste sentido, Lucinha representa uma forma de

negação da homossexualidade para Eduardo.

Na dimensão estética, no tocante à linguagem verbal, o texto é escrito na norma padrão e faz pouco uso da linguagem coloquial, o que atribui aos diálogos uma impressão de distanciamento, já que os termos escolhidos não são exatamente os termos em uso em algumas situações retratadas, como nas cenas de sexo, por exemplo. Quanto à Lucinha, ela é mencionada no texto 12 (doze) vezes. Ela aparece pela primeira vez numa fala de Eduardo, quando ele tenta fugir de uma pergunta feita pelo amigo sobre experiências do seu passado que ele não quer revelar. Mais adiante, Eduardo revela que Lucinha não passava de uma tentativa frustrada de esquecer o sentimento que escondia por Jayme. Nas falas "*Lucinha durou enquanto durou. As mulheres têm um sexto sentido. Um dia, olhamos um para a cara do outro e nos descobrimos dois estranhos*" e "*O caso da bichona não podia ser uma mina não é isso?*" são apresentadas características de Lucinha (intuitiva) e de Eduardo (afeminado). Porém, a declaração de Eduardo carrega uma perspectiva maniqueísta das relações de gênero entre homem-mulher, masculino-feminino no contexto da heteronormatividade. Neste momento da história, Lucinha passa a representar uma frustração, já que Eduardo se depara com o dilema do autoafirmação.

Num reencontro entre os dois amigos, fica subentendido que Jayme e Lucinha se casaram e é estabelecido um pacto entre eles de não voltarem a se ver novamente. A esta altura, Lucinha já recebe outro significado: o de obstáculo para o envolvimento de Eduardo e Jayme. Porém, o vínculo entre eles não é rompido.

Na segunda história, "O Amor Tudo Pode", de Nelson Padrella, Franco de Rosa e Itamar Gonçalves, é narrada a relação de um casal homossexual, Fabian e Hermann, em que um dos dois engravida. Por se tratar de um caso inimaginável (um homem grávido), a história apresenta uma situação metafórica na transformação fantástica de Hermann, o parceiro que engravida (Figura 2).

Na dimensão estética, os papeis ativo e passivo são rígidos e percebidos numa lógica binária; um desempenha o papel de pai (Fabian) e o outro, de "mãe" (Hermann). É possível perceber a reprodução dos códigos da heteronormatividade na performance do personagem que ocupa o "lugar" do feminino (a passividade, o ciúme, a fragilidade, a maternidade, o cabelo longo, a barriga escondida, a histeria, etc) (SCOTT, 1990). Apesar disso, na dimensão moral, a história é narrada do ponto de vista de narrador-observador (3ª pessoa) propõe uma reflexão crítica ao apresentar uma caixa de texto ao final da história, que diz: "*Esta é a história de*

Fabian e Hermann. Uma história que não aconteceu ainda, mas vai acontecer quando o homem entender que todos os milagres são possíveis quando o amor existe". Tal mensagem pode ser interpretada como uma metáfora sobre a adoção homoparental e/ou a legitimação do relacionamento homoafetivo no espaço público, já que esta história é uma exceção entre as outras em que um casal homossexual se mostra publicamente (na rua, na praia, no hospital, etc.).

Figura 2 – Cenas da personagem Silvana em "O Amor Tudo Pode". Fonte: *Playgay*, Grafipar (1982).

Silvana é a figura da mulher que surge na história como uma provável ameaça ao relacionamento do casal. Hermann (personagem afeminado) que flagra o encontro dela com o parceiro, fica enciumado e tem uma discussão violenta com ele. Na dimensão cognitiva, significado de "ameaça" atribuído à Silvana fica evidente na introdução desta personagem pelo Narrador na legenda "*Hermann estava disposto a obedecer à vontade do amigo, quando surgiu Silvana entre eles*". Esta passagem cria uma possível interpretação de que Silvana viria a ser, de alguma forma, um obstáculo entre os dois. Este sentido ainda é reforçado mais adiante na passagem "*Ódio à primeira vista. O ciúme mordendo-lhes as vísceras. Ambos lutavam pela mesma posse. Fabian sabia disso*". Neste momento, coloca-se um ponto de indagação a respeito da sexualidade de Fabian, especialmente na fala de Hermann "*Sou um estorvo, é isso! Pode ficar com ela. Não represento nada para você*", que demonstra conformidade e desconfiança.

Retomando a dimensão estética para analisar a figura de Silvana, ela é representada como uma mulher magra, branca, loira, de corpo torneado e cinturado, de seios fartos e olhos claros. Ela se enquadra num padrão de beleza que atribui a ela um sentido de "mulher desejável", ou seja, ainda que, sob a hipótese de que Fabian não despertasse atração sexual por mulheres, ele não poderia negar certa

admiração estética. Logo, pode-se inferir que Silvana representa mais que uma ameaça à homossexualidade de Fabian, e sim uma ameaça à relação homoafetiva do casal. Mais adiante, na história, são apresentadas cenas de reconciliação e sexo entre Hermann e Fabian, que declara "*Deixa de ser besta. Seu estivesse a fim de mulher, andava com um cesto delas debaixo do braço*", enquanto encurrala o parceiro, que se encontra numa estado de coação. Esta fala evidencia um olhar objetificado da mulher na perspectiva de Fabian, que vê nisto um argumento de reafirmação da sua sexualidade e manutenção do interesse pelo parceiro.

Na terceira história, "Macho!", de Valdemar, é apresentada relações sexuais entre um casal heterossexual, que de acordo com o ponto de vista do narrador seria um casal "perfeito": "Alfredo, machista; Amélia, submissa". No entanto, nas páginas seguintes, é apresentada uma cena de estupro, em que Amélia é forçada a ceder às vontades sexuais de Alfredo. Ele a violenta de todas as formas: sexual, verbal, física e psicologicamente (Figura 3).

Figura 3 – Cenas de Amélia em "Macho!". Fonte: *Playgay*, Grafipar (1982).

Após espanca-la, ele a libera. Amélia se levanta e deixa a casa do parceiro, ameaçando não voltar mais a vê-lo. Alfredo, então, sai para beber à noite e conhece Malu. Ele se envolve com ela e, aparentemente bêbado, a leva para sua casa. Ao chegarem lá, após se entregarem aos beijos e trocarem carícias, Alfredo descobre que ela é uma travesti. A partir daí ele fica perplexo e instigado. Ela o seduz e, finalmente, o penetra. A princípio as expressões de Alfredo são de dor, mas posteriormente, de prazer. Na manhã seguinte, ele acorda sozinho e nu em sua cama. Ele levanta e, ao se trocar para sair, recebe um telefonema de Amélia. Aparentemente, tudo não teria passado de um sonho até que ele encontra um

bracelete e um cartão com o contato de Malu, enquanto ainda está ao telefone. Alfredo interrompe a ligação e deixa Amélia falando sozinha, enquanto sai por uma porta, sugerindo que ele foi procurar Malu.

Na dimensão moral, podemos notar indícios de uma história narrada em 3ª pessoa, um narrador-observador, e que apresenta uma reviravolta tendo em vista que a narrativa é conduzida com o propósito de realizar uma "troca" de papeis. Na dimensão cognitiva, a posição de passivo, assumida por Amélia na situação inicial e posteriormente por Alfredo, é tratada enquanto um papel desfavorável, ao passo em que se constrói a ideia da penetração enquanto um "troco", uma lição, um corretivo imposto e o enaltecimento do indivíduo ativo com qualidades de "macho", como pode ser observado nas falas "*Você vai sentir como é um homem com H!*" (de Alfredo) e "*Rebola minha boneca! Mexe para o teu macho gozar!*" (de Malu). À diferença da primeira situação (o estupro de Amélia), o "corretivo" de Alfredo apresenta um consentimento na condição de passivo por meio da sedução, pois ele demonstra estar ciente de que será penetrado, na fala "*Ei! Vai devagar, que nunca entrei nesta dança!*". Ou seja, a ideia de levar um "troco" pelo estupro que cometeu não parece estar associada a fazê-lo passar pela experiência da sua vítima, mas de estar numa condição de inferioridade, ainda que esta condição – apesar da dor – lhe proporcione prazer.

Na dimensão estética, algo importante a se ressaltar é que, na relação heterossexual apresentada inicialmente, há penetração vaginal, e após gozar, Alfredo dorme sem preocupar-se com o prazer da parceira, que chegar ao orgasmo sozinha. É curioso, pois neste momento ela o chama de egoísta e fantasia uma situação com o parceiro ao masturbar-se, percebido nas falas de Amélia: "*Eu também quero gozar, sou uma mulher não um objeto! Eu quero gozar! Isso, Alfredo, não pare! Mais... mais... não pare! Assim... isso, vamos juntos..."* O episódio do estupro acontece no dia seguinte, quando Alfredo acorda e faz Amélia se submeter a uma penetração anal forçada e violenta seguida de golpes contra o rosto dela. Nestas cenas, podemos verificar uma sucessão de ações contrárias à integridade de Amélia, que é representada como um personagem que não se conforma em ser tratada enquanto um objeto de prazer.

Numa análise mais profunda, no momento em que Amélia se dá conta de que seu corpo é destituído dos seus direitos de sentir prazer e de dizer não – e passa a reivindica-los, ela representa para Alfredo uma ameaça aos seus "direitos" (ou

privilégios) enquanto homem. Podemos notar isto na sua fala "*Até hoje nenhuma mulher reclamou de mim. Eu sou homem macho, ouviu?!*". Esta fala possui um caráter simbólico pois revela que o agressor se vê no direito de violar o corpo do outro sob a justificativa de ter sua masculinidade questionada. O corpo do "Outro" (mulher) é, neste sentido, um território que tem seus direitos contrariados e esvaziados para que o direito do "Sujeito" (homem) prevaleça (HERMANN, 2014). Ao ser colocado no lugar da submissão, o corpo da mulher torna-se mais suscetível e passível de violação. Ou melhor, diversas violações. Primeiro: ela é despida contra a vontade; segundo: coagida e imobilizada; terceiro: submetida a uma violência sexual; quarto: agredida com um murro no rosto.

Já na quarta história, "Machos no Jardim", de Nelson Padrella e Rodval Matias, é narrada a partir do ponto de vista de uma mulher cujo nome é desconhecido, mas que participa da história. Logo, na dimensão moral, trata-se de uma narradora-personagem que observa por cima de um muro dois homens jovens brincando de luta no jardim. A princípio, não se pode afirmar que se trata de dois homens gays. Porém, na dimensão estética, ao longo das falas da observadora indaga-se sobre o envolvimento entre eles, e consequentemente, da sexualidade de ambos. Nota-se que os garotos se tratam no feminino, ("víbora traiçoeira", "senhorita", "mulherzinha", etc.), o que reforça as suspeitas da mulher, que em certo momento se vê atraída e excitada pelos dois ("*Toda tarde... eu aqui, doidinha por um deles. Qualquer um. Talvez, os dois"*). Enquanto eles desafiam um ao outro e se golpeiam, ela começa a se masturbar e se despir do outro lado do muro, criando uma fantasia com a brincadeira dos dois (*Vê-los assim me leva à loucura. Ah! Como gostaria de estar no lugar de um deles*"). Finalmente, eles ficam nus e se beijam.

Na dimensão estética, a mulher é representada como uma pessoa branca, magra, de cabelos escuros, olhos claros e com pouco mais de idade que os garotos. A partir das falas da mulher, este é um episódio que se repete com frequência ("*Toda tarde... eu aqui*", "*Lá vão eles brincar outra vez*") o que evidencia que a ação de observar os jovens não é uma coincidência; é uma ação premeditada. Ao passo em que a história se aproxima do fim, são apresentadas cenas em *close up* dos corpos, tanto das partes íntimas dos jovens quanto da mulher nua se masturbando.

Na dimensão cognitiva, é possível notar que a figura da mulher é apresentada de forma menos estigmatizada que a história anterior, ao não se representar a mulher enquanto objeto e tratando de temáticas pouco retratadas, como a

masturbação feminina e de outras formas de prazer e sexualidade (neste caso, a/o *voyeur*). A esta mulher (provavelmente, uma vizinha) é atribuída a função de narrar, mas também, participar da narrativa revelando seus desejos e expressando sua sexualidade, percebida na fala "*Arranque o calção dele. Vire-o de bunda para cima. Penetre-o. Penetre-me*" (Figura 4).

Figura 4 – Cenas de "Machos no Jardim". Fonte: *Playgay*, Grafipar (1982).

Na quinta história, "Playgay", de Nelson Padrella e Mozart Couto, Miguel conta suas lembranças e sentimentos pelo seu amigo de infância, Renê (Figura 5).

(A) (B)

Figura 5 – Legenda. Fonte: *Playgay*, Grafipar (1982).

Nestas cenas, aparece a figura da avó de Miguel. Na primeira cena (Figura 5.A), descreve-se um quadro de transição entre o presente e o passado. Ao centro, está a figura da avó de Miguel em primeiro plano, sacodindo uma toalha. Em segundo plano, há um homem adulto deitado no sofá em frente a uma janela (Miguel na fase adulta; momento presente). À direita, há duas crianças correndo em direção à avó. Na dimensão cognitiva, ela surge como um elemento mediador para o encontro dos dois amigos ("*Venha, Miguel. Traga seu amigo também*") e na

dimensão estética, como um marcador de tempo, estabelecendo uma ponte entre presente e passado. Além disso, há alguns objetos em cena que tem uma carga simbólica que reforçam a ideia de transição de tempo, como a semelhança das formas, das posições e do traçado sinuoso da toalha (no primeiro plano) e das cortinas (no segundo plano), que formam um tipo de portal, no qual Miguel viaja em suas memórias.

Feitas as análises, a seguir, resumimos e organizamos os dados obtidos numa tabela que contêm os títulos das histórias, as figuras das mulheres apresentadas em cada uma destas histórias, os dados coletados nas dimensões cognitiva, estética e moral do quadro analítico e, por último, os personagens principais (Tabela 2).

TABELA 2 – RESUMO DOS SIGNIFICADOS ATRIBUÍDOS A FIGURA DA MULHER

Histórias	Figuras mulheres	Dimensão cognitiva	Dimensão estética	Dimensão moral	Principal
O Fantasma de Eduardo Pymm	Lucinha	Negação, frustração e obstáculo (Conflito)	"Uma guria cem por cento", intuitiva e heterossexual	Eduardo (Narrador-personagem)	Eduardo
O Amor Tudo Pode	Silvana	Ameaça para a relação do casal e dúvida sobre a sexualidade de Fabian (Conflito)	Objeto de desejo e conquista	Narrador-observador, (3ª pessoa)	Hermann e Fabian
Macho!	Amélia	Ameaça à virilidade de Alfredo; um corpo passível de violação (Conflito)	Elemento passivo e de prazer reprimido	Narrador-observador (3ª pessoa)	Alfredo
Machos no Jardim	Vizinha	Personagem principal	Desejo reprimido	Vizinha (Narradora-personagem)	Vizinha
Playgay	Avó de Miguel	Personagem mediador	Elemento nostálgico (temporalidade)	Miguel (Narrador-personagem)	Miguel

Fonte: Os autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez imersos nas questões interseccionais e tomando por base as considerações de bell hooks (2018), destacamos que no quadrinho *Playgay* (1982) todos os personagens são lidos e interpretados enquanto pessoas brancas, já que o fator étnico-racial não pode ser verificado em nenhum momento da narrativa, nem mesmo na linguagem, tanto verbal quanto visual (em preto e branco); o que sugere em termos representacionais uma projeção menos abrangente e mais distante de outras realidades, como a de pessoas negras homossexuais, por exemplo.

Com base quadro analítico desenvolvido e adotado, verificamos uma

variedade de figuras mulheres retratadas nas histórias às quais são atribuídos significados diferentes, ora como elemento passivo, ora como elemento ativo, observadas em dois contextos: temático e narrativo. No primeiro contexto, a figura da mulher é inserida numa temática a fim de tratar de uma problemática social recorrente, como a violência sexual, relacionamentos abusivos, etc. No segundo contexto, trata-se de aspectos pertinentes à estrutura narrativa, isto é a função narrativa desta figura na trama: personagem principal/secundário, de fundo, marcador de tempo, narradora, etc.

As figuras das mulheres são representadas a partir dos olhares de uma equipe composta exclusivamente por homens, portanto, ainda que no processo de criação e construção da narrativa seja possível perceber uma tentativa de propor algumas reflexões críticas sobre temas e tabus a serem debatidos nos anos 1980 – e que até hoje ainda são pouco debatidos – em certos momentos constata-se o reforço de alguns estereótipos de gênero pertinentes a uma lógica binária.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 13ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Editora Criativo, 2014.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HERMANN, N. **A questão do outro e o diálogo**. In: Revista Brasileira de Educação, v.19, n.57, abr.-jun. 2014.

JUNIOR, G. **A guerra dos Gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo; Imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar 1964/1985**. São Paulo: Peixe Grande – Editoractiva, 2010.

MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

SCOTT, J. **Gênero, uma categoria útil de análise histórica**. In: Educação & Realidade, v.15, n.2, jul./dez. 1990.

EXPERIMENTAÇÕES COM A LITERATURA E A ESCRITA: OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA FORMAÇÃO DE UMA PROFESSORA

SANTOS, Luciene Silva dos[1]

Resumo: Nossa proposta de trabalho tem como objetivo trazer os processos de subjetivação de uma professora através das experimentações com a literatura, a escrita nos *Tumblrs* e com os outros dispositivos (aula, seminário, biblioteca, vídeo) que podem afetar a formação de um professor, potencializando seus modos de pensar sua prática. Para nossa proposta fomos em busca de intercessores das Filosofias da Diferença, da Experiência, da Formação, do Virtual, do Método Cartográfico e da Literatura para criar pensamento, um fazer que pensa em criação. A literatura tornou-se um importante modo de criar pensamentos e dobras provocadas pelas experimentações de uma escrita lírica, desestabilizando algumas estruturas gramaticais ao longo da pesquisa.

Palavras-chaves: cartografia, escrita lírica, experiência, literatura, processos de subjetivação.

Resumen: Nuestra propuesta de trabajo tiene como objetivo traer los procesos de subjetivación de una profesora a través de las experimentaciones con la literatura, la escritura en los *Tumblrs* y con los otros artefactos (clase, seminario, biblioteca, video) que pueden afectar la formación de un profesor, potencializando sus modos de pensar su práctica. Para nuestra propuesta fuimos en busca de intercesores de las Filosofías de la Diferencia, de la Experiencia, de la Formación, de lo Virtual, del Método Cartográfico y de la Literatura para crear pensamiento, un hacer que piensa en creación. La literatura se volvió un importante modo de crear pensamientos y dobleces provocados por las experimentaciones de una escritura lírica, desestabilizando algunas estructuras gramaticales a lo largo de la investigación.

Palabras claves: cartografía; escritura lírica; experiência; literatura; procesos de subjetivación.

...cartografando: um modo de experimentar a vida

E assim:

[1] Mestra em Educação e Tecnologia pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense *campus* Pelotas. E-mail: lscoelho@hotmail.com

> O cartógrafo fica achando aquilo tudo muito estranho. De novo, alguém, convictamente, lhe explica que só assim pessoas e coisas podem se deslocar e render sem prejudicar a boa funcionalidade do todo. (ROLNIK, 2014, p.92)

Era para ser uma citação e me pareceu melhor fazer parecer um elo entre a autora e você, leitor. Pois foi assim que tudo começou. Foi tudo um estranhamento quando minhas alunas vieram contar suas peripécias cibernéticas. Contar que estavam brincando de diário nos *Tumblrs* e que ali estavam descobrindo um novo universo. Um novo encantamento. Para alguns talvez seja um tema de pesquisa um tanto quanto obsoleto, para mim um mundo de descobertas constantes. Uma geografia de encontros provocados por bilhetes e dicas dessas adolescentes que me proporciona buscar autores distintos para entender este problema de pesquisa: que também consiste em aproveitar o universo não-escolar no universo escolar enquanto prática e formação de professores.

E assim, ia em busca de textos para que assim construíssem suas outras subjetividades e construíssem seus saberes. Tarefa nada fácil, pois nem sempre há disposição para entrar em contato com opiniões contrárias a nossa; mas essa era a proposta: pensarmos em diversos tópicos sobre o mesmo assunto. Lembro com carinho do dia em que levei o filme Coco antes de Chanel para a sala de aula: o assunto era a condição da mulher na sociedade, e para isso pensei neste artefato para problematizar a evolução feminina. Foi transformador para mim e para eles (era uma turma do Terceiro ano do Ensino Médio).

Já não era mais a mesma. Ser outra pode ser apavorante e fascinante. Estar em construção com eles é uma experiência potente, parece estarmos numa constante transformação. Segundo Deleuze (2005), ao escrever sobre a obra de Foucault, nos diz que

> O que é preciso colocar, então, é que a subjetivação, a relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseando, mudando de modo, a ponto do modo grego tornar-se uma lembrança bem longínqua. Recuperada pelas relações de poder, pelas relações de saber, a relação consigo não para de renascer, em outros lugares e em outras formas. (p.111)

Pensando assim, há um processo de subjetivação – um criar novo pensamento – presente nesse processo de ensino-aprendizagem: tanto nos alunos quanto na professora. Eles são afetados pelos artefatos apresentados por mim em sala de aula na sua construção de novos conhecimentos – ou outros conhecimentos – assim como eu me transformo em contato com eles. Seja no real, seja no digital, onde as fronteiras misturam-se e diluem-se.

A escolha do tema de pesquisa dá-se também com os *Tumblrs* (plataforma digital criada em 2007 que permite a inserção de textos, músicas, vídeos e áudios, permitindo também aos usuários a criação de textos e publicação de imagem, outros textos, vídeos, áudios, links e citações). Percebi que era um artefato utilizado pelos alunos – na maior parte meninas – para expressarem suas subjetividades. Uma outra linguagem, uma outra expressão de extimidade[2]. Partimos daqui e ao longo do processo de escrita a dissertação foi navegando também por outros caminhos, como afluentes de um rio. E nesse processo de subjetivação vou me reconstruindo, vou construindo um outro "eu", uns outros "eus", de acordo com as movimentações digitais e a vida que

> Sendo condições, elas[3] não variam historicamente, mas variam *com* a história. O que elas apresentam, com efeito, é a maneira através da qual o problema se coloca em tal formação histórica: que posso eu saber, ou que posso ver e enunciar em tais condições de luz e de linguagem? Que posso fazer, a que poder visar e que resistências opor? Que posso ser, de que dobras me cercar ou como me produzir como sujeito? (DELEUZE, 2005, p. 122)

Estamos em troca mútua. Enquanto tento provocar novos olhares sobre o mesmo assunto e assim produzir novas subjetividades, tentando deixar-me afectar pelas forças do lado de fora e provocar uma dobra no meu pensamento e quiçá de meus alunos, ao mesmo tempo sou provocada por eles e pelo mundo: eles, em algum momento, compõem a linha de fora que produzem relação comigo produzindo novos modos de subjetivação. Meus estratos, meus modos mais

---

[2] SIBILIA, Paula. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

[3] Elas quem? Aqui nesta citação Gilles Deleuze refere-se às condições de formação do ser (que correspondem ao saber, ao poder e ao si), onde faço uma aproximação com as transformações, os devires que o digital e a vida podem fazer na formação de um professor

rígidos de ser, sendo penetrados por outras forças, como a literatura e a poesia, outros modos de vida, por outras realidades. As forças penetram em meu corpo, me transformam e isso me faz ser uma outra, afetando a pesquisa. Conforme a cartografia foi se movimentando outras forças foram ganhando vida, um processo onde a literatura afectou minha escrita, tornando-a mais lírica. Um lirismo toma conta de meus pensamentos e a escrita ganha um outro viés, com recursos estilísticos que buscam dar sonoridade e cadência ao texto. Agora vivo um it, um instante-já que me faz pensar em outras práticas, em outros mundos. Um exercício de pensar a prática pela própria prática. Parece que estou fazendo filosofia.

Dias de escritas, dias de silêncio. O aprendizado é constante e encantador. Está sendo apaixonante dissertar, onde experimento também uma nova escrita: juntamente com a literatura tento desequilibrar estruturas gramaticais, uma vez que um lirismo toma conta de minhas escritas atravessando modos rígidos de escrever um texto acadêmico. E exatamente por ser provocada, pois o experimentar leitura de obras literárias acompanhou todo o processo de amadurecimento da pesquisa, desde quando era aluna especial, que trago para a escrita pequenos fragmentos, versos que costuram nosso texto em um todo. Fragmentos que alinhavavam o texto e produziam dobras no meu pensamento ao longo do processo e nas experimentações cartografadas: experimentando a vida, numa coexistência entre teoria e vida: onde começa e onde termina? Um rizoma!

> Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo. (LARROSA; KOHAN, 2004, p.5)

E para a construção de um novo universo, é necessário *o cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem* (ROLNIK, 2014, p.23), estando mergulhado nas intensidades e linguagens que encontra. Estar atento aos acontecimentos possíveis de composição da cartografia, pois *o cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago* (ROLNIK, 2014, p.23), uma vez que vive a devorar diferentes matérias de expressão. Assim, a cartografia é o método de pesquisa que utilizamos para dar conta dessa

empreitada. A cartografia enquanto método foi desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, como um princípio do conceito filosófico de rizoma, onde eles referem-se à cartografia enquanto um acompanhar de processos em produção, percursos, rizomas e conexão de redes, onde o pensamento é menos uma representação e mais um acompanhamento da engenharia que é o pensamento, *inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21), onde não há nem um mesmo sentido nem uma única entrada nem uma mesma entrada na experimentação cartográfica: há uma multiplicidade na realidade cartografada, onde aquilo que pretensiosamente pode parecer o centro da organização do rizoma, não é real, porque rizoma não tem centro (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010).

Podemos assim, repensar nossa prática pela própria prática e experimentar as mídias e os outros artefatos juntamente com a literatura e a escrita na educação enquanto uma escolha ética e estética da existência, como diz Foucault. Por que não pensar nessa proposta? *O que me proponho é fazer vibrar esse desejo de realidade com essas práticas e esses discursos que chamamos de investigação educativa* (LAROSSA, 2008, p.186).

Trabalhar com redes sociais também pressupõe a ideia de movimento, pois as redes não são estáticas e estão em constante movimento, assim como a vida. Navegar também pressupõe ritmo, também pressupõe movimento. Precisava habitar um território e, sendo assim, também criei meu *Tumblr*[4]. Sim, pois também estou em movimento na web, também participei desse fluxo, desse ritmo constante que a internet proporciona, porque

> Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.121 apud Kastrup, 2010)

[4] O endereço do *Tumblr* é: https://loulou-santos.tumblr.com

Temos uma revolução na produção do desejo e isso é processual, onde *a população está sendo tomada por um processo galopante de desterritorialização*[5] (ROLNIK, 2014, p.87). Segundo a mesma autora, está havendo uma profunda modificação na produção de desejo, onde se fala em mudança e parece que tudo está de pernas para o ar: os territórios estão no ar, na nuvem, na vida, e as trocas são constantes. Uma profunda desterritorialização está acontecendo.

E a vida é feita de histórias, da experiência (aquilo que nos passa, conforme Jorge Larrosa), dentro dessa literatura, desse jogo de linguagem, com o intuito de causar uma desacomodação no indivíduo, enquanto criação de um novo conceito, de uma nova maneira de pensar. Ou seja, restitui ao pensamento sua potência criadora, seu ato de pensar está relacionado à invenção, o pensamento enquanto estilo criador como Gilles Deleuze ensina.

"Práticas de si" que atravessam nosso fazer educacional determinando também quem somos, porque

> o essencial é que ele possa considerar a frase retida como uma sentença verdadeira no que ela afirma, adequada no que prescreve, útil de acordo com as circunstâncias em que nos encontramos. A escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma arte da verdade díspar; ou, mais precisamente uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso. (FOUCAULT, 2010, p.151)

A leitura e a escrita passam a constituir um corpo, o próprio corpo daquele que escreve, pois nossas escritas advém de nossas leituras e transcrevemos para os territórios nossas apropriações e verdades, transformando o visto, ouvido e pensado *em forças e em sangue* (FOUCAULT, 2010, p.152), uma vez que *um pensamento se atualiza num texto e um texto numa leitura* (LÈVY, 1996, p.43). Um exercício solitário, mas de extrema conexão com o outro: uma elaboração de si mesma com o provocar do outro sem a real aproximação, onde quem está ensinando também está se instruindo (FOUCAULT, 2010). Uma reciprocidade entre corpos digitais onde

> o duplo trabalho que se realiza simultaneamente em seu correspondente e em si mesmo: recolher-se em si mesmo tanto quanto possível; ligar-se

[5] Territorialização-Desterritorialização-Reterritorialização são conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari onde acontece uma modificação na forma de ser, pensar, uma subjetivação provocada por forças sociais, políticas e econômicas onde podemos passar de um território a outro, transformando-nos

> àqueles que são capazes de ter sobre si um efeito benéfico; abrir sua porta àqueles que têm a esperança de se tornarem melhores. (FOUCAULT, 2010, p.154)

Um ir e vir de sensações que recheia meus dias de leitura, meditação e escrita desta dissertação onde *sonhar é encontrarmo-nos* (PESSOA, 2016, p.409). Um cuidar de si que reverbera em outros também, um exercício ético de ser e estar presencial e digitalmente.

> Não digo que a ética seja o cuidado de si, mas que, na Antiguidade, a ética como prática racional da liberdade girou em torno desse imperativo fundamental: "cuida-te de ti mesmo". (FOUCAULT, 2010, p.268)

Assim, nossa multiplicidade interna pode ser provocada pelo fora, pelas forças exteriores, pelas publicações nos *Tumblrs* e pelos outros artefatos que tornam-se dispositivos (um livro, um seminário, um vídeo), porque *o devir não produz outra coisa senão ele próprio* (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18). Então pensamos que os *Tumblrs* podem ser corpos, corpos digitais que provocam um devir em contato conosco

> Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que ele pode, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.43)

Mas então, a vida não é uma constante experimentação? Acreditando nesta incerteza que minha intenção é provocar poéticamente o devir. Um jogo digital que experimento com as minhas leituras, onde as próprias leituras provocam sensações que por ora ficam transitando em meu corpo e por outras vezes potencializam meus pensamentos. Um efeito que busco oferecer a quem me lê, numa coexistência digital que penso em proporcionar de maneira estética: uma estética de vida que busca a vida. Uma maneira poética de existência que o universo digital permite, onde o virtual pode se tornar possível. Experimentações que a literatura me trouxe e assim está me transformando: um novo modo de ser que hoje interage com o mundo, digitalmente.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Volume 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Organizador Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Tradução Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LARROSA, Jorge. **Desejo de realidade – Experiência e alteridade na investigação educativa**. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (Orgs.). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2008.

LÈVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

UM ESTUDO INICIAL SOBRE AS CRYSTAL GEMS: RELAÇÕES ENTRE REPRESENTATIVIDADE DA MULHER, EDUCAÇÃO EM ARTES E ANIMAÇÕES

SILVA, Mariana Leal da[1]
SILVA, Ursula Rosa da[2]

Resumo: Este texto trata-se de um relato de experiência em que a autora inicia uma investigação sobre a relação entre o desenho animado Steven Universo e a possibilidade de uma educação em Artes pautada na Cultura Visual. Tal relação se dá na busca por visibilidade para as mulheres que são constantemente apagadas e invisibilizadas em nossa sociedade ocidental. Nesta escrita propomos um diálogo com autores como Belidson Dias, Ana Mae Barbosa e Paulo Freire para refletir a educação, enquanto que, no que tange a discussões mais específicas como sexualidade, a autora Adrienne Rich. Também relatamos sobre as propostas/atividades desenvolvidas nesse processo e damos visibilidade a uma relação entre mãe e filha que encontra na animação formas de representação e representatividade das mulheres.

Palavras-chave: Educação em Artes; História das Mulheres; Cultura Visual; Gênero.

Abstract: This text is an experience report in which the author begins an investigation into the relationship between the cartoon Steven Universo and the possibility of an education in Arts based on Visual Culture. Such relationship occurs in the search for visibility for women who are constantly erased and invisible in our western society. In this writing we propose a dialogue with authors such as Belidson Dias, Ana Mae Barbosa and Paulo Freire to reflect on education, while, with regard to more specific discussions such as sexuality, the author Adrienne Rich. We also report on the proposals / activities developed in this process and give visibility to a relationship between mother and daughter that finds in the animation forms of representation and representativeness of women.

Keywords: Arts Education. Women's History. Visual Culture. Gender.

INTRODUÇÃO

As questões e temáticas a serem discutidas nesta escrita fazem parte de minhas inquietações que gerenciam o meu ato de pesquisar. Inicio a jornada da pesquisa na área das ciências humanas, no ano de 2017, no curso de Licenciatura em Ciências Sociais na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). No ano seguinte solicito a mudança do curso e começo os estudos em Artes Visuais (licenciatura). Nesse novo espaço percebo que as minhas experiências e vivências enquanto apreciadora de animações e desenhos animados possibilitam pensar a Educação

[1]Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas - hwang.lmari@gmail.com.
[2] Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas - ursularsilva@gmail.com.

em Arte pelo viés da Cultura Visual, ou seja, trabalhar as visualidades inseridas no cotidiano. Segundo a educadora e filósofa Ursula Silva pensar em cultura visual é perceber que existe um lugar da história que precisa ser re-visto, re-apropriado e visibilizado (Silva,2014,p.87). E é a partir desse campo do conhecimento que percebo a necessidade de pensar sobre a representação da mulher na animação Steven Universo.

Portanto, proponho perceber a relação entre a animação Steven Universo e a possibilidade de pensar uma educação em Artes fundamentada no cotidiano da discente/aprendiz. Segundo o patrono da educação brasileira Paulo Freire, é necessário que a educação problematize os problemas de seu tempo, para que possamos re-desenhar outras possibilidades de se viver. Sendo assim, o autor aborda em seu livro *Educação como prática de liberdade* (2005) o seguinte trecho:

> (...) ao homem a discussão corajosa de sua problemática. De sua inserção nesta problemática. Que o advertisse dos perigos de seu tempo, para que, consciente deles, ganhasse a força e a coragem de lutar, ao invés de ser levado e arrastado à perdição de seu próprio "eu", submetido às prescrições alheias. Educação que o colocasse em diálogo constante com o outro. Que o predispusesse a constantes revisões. Á análise crítica de seus "achados". A uma certa rebeldia, no sentido mais humano da expressão. Que o identificasse com método e processos científicos." (FREIRE, 2005, p. 97-98)

Assim, com esse posicionamento político inicio meus estudos em gênero com o auxílio do Grupo de Pesquisa (CNPq) Caixa de Pandora: estudos em gênero, arte e memória. Nesta escrita abordarei sobre uma proposta a qual realizei na disciplina de pré-estágio com a professora doutora Maristani Polidori Zamperetti. Após a disciplina partilhei com as colegas do grupo de pesquisa o desenvolvimento deste trabalho e, ao revisá-lo, este ganhou um novo formato de escrita que carrega inquietações sobre a representação da mulher.

A animação

A animação Steven Universo conta a história um menino pré-adolescente, com uma média de idade entre 13 e 14 anos, que vive na Terra com as Crystal Gems - alienígenas com poderes mágicos - e seu pai, e que, junto com seus amigos, salva a terra de outras Gems corrompidas. Essa animação foi escolhida por trazer uma ampla representatividade de mulheres, onde se vê presente discussões sobre diversos temas relevantes - o qual destaco a sexualidade e as experiências de algumas das personagens -, de acordo com seus contextos e percepções.

Quando me proponho a pensar sobre essa temática faço alguns experimentos de assistir a este desenho (cinco temporadas) com a participação de

minha filha Lunna, de cinco anos de idade. Inicialmente, eu havia escrito o trabalho de maio a junho deste ano, e, no semestre corrente, retornei ao mesmo buscando aprofundar algumas questões relevantes para a discussão.

A ideia central desse estudo busca, através do diálogo, tratar da representação - e representatividade - das mulheres desde a infância. Representação aqui, trata-se de perceber aspectos em comum entre o espectador e o audiovisual, buscando assim, aproximar uma história ficcional com acontecimentos reais vivenciados pelos sujeitos presentes. Os estudos sobre a Cultura Visual, de acordo com o professor-pesquisador-artista Belidson Dias (2014), nos possibilitam ver o cotidiano enquanto potência pedagógica possível para uma mudança social dentro da educação e enquanto metodologia, percebendo que, nesse sentido, cotidiano não se pauta somente sobre o dia-a-dia, mas em suas palavras na "vida cultural no mundo cotidiano" ou, "espaço-tempo dilatado no qual se dá toda a vivência de um ser humano e a relação espaço-temporal na qual se dá essa vivência" (DIAS, 2014, p. 44).

Que animação é essa?

A proposta da atividade realizada para esta pesquisa foi a representação em desenho de aspectos considerados importantes para a criança dentro da animação escolhida, e a posterior discussão sobre o alinhamento entre sua percepção e a intencionalidade dessa mídia, concomitante com o diálogo direcionado aos temas que me proponho a abordar. Dessa forma, a escolha da narrativa audiovisual partiu de um aspecto presente na trajetória da criança observada, que seria seu gosto por personagens mulheres, fortes e independentes - tanto heroínas quanto vilãs - dentro das animações que permeiam suas experiências da infância. Nesse meio, Steven Universo apresenta dentro de sua narrativa as percepções e histórias das Crystal Gems, que, juntamente o pai do menino Steven, passam a "cuidar" dele depois que sua mãe - Rose - abre mão do próprio corpo para que ele possa nascer.

Figura 1 - Da esquerda para a direita: Amethyst, Garnet (fusão de Rubi com Safira), Steven, Connie, Bismuth, Peridot, Lápis e Pearl. Fonte: Amino Apps.

Por ser mãe de uma menina de cinco anos, percebo que esse estudo ganha sentido quando convido a Lunna a partilhar dessa proposta comigo. É possível observar coisas em comum nas escolhas dela, se tratando de audiovisual: a presença de personagens com superpoderes ou sobrenaturais, universos coloridos e de múltiplos cenários, personagens forte presença/protagonismo, entre outros. Tratando-se da cultura visual enquanto um campo transdisciplinar que possibilita educação em artes, o autor Belidson destaca que:

> "[...] uma prática de educação da cultura visual que destaque as representações visuais do cotidiano espetacular é uma experiência pedagógica significativa porque fornece uma miríade de oportunidades para cingir e adotar uma visão diversa da cultura, que não somente resiste acriticamente às representações visuais, mas incentiva a visão crítica como uma prática que desenvolva a imaginação, a consciência social e um sentido de justiça" (DIAS, p. 52, 2014).

Essa e outras práticas são importantes no percurso da criança no que diz respeito à possibilidade de amplitude de conceitos e visões de mundo e, principalmente, ao próprio pensamento crítico. Logicamente, seus gostos não foram/são estabelecidos por acontecimentos particulares indissociados da realidade material da mesma, mas sim, pela sua imersão em conteúdos que também fazem parte do meu cotidiano enquanto universitária-mãe-lésbica, pertencente a uma classe social não privilegiada, e, assim, trata-se de uma construção social - assim como tudo que aprendemos ou o que nos posicionamos. De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, em seu livro *A Distinção*, "a disposição estética é... uma manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos

sociais associados a uma classe particular [...]" (BOURDIEU, P. 1979. p.59). Assim, a apreciação estética das crianças advém do referencial que lhe fora apresentado e aqui, se tratando da Lunna, enquanto pertencente a um contexto onde se tem estruturas familiares não tradicionais, mudanças de relações e espaços físicos de moradia, seu olhar sobre o mundo acaba por ser mais rico e amplo enquanto permeado por experiências não convencionais em seu cotidiano. Levando em conta o meu não incentivo a referências que reforcem estereótipos de gênero, como contos de fadas e princesas - mas sabendo que é inevitável o contato dela com essas histórias -, é possível perceber um positivo afastamento por parte de minha filha à homogeneidade de padrões de feminilidade e masculinidade que se fazem presentes na sociedade.

Por outro lado, exige-se grande responsabilidade na escolha desse material, por se tratar de aparato metodológico capaz de modificar visões, experiências sensíveis e mesmo reinterpretar o empírico vivido pelas mesmas. Levando em consideração o papel das imagens na formação, destaco a importância de se apresentar materiais didáticos diversos e deixar abertura para possibilidades amplas de escolha: em concordância com o personagem Tio Iroh, do desenho Avatar - A lenda de Aang, “It is important to draw wisdom from different places (AVATAR, The Last Airbender, Episode 9, Book 2), ou traduzido, “é importante retirar sabedoria de lugares diferentes”, pois a limitação a um único ponto de vista como possível configura-se doutrinação. Logo, em Artes Visuais, segundo Ana Angelica Albano Moreira (2002), em seu livro *O espaço do desenho: a educação do educador*:

> [...] a arte se define justamente pela diversidade, por propor algo que é pessoal e único (...) temos que descartar toda atividade que tenha como ponto de partida a uniformidade (MOREIRA, 2002, p. 84).

Portanto, levando em conta a forma como minha filha lida com determinadas situações, busquei adequar a metodologia para algo mais voltado à liberdade artística, permitindo que ela utilizasse tanto os materiais de desenho dela quanto os meus. Em um primeiro momento, sabendo que ela já assistiu a série comigo, pedi a ela que desenhasse as personagens que ela gosta, como são suas expressões, suas habilidades - enquanto seres mágicos. Após, perguntei que tipo de relações ela percebe entre essas personagens e qual seu pensamento acerca delas, para que, por fim, pudesse relacionar com meus estudos em educação infantil e cultura visual. Ao propor que a Lunna desenhasse a personagem favorita dela, Ametista - uma Gem que foi feita na Terra e que tem entre seus poderes a capacidade de transformar-se em outras pessoas/coisas/gems -, perguntei-lhe também os motivos de sua escolha. A partir disto, inseri questões presentes na vida da Ametista para ver qual a percepção dela sobre as coisas que afetam a vida da personagem e qual a relação que fora estabelecida com a própria realidade. Juntamente com esse desenho, pedi que ela se retratasse em outro desenho, e pude observar a

diferenciação das expressões dos mesmos. Na figura 1, a Ametista é retratada com semblante de surpresa/assustada, assim como é a própria personagem, já no desenho de si, ela retratou-se com expressão alegre, e inúmeros elementos compondo o cenário ao seu entorno, como aves, corações, flores - que seriam as coisas às quais ela considera motivos de sua expressão facial.

Figura 1 - Personagem Ametista. Fonte: Lunna

Figura 2: Autorretrato da Lunna. Fonte: Lunna

Logo, dialoguei com ela sobre como a Ametista se percebe no mundo com relação a não se sentir parte do lar/não ter uma casa, já que ela é alienígena mas foi feita na Terra, diferente das outras Crystal Gems. Diante disso, a Lunna falou: “mas ela tem uma casa agora”, nos permitindo constatar que ela percebe diferentes concepções familiares como naturais, mesmo quando permeadas por mudanças - separações, adoções, convívio familiar. Acredito que por ter essa proximidade com questões que (des)estabelecem conceitos tradicionais de família - pensando que trata-se de uma criança que vive isso em sua realidade empírica - a conversa a respeito desse assunto é mais abrangente e aberta. Após isso, pedi a ela que retratasse a família presente no desenho - Steven, Pérola, Garnet e Ametista - e, em outra folha, a sua própria família.

Figura 3 - Família de Steven Universo. Fonte: Lunna

Figura 4 - Família da Lunna. Fonte: Lunna

Na figura 3, ela desenhou a Garnet, a Ametista e a Pérola (em ordem), e, em um tapete voador, o Steven com sua TV e coisas do seu quarto. Ela descreve que todos os personagens são amigos e gostam uns dos outros, e que isso é família. Na figura 3, ela desenhou, em ordem, a vó dela - letra V de vovó -, a mãe dela - letra M de mamãe - e ela mesma - letra L de Lunna -, todas de mãos e segurando balões de coração. Sua visão de composição familiar vai muito além do que estamos acostumados a ver e ultrapassa os limites impostos pela sociedade patriarcal na qual deve haver uma relação heterossexual como centro familiar. Dessa forma, percebemos a importância de abrir esse tipo de discussão desde cedo, visando não somente a apresentação de vários pontos de vista e modelos possíveis para as diferentes relações, bem como a mudança de padrões sociais comumente impostos. Nas palavras de Ana Mãe Barbosa (2014):

> Fomos alunos de Paulo Freire e com ele aprendemos a recusar a colonizadora cópia de modelos, mas escolher, reconstruir, reorganizar a partir da experiência direta com a realidade, com a cultura que nos cerca, com a cultura dos outros e com uma pletora de referenciais teóricos, intelectualmente desnacionalizados, como diz Bourdieu, por nós escolhidos e não impostos pelo poder dominante (BARBOSA, 2014, p. XXXI).

De acordo com a autora, essa diversidade de caminhos possíveis pode não somente criar cidadãos íntegros em toda a sua potencialidade, como abrir caminhos para novas discussões e rupturas no sistema de sociedade em que vivemos. A predominância de um único lado possível é prejudicial em inúmeras questões, principalmente quando lidamos com as que são relativas ao (des) pertencimento de cada ser humano dentro do coletivo. Retomando Belidson, onde ele se refere ao

‘espetáculo’ - que também tem base em outras referências -, devemos levar em conta que o mesmo pode tomar duas direções opostas com relação ao papel da cultura visual, que pode ser descrita:

> inicialmente como forma de representação onipresente, que constitui os objetivos pedagógicos da cultura de massa e midiática e o capitalismo corporativo para fabricar os nossos desejos e determinar nossas escolhas e; segundo, como forma democrática de práxis que possibilita um exame crítico dos códigos visuais da cultura e as ideologias para resistir à injustiça social. (DIAS, p. 44-5, 2014).

Por certo, a cultura visual pode ser usada de ambas as formas, sendo que a primeira seria parte de uma hegemonia que se propõe a moldar e fechar a visão da grande massa, utilizada pelo poder dominante de modo a dar lucro ao capitalismo, e a segunda, à qual faz parte do meu objetivo, em que a educação da cultura visual se direciona para um trajeto contrário que tem a pretensão à consciência coletiva e à criticidade. O audiovisual enquanto matriz conceitual e ideológica, deste modo, deve acima de tudo tensionar o sistema, ao mesmo tempo que propõe novas narrativas contra essa mesma hegemonia discutida. Outrora, no que tange o tema principal - que é a representação das mulheres -, percebemos que quanto mais atravessamentos presentes em suas vivências, maior é o grau de apagamento de sua participação na produção de conhecimento. De acordo com isso, o estabelecimento da heterossexualidade como única possibilidade para relacionamentos afetivos, apaga a existência lésbica da história, e, dentro da produção aqui analisada - Steven Universo -, poderíamos perceber uma tentativa de visibilizar essa questão, quando no final do desenho, há um casamento entre duas personagens do sexo feminino - Garnet, que é o nome para a relação de Rubi e Safira ao longo das temporadas - duas Gems que se uniram e tornaram-se uma. E nesta narrativa, Garnet é retratada como uma mulher forte e independente, com bastante aprofundamento em sua própria trajetória dentro da animação, assim, fugindo mesmo do próprio retrato que é (mau) feito das mulheres lésbicas nas produções audiovisuais - normalmente por autores homens. Dentro dessa temática, a Lunna percebe de forma natural esse tipo de relação presente no desenho, e ela mesma diz “eu amo a Rubi e a Safira”, sendo assim, Garnet, sua segunda personagem favorita. Já Pérola, é retratada como uma personagem que ao longo de sua trajetória se recupera da perda de sua amada, Rose, a mãe do Steven. De acordo com o autor Sarmento (2011): “nas relações com os adultos e nas relações com outras crianças, partilham, reproduzem, interpretam e modificam códigos culturais que são atualizados nesse processo interativo” (SARMENTO, 2011, p. 43).

Considerações finais:

A experiência de assistir essa animação e o posterior diálogo, propicia o compartilhamento de diversos assuntos e temas que podem ser discutidos, visando o aprimoramento/ruptura de determinados códigos culturais. Essa relação recíproca de percepção das ações sociais dentro da narrativa audiovisual ultrapassa uma possível proposta inicial de entretenimento e, a partir disso, nos trás discussões capazes de formar e modificar pensamentos. A cultura torna-se aqui meio de mudança social que visa quebrar as estruturas que nos são impostas, e a Arte, torna a nossa experiência enriquecedora a nossa percepção mais sensível a esses tipos de tema.

> Por meio da Arte é possível desenvolver a percepção [...], apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (BARBOSA, 2012, p. 19).

Por outro lado, achei que seria importante acrescentar que, enquanto conversava a respeito de meu trabalho com pessoas próximas, tomei conhecimento de que a autora da animação - até então considerada a primeira mulher a produzir uma animação independente para a Cartoon Network - se vê como uma mulher não binária. Isso me faz perceber uma relação com a teoria materialista a qual tenho buscado aos poucos inserir em minhas pesquisas, em que a presença das mulheres das produções tem sido invisibilizada/posta em cheque de formas diferentes ao longo dos tempos. A negação de Rebecca Sugar sobre ser uma mulher, ou em suas palavras “não sou tão mulher assim”, de acordo com sua entrevista à National Public Radio, e, posteriormente, para a Comic-Con, de San Diego, nos coloca novamente em uma não participação ativa de mulheres na autoria. Steven é o primeiro desenho animado com casamento lésbico, mas o posicionamento da autora nos faz pensar se realmente as personagens são lésbicas, ou se é mais uma tentativa de apagamento feminino/lésbico das produções, como vemos o tempo inteiro. Portanto, vemos que a cultura pode tanto trazer às margens discussões a muito não percebidas com relevância, quanto apagar novamente toda uma história duramente construída pelas mulheres - especialmente as lésbicas -, e que ainda não se consolidou como fato relevante para a produção de conhecimento como têm sido o estudo sobre teorias criadas por homens - ou atualmente, as que fazem parte do pós-estruturalismo. Para a autora Adrienne Rich, em seu artigo de nome “Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica”:

> “Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica, um continente engolfado que emerge à nossa vista de modo fragmentado de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso novamente. A pesquisa e a teoria feminista que contribuem para a invisibilidade ou marginalidade lésbica estão realmente atuando de modo

> contrário à libertação e ao empoderamento das mulheres como um grupo" (RICH, 2010, p. 34-5).

Por fim, assim como a heterossexualidade compulsória, a negação do pertencimento a uma classe por partes dessa mesma classe, também corrobora na criação de novos meios de invisibilização das mulheres. Dentro da produção de conhecimento, esse silenciamento das mulheres tem papel importante na divulgação de padrões culturais: pode-se perceber que a cultura não somente pode ser mecanismo de ruptura, como de reafirmação da própria estrutura dentro do sistema capitalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as proposições aqui feitas, busquei apresentar e dialogar sobre temas importantes com a Lunna, e através de minha perspectiva como artista/professora, estabelecer paralelos entre a percepção dela e o meu posicionamento com relação à representação das mulheres no desenho Steven Universo. Essa experiência proporciona então, novos meios de perceber as relações sociais e de romper com os moldes tradicionais impostos às mesmas. A intenção é que se abram possibilidades para as crianças verem o mundo e seu entorno de maneira crítica e abrangente, considerando suas possibilidades de relações afetivas para além da normatividade, criando assim, uma educação dos afetos. Outra questão à qual me proponho inteiramente em minhas pesquisas é que, através de bibliografias/artistas/autoras não postos como referência nas áreas do conhecimento, possamos pensar o coletivo a partir de diferentes realidades e visões de mundo, buscando dar espaço para as vozes e causas marginalizadas dentro da sociedade.

No seguimento desse trabalho então, além da pesquisa em si, considero a possibilidade de fazer oficinas de apresentação e discussão de episódios dessa animação - bem como de outras -, a fim de utilizar o audiovisual enquanto ferramenta pedagógica para a educação pública. Acredito que esse tipo de experiência é enriquecedora porque traz muitas possibilidades metodológicas, tendo em vista que a animação pode tornar as aulas mais dinâmicas e interessantes para o público infantil, aliada a uma prática relacionada. Mesmo que a situação do ensino público não seja das melhores em termos de estrutura, é possível utilizar de alternativas, buscando democratizar esse tipo de experiência.

Como futura professora, penso muito sobre como tratarei de apresentar os temas que atravessam a arte e a sociedade - levando em conta que trabalho em conjunto com as Ciências Sociais em toda minha produção -, sem colocar um posicionamento único ou totalizante, e também, adequando a metodologia para a faixa etária/realidade social dos alunos. Ainda para Belidson Dias (2014), a

educação da cultura visual "conduz os sujeitos à consciência crítica e a crítica social como um diálogo preliminar, que conduz à compreensão, e então, à ação" (DIAS, p.52, 2014). É, portanto, de suma importância que nos atentemos aos diferentes usos que são feitos da cultura - e do conhecimento como um todo - dentro da área do ensino, percebendo assim, criticamente o seu duplo caráter de reafirmação de padrões de comportamento impostos e de ruptura dessas estruturas hierarquizantes.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *As mutações do conceito e da prática*. In: BARBOSA, Ana Mae (org). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

DIAS, Belidson. *O cotidiano espetacular e a arte educação*. In: MARTINS, Raimundo; MARTINS, Alice (Org.). **Cultura visual e ensino de arte: Concepções e práticas em diálogo**. Pelotas: Ed. UFPel, 2014.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2005.

MOREIRA, A. A. A. **O espaço do desenho: a educação do educador**. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

RICH, Adrienne. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. **Signs**. New York, 1993.

SARMENTO, Manuel. *As culturas da infância nas encruzilhadas da segunda modernidade*. In: _____; CERISARA. A. Beatriz. **Crianças e miúdos – perspectivas sociopedagógicas da infância e educação**. Porto: Asa, 2004. p. 9-34.

SILVA, Ursula Rosa. *Cultura Visual, estética e percepção*. (Org.) MARTINS, Raimundo; MARTINS, Alice Fátima. In: **Cultura Visual e o Ensino de Arte: concepções e práticas em diálogo**. Pelotas: Ed. UFPel, 2014. p.85-99.

SUSPIRIA (2018) E SEUS ASPECTOS DE EMANCIPAÇÃO FEMININA ATRAVÉS DA ARTE

GONÇALVES, Mirna Xavier

Resumo: O filme Suspiria (2018), remake dirigido por Luca Guadagnino, mostra uma companhia de dança permeada por eventos sobrenaturais e terríveis. O filme traz ao público reflexões sobre arte em tempos de repressão política e coloca o corpo e seus desdobramentos como fio condutor de questões que vão do feminismo, passando pela arte contemporânea e temperando estas questões com o mágico. Este trabalho discorre sobre o papel desempenhado pelas referências da arte contemporânea e do pensamento sobre a história e teoria da arte dentro deste filme, visando ampliar o leque de possibilidades de significação que podem ser atingidas pelo espectador em sua experiência cinematográfica e artística.

Palavras-chave: Corpo, mulher, arte contemporânea, dança, filme

Abstract: Suspiria (2018), remake directed by Luca Guadagnino, brings forth the story of a dance company surrounded by supernatural and terrifying events. The movie takes the public through insights about how art can be made in a time of political repression, and puts the body and its possibilities as the thread that binds subjects such as feminism, contemporary art and permeates these topics with witchery. This paper unravels about the role played by contemporary art, and history and theory of art inside the movie, seeking to widen the range of meanings to be discovered by the public in its cinematographic and artistic experience.

Keywords: Body, women, contemporary art, film, dance

INTRODUÇÃO

O filme Suspiria (2018), dirigido por Luca Guadagnino, é um remake baseado no filme homônimo de 1977, dirigido por Dario Argento. Ao contrário do filme original, o remake de 2018 aprofunda a narrativa envolvendo as particularidades de suas personagens e o espaço que elas dividem numa companhia de dança.

O filme, que se passa em Berlim Ocidental em 1977, mostra Susie Bannion (Dakota Johnson), uma jovem de origem conservadora e rural do interior de Ohio, nos Estados Unidos. Ela viaja à Berlim para estudar dança e se une ao Markos Tanzgruppe, academia renomada de dança sob comando de Madame Blanc (Tilda Swinton). O

corpo de baile, que funciona como um grupo de bruxaria em segredo, busca uma garota para ser receptáculo da líder bruxa do grupo, Mãe Markos, cujo corpo está deteriorado. Toda a trajetória do filme foca, primeiramente, na descoberta do coven (grupo de bruxas) em segredo, e a seguir vemos o processo de Susie para aceitar seu destino como recipiente da bruxa centenária para somente, ao fim, descobrirmos juntamente com a protagonista que seu papel dentro da trama era muito maior: ela era a Mãe Suspiriorum, a deusa adorada pelas feiticeiras.

O caminho percorrido por Susie traz imensas inquietações envolvendo memórias de sua infância envolta no fanatismo religioso, suas percepções sobre seu momento atual dentro da companhia de dança, suas impressões envolvendo as danças e coreografias em desenvolvimento e reflexões filosóficas discutidas com Madame Blanc, que se torna rapidamente a figura de mentora da garota. Todas estas inquietações poderiam ser desenvolvidas pelo diretor de diversas maneiras, mas ele curiosamente se volta à arte contemporânea para resolver estas lacunas.

Além disso, o filme é realizado com um elenco quase inteiramente feminino, no qual o único papel central masculino, o psicólogo Dr. Klamperer, é interpretado também por Tilda Swinton. Esta ênfase no feminino é amplamente abordada pelo filme, e esta escolha de elenco torna-se ativa para a construção de sentido da obra e de sua narrativa. Este trabalho discorrerá, portanto, sobre as questões de arte contemporânea e do feminino que se alinhavam e orbitam este filme, tornando-se tanto o núcleo vivo desta ficção.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Reflexões de Madame Blanc e a História da Arte:

"Dança é algo que deve ser alegre, e deve mostrar-nos belos corpos femininos e não tem nada a ver com filosofia." (Joseph Goebbels, 1937.trad. minha)

O roteiro do filme se inicia com esta frase de Joseph Goebbels, político alemão com estreita relação com o nazismo. Em contraste, todo o filme torna-se uma resposta à esta frase, em diversos momentos apontando pequenas emancipações das garotas do grupo, tanto individualmente quanto como um coletivo.

Dentre estas respostas está a própria figura da personagem Veva Blanc, trazida às telas por Tilda Swinton. Dentro da mitologia do filme, o papel crucial de Madame Blanc

para o bem estar da companhia é constantemente reafirmado, especialmente no período da 2a Guerra Mundial. Em um trecho, Sara (retratada por Mia Goth) afirma que mesmo em meio à guerra, quando os nazistas queriam que as mulheres mantivessem suas mentes fechadas e seus úteros abertos, Blanc era como uma luz no fim do túnel para elas.

Estas características da coreógrafa – sua resistência aos regimes restritivos, sua exigência, seu intelecto – são constantemente trazidas à tona por outras personagens, mas os maiores pontos filosóficos trazidos por ela durante o filme são quando ela contracena com sua pupila, Susie.

Em um destes momentos, Blanc diretamente questiona a frase de Goebbels, quando indagada por Susie sobre suas coreografias, quando afirma que estas eram belíssimas: “Não, Susie. Nunca. Há duas coisas que a dança não pode mais ser. ‘Bela’ e ‘alegre’. Nós somos mulheres, não somos. Nós devemos quebrar o nariz de cada coisa bela” (KAJGANICH, 2016. P 58. Trad. livre minha)

O roteirista, Dave Kajganich, referencia nesta citação as mesmas palavras usadas por Goebbels, e posiciona instantaneamente a diretora da academia contra os ideais nazi-fascistas. Além dela, todo o corpo institucional da Markos Tanzgruppe divide pontos de vista com sua líder: Senhorita Tanner (retratada por Angela Winkler), quando Susie é aceita na academia, frisa que todas ali prezam pela autonomia financeira das estudantes.

Além da referência à Goebbels, a frase de Blanc pode ser observada do ponto de vista da história da história da arte: os anos 1960 e 1970 foram essenciais para discussões envolvendo como o pensamento sobre história da arte seria desenvolvido a partir dali, o ponto no qual a tradição de arte acadêmica já não estava mais cercando um debate em arte; e no qual as provocações levantadas pelas vanguardas já estavam se encaminhando para um outro tipo de questionamento.

Diante deste cenário, muitos autores – Hans Belting, Giulio Carlo Argan, Arthur Danto, para citar alguns – nas décadas seguintes às trazidas no filme passam a elaborar sobre o que seria o fim da história da arte como uma linha do tempo narrativa em direção ao progresso.

A fala de Blanc, comentando que cada coisa bela deve ser destruída, também preconiza estes levantamentos: o tempo de ter uma arte que precisava seguir um padrão do que era considerado belo havia passado. Outros tipos de possibilidade devem ser levantadas e outras questões sobre a experiência da arte seriam feitas. A

dança – e nenhuma outra forma de arte – poderiam caber somente sob o rótulo de "belo" ou "alegre".

A diretora do instituto de dança ainda profere um comentário para Susie, alegando estar falando de dança quando seu contexto é inteiramente relacionado ao ato final do filme, quando Susie deve decidir se vai ou não tornar-se parte de Mãe Markos: "Em qualquer dança que você escolha, você vai se recriar à imagem de quem a criou. Você deve se esvaziar para que ela [...] possa trabalhar através de você" (Idem, p 73. Trad. livre minha).

Esta consideração é perfeitamente aplicável ao historiador da arte que, de acordo com Roland Recht, deve esvaziar-se de seu período histórico ao observar um objeto do passado: "[...] O horizonte que o historiador da arte apreende deveria ser, por definição, tomado no exterior de toda atualidade. Em geral, quer estude a arte do século XVI ou a do século XX, o historiador da arte procede em sua conduta e escreve como se ele mesmo estivesse inteiramente imerso no século XVI ou no século XX." (RECHT, 1994. P 34)

Diante destas pontuações feitas pela personagem, fica claro o papel dela de instigadora, de provocar uma mudança tanto em Susie quanto em suas colegas. Com falas muitas vezes enraizadas no campo da arte, Madame Blanc traz boa parte da riqueza em discussões que a narrativa de Suspiria provê ao observador.

A Arte Contemporânea como Força Motriz em Suspiria:

Na narrativa, assim que Susie se muda para o instituto de dança ela passa a ter pesadelos recorrentes – e logo mais descobre que isso é algo que afeta todas as dançarinas do local. Porém, no trajeto percorrido por Susie Bannion, ela revisita muitas de suas memórias, tocando em questões que envolvem especialmente o amadurecimento feminino dentro de uma comunidade conservadora: descoberta de sua sexualidade, desejo por liberdade e independência, redescoberta de si, entre outros tópicos.

O caso de Susie, em especial, ainda abrange questões ligadas ao sobrenatural e à mitologia deste filme: o desejo da garota de ir para Berlim desde a infância, os suspiros que ela ouvia incessantemente, a conexão íntima com a morte. Por se tratar de um filme do gênero de terror, Suspiria não poupa o espectador de cenas macabras ou sanguinolentas nestes flashbacks, acima de tudo, nos sonhos de Susie.

O ponto em comum que envolve o passado e o presente da personagem, bem como sua vocação e a de todas as outras mulheres que ali residem é o corpo. A imagem do corpo é uma constante no filme, que traz a dança como uma forma de realizar feitiços, um acesso ao sobrenatural. O corpo feminino ali é um apelo ao inconsciente e reverbera no consciente através de coreografias elaboradas.

Ao contrário do filme original – o filme homônimo de 1977 dirigido por Dário Argento – a releitura traz a dança e o corpo como centrais para a história. Já a versão inicial somente menciona a dança, porém a narrativa poderia se passar em outros cenários sem perder seu sentido.

Levando em consideração este tecido conjuntivo que costura as premissas do mais recente Suspiria, é possível adentrar o inconsciente de Susanna e mais ainda a solução visual encontrada pelo diretor para mergulhar nas memórias da personagem: ele mais uma vez visita o campo da arte contemporânea.

Em uma de suas memórias, Susie, ainda na adolescência, é punida por ser pega se masturbando dentro de um armário (KAJGANICH, 2016, p 32). Tal memória desencadeia sonhos na bailarina, e, dentre as cenas deste sonho, está uma releitura da obra “Self Portrait (in a cupboard)” de 1932 pela artista Claude Cahun; a mesma sequência de sonhos ainda traz imagens de espelhos se quebrando e imagens constantes de mãos – Madame Blanc demanda de Susie que ela seja uma parte do corpo de dança, e Susie responde que busca ser as mãos daquele grupo. As três imagens – a obra de Cahun, o espelho e as mãos – denotam uma quebra e uma retomada na identidade de Susie, o que dialoga diretamente com o trabalho de Cahun, que, em sua figura andrógina, visa debater sobre identidade. (Figura 1)

Antes que o filme viesse a público, o diretor Luca Guadagnino havia inserido imagens de releituras de trabalhos dos anos 1970 de Ana Mendieta em algumas das cenas de pesadelos. Dentre as obras escolhidas estão “Rape Scene” e “Untitled (Silueta Series, Mexico), que denotam questões do corpo da mulher e sua existência na sociedade contemporânea, além de situar o contexto histórico do filme; duas questões nucleares para o desenvolvimento da trama. A equipe responsável pelos trabalhos de Mendieta processa a Amazon Studios, responsável por Suspiria, que escolhe remover as imagens do longa.

Além desta controvérsia, outra cena deletada do filme envolvia uma referência à obra “Death Control” de Gina Pane, que consiste em um rosto feminino coberto por larvas. A produção final opta por repetir a imagética das larvas – remetendo à morte e

seu papel de finalização e sacrifício dentro da mítica deste longa – em diversas cenas mostrando os sonhos de Susie.

Figura 1: Comparativo entre cenas do filme Suspiria (2018) dir. Luca Guadagnino (coluna da esquerda) e obras de arte contemporâneas (coluna da direita, de cima para baixo): “Claude Cahun, Self portrait (in cupboard)” de 1932; Ana Mendieta, “Silueta Series (Mexico)” de 1973–1977; Ana Mendieta, “Rape Scene” 1973 // Gina Pane, “Death Control” de 1975.

O diretor do filme, quando questionado sobre sua versão de Suspiria comenta que foi “imerso nas ideias de arte feminista citando Mendieta bem como Gina Pane,

Francesca Woodman, e Judy Chicago bem como outras artistas que ajudaram a moldar sua visão para este filme". O diretor na mesma entrevista ainda comenta: "Eu espero que esse filme, feito por um homem, possa ser apreciado através de seus horrores como uma espécie de feroz demonstração da experiência artística feminina".

Mais uma destas demonstrações, que também se manteve presa ao roteiro, foi a cena do jantar do último ato que traria todo o elenco em um enorme jantar: "Todas as matronas estão sentadas numa mesa triangular. A mesa é posta com todo tipo de pratos e louças arcanas" (Idem, p 89. Trad. livre minha). Uma referência à obra "The Dinner Party" de Judy Chicago (figura 2), que convida grandes mulheres da história e da história da arte para um jantar com louças personalizadas baseadas em cada uma delas.

Guadagnino ainda se preocupa em manter um olhar livre de fetiches e da sexualização exacerbada da mulher, propondo no roteiro que haja uma união e uma variedade das possibilidades do corpo feminino, que é o real protagonista da trama. Na mesma cena, após do jantar o roteiro traz a seguinte passagem: "As matronas na sala dançam [com as dançarinas]. Todas as mulheres estão nuas. Toda forma e estado do corpo feminino está presente" (Idem, p 91. Trad. livre minha).

Figura 2: Judy Chicago. The Dinner Party. 1974-79

Fica claro, portanto, que a arte contemporânea possui uma força inegável nesta narrativa, que presenteia o espectador com referências amplamente renegadas na

história da arte contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O remake de 2018 de Suspiria traz um olhar extremamente contemporâneo para um filme que já é tido como um clássico do cinema italiano de terror, que é a versão original de Dário Argento. Ao posicionar a dança e os corpos que nela perambulam como elemento central da trama, Guadagnino abre espaço para que um público feminino se veja dentro da proposta do filme através da identificação com o elenco, que é predominantemente feminino. Esse apelo empático oferecido por esta obra cinematográfica é semelhante ao que é exercido por obras de arte contemporânea de cunho feminista, que fala diretamente à um público feminino e suas experiências.

Ao relacionarmos a trajetória do filme com suas relações no campo da arte podemos enxergar com mais nitidez estes caminhos onde Suspiria e, por exemplo, Judy Chicago, se encontram com um objetivo comum: atender à uma demanda que, ao longo da história da arte, falhou em se comunicar com o público alvo: as mulheres e as criadoras de arte. Tanto as obras de arte feminista quanto o filme em questão se posicionam firmemente em afirmar que não é tarde para que haja esta relação entre uma obra e suas espectadora, apontando um futuro interessante para a arte.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma História Concisa**. 2a edição. 2013. Editora Martins Fontes, São Paulo. Capítulo 3 (p 177-155).

ENTREPLANOS. **O Chocante Body Horror de Suspiria.** Youtube. Envio em 28 de mar de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cGWjqRaBNWg>. Acesso em 11 out 2019.

INDIEWIRE. **“Amazon Studios Sued Over ‘Suspiria’: Luca Guadagnino’s Movie Accused of Borrowing from Artist Ana Mendieta**” Disponível em: <https://www.indiewire.com/2018/09/amazon-sued-suspiria-ana-medieta-luca-guadagnino-1202007756/> Acesso em 11 out 2019.

KAJGANICH, Dave. **SUSPIRIA (screenplay).** Roteiro. 2016. Baseado no filme escrito e

dirigido por Dario Argento e Daria Nicoldi. Frenesy Film.

MAMMÍ, Lorenzo. **Mortes recentes da arte**. In: _____. O que resta – arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 17–28.

RECHT, Roland**. A escritura da História da Arte diante dos modernos (observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky).** In: HUCHET, Stéphane (Org.). Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 33–60 **SUSPIRIA**. Dirigido por Luca Guadagnino. Baseado no filme homônimo de Dario Argento. Roteiro de Dave Kajgaich. Distribuído por Amazon Studios. Intérpretes: Tilda Swinton, Dakota Johnson, Mia Goth et al. 2018. 153 min.

DESIGN DE ATIVISMO E FEMINISMO NA QUARTA ONDA: ANÁLISE DO CASE OFICINA POPULAR

AZEVEDO, RAFAELA PEREIRA DE[1]
WEYMAR, LÚCIA BERGAMASCHI[2]

Resumo: Este trabalho analisa o modo como movimentos feministas brasileiros contemporâneos estão se organizando para tratar novas estratégias de mobilização e expressão, caracterizada principalmente pelo uso de redes sociais. Nesta nova dinâmica, o design de ativismo é apropriado pela corrente e utilizado como ferramenta de voz e como linguagem de representação. Neste artigo, pertencente à uma pesquisa maior de dissertação do PPGAV - UFPel, explora-se o *case* da Oficina Popular, coletivo feminista de São Paulo, cujo os materiais de design tiveram forte repercussão no Brasil e no mundo, em 2018.

Palavras-chave: design; ativismo; feminismo; política

Abstract: This paper analyzes how contemporary Brazilian feminist movements are organizing themselves to address new strategies of mobilization and expression, characterized mainly by the use of social networks. In this new dynamic, the design of activism is appropriated by the current and used as a voice tool and as a language of representation. This article, which is part of a larger dissertation research by PPGAV - UFPel, explores the case of Oficina Popular, a feminist collective from São Paulo, whose design materials had strong repercussions in Brazil and in the world in 2018.

Keywords: design; activism; feminism; politics

INTRODUÇÃO

Os contornos da nova geração do movimento feminista brasileiro se delineia a partir de muitas frentes. Como uma linha evolutiva em constante construção e sob atenta vigilância, a atual conjuntura trouxe um luta de mulheres que retoma o sentido da coletividade. Coletividade não no sentido de unicidade, mas sim sob a luz do lugar de fala de cada. Distintas e juntas na busca de soluções.

O presente artigo, sendo parte de uma pesquisa maior, buscou conhecer como funcionam as vozes ativas que deram corpo à essa coletividade. Afinal, o feminismo é uma luta por direito iguais de todas - e todos por consequência - , e como bem cita Tiburi (2018, p.53) "Luta é a ação do desejo que nos politiza. Luta é o

[1] Mestranda PPGAV, UFPEL, rafaelapazevedo@gmail.com
[2] Doutora/ Professora PPGAV, UFPEL, luciaweymar@gmail.com

nome próprio da ação política, ela mesma uma ação poética, no sentido de criação de uma obra". Portanto, esta pesquisa volta-se para a prática do feminismo na quarta onda, enquanto uma obra, uma obra de ativismo de gráfico. Com o objetivo de entender a relação entre a manifestação da militância feminista no cenário brasileiro vigente e sua criação artística, fora analisado o material gráfico do coletivo paulista Oficina Popular, fundado em 2018 por Marina Dahmer Bagnati e apresentando como uma proposta de design gráfico antifascista.

A importância desse estudo passa pela capacidade de conceber a dinâmica das correntes do feminismo, que estão sempre renovando as possibilidades de formatos de suas linguagens e estratégias políticas e sociais. Além disso, reconhecer a fascinante capacidade articuladora e multiplicadora do movimento através de variados fenômenos de propagação da sua voz, entre eles, o design.

Todavia, antes de seguir em frente com a análise do material de design do ativismo gráfico, é preciso considerar a forma como o movimento feminista da quarta onda vem se organizando no Brasil, uma vez que influi diretamente no produto final investigado. Para tal, retoma-se o conceito da coletividade. Assim como indicam Perez e Ricoldi (2018), a coletividade perpassa por três características fundamentais do feminismo contemporâneo, responsável pelo movimento dos últimos seis anos. Primeiro a interseccionalidade, que traz consigo a ideia de superação de um feminismo homogêneo, capaz de construir pontes de diálogo e interligar lutas, levando em consideração as consequências estruturais e dinâmicas de elementos identitários como raça, gênero, classe, sexualidade, deficiência, etc.

Segundo traço, de acordo com as autoras, seria a forma organizativa baseada em coletivos. Conforme Bogado (2018), os coletivos são marcados por seu caráter horizontal, o que permite operar através de ações diretas, uma vez que não há necessidades de burocracias advindas de hierarquias e o diálogo é aberto; e também autônomo, não dependendo de instituições políticas ou públicas.

O terceiro e último traço ressaltado por Perez e Ricoldi (2018) é o uso das redes sociais. De acordo com Costa (2018), as redes sociais funcionam como canal de propagação de informações, como mecanismo de pressão, como plataforma mobilizadora e como experiência em circuitos auto-organizados, ou seja, com ação direta entre pares, fundamental para o aumento de poder e articulação política de

minorias excluídas historicamente, como por exemplo, as mulheres negras e lésbicas.

> "A internet fornece ainda um modelo de plataforma de comunicação que permite a criação de um novo padrão organizacional articulado através da polinização cruzada, da consulta mútua e da retroalimentação. É importante observar que este padrão de comunicação teve um efeito particularmente positivo para indivíduos com baixa renda, nos movimentos de "minorias", e para a ação política em países em desenvolvimento." (COSTA, 2018, p.44)

METODOLOGIA

Encontrou-se no recurso metodológico da entrevista a ferramenta para auxiliar na busca de informações, percepções e experiências. A flexibilidade de tempo e espaço que a entrevista oportuniza é de extrema relevância para a atual pesquisa, uma vez que a entrevistada se encontra na cidade de São Paulo. Para mais, a entrevista enquanto técnica qualitativa, sem pretensão pela quantificação ou representação estatística permite que o entrevistador adapte as perguntas e recolha respostas que valorizam o conhecimento e interpretação da fonte. Utilizando como base os preceitos de Duarte (2005), o modelo de entrevista escolhido foi o semi-aberto, com um roteiro de questões-guias mas que oferecem campo para abertura interrogativa, além é claro da pesquisa documental e bibliográfica.

O coletivo Oficina Popular foi escolhido por seu amplo alcance, principalmente nas redes sociais, uma marca pujante do movimento feminista atual, como previamente analisado. Segundo dados fornecido por Bagnati (2018), autora do coletivo, até dia 13 de novembro de 2018, as páginas do coletivo nas redes sociais Facebook e Instagram possuíam respectivamente 2.193 e 8.520 seguidores. O abrangência das 35 publicações da página do Facebook somam mais de um milhão de pessoas alcançadas e pouco mais de 260 mil interações (reações, comentários e compartilhamentos). No Instagram, 38 publicações receberam 49.789 curtidas, 1.346 comentários, 877 menções no stories (ferramenta de publicação efêmera da rede social) e 182 replicações de conteúdo vinculadas à página. Para além, segundo Bagnati, páginas como Mídia NINJA, coletivo midiativista de grande alcance, replicaram peças do coletivo, somando 129.579 curtidas e 3.863 comentários em seu Instagram e 96.758 interações em sua página no Facebook.

PESQUISA

Brevemente introduzida contextualmente, esta seção da pesquisa parte para análise das peças gráficas produzidas pelo coletivo Oficina Popular. O projeto tem como sua fundadora Marina Dahmer Bagnati, catarinense erradicada em São Paulo, arquiteta por formação e que atualmente trabalha como designer gráfica, deu vida à iniciativa através de uma proposta para seu trabalho de conclusão de curso. Diante do contexto político brasileiro de 2018, com eleições presidenciáveis em que a extrema direita aspirava ao poder através da figura do então candidato Jair Messias Bolsonaro, representante do partido PSL, Marina reconheceu que seu projeto precisava cruzar os limites acadêmicos e intervir diretamente na realidade. A Oficina Popular nasceu como uma reflexão prática do papel do design gráfico na política.

Com as primeiras publicações nas redes sociais datadas do dia 15 de setembro de 2018, o projeto contém em si uma vasta produção de cartazes digitais de conteúdo anti bolsonarista, veiculados através de páginas, grupos e hashtags de plataformas como Facebook (https://www.facebook.com/oficinapopular/), Instagram (https://www.instagram.com/oficinapopular/) e do próprio site do coletivo (alorobson.com, anagrama ao nome Bolsonaro). Todo conteúdo se encontra disponível para download, distribuição e publicação sob a condição jurídica do domínio público, não havendo assim nenhuma restrição de uso por qualquer um que queira utilizá-lo. Os cartazes são produzidos e distribuídos de forma anônima, identificados apenas com a sigla "OP", tal como o grupo francês Atelier Populaire[3], inspiração que deu origem ao nome do coletivo fundado por Marina.

Para Bagnati, o fator calor do momento e o aproveitamento da precariedade, além é claro da questão da forma, foram lições e alicerces fundamentais deixados pelo Atelier Populaire e sobre os quais criou-se a Oficina Popular. Marina descreve que, apesar de ser um trabalho solo orientado pelo professor Alexandre Benoit, estava sempre consultado amigos e companheiros de causa para discutir ideias e mostrar rascunhos de suas peças. Para Bagnati era "importante ter um termômetro (ou filtro) mais imediato e próximo do que são as reações nas redes sociais, e era

[3] Atelier fundado na Escola de Belas Artes, em Paris, por alunos e professores no intuito de criar peças para a revolta de Maio de 1968

interessante que a discussão fosse o mais coletiva possível – dentro dos limites de um trabalho individual de conclusão de curso."

Havia também uma precariedade de tempo e recursos financeiros. Durante seis meses, Marina dedicou 50% do seu tempo para desenvolver o projeto: "Como o tempo era curto e a conjuntura exigia respostas muito imediatas, passava boa parte do meu dia e da noite mergulhada nesse projeto". A autora do projeto Oficina Popular complementa que não houve nenhum tipo de retorno financeiro ou investimento de terceiros. Ela mesma arcou com todos os gastos, incluindo papéis, impressões, tecidos, outros materiais e contas do atelier, totalizando um montante de R$3.000,00. As peças físicas eram distribuídas nos atos e as digitais disponibilizados para download gratuito no site.

A internet, além de principal veículo de distribuição de material gráfico ativista, principalmente para Oficina Popular, também é responsável por disseminar informações acerca de protestos e de divulgação dos próprios. Tais premissas já seriam suficientes para nortear a produção da Oficina em direção às redes sociais. Contudo, de acordo com Marina, a campanha de impulsos totalitários de Bolsonaro se ergueu justamente através da internet, voltando a atividade política para o mundo virtual. Por consequência, a atuação da Oficina voltou-se principalmente para essa plataforma.

> "A exemplo de Trump, sua estratégia de campanha foi forjada na internet e colocou em xeque os antigos métodos que costumavam definir as eleições. Efetivamente, Geraldo Alckmin, o candidato com maior tempo de propaganda na rádio e TV, teve um desempenho eleitoral pífio (ainda que os novos meios não sejam a única justificativa para isso). Enquanto isso, o eleitorado de Jair Bolsonaro se organizava em “exércitos virtuais” a serviço do “capitão”, numa rede de apoio bastante articulada." (BAGNATI, 2018, p.4)

Figura 1 – Postagens das redes sociais oficiais ou não oficiais de Jair Bolsonaro, 2018.
Fonte: Marina Bognati

Após uma pesquisa sobre o contexto político, aspectos conjunturais e do perfil do eleitor do candidato Bolsonaro, e uma análise das redes oficiais ou não do Bolsonaro (Figura 1), no intuito de conceber o funcionamento da construção imagética e discursiva do "personagem" do candidato de extrema direita, Bognati destacou as seguintes conclusões: A) a estética substancialmente grosseira, sem compromisso estético ou sem intenção de padronização, sugere um caráter orgânico para a campanha. Esta aparência de espontaneidade, porém, como se tais peças fossem produzidas de maneira natural por seus apoiadores, despretensiosa em termos de forma e conteúdo, faz parte da estratégia do candidato para engrossar o semblante popular e fronteiriço de sua trajetória eleitoral. B) Ainda em relação à composição visual, o elemento figurativo da caracterização de Jair Bolsonaro como super-herói repete-se. Marina destaca aqui o uso deste subterfúgio linguístico como a tentativa de construção de uma narrativa onde o então candidato se apresenta como "uma figura heroica, corajosa, forte e capaz de enfrentar a desordem social, política e moral que assola o país, e de assegurar os valores tradicionais do 'cidadão de bem'". C) Dentro da proposta, fora analisado também o material resposta à candidatura de Bolsonaro (Figura 2). Em linhas gerais, a aposta estratégica direcionou-se no sentido de abordar de forma caricaturizada o candidato da

extrema-direita, depreciando sua figura e de seu eleitorado. Para Marina, no entanto, tal abordagem se deu de forma irresponsável, entendendo que esta espécie de tratamento não permite a aproximação nem o diálogo.

Figura 2 – Postagens anti-Bolsonaro das redes sociais 2018.
Fonte: Marina Bognati

PRODUÇÃO DAS PEÇAS

Desde a gênese do projeto Oficina Popular, Marina sempre concebeu o design gráfico como uma ferramenta política poderosa, longe do mero instrumento panfletário: "Não só como mecanismo reativo, mas também propositivo, numa disputa de projeto e imaginário". Buscando uma maneira de repensar as linguagens e superar suas falhas de comunicação, Marina voltou-se para experiências históricas de embate político cuja a arte teve um papel estratégico central - o Construtivismo Russo, o próprio Atelier Populaire, o cartazes anti-nazistas, contra a Guerra no Vietnã e da campanha contra o presidente americano Trump.

Após pesquisa de referencial estético, Marina deu início à confecção das peças. Os principais softwares utilizados no projeto foram Photoshop e Illustrator, ambos da marca Adobe (Figura x). Ela explica que o começo foi marcado por uma liberdade de experimentação gráfica, discursiva e material, dentro é claro dos marcos estratégicos já traçados e reconhecidos nas experiências históricas analisadas. Segundo Marina, a Oficina Popular ocupou-se de trabalhar no limite entre o apelo emocional e a racionalidade. Havia uma clara preocupação que o material não flertasse com a dinâmica da pós-verdade, típica da campanha

Bolsonarista, mantendo sempre a narrativa dentro do âmbito da veracidade dos fatos.

A seguir, a apresentação e análise de duas peças selecionadas - por critério de repercussão definido pela autora - para o estudo. Importante frisar que todas os produtos passíveis de impressão da Oficina Popular encontram-se em tamanho A3.

Figura 3: Cartaz Oficina Popular. 2018. Fonte: Site Oficina Popular.

O cartaz (Figura 3) com a hipérbole da imagem de Hitler e Bolsonaro talvez tenha sido o cartaz de maior reprodução da Oficina Popular. A composição se apoia sobre um fundo vermelho vívido, muito recorrente nos cartazes construtivistas russos. Além da sua já citada associação com energia, ação, conquista, euforia (FARINA, 1987), o vermelho se tornou parte da estratégia de uso de paleta de cores reduzidas e cores vibrantes que permitem se destacar em meio a multidão.

Percebe-se a utilização de poucos elementos na composição visual, deixando clara a finalidade da fácil compreensão na transmissão da informação. O único elemento figurativo na peça é o rosto formado por uma fotomontagem satírica, típica do dadaísmo, que une os rostos de Hitler e Bolsonaro, como se aproximasse seus pensamentos e suas ideias. Com o grande contraste visual formado pelo plano vermelho de fundo e a figura em preto e branco, ela ganha grande destaque na peça.

Temos também o elemento textual do cartaz, trabalhado em letra sem serifa, espessa, em minúsculo, na cor branca sobre faixa retangular preta, posicionado logo abaixo da figura. O texto é curto, direto e tem uma mensagem forte de impugnação à Bolsonaro, característica assídua nas peças do Atelier Populaire. A marca se constitui também apenas de letras, segue o mesmo padrão tipográfico do texto e apresenta-se diretamente sobre o fundo vermelho, na parte superior, diminuindo seu destaque.

A peça é parte constitutiva do imaginário presente na memória coletiva e faz isso ao apropriar-se de signos célebres mundialmente, associando diretamente os dois cenários, mostrando que o mal causado no passado pode ser repetir e que ao fazer sua escolha, o espectador deve estar ciente das consequências diante do que a história mostra, e que já foi superada. O sentido transmitido pela imagem, no que tange a questão simbólica, é a denúncia do contexto escondido por trás do candidato Bolsonaro. A natureza emocional se aprofunda aqui pois volta-se para o bem-estar não só individual, mas da sociedade como um todo.

Figura 4: Cartaz Oficina Popular. 2018. Fonte: Site Oficina Popular.

Em resposta à postura ideológica misógina do atual presidente, então candidato Jair Bolsonaro, a peça da Figura 4 centraliza a atenção do espectador na força da mensagem: as mulheres não aceitaram mais a opressão, seus direitos e

ideias devem ser ouvidos e respeitados. Vê-se aqui, mais uma vez, a utilização de poucos elementos, contrastantes, facilmente inteligíveis, sob um fundo sólido na cor vermelha. Não há ironia ou tom de brincadeira. A tipografia é reta, simples e sem serifa, marcada por retângulos pretos bem marcados, os quais sobrepõem o símbolo representativo do sexo feminino, na cor branca e de traçado espesso. O símbolo, segundo Reif (2019), foi incorporado pelo movimento feminista para representar o poder da mulher e tem sua origem na mitologia grega, sendo o "círculo apoiado na cruz a representação do espelho da deusa Afrodite (Vênus, na mitologia romana). Afrodite é a deusa do amor e da feminilidade". A peça busca se opor à iminente situação política e social que afeta diretamente a minoria, como as mulheres. Não há que gastar tempo refletindo sobre a intenção da peça, ela está totalmente presente em si. O conjunto utiliza elementos gráficos e textos sérios e concisos, para de forma racional, unir e encorajar a luta das mulheres, exaltando sua história e seu ímpeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da análise das peças, fica clara a fundamentação teórica e estética levada em consideração por Marina na produção da peças da Oficina Popular. É interessante a noção de contribuição social e arma política que a mesma lança sobre o design. O uso dos elementos visuais e a finalidade dos cartazes segue uma linguagem única e coesa, que se fez enxergar e repercutir. Além disso, comove e mobiliza.

> Ainda que as estruturas profissionalizadas e hierárquicas da campanha de Bolsonaro imponham limites objetivos nas possibilidades de disputa, cada peça gráfica em circulação tem a eficácia de um instrumento de agitação e pode se tornar um fragmento visual para a construção de uma memória histórica que alimente combates futuros. (BAGNATI, 2018, p.6)

Entender como um coletivo feminista funciona, diante da pressão democrática que o país enfrente, é por consequência conseguir compreender a matriz cultural básica da sociedade contemporânea. A explosão da quarta onda do feminismo no Brasil passa por uma construção autônoma, diversa e impulsionada através das redes sociais. Sua estratégia de mobilização conta diretamente com o design gráfico, que em momentos de instabilidade social, surgem como ferramente de expressão, individual e de grupos, por anseios de dias melhores.

REFERÊNCIAS

BAGNATI, Marina Dahmer. **Oficina popular: design gráfico antifascista**. 2018, 70 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola da Cidade. São Paulo, 2018.

BOGADO, Maria. **Rua**. *In:* BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). (2018). Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.

COSTA, Cristiane. **Rede**. *In:* BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). (2018). Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.

DUARTE, Jorge. **Entrevista em Profundidade**. In: _____; BARROS, Antonio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4a ed. São Paulo: Edgar Blucher Ltda, 1990.

PEREZ, Olivia; RICOLDI, Arlene. **A quarta onda do feminismo?** Reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos. In: 42o Encontro Anual da ANPOCS, 2018, Minas Gerais. Disponível em: http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt08-27/11177-a-quarta-onda-do-feminismo-reflexoes-sobre-movimentos-feministas-contemporaneos?format=html&path=42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt08-27 Acesso em: 21 de abril de 2019

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum para todas, todes e todos**. 2a ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2018.

A FOTOGRAFIA SOB UMA PERSPECTIVA FEMINISTA-CIBORGUE

DIAS, Vanessa Cristina[1]
BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos[2]

Resumo: A partir das argumentações de Donna Haraway (1944), em seu "Manifesto Ciborgue" (1984), é possível percebermo-nos como seres híbridos. Assim considerando, neste texto analisamos brevemente a atual produção fotográfica da artista norte-americana Cindy Sherman (1954), problematizando sobre a produção e socialização de imagens que auxiliam e interferem nos processos de produção de si. Isso, na intenção de pautar caminhos imagéticos-fotográficos capazes de provocar rupturas no "olhar falocêntrico", como esteio para projetos poéticos a serem desenvolvidos no âmbito do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel, CNPq).

Palavras-chave: feminismos; artes visuais; fotografia; produção de si; ciborgue.

Abstract: From the arguments of Donna Haraway (1944), in her "Cyborg Manifesto" (1984), it is possible to perceive ourselves as hybrid beings. Considering this, in this text we briefly analyze the current photographic production of the American artist Cindy Sherman (1954), discussing the production and socialization of images that help and interfere in the processes of self production. This, with the intention of guiding image-photographic paths capable of provoking ruptures in the "phallocentric look", as a mainstay for poetic projects to be developed within the scope of PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel, CNPq).

Keywords: feminism; visual arts; photography; self production; cyborg.

INTRODUÇÃO

O presente artigo, visa dar continuidade a uma investigação em processo, integrando o projeto "DO PINCEL AO PÍXEL: sobre as (re)apresentações de sujeitos/mundo em imagens", desenvolvido no âmbito do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). O referido projeto tem por objetivo colaborar para a construção de saberes estéticos, artísticos e pedagógicos que considerem a mediação das imagens em processos pessoais e coletivos de investigação e compreensão dos códigos contemporâneos, ampliando o espaço de aprendizagem de disciplinas curriculares do curso de Artes Visuais – Modalidade Licenciatura. Sendo assim, propomos neste texto discussão acerca das imagens, focando particularmente em questões relativas aos feminismos, na consideração da importância de tal abordagem.

[1] Acadêmica das Artes Visuais, modalidade Licenciatura, UFPel, pesquisadora do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). vanessacristinadias_@live.com
[2] Doutora em Educação, UFPel, líder do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação. attos@vetorial.net

Atualmente, vivemos rodeadas/os por aparelhos eletrônicos, com a “presença” constante de nossas/os amigas/os, nossa família, nossos contatos, nosso trabalho, nossa agenda, etc., “guardados” dentro de uma máquina. E no que se refere à fotografia não é diferente, estamos sempre a um clique de capturar uma imagem:

> A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras (HARAWAY, 1984, p. 97).

Se “nós somos responsáveis pelas fronteiras”, como afirma Haraway, então, consideramos pertinente questionar sobre quais serão as fronteiras que existem entre nós e as máquinas atualmente. Nesse sentido, se pensarmos em nossos aparelhos celulares e os comportamentos em relação a eles, é possível constatar que de certo modo nós e essas máquinas formamos um conjunto uno, tal qual seres híbridos. Ou seja, se não estabelecemos uma fronteira clara entre nós e a máquina, podemos considerar que somos todas/os ciborgues, em acordo com as ideias da autora, e tal relação de proximidade tem afetado diretamente o modo como muitas mulheres se representam.

É a partir de tais considerações que encaminhamos a escrita deste texto, analisando as produções fotográficas recentes da artista norte-americana Cindy Sherman (1954), refletindo e problematizando acerca da produção e socialização de imagens que tem como suporte a representação fotográfica de si através dos recursos tecnológicos contemporâneos. Buscando potencializar olhares e produções que não respondam aos masculinismos e falocentrismos, pretendemos com tal discussão subsidiar futuras pesquisas poéticas dos integrantes do PhotoGraphein, no sentido de pautar caminhos imagéticos-fotográficos capazes de provocar rupturas no “olhar falocêntrico”. Para tanto, nessa etapa partimos dos seguintes questionamentos: O que a atual produção fotográfica de Sherman nos indica? Que tipo de imagens produzimos e socializamos cotidianamente através da rede www?

CINDY SHERMAN: SELFIE E CIBERESPAÇO

Nosso relacionamento com as máquinas vem se estreitando consideravelmente ao longo dos anos. Antigamente, “as máquinas não eram vistas como tendo movimento próprio, como se autoconstruindo, como sendo autônomas”

(HARAWAY, 1984, p. 41). E isso pode ser identificado com o que aconteceu no início da máquina fotográfica, atrelada ao pensamento moderno e suas dicotomias.

Ao longo dos anos o cinema tem nos oferecido várias versões de ciborgues, personagens cujo o corpo é dotado de partes orgânicas e cibernéticas, cujas capacidades físicas são melhoradas através da utilização da tecnologia artificial. O termo "ciborgue" é derivado da junção de vocábulos ingleses *cyber(netics) organism*, (organismo cibernético), criado por Manfred Clynes e Nathan Kline, em 1960, como designação de um ser humano "melhorado", capaz de sobreviver no espaço sideral (Wikipédia).

No caso deste texto, estamos amparadas na Antropologia do Ciborgue, que se refere ao hibridismo entre o humano e a máquina através da incorporação das tecnologias, assim como o celular, aos modos de ser e viver, num misto de realidade e ficção, como explica Haraway (1984, p. 36): "Realidade social significa relações sociais vividas, nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo". A autora defende a ideia de que a ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues, criaturas que habitam mundos ambíguos que são tanto naturais como fabricados, ou seja, o ciborgue condensa em si imaginação e realidade material.

A incorporação das tecnologias digitais no nosso cotidiano paulatinamente modifica mais e mais o nosso modo de existir e agir. Temos, portanto, uma ciborguização, constante e factual, que está transformando sobremaneira as relações humanas com o mundo ao redor, interferindo, inclusive, nos modos de autorrepresentação e (re)apresentação do outro. Já há algum tempo essa é uma discussão que também é assumida no campo das artes, em especial no que se refere à produção de algumas mulheres artistas, discutindo sobre seus próprios corpos e a pluralidade do feminino.

A artista e fotógrafa norte-americana Cindy Sherman é um exemplo emblemático dessa tendência. Em suas obras Sherman elabora autorretratos nos quais performa/encarna múltiplas visualidades para a mulher, assumindo diferentes papéis, utilizando o corpo como suporte, e até mesmo incorporando próteses para a montagem dos personagens. Através da ironia e da ficção, ela vem sucessivamente desconstruindo as essencializações e rótulos femininos.

Por outro viés, a artista continua produzindo ficções através da ironia. Desde 2017, ela utiliza a rede social Instagram para divulgar vídeos e fotografias. Sherman iniciou suas postagens divulgando viagens e outros hábitos comuns de encontrar

nessa rede, até começar a utilizar o Facetune e o Perfect365, aplicativos para smartphones que permitem maiores possibilidades de intervenções nas fotografias. A partir de então, a artista começou a postar selfies utilizando vários efeitos, e produzindo resultados ditos estranhos, hilários ou até mesmo pungentes, que, em síntese, “desmistificam as influências e os experimentos de uma grande artista, ao mesmo tempo em que também apontam para a lacuna entre a prática vital e perturbadora dos retratos de si e a prática narcísica de tirar fotos” (FARAGO, 2017, s/p).

As redes socias ativam a produção e subjetivação de si, nos quais, usuárias/os performam a si mesmas/os em vários níveis. A artista ironiza o modo como a rede é comumente utilizada, através da qual as pessoas se propõem à auto-exposição em situações ridículas, íntimas, catástrofes, ansiedades, numa superexposição que pode revelar uma expressão de si fortuita, um sentimento narcísico, ou uma objetificação de si, sendo que em qualquer dos casos isso suspende as barreiras entre o público e o privado. Além disso, também são suspensas as normas de performatividade da selfie, levando-as ao extremo, o que acontece com várias das fotografias de Cindy Sherman disponíveis na rede, sendo elas, exageradamente editadas. Se antes a artista não se preocupava com uma autonarrativa, através do Instagram ela produz a si mesma através de si, diferente de produções anteriores, em que performava outras mulheres.

Atualmente, com a publicação massiva de selfies e de outras fotografias, pouco se pensa no caráter político intrínseco e inerente à fotografia. As selfies são assim como recursos fotográficos/imagéticos que permitem as pessoas controlar a apresentação de si no ciberespaço. Essas produções e performances em autorretratos “não pretendem ser conscientemente entidades políticas, mas possivelmente é sempre esse o seu destino. A circulação de fotografias molda-nos, formando o imaginário cultural que é o mundo humano” (RAYMOND, 2017, p. 41). Sendo assim, é importante refletir acerca do tipo de autoimagem que socializamos nas redes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As redes sociais permitem a socialização de selfies ou autorretratos de forma veloz e abrangente. Elas ampliam as possibilidades de alguém mostrar ao mundo e a si mesma/o características consideradas importantes da sua rotina, estilo de vida e

personalidade. E isso não é novidade, pois tais produções pontuam a história da arte, principalmente através da pintura. A diferença está na democratização dos recursos aos quais as pessoas tem acesso. Sherman explorou inúmeros aspectos em seus recentes autorretratos, inaugurando novas possibilidades artísticas, críticas, para a exposição de si.

As selfies de Cindy Sherman nos indicam uma nova maneira de se lançar nas redes sociais, caracterizada pela ironia, defendida por Haraway em seu Manifesto: “a ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político [..]” (HARAWAY, 1984, p. 35). Sendo assim, é possível concluir que essa é uma estratégia a ser enfatizada, quando assumimos a condição de um ciborgue que esteja, “determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente” (HARAWAY, 1984, p. 39).

É assumindo essa parcialidade que nos considerar feministas-ciborgue, comprometidas contra o olhar falocêntrico e dominador, que hierarquiza as mulheres, a natureza e o corpo. Isso, pois Haraway propõe o ciborgue para questionar esse tipo de apropriação e incorporação, ou seja, um tipo de corpo e imagem “tanto construir quanto destruir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais” (HARAWAY, 1984, p. 99). Ao admitir tal condição, estamos destacando a escolha de entender-se uma ciborgue, ao contrário do que seria “uma deusa”.

REFERÊNCIAS

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue.** In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

RAYMOND, Claire. Pode haver uma estética feminista? **Comunicação e Sociedade**. Braga, Portugal, v. 32, n. 3, p. 31-44. Dez. 2017. Disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/issue/current> Acesso: 07.10.2019.

FARAGO, Jason. **Cindy Sherman Takes Selfies (as Only She Could) on Instagram.** The New York Times, online, 06/08/2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/08/06/arts/design/cindy-sherman-instagram.html>. Acesso em: 07.10.19.

O FEMINISMO COMO CONTRACULTURA ASCENDENTE NOS JOGOS DIGITAIS

VITÓRIA, Schiller Moreira[1];
FARIA, Mônica Lima de[2]

Resumo: Este artigo busca apresentar parte das discussões abordadas no Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido junto ao curso de Design Gráfico na Universidade de Pelotas. A pesquisa que originou este ensaio teve o objetivo de desenvolver aparências alternativas para personagens femininas do jogo *League of Legends*. A intenção foi amenizar aspectos de sexualização do corpo feminino na representação visual, para valorizar referências culturais encontradas na história de cada uma das personagens, problematizando ideologias de culturas dominantes e expondo relatos da influência do machismo dentro dos jogos digitais. A metodologia é de caráter exploratório, referenciada nos estudiosos dos temas de cultura, cultura das mídias e feminismo.

Palavras-chave: Cultura; Feminismo; Jogos Digitais

Abstract: This article aims to present part of the discussions addressed in the Course Conclusion Paper developed with the course Design Gráfico - Universidade Federal de Pelotas. The research that originated this essay was aimed at developing alternative appearances for female characters in the League of Legends game. The intention was to soften aspects of sexualization of the female body in the visual representation, to value cultural references found in the history of each of the characters, problematizing ideologies of dominant cultures and exposing reports of the influence of machismo within digital games. The methodology is exploratory, referenced in the scholars of the themes of culture, media culture and feminism

Keywords: Culture; Feminism; Digital games

INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

Os jogos digitais, hoje em dia, são um entretenimento que atinge grande parte da população. Um dos responsáveis por essa expansão do público de jogadores foi, e ainda é, a internet. A gama de possibilidades proporcionadas pela rede mundial de computadores e a globalização eminente tornaram os jogos digitais populares no mundo inteiro. Pessoalmente, os jogos eletrônicos fizeram parte da minha vida desde meus primeiros anos de idade e a ascensão dessa mídia acompanhou a minha geração. Pude ter um contato considerável com os primeiros jogos de consoles e, agora, com as infinidades de jogos de PC.

Sérgio Nesteriuk (2004), pesquisador brasileiro, traz em seu artigo intitulado “Breves considerações acerca do videogame”, o conceito de videogame como sendo

[1] Acadêmica do curso de Design, Universidade Federal de Pelotas – vschillerm@gmail.com
[2] Professora Adjunta, CA, Universidade Federal de Pelotas – monicalfaria@gmail.com

algo que possui diferenciação por meio do suporte ao qual se destina: console, computador ou arcade[3] (não citando ainda dispositivos móveis, como *smartphones*), e, ainda, como um novo tipo de linguagem[4]. Por isso, o mundo dos jogos que parece, em sua primeira impressão, apenas outro artifício destinado ao lazer e entretenimento, recebe tamanha importância que envolve estudos antropológicos, filosóficos, de comunicação, artes, computação, programação e muitos outros, mostrando-se profundamente complexo.

Durante toda minha vida como jogadora, enfrentei situações em que fui subestimada ou menosprezada dentro dos jogos por ser mulher. Assédios e xingamentos também foram frequentes nessa trajetória e, aos poucos, descobri outras meninas que passavam pelos mesmos constrangimentos. Por conta dessas experiências não só dentro de jogos como fora deles também, decidi direcionar minha abordagem para um olhar a partir do espectro feminista, que busca a igualdade entre os gêneros e o fim da discriminação da mulher na sociedade. Com isso, acabei me deparando com o que se estabeleceu minha linha teórica: o feminismo e sua importância nos jogos digitais, e ela trabalhei em meu projeto de conclusão de curso, de Design gráfico, na Universidade Federal de Pelotas.

Esta pesquisa se mostrou qualitativa, de caráter exploratório, onde foi feita uma revisão bibliográfica acerca dos estudos e entendimentos de cultura e mídia propostos por Stuart hall (2005) e Douglas Kellner (1995) que foram relacionados aos ideais feministas de Simone de Beauvoir (1949). Essas teorias foram a base para o desdobramento do projeto. Elas foram aplicadas no desenvolvimento da prática que propunha a elaboração de alternativas visuais para aparências de personagens femininas sexualizadas do jogo *League of legends,* que é, atualmente, um dos jogos com o maior público e cenário competitivo de *e-sports*[3] do mundo, e que analisei através da metodologia adaptada de "Formas de Investigação Hermenêutica" de John B. Thompson (2002). Este artigo, então, tem o objetivo de retomar as discussões acerca do machismo como cultura dominante versus o feminismo ascendente na forma de contracultura, dentro dos jogos digitais.

---

[3] Grandes máquinas integradas (console – monitor) dispostas em lugares públicos. No Brasil é comumente dirigida como fliperama.

[4] Qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais, etc.

DESENVOLVIMENTO

A formação de um indivíduo, numa concepção geral, se dá através de suas experiências e como ele se reconhece e é reconhecido pela sociedade em que se insere. Em suma, é através das influências culturais e identificação pessoal que as pessoas se diferenciam umas das outras e se tornam, ao mesmo tempo, singulares e parte de um todo. Mas afinal, o que é cultura?

Há uma infinidade de estudos acerca do tema, que não é simples e abrange diversas interpretações e contextos. A partir do ponto de vista mais amplo do termo, Kellner (1995, p.11), vai caracterizar cultura como: “Uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedades e identidades.” Ele diz que a cultura é o que “modela” os indivíduos. Stuart Hall em “A identidade cultural da pós-modernidade” (2005, p.8), chama isso de “identidade cultural”, que implica nas características que o indivíduo possui, sendo essas, então, étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, nacionais, etc. Pode-se, de forma mais breve, entender cultura como o cerne de um ser. Aquilo que lhe é mais central, profundo e predominante.

A identidade de uma pessoa, então, é tudo aquilo que ela é, defende e representa. Desde sempre, percebe-se a busca pelo reconhecimento social e a autoafirmação como instinto base do ser-humano. Dessa forma, constroem-se parâmetros de comparações e recursos de diferenciação entre o que se é, o que se mostra e, o que se evita. Essa construção se torna uma das principais responsáveis pela divisão em pólos culturais que Kellner cita em seu livro “A cultura da mídia” (1995). Colocam-se em oposições aquilo que é ruim versus aquilo que é bom, o que é fraco em contrapartida ao que é forte e assim por diante. Mas o que define o “bom”? O que define o “forte”? No fim, tudo isso é uma idealização que toma forma a partir da contextualização cultural em que o sujeito se identifica.

No mundo em que vivemos, é fácil a associação de quem se encontra em cada extremidade dessas divisões. Diante da pauta de gênero, vemos a mulher sendo posicionada como o lado fraco e submisso da sociedade. Enquanto o homem representa força e privilégios. Por isso, o feminismo é uma luta que ascende contra os padrões sociais, como o que Kellner (1995) vai chamar de “contracultura”.

Contracultura nada mais é do que uma cultura que nasce em combate de outra, em oposição a dominante. Nesse caso, o feminismo; que busca pelos direitos iguais entre homens e mulheres, em combate ao machismo e ao conservadorismo, que posicionam a mulher como ser inferior e submisso.

Simone de Beauvoir, em seu livro "O segundo sexo" (1949, p. 19), um clássico da teoria feminista, contempla o mesmo ideal de polos descrito por Kellner. Ela acredita que: "Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro". Segundo ela, a alteridade é um princípio inseparável do pensamento humano, e o natural do sujeito seria sempre considerar-se o Um, enquanto o resto, o Outro. O homem e a mulher são identificados nesse ponto; como seres em oposição; e o lado dominante foi e é predominantemente masculino. Dessa rivalidade tomou forma o movimento feminista e, assim como toda contracultura, causou desconforto na cultura dominante.

A soberania masculina reflete a falta do reconhecimento da mulher como um igual, impedindo que as mulheres acreditem ser capazes de ocupar diferentes espaços na sociedade. Para muitos homens, o reflexo da masculinidade está em se distanciar de tudo aquilo que é feminino, e rebaixar a mulher como um ser incapaz de desempenhar o mesmo papel que um homem é a forma mais fácil de alcançar esse objetivo. Estabelecer o gênero feminino como limitado permite que o outro se sinta no alcance do status que almeja. Simone de Beauvoir explica o fenômeno de forma clara e objetiva:

> Há muitas outras maneiras mais sutis mediante as quais os homens tiram proveito da alteridade da mulher. Para todos os que sofrem de complexo de inferioridade, há nisso um linimento milagroso: ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade. Os que não se intimidam com seus semelhantes mostram-se também muito mais dispostos a reconhecer na mulher um semelhante. (BEAUVOIR, 1945, p. 25)

É notável, atualmente, uma preocupação social maior sobre as diversas maneiras de manifestação do machismo, que se expressam desde atitudes singelas a extravagâncias. Uma forma de resistência e demonstração do descontentamento com as diferenças de gênero são as figuras que crescem pela representação do movimento. Já foi alcançado um espaço significativo nas produções cinematográficas para personagens que quebram estereótipos e ganham força com a identificação que causam no público e, atualmente, as

maiores influências sociais estão nas redes como “figuras públicas” ou *influencers*; pessoas que adquirem grande influência e credibilidade no meio digital.

A mídia como influenciadora digital dos costumes sexistas impregnados na sociedade. Ao mesmo tempo em que perpetua e propaga a cultura dominante, os canais da mídia também servem para infiltrar e instigar pensamentos progressistas, legitimar forças opositoras e apoiar as manifestações sociais. Dentro do mundo *gamer* diversas personalidades femininas apareceram no meio e conquistaram, com muito esforço e dedicação, seu espaço, buscando trazer seus ideais e fazer com que as mulheres sejam aceitas e respeitadas nesse contexto. Mesmo assim, se constata desrespeito e discrepâncias adotadas no tratamento de influenciadores e influenciadoras.

O mundo dos jogos sempre foi considerado um entretenimento “de menino”[5] e logo desenvolveu um público extremamente machista. Por isso, até hoje as conversas no *chat* dos jogos digitais geralmente possuem ofensas direcionadas às jogadoras simplesmente por serem mulheres. E não é difícil constatar isso. Basta entrar em uma partida multijogador de qualquer jogo online com um *nickname*[6] feminino que logo começam as provocações com conotação sexual, as ofensas e o assédio.

Dentro das redes, várias reclamações e relatos de jogadoras podem facilmente ser encontrados com uma rápida busca no navegador online. Um caso que ficou conhecido na mídia é de uma *streamer*[7] influenciadora do meio, Lara Lauer, que sofreu um forte ataque verbal durante uma partida ao vivo que jogava de “Rainbow Six Siege”, onde outro jogador homem, após descobrir por sua voz que se tratava de uma jogadora mulher, começou a destilar ofensas contra a menina.

Um debate sobre mulheres disporem de *nicknames* masculinos para evitar a discriminação dentro dos jogos já foi levantado nas redes sociais pelos influenciadores do meio. A pauta é a própria personificação do problema: o machismo enraizado nas culturas e obrigando as mulheres a se passarem por homens para que possam receber o tratamento de um. No jogo escolhido como

[5] Sobre machismo nos jogos e relatos: https://www.huffpostbrasil.com/ana-freitas/nerds-e-machismo-por-que-mulheres-nao-sao-bem-vindas-nos-foruns_a_21675992/ (Acesso em: 12 de maio de 2019).

[6] *Nickname*, em inglês, equivale a tradução literal “apelido” em português, e remete ao nome do usuário dentro dos jogos digitais

[7] Pessoa que faz transmissões online ao vivo em plataformas da web.

foco do estudo do projeto de graduação, League of Legends, o machismo se mostra naturalizado. Sendo do gênero MOBA: *Multiplayer Online Battle Arena*[8] (Arena de batalha multijogador online), envolve um contato direto com vários jogadores diferentes a cada partida. E como todos os jogos do gênero ou similares, a habilidade individual de cada integrante da equipe vai variar de acordo com o conhecimento do jogador, sua capacidade de montar estratégias e seus reflexos. Para medir e nivelar as diferenças de proficiência de cada um e garantir uma partida equiparada nos times dos dois lados, a *Riot Games* (empresa desenvolvedora e responsável pelo jogo) desenvolveu um sistema de elos, que indica o nível de habilidade daquele jogador para que, na hora da seleção de times, ele seja encaixado com e contra pessoas do mesmo nível e, assim, não criar jogos totalmente desequilibrados e previsíveis.

Mesmo que o sistema implique que os jogadores que são colocados juntos em uma mesma rodada possuam habilidades semelhantes, não impede que aconteçam discussões e xingamentos nos *chats* da partida. E LoL é conhecido, principalmente, pela fama de ser "tóxico" aos seus *players.* Racismo, homofobia e machismo são problemas recorrentes dentro do jogo.

Mas não é só a comunidade de jogadores que carrega a responsabilidade pela incidência da imagem atribuída aos jogos. Analisando os personagens, suas histórias, aparências e influências culturais, é possível constatar que mesmo o posicionamento da empresa infere na construção dessa concepção. No LoL, as próprias representações visuais das personagens femininas possuem muitos problemas de sexualização e estereótipos machistas, o que, inclusive, rendeu o objeto de estudo de meu projeto de graduação.

Desde a equipe que desenvolve os protótipos do jogo ao público consumidor, há um apelo cultural que será transferido por todas as formas possíveis de veiculação dentro do universo virtual. Os jogos combinam imagem, som, diálogo, narrativa e possibilidades de interações ilimitadas. Por natural, eles carregam pesada influência cultural aumentando exponencialmente o poder de impacto, como veículo midiático, na sociedade.

[8] A sigla MOBA vem do inglês Multiplayer Online Battle Arena que significa "arena de batalha online para vários jogadores", nas quais os jogadores dividem-se em times e disputam em partidas: https://www.significados.com.br/moba/ (Acesso em: 03 de Junho de 2019)

Quando se joga um jogo online multijogador, milhares de culturas diferentes se conectam naquele momento, enviando e recebendo informações através de diferentes tipos de linguagens. Por um lado, culturas dominantes se destacam e ganham legitimidade através da grande mídia, como o machismo,visto aqui, que acaba por ser naturalizado dentro dos jogos em vários aspectos já levantados. Porém, vendo por outro espectro, conseguimos espaço para levantar bandeiras a favor das minorias e manifestar essa existência por meio da representatividade e disseminação de ideias e informações. Stuart Hall levanta e discute esses efeitos que têm se criado por conta da globalização da colisão de culturas:

> [...] a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e "fechadas" de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de "Tradição", tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. (HALL, 2006, p.91).

O contato com diferentes culturas por meio dessa interação direta estimulada pelos jogos é uma maneira fácil e acessível de conduzir pensamentos distintos daqueles que o indivíduo se encontra, da mesma forma como os outros veículos midiáticos que Kellner, já em 1995, debatia em seus estudos literários. É uma forma de ligar diretamente as pessoas e fazer com que elas entendam melhor a vastidão de costumes existentes, que transcendem a si mesmo como modelo de indivíduo, mencionado brevemente por Hall na sua introdução e explorado mais a fundo em um capítulo do seu livro chamado "descentrando o sujeito":

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2006, p.9).

Por isso o feminismo ascende como ferramenta de vital importância na quebra dos padrões sexistas encontrados dentro dos jogos digitais, principalmente quando falamos em representatividade. Nada exprime mais diretamente os ideais de

representatividade de um grupo do que a própria representação visual. É visualmente que elaboramos a primeira impressão sobre algo ou alguém. E o machismo tem espaço visual de sobra dentro dos games, principalmente com o design de personagens que destacam prioritariamente em seus projetos a sexualização feminina e o posicionamento do homem como símbolo de força e poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do cenário de jogos eletrônicos, muitos casos de machismos são enfrentados pelas mulheres que jogam online diariamente. Por conta disso, algumas mobilizações surgem para acolher e dar visibilidade ao público gamer feminino. Um caso recente foi a TAG[9] #SouMulherSouGamer, levantada no Twitter, onde mulheres relataram casos de machismos dentro desse meio, compartilhando suas experiências. Com tudo que o foi abordado e com os exemplos apontados aqui, foi possível perceber que o problema não é superficial como muitos acreditam, e que, o que no cotidiano parecem apenas casos isolados, são, na verdade, padrões enfrentados pelo público feminino para vivenciar as experiências que os jogos proporcionam. Esse estudo revelou os atrasos no mundo eletrônico em relação aos pensamentos machistas e a falta de atenção aos problemas enfrentados pelo público feminino do *e-sports*.

A globalização através da mídia digital apesar de muitas vezes “contaminar” e ser responsável por perpetuar a cultura dominante, se mostra também uma forte arma com potencial de combater a mesma, instigando o sujeito a enxergar além do próprio contexto coletivo que se insere e de pensamento individual. Para alavancar o movimento feminista dentro do universo *gamer* e conquistar maior espaço para as mulheres no meio, se faz necessário, então, disseminar os pensamentos acerca de igualdade de gênero e dar visibilidade para as figuras femininas influentes que estão à frente da luta, para que as ideias do movimento atinjam um maior público e possam, assim, combater os estereótipos machistas que governam a sociedade dentro e fora do mundo virtual.

[9] Palavra-chave

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo.** 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A. 2009.

CAVICHIOLLI, Renato; REIS, Leoncio. J. de A. **Dos singles aos multiplayers: A história dos jogos digitais.** 2014. 39f. Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Curitiba – PR,Brasil, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade.** 10a Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUFFPOST. Ana Freitas. **Nerds e machismo: porque mulheres não são bem vindas nos fóruns e chans.** Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/ ana-freitas/nerds-e-machismo-por-que- mulheres-nao-sao-bem-vindas-nos- -foruns_a_21675992/. Acesso em 12 de maio de 2019.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia.** 1a Ed. São Paulo: EDUSC, 2001.

NESTERIUK, Sérgio. **Breves considerações acerca do videogame.** 2005. 14f. Sessão de temas livres – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, Brasil, 2004.

SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. Regras do jogo - vol.1: Fundamentos do Design de Jogos. 1a Ed. São Paulo: Blusher, 2012.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna.** 6a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

UOL JOGOS. Rodrigo Lara. **“Não desistam”, diz garota alvo de machismo em partida de “Rainbow Six”.** Disponível em: https://jogos.uol.com.br/ultimas-noticias/2018/09/20/nao-desistam-diz-garota-alvo-de-machismo-em-partida-de- -rainbow-six.html. Acesso em 12 de maio de 2019.

“Eu guardo para repartir”: Estratégias da memória, arquivo e confissão na arte

Professoras Responsáveis

Profª. Dra. Marlen de Martino (FURG)
Profª. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel)
Prof. Dr. Dênis Moura (FURG)
Profª Dra. Lizângela Torres (FURG)

Ao pensar acerca do segredo, o filósofo argelino, Jacques Derrida elabora uma rica gama de denominações. É possível pensar a arte a partir de categorias concebidas por Derrida afinal os artistas contemporâneos parecem interessados em investigar estratégias constitutivas do universo memorial e confessional.

Sabendo que o que se entende por memória é um processo complexo formado por reminiscências e elaborações não só de um acervo privado, mas também coletivo sempre em fluxo, o arquivo consolida-se como o lugar de uma “topologia privilegiada” das práticas e poéticas mnemônicas onde o secreto e o heterogêneo são consignados, mas também um lugar de pulsão de morte e perda em que a própria criação do arquivo implica em destruição e reconstituição. Este capítulo se propõe a pensar a **iminência do secreto**, do **confessional** e do **arquivo** como um confluxo criativo do privado e coletivo em práticas da **arte contemporânea**.

Por isso, realizamos o convite para que educadores, artistas e investigadores desenvolvessem juntos, a seguinte questão: **Quais vestígios acerca, da memória, do corpo e do segredo podem ser encontrados e reativados no contemporâneo?**

DESDOBRAMENTOS DA MEMÓRIA: AUTOBIOGRAFIA E PRESENÇA EM CENA

Silva, Daniel Furtado Simões[1]

Resumo: Partindo da discussão sobre a memória e o vivido no trabalho do ator, da atriz, observaremos alguns desdobramentos do depoimento autobiográfico não só como estratégia cênica mas como constituição de presença. Comentando sobre dois trabalhos realizados na UFPel, *Entre o amor e o medo, escolhi o amor*, e *Território Universal – Espere o calorão passar*, veremos alguns aspectos da constituição dos depoimentos nos mesmos, chegando a questão da experiência e da presença.

Palavras-chave: Memória; Depoimento autobiográfico; Presença;

Abstract: Starting from the discussion about memory and experience lived in the work of the actor, the actress, we will observe some developments of the autobiographical testimony not only as a scenic strategy but as a constitution of presence. Commenting on two works carried out in UFPel *Entre o amor e o medo, escolhi o amor*, and *Território Universal – Espere o calorão passar*, we will see some aspects of the constitution of the testimonies in them, reaching the question of experience and presence.

Keywords: Memory; Autobiographic testimony; Presence.

APRESENTAÇÃO

Nosso trabalho, enquanto artistas do teatro, tem sido sempre uma tentativa de realizar um encontro com o público. Através do nosso corpo, com nossa voz e nossos gestos, buscamos traçar uma ponte entre o que sentimos e experienciamos nas leituras, nas salas de ensaios, nas trocas que realizamos entre nós, com aquelas pessoas que esperamos por dias, semanas e meses, o ponto chave de nossa lida e de nosso ofício, aqueles que constituirão a platéia. Seres desconhecidos e intensamente aguardados, nossos futuros espectadores e espectadoras.

Das muitas estratégias e técnicas que inventamos ao longo das centenas de anos de arte teatral, o depoimento pessoal, e, mais especificamente, o depoimento

[1] Doutor em Artes pela UFMG, professor do curso de Teatro-Licenciatura do Centro de Artes da UFPel. Email danielfurtado62@gmail.com.

autobiográfico, constitui-se numa estratégia única, que traz para a cena o lado mais íntimo do, da intérprete. E, nessa intimidade pública, busca tocar o mais íntimo das várias pessoas que compõem o público que naquele momento realizam com ele, ela, o ato teatral.

Sobre esta tentativa de criar uma experiência, portanto um compartilhamento, iremos falar aqui.

MEMÓRIAS

Conta a lenda grega que Zeus, após a vitória sobre os Titãs, filhos de Urano e Gaia, deitou-se com Mnemósine, a deusa da memória, e desta união nasceram as nove musas - Calíope (cujo nome significa bela voz), a primeira entre as irmãs, a musa da eloquência; Clio (a que confere fama, ou a proclamadora), a musa da História; Euterpe (a que dá júbilo, a doadora de prazeres), a musa música; Tália (a festiva, a que faz brotar flores), a musa da comédia; Melpômene (a cantora, a poetisa), a musa da tragédia; Terpsícore (a que adora dançar, a rodopiante), a musa da dança; Érato (a que desperta desejo, a amável), a musa da poesia lírica; Polímnia (a de muitos hinos) era a musa dos hinos sagrados e da narração de histórias; Urânia (celeste), a musa da astronomia. Mostrava-se assim que a memória era a mãe das artes, que existiam para que os feitos humanos não caíssem no esquecimento. Mnemósine, tinha como atributo e função preservar as coisas do esquecimento, lutando, assim, contra a finitude.

Tália e Melpômene, as filhas de Mnemósine que representam os gêneros mais tradicionais do teatro grego e, por extensão, do teatro ocidental, tinham assim, por missão, impedir que as ações que os homens realizavam fossem esquecidas. Através da Comédia e da Tragédia, o teatro se constitui, assim, em uma tentativa de imortalidade, de tornar perene o efêmero de nossa existência.

Dizem que todo ator, toda atriz, tem de ter uma boa memória: precisa recordar-se do texto, das marcações, retomar os comportamentos, as intenções, re-ativar sensações, re-atualizar fragmentos, emoções, timbres, qualidades de

movimento, tensões. É necessário ativar algo dentro do próprio corpo para que retornem um olhar, um gesto, a forma de dizer um texto, o ritmo da palavra, cada minúcia das posturas e suas tensões tem de ser retomada a cada apresentação, atualizando o ensaiado. Uma ação que se funda em um rememorar, mas que se torna criação, instante novo nunca realizado anteriormente.

Netos de Mnemósine, atores e atrizes sabem que não se trata apenas de repetir um texto ou uma ação. Mesmo que em francês o ensaio seja *repetition*, não é de repetição nem de um comportamento assimilado que se trata. Richard Schechner fala de *comportamento restaurado*[2]. Ele analisa o comportamento humano partindo da idéia que todas as ações humanas são *performances* – não só performances artísticas, ou ritualísticas, mas as próprias ações cotidianas podem ser pensadas *como se fossem* performances. Da mesma forma como falamos da performance de um político diante de sua audiência, de uma performance sexual ou do desempenho de um atleta, todas as nossas ações precisam ser *performadas*, isto é, desempenhadas, e se constituem de restauração de comportamentos, comportamentos aprendidos e exercitados que depois são exercidos e repetidos, "ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm de repetir e ensaiar" (Schechner, 2003, p. 27). Assim como a arte, a vida cotidiana exige anos de treinamento e aprendizado de comportamentos: "O longo período da infância e da adolescência característico da espécie humana consiste em um extenso período de treinamento e ensaio para favorecer uma boa performance na vida adulta" (idem).

Restaurar um comportamento não é repeti-lo, embora a repetição seja a base para sua assimilação. Todo artista sabe que o domínio da técnica é a base para a sua liberação, o chão que lhe permite o impulso que o liberta das amarras da técnica. O ator, a atriz, parte do conhecimento da voz, do corpo, do texto a ser

---

[2] Schechner parte do princípio que comportamento restaurado é um comportamento vivo, que pode ser armazenado, transmitido, manipulado e transformado. É um comportamento, como uma sequência de gestos e ações, que "independem dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que as geraram" (Schechner, 2012, p. 244) e cuja "verdade" ou "fonte" que o causou "pode ser perdida, ignorada ou contradita" (idem). O comportamento restaurado é utilizado em todos os tipos de *performance*, de rituais à dança e ao teatro.

dito, das ações que demarcam relações, espaços e pensamentos, para realizar a sua criação. Todo esse conhecimento funciona como memórias incrustadas que ele, ela, recupera e performa diante de uma audiência. O texto dito e a ação executada são sempre novos, nunca foram realizadas anteriormente, mesmo guardando absoluta semelhança com as palavras e os gestos executados anteriormente. Refazer, fazer de novo, percorrer o mesmo caminho, não é nunca repeti-lo – como as águas dos rios nunca são as mesmas, os gestos são sempre diferentes e novos, por mais que se assemelhem.

Mas não discutiremos aqui o efêmero, mesmo que o aqui e o agora sejam partes constituintes das artes performativas. Coloquemos outras perguntas: o que o ator, a atriz, retoma quando fala de si mesmo? Que tipo de *texto* é esse? Em que ele, ela, difere daquele escrito por um dramaturgo que coloca em cena um personagem ficcional?

Lembrar-se de algo, o que é? Como diz Beth Lopes (2009), a lembrança é algo que se desenha no corpo dos performers, algo que vem de um "lugar profundo e desconhecido" (p. 137), e que traz a intensidade da vida e da morte. É no corpo que estas memórias se incrustam, seu espaço de memória, é através dele que as sensações são trazidas à tona. Trata-se principalmente de um ato de percepção das sensações que envolveram o/a ator/atriz/performer no momento vivenciado. Cabe-nos entender que espécie de "arquivo" é o corpo, de que forma o que foi vivido está presente no corpo da pessoa, e em que constitui a ação de recuperar este vivido. Sabemos que não é possível simplesmente *acessar* uma memória, como se fosse um arquivo de computador. Não se trata de algo fixo e estável, inalterável, mas de algo em permanente transformação. O que se lembra, a memória em si, não é "um lugar estático a ser acessado, como uma 'coisa' fixa e já possuída que devesse ser relembrada" (Motta Lima, 2009, p. 168), mas algo em constante mudança, que se modifica a cada vez que rememoramos. As novas experiências filtram o passado, que se reconstitui a cada momento, em um processo que mescla o imaginado ao vivido; o sujeito da experiência trava como que um permanente diálogo consigo mesmo, refazendo-se a cada momento.

Ao falar do depoimento autobiográfico, interessa-nos sobremaneira perceber como os impulsos originais são trazidos para a cena. É importante perceber que a ação de trazer o Real para a cena se articula enquanto estratégia dramatúrgica de modos muito diversos, desde a inclusão de filmes, documentos, fotografias, até a inserção no texto da peça de depoimentos de pessoas que vivenciaram aqueles fatos. Estes depoimentos podem ser interpretados por um ator, atriz, ou podem ser criados por eles, num processo autobiográfico. Em relação à questão da autobiografia, Philippe Lejeune observa que podemos distinguir, nos textos autobiográficos, um plano extratextual – onde se colocam os problemas relativos à exatidão e veracidade da *informação* – e um plano textual – onde, pelas técnicas de narração, se produz a *significação* (Cf. Lejeune, 1991:57). Em termos teatrais, podemos traçar um paralelo aqui entre um plano *extracênico* – de onde provém o material, sua fonte, a memória do ator, da atriz – e o plano *cênico* – onde esse material, revestido por uma pactuação da verdade que está sendo dita pelo ator, pela atriz[3], será trabalhado, não só dramaturgicamente, mas pela materialidade da encenação. Todo relato autobiográfico vem envolto na preocupação de dar um sentido aos fatos e ocorrências da vida, mesmo sendo perpassado pelo aleatório e pelo fortuito:

> Cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (Bourdieu, 1998:184)

Temos, então, duas coisas a pensar: como faz o ator, a atriz, para retomar essa "verdade" vivida por ele, ela, e como esta verdade se apresenta para os espectadores, as espectadoras, a outra ponta deste pacto. Colocamos a verdade entre aspas, pois ela nos remete à discussão entre o real e o ficcional. Em seu livro *Practicas de lo real em la escena contemporânea*, José Sánchez observa

[3] Lejeune pontua que a biografia e a autobiografia, em oposição a outras formas de ficção, são textos *referenciais*, que trazem uma informação sobre uma "realidade" que é exterior ao texto, mesmo quando não tem a intenção de esgotar a "verdade". É isto o que Lejeune irá chamar de "pacto referencial". Cf. Lejeune, 1991:57.

justamente a nossa incapacidade de representarmos o real – dar-lhe uma forma, uma imagem, uma palavra, verso ou gesto que o represente: “Pero lo real escapa a la representación: toda representación lo es siempre de una ilusión, más no menos compartida, a la que denominamos realidad” (Sánchez, 2007, p. 37). A partir daí se distingue três níveis, o do real, da realidade (enquanto ilusão compartilhada) e da ilusão em si (como uma segunda realidade que a arte cria). A realidade seria uma espécie de “referente universal” de uma ilusão coletiva, que serviria como base para a avaliação e valoração do resto das ficções. A realidade é “la representación o composición en que la sociedad se concibe, que incluye lo real, pedo disponiéndolo de un determinado modo” (Idem).

O universo ficcional sempre nos coloca esta possibilidade de apropriação a partir de uma proximidade ou distancia do real, ou daquilo que se nos assemelha a esta realidade que está sempre precedida de um processo de apreensão. Se a arte nos coloca diante de algo que não é o real bruto, mas nosso olhar diante da realidade que nos cerca, o documento e o depoimento autobiográfico nos remete ao real, e nos faz oscilar neste jogo. Não se trata aqui da questão de valorar a obra de arte, dizer de sua qualidade, nem de imputar ao ficcional a pecha da inverdade ou da falsidade. Porém, ao trazermos elementos do real, somos remetidos para fora do universo da ficção, colocados no campo onde os atos estão revestidos não só de um “efeito de verdade”, mas são verdadeiros em si.

Quando o ator, a atriz, retoma a si mesmo para criar um depoimento com base na sua experiência, na experiência que ele, ela, viveu, cria justamente esta tensão entre o ficcional e o real. Se o material do trabalho do ator, da atriz, é o seu próprio corpo, no caso do depoimento pessoal é “o próprio sujeito transbordando da pele em ações, sons, palavras, e reconstruindo sua história pelas circunstâncias da ficção” (Leonardelli, 2009, p.191). Este material, envolto por um enquadramento cênico (Ferál, 2011), necessita ser trabalhado, estando, portanto, sujeito a um processo de ficcionalização. Este enquadramento significa a moldura que envolve a performance que está sendo vista, é o que nos permite compreender aquilo que estamos vendo como um ritual ou uma performance artística, por exemplo.

Estamos falando aqui que, para além do grau de referencialidade em relação ao real, "é o enquadramento cênico que garante a possibilidade de simbolização da ação realizada em cena, e que a distingue do evento real" (Silva, 2013, p. 82). Este enquadramento vai permitir que o olhar do espectador, da espectadora, perceba a concretude material dos objetos e das pessoas e oscile entre a sua ficcionalidade e o seu lado real:

> A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. (...) A experiência teatral é você ver no ator tanto a experiência do real quanto a da criação, ao mesmo tempo. (Féral, 2011:183)

A criação que o ator, a atriz faz se enquadra aqui como uma recriação do vivido. Para o ator, a atriz, o material que surge de si mesmo traz a sensação física do momento retomado, que cabe a ele retomar. Sendo no corpo e o corpo que realiza a ação (a que ocorreu, a que ocorre e a que ocorrerá), e sendo ele o *locus* da memória, cabe também ao corpo recordar não apenas os fatos, mas a sensação destes fatos, as tensões, os cheiros, a luz, a distribuição do peso, o ritmo e tom das falas, as posturas e olhares. O, A performer recorda e recria qualidades, busca os impulsos que existiram no momento do vivido, as pulsões, e são essas qualidades, impulsos, pulsões, que ele, ela, buscará trazer para a cena.

Se a composição do material recordado implica em colocá-lo definitivamente num arcabouço ficcional[4], aquele real pressuposto pelo depoimento, quando assumido pela encenação (no sentido de colocado ou encenado pela plateia de forma que esta saiba tratar-se de fatos ou histórias da vida dos, das intérpretes) empurra a plateia para um campo oscilante, em que o ficcional e o real convivem simultaneamente na mesma ação. Nesta indecibilidade, o espectador, a espectadora, tem diante de si alguém que é e não é um personagem. Não é, pois ele, ela, não representa um *outro*, está ali como a própria pessoa; é um

[4] Estamos diante de procedimentos e artifícios que revelam tanto o processo consciente de seleção do material autobiográfico quanto o ato de formalização ao qual este material foi sujeito. Temos, diante de nós "a repetição, o recorte, a *mise en scène* (o cenário escolhido para o depoimento, o figurino que o ator usa, a iluminação da cena etc.), toda a partitura corporal e gestual executada pelo ator e que frequentemente foi detalhadamente escolhida para a narração desses fatos". (Silva, 2013, p. 105)

personagem, pois, está emoldurado, emoldurada, por um enquadramento cênico. O público sente nos gestos, na voz e na expressão daquele que está diante de si não a figuração de um *outro*, mas a representação de si mesmo. Oscar Cornago (2009) discute a confissão como estratégia cênica e a comunicação em primeira pessoa, observando a *aura* que a testemunha de um acontecimento possui, e que está inscrita no seu corpo, escrita na maneira como esta pessoa se move, olha, suas atitudes, sua fala. Para ele, a verdade do relato pessoal não é somente verbal, é também física: aquele que presenciou uma parte da história traz impresso no seu corpo essa história, a testemunha de um fato possui uma aura que "não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou" (Cornago, 2009:101).

Este corpo que experimentou e tenta retomar o vivido, conta histórias e experiências que não estão mais no âmbito do privado. Ariane Mnouchkine, em documentário produzido pelo SESC (2008), falando sobre o processo de construção do espetáculo *Les Éphémères* (2006), ressalta justamente isso: o depoimento se insere na esfera do íntimo, não do privado[5]. O íntimo é universal, não o privado, que pertence apenas ao indivíduo. Dessa forma, para Mnouchkine, deve existir um íntimo coletivo, um íntimo universal. Veremos agora algumas tentativas de construir este íntimo a partir do depoimento autobiográfico.

LEMBRANÇAS – CONSTRUÇÕES

Entre 2015 e 2017 criamos, junto ao Núcleo de Teatro da UFPel e o Projeto de Pesquisa O Ator e o Teatro Contemporâneo: Atuação e Dramaturgias, dois trabalhos que se utilizavam de depoimentos autobiográficos, *Entre o amor e o medo, escolhi o amor* (2015-16) e *Território Universal – Espere o calorão passar*

[5] O processo de espetacularização do privado, que Guy Débord problematiza em *A sociedade do espetáculo*, nos conduz ao questionamento da subjetividade que a época pós-moderna implica, com uma onipresença das mídias no cotidiano das pessoas, mediando as relações interpessoais, e a supervalorização das individualidades, frequentemente em detrimento das coletividades.

(2017). O primeiro era uma colagem de textos dramáticos e narrativos que tratavam do amor e sua perda, além dos depoimentos de cada uma das atrizes e do ator que participou do processo. O segundo baseava-se no texto “Espere o calorão passar”, do dramaturgo romeno Matéi Visniec (2013), onde os depoimentos da atriz e dos atores problematizavam a existência de um território universal onde os direitos humanos seriam universalmente respeitados.

Entre o amor e o medo – Foto Mike Dilelio

Entre o amor e o medo... surgiu como parte da pesquisa desenvolvida no projeto O Ator e o Teatro Contemporâneo: Atuação e Dramaturgias. O projeto continuava o estudo que eu empreendera na minha tese, *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*, defendida em 2013 na UFMG. A partir da análise desses limites, observávamos as interligações entre o teatro e a Arte da Performance, trabalhando com textos narrativos e dramáticos, canções, ações físicas e incluindo depoimentos das atrizes e do ator que fizeram parte da montagem, transitando entre diversos registros de atuação.

A criação dos depoimentos foi, inicialmente, um processo difícil para as atrizes e ator. Transformar uma história pessoal em um depoimento, criar um texto, escolher as ações, não foi uma tarefa simples. Primeiramente, a partir da proposta da direção de escolher três depoimentos versando sobre a paixão (o encontro), o amor (a união) e a perda (a desilusão), as atrizes e o ator tiveram que vasculhar o repertório de experiências que possuíam até encontrar aqueles que fossem mais significativos, isto é, aqueles que pudessem justamente transcender a esfera do privado, chegar a uma experiência que pudesse ser compartilhada, algo ao mesmo tempo íntimo mas universal.

Tratava-se de encontrar qual o recorte da própria existência deveria ser mostrado. Apresentar-se em cena sem a máscara de um personagem tornou-se um desafio, como diz Thalles Echeverry, que participou da pesquisa e da montagem de *Entre o amor e o medo*:

> Não havia construção de uma identidade ficcional, era o ator em cena, compartilhando com a plateia uma história sua. Buscávamos maneiras de trabalhar com os textos autobiográficos de uma maneira que aproximasse a plateia da figura do ator. Não representávamos a história, antes de tudo, buscávamos na memória aquele sentimento vivido, aquela emoção, uma vez que não se tratava de uma história de outra pessoa sendo contada por nós como se fosse nossa, mas sim a nossa história. Nós, os atores, éramos os personagens. (...) Não havia ficção, nem representação, estabeleceríamos um contato direto com o público, o ator, como indivíduo, para com a plateia. (Feijó, 2015, p.2)

Esta percepção da não representação, do contato direto com a plateia, do diálogo a ser estabelecido com o público, foi uma grande e difícil descoberta para as atrizes e o ator. Este uso das situações pessoais envolvia tanto a transmissão da experiência vivida como a percepção da própria Presença.

Entre o amor e o medo – Fotos Mike Dilelio
Depoimentos de Aline Cotrin e Thalles Echeverry

Neste processo de exposição de momentos íntimos, além da seleção do material e da descoberta da forma, a percepção dos limites também foi um processo de auto-conhecimento. O depoimento de Aline Cotrin intitulado "Regada a vinho", por exemplo, falava de noites passadas em Pelotas, de

longas conversas regadas a vinho noite adentro, e de uma experiência sexual não muito satisfatória em uma dessas noites. A disponibilidade em tratar de intimidades, de trazer à tona e compartilhar memórias e momentos nem sempre prazerosos, é uma das marcas do depoimento pessoal.

Isto foi marcante durante o processo de montagem de *Território Universal – Espere o calorão passar*. O texto de Visniec (publicado na França em 2004 no livro *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*) parte da situação de esfacelamento da antiga Yugoslávia, e sua trama remete ao contexto da guerra dos Bálcãs. Há apenas dois personagens, "A Sentinela dos Direitos do Homem" e "A Mulher que carrega uma criança nos braços". A Mulher fugiu da guerra, do horror e da morte: "Minha pátria não existe mais. Foi repartida em duas, em três, em quatro, em várias pequenas pátrias que brigam entre si. Quero atravessar essa fronteira, pois não pertenço mais a nenhuma dessas novas pátrias saídas do âmago da minha grande pátria antiga" (Visniec, 2013, p. 23). Sem nacionalidade[6], ela se encontra na "fronteira terrestre dos direitos universais do homem" (p. 24), mas, se der um passo a mais, como diz a Sentinela, "vai entrar ilegalmente no território da dignidade humana absoluta, com validade e aceitação universal". Sua entrada neste território é condicionada a apresentação de documentos. A Sentinela pergunta: "Você tem um passaporte válido?" (p. 25). Partindo do questionamento do que seria um

[6] "Não tenho mais nacionalidade. Minha nacionalidade é essa criança que levo em meus braços, minha nacionalidade é a terra. Minha nacionalidade é o céu estrelado acima da minha cabeça. Minha nacionalidade é o vôo dos passarinhos." (p. 24)

Território Universal – Foto: Aline Cotrin

passaporte válido no caso do Brasil, dos direitos universais aos quais temos ou não temos acesso, quais são respeitados e quais são sistematicamente desrespeitados, os atores e a atriz criaram depoimentos problematizando os problemas, violências e preconceitos que enfrentam no seu dia-a-dia. Um dos atores, negro, relatava e expunha o racismo estrutural da sociedade brasileira e criticava o olhar das pessoas sobre ele, problematizando a desconfiança que seu corpo negro causava em estabelecimentos comerciais. Outro ator, homossexual, dizia da impossibilidade de viver abertamente sua relação afetiva, por medo da violência. A atriz relatava as inúmeras agressões que sofria cotidianamente, que a impediam de se vestir da forma que quisesse, de circular por onde desejasse e do medo que sentia em vários momentos.

O depoimento acontecia não apenas como uma quebra da estrutura ficcional. Ele não é somente um recurso dramatúrgico, ou uma estratégia para atualizar um texto ou aproximá-lo do público. Sendo tudo isso, ele se mostra,

também, como uma forma de apropriação do tema da peça pelo ator. Ao se colocar dentro da ação como alguém que viveu um fato que pode ser visto como parte da história da humanidade, um fato histórico, o ator move-se em direção de tornar-se um sujeito da história e não um mero observador desta. Depois, ele permite ao espectador, à espectadora, a possibilidade de sentir que a sua história é semelhante àquela apresentada em cena. Daí pode-se pensar que ele, ela, também pode contar ou ter a sua história contada no palco, que os fatos que ocorrem em sua existência não são insignificantes. E que ele também pode ser sujeito dessa história. A dele. A dela.

PRESENÇAS

O que significa compartilhar uma experiência? Jorge Dubatti nos lembra que o teatro é uma arte convivial. O convívio é a base do teatro e da *teatralidade* em si: "Sem convívio – reunião de dois ou mais homens, encontro de presenças em uma encruzilhada espaço-temporal cotidiana – não há teatro" (Dubatti, 2007, p. 43). O Teatro é para ele uma arte *aurática* por excelência, por estar ligada à necessidade da presença. Em reunião, os homens estabelecem vínculos e afetações conviviais. O sujeito, estando em uma reunião, com seu corpo físico, não é exatamente o mesmo de quando está só. O corpo presente, neste cruzamento espaço-temporal, se vê num cruzamento de afetos, de vidas que se entrechocam e se *afetam*. O compartilhamento ocorre a partir dessa reunião neste tempo e espaço comuns, corpos presentes não só territorial e geograficamente, mas afetados pelo mesmo ato de *poiesis*.

Mas neste convívio de corpos neste espaço-tempo comum, atores, atrizes, audiência, compartilhamos o quê? Podemos definir este compartilhamento como uma experiência?

> No existe, en la tradición, una idea de experiencia, o una serie reconocible de ideas de experiencia. (...) La experiencia no es una realidad, una cosa, un hecho, no es fácil de definir ni de identificar, no puede ser objetivada, no puede ser producida. Y tampoco es una idea, un concepto, una categoría clara y distinta. (Bondía, 2015, p. 16)

Em “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”, Jorge Larrosa Bondía reflete que a experiência não é simplesmente o que acontece, o que se passa em torno de nós, mas “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Bondía, 2002, p. 21). Não basta que alguma coisa aconteça, ela precisa acontecer conosco, *nos acontecer*. Quando estamos em reunião, em convívio, num ato em que alguns, algumas, testemunham a *poiesis*, o fazer artístico que outros, outras, realizam, isto se configura em uma experiência?

Talvez este seja o nosso desejo e a nossa expectativa, de todos nós que realizamos o ato teatral. De efetivamente conduzir uma experiência com aqueles que compartilham conosco os minutos que duram a intervenção poética, teatral. O sentido da Presença, de estar presente diante desse outro, outra, da doação pretendida por Grotowski, é criar uma experiência em que ambos, atrizes/atores e espectadoras/espectadores sejam transformados por este tempo em comum.

A artista, O artista está presente. A espectadora, O espectador também.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, J. L. “Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência”. In **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, Nº 19, p. 20-28. Unicamp, Campinas, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Palavra Muda. Sobre Linguagem, Experiência e Subjetividade”. In **Abrace: Arte, corpo e pesquisa na cena: Experiência expandida**, p. 15-43. Belo Horizonte: Abrace (Gráfica e Ed. O Lutador), 2015.

CORNAGO, Óscar. “Atuar de “verdade”. A Confissão como estratégia cênica”. In **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas.** Nº 13, p. 99-111. Florianópolis: PPG em Artes Cênicas do CEART – UDESC, 2009.

DUBATTI, Jorge – **Filosofía Del Teatro I – Convivio, experiencia, subjetividad**. Buenos Aires, Atuel, 2007.

FEIJÓ, Thalles Echeverry, COTRIM, Aline, SILVA, Daniel. “O ator: Entre a ficção e o real”. **Anais do XXIV CIC da UFPel**. Pelotas, 2015. Disponível em https://wp.ufpel.edu.br/cic/anais/anais2015

FÉRAL, Josette. Entrevista concedida a Júlia Guimarães e Leandro Silva Acácio, in **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Nº 16, p. 179-188. Florianópolis: PPG em Artes Cênicas do CEART – UDESC, 2011.

LEONARDELLI, Patrícia. “A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas”. In **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**. Nº 9, p. 191-201. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009.

LOPES, Beth. “A performance da memória”. In **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**. Nº 9, p. 135-145. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009.

SÁNCHEZ, José A. **Practicas de lo real em la escena contemporânea**. Madri: Visor Libros, 2007.

SESC. **Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil**. Documentário produzido pelo SESC SP em 2008. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vLmRJH3wiDg&t=20s

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In LIGIERO, Zeca (Org.). **O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano 11, nº 12, p. 25-50. NEPPA/Unirio: Rio de Janeiro, 2003a.

SCHECHNER, Richard. “Restauração do Comportamento”. In BARBA, Eugenio, e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**, p. 244-251. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

SILVA, Daniel Furtado – **O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo**. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EHH7R.

VISNIEC, Matéi. “Espere o Calorão Passar”. In. **Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias,** p 23-28. São Paulo: É Realizações, 2013.

IYÁ MI OXORONGÁ: A FIGURA MITOLÓGICA DAS MÃES ANCESTRAIS EM TRÊS CONTOS DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

QUADROS, Dênis Moura de[1]

Resumo: "*Caroço de Dendê*: A sabedoria dos terreiros: Como Ialorixás e Babalorixás passam conhecimento a seus filhos" (2008), cuja primeira edição data de 1997, de Mãe Beata de Yemonjá (1931-2017), é composto por 43 contos que mesclam ítãs (lendas dos Orixás) e outras estórias de terreiro, destes escolhemos três "O cachimbo de Tia Cilu"; "Iyá Mi, a mãe Ancestral" e "Conto dedicado a minha mãe, Do Carmo" que resgatam a ancestralidade das Mães feiticeiras, as Iyá Mi Oxorongás, figuras mítico-religiosas da cultura afro-brasileira. O arcabouço teórico é composto pelo conceito de Leda Martins (1997; 2003; 2007) "oralitura" bem como os estudos de Heloisa Toller Gomes (2004; 2007), Conceição Evaristo (2011) e Ana Rita Santiago (2012) ao que tange o conceito de literatura afrofeminina, uma literatura atravessada pela condição de mulher e negra e tudo a que isso implica.

Palavras-chave: Oralitura; Literatura afroeminina; Mitologia afro-brasileira.

Abstract: "*Caroço de Dendê*: A sabedoria dos terreiros: Como Ialorixás e Babalorixás passam conhecimento a seus filhos" (2008), whose first edition dates from 1997, of Mãe Beata de Yemonjá (1931-2017), is composed of 43 tales that merge the Ithans (legends of the Orixás) and other stories of Terreiro, of these we choose three: três "O cachimbo de Tia Cilu"; "Iyá Mi, a mãe Ancestral" and "Conto dedicado a minha mãe, Do Carmo", that rescue the ancestry of the sorcerers ' mothers, the Iyá Mi Oxorongás, mythic-religious figures of the afro culture. The theoretical framework is composed of the concept of Leda Martins (1997; 2003; 2007) "Oralitura" as well as the studies by Heloisa Toller Gomes (2004; 2007), Conceição Evaristo (2011) and Ana Rita Santiago (2012) to the concept of afrofeminine literature, a literature crossed by the condition of woman and black and all that implies.

Keywords: Oralitura; Afrofeminine Literature; Afro-brazilian mythology.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Mãe Beata de Yemonjá (1931-2017), identidade afrofeminina de Beatriz Moreira Costa, é uma das mais importantes figuras na cultura afro-brasileira, corro o risco de afirmar que Mãe Beata seja a primeira Yalorixá a escrever um livro de contos que mesclam os itans (lendas dos Orixás) a elementos brasileiros e contemporâneos. Ao lado de Mãe Stella de Oxóssi (1925-2019), a figura de Mãe Beata marca a resistência negra e a consciência política das mulheres negras que

[1] Doutorando em Letras, área de concentração História da Literatura na Universidade Federal do Rio Garande FURG. E-mail: denisdpbg10@gmail.com

estão à frente de importantes quilombos afro-brasileiros: os terreiros. Ambas pertencem ao Candomblé, mas não podemos esquecer que as religiões de matriz africana se desenvolvem em outras regiões com outras nomenclaturas e fundamentos religiosos afins como, por exemplo, o Batuque no Rio Grande do Sul.

Pesquisando as dissertações e teses defendidas que trazem como *corpus*, em especial, a obra *O caroço de dendê:* A sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimento a seus filhos (2008), encontramos três trabalhos: duas dissertações e uma tese. O primeiro trabalho é a dissertação "*Os fios de contas" de mãe Beata de Yemonjá:* Mitologia afro-brasileira e educação (UERJ, 2008) de Glória Cecília de Souza Silva, que trama a presença dos ítans "em movimento", ou seja, aplicados ao cotidiano dos leitores/alunos. O segundo trabalho é a dissertação *Tempos de griotizar a letra:* Em busca de uma poética da voz afro-brasileira em *Caroço de dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá (UEL, 2012) de Juliana Franco Alves, em que a autora analisa a obra beatiana pela perspectiva africana da figura do griot, nessa análise ela, seguindo Exu, "entrecruza" três vias: a oralidade, a escrita e o Candomblé. Por fim, o trabalho mais recente é a tese *De Stamps ao Recôncavo:* Encruzilhada de narrativas afrodescendentes traduzidas em literatura contemporânea (UERJ, 2016) de Felipe Fanuel Xavier Rodrigues, em sua tese Felipe analisa a obra de Maya Angelou (1928-2014) e a obra de Mãe Beata fazendo uma leitura crítica dos contextos. Apesar de compreender e analisar sob o viés da ancestralidade, a tese atinge, sobretudo, a contemporaneidade dos textos, percebendo como as imagens, mitos e tradições se desenvolvem nas narrativas de Maya Angelou e Mãe Beata de Yemonjá.

Os três trabalhos abordam, de diferentes perspectivas, a relação da oralidade nos contos de Mãe Beata de Yemonjá, sendo assim, a base teórica recorrente dos três trabalhos é composta pelo crítico literário Paul Zumthor (1915-1995), especificamente sua obra *A letra e a voz* publicada em 1989 e traduzido para o Brasil em 1993. Não nos cabe analisar a obra de Zumthor ou de negá-la como referência teórica para pensarmos a oralidade e a escrita, mas como pesquisador negro me cabe romper, ou tentar romper, com a insistência do eurocentrismo na Academia. Logo, não cito Zumthor, nem o utilizo de base para analisar/pensar a obra de Mãe Beata de Yemonjá ou outra advinda de descendentes afro-diaspóricos.

Assim, buscando afrocentrar não apenas a literatura como, também, a crítica literária, elenco o termo de *oralitura* da pesquisadora negra Leda Martins (1997; 2003; 2007) e o conceito de *literatura afrofeminina* da pesquisadora negra Ana Rita Santiago (2012). Afinal, oralidade não é nenhuma novidade para a cultura afro-brasileira, base da cultura desde África.

A análise da obra de Mãe Beata de Yemonjá, que também publica *Histórias que minha avó contava* (2004), contempla o recorte de três contos que trazem a (auto) representação das mulheres negras, em especial, sob a figura mítica-religiosa das Iyá Mi Oxongás, as mães feiticeiras que viram pássaros. Os contos são: "O cachimbo de Tia Cilu"; "Iyá Mi, a mãe Ancestral" e "Conto dedicado a minha mãe, Do Carmo". No primeiro conto a presença da Tia Cilú em seu Axexé (ritual mortuário), representando que todo iniciado no Candomblé não morre ou mesmo deixa de existir de forma coletiva, mas torna-se Ancestral. Já o segundo, "Iyá Mi, a mãe Ancestral", evoca o ítan das mães feiticeiras, temidas pelo seu poder e, sobretudo, seu poder feminino de dar vida e de tirá-la. O último, "Conto dedicado a minha mãe, Do Carmo", conta a história do nascimento da própria Mãe Beata, nascida em uma encruzilhada após a pescaria de sua mãe, filha de Yemonjá e Esú.

Conceição Evaristo é a responsável por escrever o verbete de Mãe Beata de Yemonjá na antologia crítica *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011), organizado por Eduardo de Assis Duarte. No verbete, Evaristo analisa a forte presença da oralidade nos contos de mãe Beata, advindos da ancestralidade afro-brasileira, mesclando histórias e memórias e afirma que: "ao recuperar essas reminiscências, dá a elas o status de escrita." (EVERISTO, 2011, p. 32). Não posso deixar de destacar que a hegemonia do texto escrito na Academia ainda perdura, inclusive, para deslegitimar outras culturas que não tenham adotado essa hegemonia ocidental (desde o século V a. C. com a ascensão do pensamento racional na Grécia Antiga). A cultura afro-brasileira foi, e ainda é, oral, passada pelos mais velhos, pelos ancestrais divinizados e sua passagem para a escrita, como forma de não esquecer, tem se tornado prática comum. Mas será mesmo que escrever os ítans, ou seja, torná-los registros, é uma forma de preservá-los? Sobre essa questão da escrita e da memória discorremos sobre ela desde Platão (428a.C.-348ª. C.) com *Fedro* (370 a.C.) e ainda não chegamos a nenhum

consenso. Mas, Evaristo (2011) vai afirmar que, em relação aos contos de Mãe Beata, ela é: “Detentora de uma cultura oralizada, reconhece que o texto escrito é um meio de preservá-la e difundi-la. Distingue a importância e a urgência de traduzir sua voz em letra, em escrita.” (EVARISTO, 2011, p. 33). Não há, assim, outra maneira de “traduzir” a oralidade dos contos que não através da *oralitura*, contos que mesmo lidos exigem do leitor uma “teatralização”, surgindo, quase sempre, nas experiências de leitura a figura uma gritot.

Heloisa Toller Gomes, em seu artigo: “*Visíveis e invisíveis grades:* Vozes de mulheres na escrita afro-descendente contemporânea” (2004), afirma que: “A escrita (da mulher) negra é construtora de pontes. Entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações” (GOMES, 2004, p. 13). Essas pontes se erguem, principalmente, no resgate de reminiscências de memórias individuais que buscam recompor uma memória coletiva, mais do que tudo, retaliada, dilacerada. Sendo assim, Mãe Beata de Yemonjá constrói pontes e reatualiza os ítans mesclando-os com o presente, ou melhor, os retrata dentro de um tempo mítico. Exu, o menino do caroço do dendê, mais conhecido como o mensageiro entre os Orixás e os humanos é quem “recolhe” essas histórias. Acima de tudo, os contos dialogam com uma literatura de autoria feminina negra, doravante literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) em uma escrita em que o corpo está presente, corpo político, social, histórico que resistiu e resiste.

> No universo literário afro-brasileiro, o narrar, seja ele ficcional ou poético, é inseparável da dinâmica espaço-tempo a qual incorpora o corpo na opacidade de seu silêncio. Além desse corpo calado, em sua resistência obstinada e capacidade de sobrevivência, a literatura trabalha o corpo vitimado pela crueldade e privação. (GOMES, 2007, p. 11)

Gomes (2007) vai perceber a presença desse corpo na literatura negra-brasileira (CUTI, 2017), corpo esse que, como a memória, está dilacerada, trazendo as marcas da escravização colonial e da sua consequente escravização atual ancorada no racismo estruturado e institucionalizado. Esse narrar, advindo de uma cultura oralizada, exige o uso desse corpo, para que essa voz tanto tempo silenciada saia com força e reverbere no mundo. Assim, a fala, o sopro é axé, é

força vital. Nas lendas de criação do ser humano na mitologia afro-brasileiro temos a figura de Oxalá que molda do barro de Nanã os corpos humanos. Por fim, ele sopra os fluídos nesses corpos. Nos terreiros de Candomblé, Batuque no Rio Grande do Sul e outros cultos aos Orixás, canta-se em yorubá, por vezes em nagô, chamando esses cantos de "rezas", maneira de manter viva a cultura em suas raízes. Sendo assim, Leda Martins (2003) observa esses rituais de descendência africana, em especial a congada, no Brasil e percebe como o "corpo" é elemento constitutivo elementar.

> No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocaliza, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. (MARTINS, 2003, p. 67)

Esses rituais portam a cultura ancestral de cada nação africana, reunindo em uma só a que chamamos de afro-brasileira, advindas de África, mas que se desenvolvem no Brasil. Esse circuito da palavra poética, seja pela contação de história dos griots ou dentro de famílias religiosas, portam o fluido vital: o axé. Quem conta o ítan reatualiza as lendas heróicas de seus ancestrais e, também, porta nesse momento ritual a potência, pois resgata uma memória ancestral e, talvez, milenar e a propaga no tempo, momento em que é rompido o espaço-tempo ocorrendo o retorno a um tempo mítico ainda presente no Ori de cada um. Essa potência de voz, de corpo e memória propagados no tempo retornam e portam em si, o poder.

Esse poder, que emana a resistência que sempre existiu em solo brasileiro desde a chegada dos povos africanos escravizados, diferente do que é propagado na História Oficial, é advindo, sobretudo, da Ancestralidade (com A maiúsculo). Retomar os ítans não é um simples ato de contar histórias, de regressar a um tempo primordial ou mesmo de passar conhecimento aos mais novos, retomar os ítans é reforçar esse poder, é religar-se às raízes, é (r) existir. Esse poder dos ítans não está individualizado ou centralizado na figura de quem o conta, apesar de falar de Orixás (Donos do Ori, do topo da cabeça, do chacra coronário), os ítans pertencem à

memória coletiva e são, assim, uma prática também coletiva. Logo, a Ancestralidade, que norteia esse trabalho, como afirma Laura Cavalcante Padilha (1997):

> (...) constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando eles de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa. (PADILHA, 1997, p. 10)

Nessa esteira de afrocentrismo, buscamos, então, o conceito de *oralitura* defendido e cunhado por Leda Martins para pensarmos a escrita de mulheres negras, em especial, os contos de Mãe Beata de Yemonjá. Acerca de Ancestralidade elencamos as Iyá Mi Oxorongás, figuras mítico-religiosas que aglutinam em si o poder feminino das mães ancestrais. As Iyá Mi Oxorongás são temidas por representarem esse poder feminino, pois, não podemos esquecer que, apesar da raiz africana, a cultura africana se mescla com a cultura judaico-cristã e a demonização do poder feminino é imposto a essas figuras míticas. As Iyá Mi Oxorongás detêm o poder de dar a vida, regem a maternidade, a fecundidade e a fartura, mas, detêm o poder da morte, da pobreza, das secas que geram infecundidade e o mais temido na cultura: infertilidade. Não podemos esquecer que alguém sem descendência não se torna ancestral, afinal, é função da família os ritos fúnebres (como o axexé) na cultura africana, afro-brasileira e ocidental desde a Grécia Antiga. Buscando uma possível definição para o termo, Leda Martins (2003) afirma que:

> (...) oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo do seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (MARTINS, 1997, p. 21)

O conceito se baseia na dupla injunção dos sujeitos envolvidos, seja aquele que conta utilizando seu corpo, sua voz, sua memória, seja aquele que ouve, acessando a memória ancestral, as marcas corporais e recebendo o axé da voz

propagada do gritot (ou contador). Essa subjetividade é posta em suspensão para que a coletividade do ato ritual, que opera na ruptura do espaço-tempo, transmita esse poder, esse axé aos envolvidos. Ainda, Martins questiona a "litura" a letra como rasura da linguagem, fenda aberta que permite que esse contato e esse espaço ritualizado se propague. Assim: "(...) os significantes voz, corpo e memória são os atavios que tecem o corpo alterno e alternativo dessa escritura. Ali (...) reinaugura, em cada pulsação rítmica, em cada expressão figurada, em cada gesto textual, as sete faces dessas silhuetas desdobráveis." (MARTINS, 2007, p. 65).

Não é de hoje que as mulheres negras são duplamente (ou mais) silenciadas, questões de gênero e raça perpassam essa opressão e, também, atravessam a escrita dessas mulheres e sua (auto) representação. Se os autores homens, inclusive negros, as representam sob os dois mitos antagônicos cristãos: Maria Mater e Lilith, essas representações se desdobram no corpo desejado, sexualizado e erotizado da mulata, com forte influência midiática, e o corpo marginalizado da empregada doméstico. Em certas representações a mulata e a doméstica se unem, apresentando a iniciação sexual dos filhos dos (novos) Senhores. Essas mulheres são, então, objetos de representação literária e essa representação contribui para seu silenciamento. Ao se falar das mulheres negras, nega-se a elas o espaço de fala, isso ocorre, comumente nos trabalhos acadêmicos em que pesquisadores se colocam no espaço de "salvadores" dessa literatura, afirmando serem eles quem "resgataram" essas autoras. Contudo, a análise dessas obras perpassa, principalmente (para não afirmar que "somente") críticos europeus, deixando de lado toda uma cultura.

Sendo assim, a prof. Dra. Ana Rita Santiago, elaborando uma cartografia das escritoras negras baianas, retoma como pilares da literatura afrofeminina Maria Firmina dos Reis (1822-1917); Antonieta de Barros (1901-1952); e Carolina Maria de Jesus (1914-1977); três mulheres negras que representam seus pares, de diferentes perspectivas, tematizam sobre o gênero e a raça e, por que não, testemunham o genocídio dos povos afro-diaspóricos ainda em voga pelo racismo. Essas escritoras rompem com a insistente "mão" ou a "máscara de flandres" que as cala, resistindo a opressão e se autorrepresentando, buscando a memória coletiva dilacerada. Reafirmando as palavras de Gomes (2004), a escrita dessas mulheres negras é

construtora de pontes.

> Nesse contexto, a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/ feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des) silenciarem as suas vozes autorais e para, através da escrita, inventarem novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas. (SANTIAGO, 2012, p. 155)

Esse movimento de reversão a que Ana Rita Santiago se refere transmuta o que Leda Martins compreende e cunha de oralitura, uma literatura que nasce das marcas corporais e que nasce, também, do corpo. “A literatura afrofeminina, neste sentido, pode ser considerada como um processo contínuo de (re)invenções de memórias, histórias e narrações sobre identidades, femininos e feminismos negros.” (SANTIAGO, 2012, p. 163) Essas reinvenções corroboram para um resgate de memória ancestral coletiva.

VAMOS AOS CONTOS: GRIOTIZANDO

No conto “O cachimbo da Tia Cilu”, Mãe Beata conta a história de uma Ancestral, divinizada pelo ritual fúnebre afro-brasileiro, o axexé. Juana Elbein dos Santos, em *Os nagô e a morte* (1986), discorre sobre os rituais fúnebres dos nagôs, em especial, e da cultura afro-brasileira de forma mais geral afirmando que: “Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status” (SANTOS, 1986, p. 221), status porque quem morre, passando pelo ritual de axéxé ou, *àsèsè* na grafia elencada por Santos, torna-se um Ancestral que pode ser acessado e é cultuado como Egun ou Babá Egun. “Sem *àsèsè*, não há começo, não há existência. O *àsèsè* é a origem e, ao mesmo tempo, o morto, a passagem da existência individual ao *àiyé* à existência genérica do *órun*.” (SANTOS, 1986, p. 235).

Enquanto temos, de um lado, a visão ocidental judaico-cristã da morte em que

marca o fim de uma vida em que o que sobram, às vezes, são apenas as lembranças dos patriarcas, temos de um lado um culto à memória desses Ancestrais que são alimentados periodicamente com ebós. Outra ruptura encontra-se no ritual fúnebre em que de um lado temos um corpo enterrado e esquecido em que o enterro é o fim de todo ritual, para os afro-diaspóricos o enterro é apenas o começo do ritual que, dependendo do cargo do Egun, pode durar 7, 14 ou 21 dias.

Mãe Beata apresenta Tia Cilu como: "(...) uma velha muito bondosa, que jogava búzios e rezava todas as crianças do lugar" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31), sendo assim, uma ialorixá iniciada no culto aos Orixás e que já cumprira com boa parte dos rituais de iniciação, pois, joga o oráculo de Ifá. Os búzios são um dos últimos axés a serem passados aos iniciados pelas mãos do sacerdote iniciado, pois exige conhecimento e vivência, além disso, há Orixás que mesmo seu sacerdote estando pronto não o liberam. No conto, há a presença de outros dois personagens: Uma senhora e seu filho mascate. Ao que nos indica a narrativa, esse filho mascate conhecera tia Cilu ainda menino o que nos permite pensar que, além de bondosa e candomblecista, tia Cilu também desempenhara o papel de parteira da região.

O mascate, devido à profissão, viajava bastante e em um dos seus retornos encontra Tia Cilu sentada no beiral da casa pitando um cachimbo. Como de costume lhe toma a bênção a que Tia Cilu responde: "Bênção de Deus meu filho. Deus te ponha virtude." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31). O mascate, então, segue seu caminho em direção a sua casa, estranhando ver Tia Cilu na chuva pitando seu cachimbo. Interessante notarmos que a principal Orixá do axéxé, após Exu, é Iansã/Oyá, cujos domínios são os mortos e sua representação na natureza são os raios e relâmpagos. Sendo assim, o elemento que pode passar despercebido é, na verdade, elemento de construção básico para o fechamento do conto e da passagem do conhecimento aos iniciados.

Chegando a casa, o menino encontra sua mãe muito triste, chorando e estranha a falta de recepção materna, visto que ele só retornava após vender todos os seus produtos. Nesse meio tempo, ele reflete que estranho as manias das pessoas mais velhas: "Esta hora Tia Cilu sentada aí na beirada da casa pitando seu cachimbo" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31) ao que a mãe dá um pulo e fala ser impossível, pois naquele dia completava-se o último dia do axèxè de Tia Cilu. Mãe

Beata encerra o conto com uma espécie de moral, como aquelas descritas nos contos de Charles Perrault (1628-1703) em que o conto é resumido e refletido: “Este conto mostra uma verdade: para nós, iniciados, não existe a morte. Somos ancestrais, e Tia Cilu era uma ancestral” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 32).

Esse conto não vai apresentar diretamente as Iyá Mis, as mães que viram pássaro, mas elas estão presentes no conto. Afinal, as duas mães tem em seus oris as Orixás que representam o antigo culto. Ao passar pelo axéxé, tia Cilu tem passagem para conhecer sua Ancestralidade e, como mãe, a possibilidade de retornar como pássaro. A presença de tia Cilú se dá, apenas, por ter sido o último dia de seu ritual mortuário, em que lhe são servidas suas comidas preferidas ao lado dos Orixás que representam a boa morte e a boa passagem.

O segundo conto contemplado no recorte deste trabalho é “Iyá Mi, a mãe ancestral”. O conto começa com a descrição de que em algum lugar, sem marcas deste espaço, logo, mítico e antigamente, marcando que a história a ser contada remonta da Ancestralidade, que vivia uma senhora muito velha e que ficara grávida de um menino, mas que, infelizmente acaba morrendo no parto, indo, então ao Orum. “Contam muitos casos de Iyá Mi como má, mas em tudo existe o mal e o bem.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41). As Iyá Mi Oxorongás são um culto de matriz africana que marca a força da mulher em que essas Orixás detêm o poder da vida e, atrelado a ele, o poder da morte (Iku). Reginaldo Prandi resgata esses ítans, mas como o conheço de minha vivência nos quilombos culturais não o cito, não é preciso que um branco fale para que o discurso ancestral seja legitimado, mas destaco que ele tem um trabalho que resgata esse e vários outros ítans. Os ítans dedicados as Iyá Mi Oxorongás, no Brasil, se mesclam com a figura da bruxa européia e acabam perdendo, em muito, a força que tem em África, mas, resistem e todas as mulheres têm uma fase de suas vidas mensais em que se aproximam dessas mães ou dessa energia natural: na menstruação. Assim, nos candomblés e outros cultos de matriz africana, as mulheres menstruadas são interditadas de participarem dos rituais, há “n” explicações que partem, quase sempre, de uma visão machista e eurocêntrica, que parte de pecado e impureza. Na verdade essas mulheres menstruadas estão ligadas diretamente às Iyá Mis portando em seus ventres a morte e o renascimento do poder, do axé da vida, e assim, em respeito à

essa natureza os Orixás não se manifestam e, em respeito aos Orixás, essas mulheres entram em repouso e não participam das festas e rituais, não por interdição.

Essa mulher então fica muito triste com a ruptura, com o afastamento abrupto de seu filho e chora dia e noite, então, as Mães Ancestrais que não são nem boas nem más, porque essa é uma visão eurocêntrica, chamam a esta mulher e lhe dizem.

> Olha, nós aqui, quando saímos do mundo, chegamos aqui e temos de esquecer tudo. Mas como você está assim, triste com o seu filho, eu vou lhe fazer virar uma coruja e você vai se assentar na cumeeira da casa que foi sua e ficar esperando. Quando não tiver ninguém no quarto, você se vira em uma mulher e amamenta seu filho. Isto acontecerá todos os dias até que ele fique forte e mais criado. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41)

E assim ocorre, a coruja fica na cumeeira da casa aguardando os momentos certos para amamentar seu filho. É importante sempre salientar que o conto não apresenta nada de "fantástico", afinal, essa visão é orientada por uma gama de teóricos europeus, em especial russos, e o conto de Mãe Beata de Yemonjá gira em torno da cultura afro-brasileira e não há nada de fantástico em transformar-se em pássaro, pois essa divindade da natureza é representada por esse animal mítico, em especial, as corujas. Mãe Beata encerra o conto com: "Só em casos de grandes necessidades é que elas vêm aqui" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41), afinal essas Orixás pertencem a natureza e aos ciclos que essa natureza demanda como, por exemplo, as secas e as enchentes. Essas mães Ancestrais demarcam mais um grupo de Orixás que representam o poder feminino das mulheres que conduzem os (atuais) quilombos culturais resgatando e mantendo um matriarcado que vem desde África e não é nenhuma outra invenção eurocêntrica ou novidade de cunho feminista.

O terceiro e último conto contemplado pelo recorte é uma homenagem que Mãe Beata de Yemonjá faz a sua mãe, a Tia Afalá e a ela mesma e intitula-se "Conto dedicado à minha mãe, do Carmo". A cena que é contada é o nascimento de Mãe Beata, filha de Yemonjá e Exu e que, assim que nasce, Tia Afalá resolve colocar algumas folhas na sua cabeça, que é o primeiro ritual no Candomblé e,

também, outras religiões como, por exemplo, a unção do batismo. Mãe Beata nos conta que sua mãe já tivera outros vinte e cinco filhos e que, mesmo assim, assustava a todos pelo tamanho.

> Um dia, do Carmo teve muita vontade de comer peixe. Ela pegou o jereré e foi pescar no rio que passava por dentro do engenho. Quando ela estava pescando, a bolsa d'água se rompeu. Ela saiu da água e, quando ia atravessando a estrada, eu nasci, ali mesmo. Uma menina. Chamaram Tia Afalá, que me carregou e à minha mãe para casa, para cortar o umbigo. Tia Afalá viu que era uma menina muito forte, mas que a tinha a cabeça ainda mole. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 121)

Neste conto percebemos a presença de duas Ancestrais de Mãe Beata, mulheres que marcaram sua vida que são sua Mãe, do Carmo, e a figura da parteira de Engenho de Dentro, Tia Afalá, figura importante que identifica os Orixás que caminharão ao lado da menina que acabara de nascer em uma encruzilhada. Para as religiões de matriz africana, o fim de toda iniciação é quando o iniciado torna-se um Ancestral, cultuado e cuidado na casa de santo no culto à Egungun e, Mãe Beata encerra seu conto: "Hoje, sou uma omorixá e uma lutadora de minha religião e de minha raça. Meu nome: Beata de Yemonjá." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 122), na verdade, hoje ela é uma Ancestral, ao lado de Tia Afalá, de sua Mãe do Carmo, ao lado de Tia Cilu, de Mãe Menininha de Oxum e de outras mulheres e homens negros que, em vida, cultuaram aos seus Orixás e não permitiram que o pedaço de África cravado no peito fosse perdido ou esquecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ora, concluo o presente trabalho que teve como objetivo afrocentrar a teoria utilizando teóricas negras com a presença de apenas um homem negro: Cuti (2017) que nos vale para descentralizar o questionamento e uso dos termos usados pela Academia (eurocentrada) de literatura afro-brasileira. Cuti questiona quem tem medo do negro e nos remete a obra recente de Djamila Ribeiro (1980-), *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018). A cultura afro-brasileira tem sobrevivido há anos de opressão e discriminação, nosso culto já foi proibido, nossa cultura ainda é vista

como menor em relação à Europa e mesmo assim resistimos através da oralidade. Se, há mais de cinco séculos a cultura oral manteve viva nossa Ancestral cultura enraizadamente africana, não é a mudança que a modernidade empurra às sociedades de massa, hegemonicamente visual, que vai apagar ou desprestigiar a cultura afro-brasileira. Não precisamos escrever em livros os ítans dos Orixás, nem os fundamentos religiosos, até porque vários antropólogos brancos já o fizeram tentando vestir suas "capas de herói". Resistimos sem eles e, com a força das mulheres negras que mantêm o matriarcado vamos continuar resistindo.

REFERÊNCIAS

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê:* A sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam conhecimentos a seus filhos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CUTI, Luiz Silva. *Quem tem medo da palavra negro.* Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf> Acesso em: 20/04/2017.

EVARISTO, Conceição. *Mãe Beata de Yemonjá*. Verbete; In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil:* Antologia crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

GOMES, Heloisa Toller. "Visíveis e invisíveis grades": Vozes de mulheres na escrita afro-descendente contemporânea. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: Ed. UFU, v.12, n. 15, p. 13-26, 2004.

_____. *Heranças díspares na formação de um espaço discursivo:* A literatura afro-brasileira. In: III Encontro de professores de literaturas africanas, 2008, Rio de Janeiro. Pensando África. Rio de Janeiro: L. Christiano editorial, 2007. P. 1-13.

MARTINS, Leda. Afrografias da memória. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras.* Santa Maria: PPGL/UFSM, n.26, p. 63-81, 2003.

_____. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte, v. 15, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra:* O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: Ed. UFF, 1997.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte:* Pàde, Asèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

COSTELA – DOUTRINAÇÃO, RELIGIÃO E ENTRELAÇAMENTOS

MARTINS, Diana Krüger[1]; REQUIÃO, Renata Azevedo [2]

Resumo
O presente artigo possui o objetivo de apresentar o livro de artista intitulado *Costela*. Trata-se de um dos trabalhos produzidos junto à minha pesquisa de mestrado "Poéticas do Desvio – Da doutrinação ao processo de criação", cuja poética se alimenta de minhas experiências como adepta da crença evangélica. Este período de imersão religiosa se deu entre os anos de 2004 a 2013, época que cobriu minha adolescência e início da fase adulta, sendo, portanto, extremamente marcante para minha formação como ser humano, e, especialmente como mulher. A partir da criação deste livro de artista, busco trabalhar sobre as doutrinas, dogmas, tradições e tabus que cercam a feminilidade dentro do discurso religioso protestante contemporâneo.
Palavras-chave: Arte; Religião; Corpo; Feminilidade.

Abstract
This article aims to present the artist book entitled *Rib*. This is one of the works produced along with my master's research "Poetics of Deviance - From Indoctrination to the Process of Creation", whose poetics feeds on my experiences as a believer in evangelical belief. This period of religious immersion took place between 2004 and 2013, a period that covered my adolescence and early adulthood, and is therefore extremely remarkable for my education as a human being, and especially as a woman. From the creation of this artist's book, I seek to work on the doctrines, dogmas, traditions, and taboos surrounding femininity within contemporary Protestant religious discourse.
Keywords: Art; Religion; Body; Femininity.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um segmento específico de minha pesquisa em desenvolvimento intitulada "Poéticas do desvio – Da doutrinação ao processo de criação", sob orientação da professora Renata Azevedo Requião, que se dá a partir da Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas. A proposta gira em torno de estabelecer reflexão através de processo artístico que leve em consideração os pensamentos e impressões resultantes do período em que estive imersa no modo de vida evangélico, entre os anos de 2004 a 2013, que se deu durante minha adolescência e início da fase adulta. Através de diferentes expressões em linguagens, como pintura, desenho, bordado e costura, além de lembranças e fragmentos (físicos ou não) remanescentes daquela época, busco consolidar uma produção poética que me possibilite contemplar a narrativa vivenciada em âmbito

[1] Mestranda, *Universidade Federal de Pelotas – dkmartins90@gmail.com*
[2] Professora, *Universidade Federal de Pelotas – ar.renata@gmail.com*

pessoal e também proporcionar reflexão a respeito da experiência religiosa protestante contemporânea, com especial ênfase no que tange aos condicionamentos, regras comportamentais e sistemas de controle particulares à condição feminina em tal ambiente.

No presente artigo, busco investigar o segmento de minha dissertação em que documento o processo de criação do livro de artista intitulado *Costela*, voltado às questões particulares à vivência feminina dentro do ambiente religioso. Através das técnicas de costura e bordado, exploro os ensinamentos, regras, doutrinas, advertências e demais aspectos que compunham o discurso evangélico direcionado às mulheres, trazendo à tona tanto memórias pessoais pertencentes ao meu processo de formação como freqüentadora de uma congregação protestante, quanto tópicos mais gerais difundidos pela mídia evangélica em seu processo de comunicação com o público contemporâneo.

Para desenvolvimento teórico da referida pesquisa, busco autores que cobrem diferentes tópicos. No que tange à difusão do protestantismo em terras brasileiras, é de especial importância a contribuição de Magali do Nascimento Cunha (2007), que cobre em interessantes detalhes a influência da crença evangélica sobre o território nacional, em específico suas estratégias de conquista focadas no público jovem e a manutenção de uma visão de mundo conservadora frente às mudanças da sociedade. Também se fazem altamente pertinentes os estudos de Marilena Chauí (1984) sobre o histórico dos tabus referentes ao corpo e à sexualidade feminina provenientes do pensamento religioso. Viviane Baschirotto (2016), por sua vez, ajuda à elucidar questões a respeito do suporte do livro de artista.

Já como referencial poético, busco artistas que contemplam questões concernentes às construções sociais em relação à condição feminina, e que se utilizam largamente das técnicas de costura e bordado, como Louise Borgeois (1911-2010), Judy Chicago (1939) e Zöe Buckman (1985).

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEMÁTICA E TÍTULO

Dos 13 aos 23 anos estive envolvida com a crença cristã protestante. Esta vivência se deu durante praticamente toda minha adolescência e início da idade adulta. Vivi o período mais intenso, dos 16 aos 21 anos, quando me transformei em um ativo canal de difusão da religião evangélica, freqüentando a igreja quatro vezes

por semana, defendendo e acreditando piamente nos ensinamentos em que me eram passados, absorvendo e estudando a Bíblia diariamente, orando quase que incessantemente e semanalmente jejuando. Fui batizada nas águas aos 18 anos. Uma das muitas recordações que possuo envolve a celebração do Dia da Mulher dentro do ambiente da igreja: era chamado de "Dia da Costela". Naturalmente uma referência ao relato bíblico encontrado no livro de Gênesis (capítulo 2, versículo 22) sobre a criação de Eva a partir da costela de Adão. A frase era difundida como uma piada bem-humorada. Pouco ou nada era dito sobre as origens da efeméride relacionada aos direitos trabalhistas ou à igualdade econômica entre os sexos. Mesmo assim, vez ou outra, flores eram distribuídas para as "irmãs" e às vezes, decorava-se a igreja com alguns elementos cor de rosa, em meio à declarações da esposa do pastor de que "éramos femininas e não feministas!".

Quando completei dezoito anos (2008), um dos presentes que ganhei foi A Bíblia da Mulher. Trata-se de uma Bíblia que contém a narrativa religiosa típica de Gênesis a Apocalipse, porém possui materiais complementares como devocionais (mensagens para refletir), mapas, dados sobre costumes típicos dos locais citados, e outros textos adicionais que possuem o objetivo de enriquecer a leitura. Esta versão que ganhei em específico é direcionada ao público feminino, possuindo vasto material teórico sobre as particularidades inerentes da vivência da mulher cristã, compilado por diferentes líderes eclesiásticas, como missionárias, esposas de pastores e outras mulheres tidas como "mentoras" da crença. A maioria delas pertencentes à congregações norte-americanas. Um dos textos mais marcantes está na página 778, e consta de uma redação escrita por colaboradora desconhecida sobre a feminilidade à luz da Bíblia:

> A feminilidade é uma realidade projetada e criada por Deus – seu dom precioso a toda mulher – e, sob um aspecto diferente, um presente gracioso também para os homens. A diferença entre homens e mulheres não é apenas uma questão biológica. Em todos os períodos da história da humanidade e até décadas recentes, o conceito geral era o de que as diferenças eram tão óbvias que não havia necessidade de comentá-las. Contudo, nunca tanto quanto hoje se faz mais relevante o lembrete de Paulo aos cristãos de Roma para que os padrões do mundo não venham a nos moldar, mas, sim, que deixemos Deus renovar nosso interior, nossa mente (RM 12.2).
> Nem o homem nem a mulher são suficientes para abrigar, sozinhos, a imagem divina (GN 1.27). Os dois juntos, no entanto, representam a imagem de Deus – um deles, de uma forma especial, o iniciador; o outro, o correspondente. Deus fez Eva a partir do homem e a trouxe para o homem (Gn 2.21-22). Quando Adão deu nome a Eva, aceitou a responsabilidade de "desposá-la" – de ser seu provedor; protetor e líder (Gn 2.15-17, 23; 3:20).

(2003, P.778).

Nem este texto nem os demais me deixaram desconfortável ou geraram questionamentos. Na ótica perpassada pelo discurso religioso, essa era a real natureza feminina e não necessitávamos de "políticas estranhas" à teologia bíblica sobre a sociedade e sobre o modo de se locomover no mundo como mulheres. Era de comum acordo que possuíamos toda a informação necessária na Bíblia e nas mensagens divulgadas por pessoas "ungidas" que sabiam como nos orientar sobre a forma adequada de se conduzir em cada âmbito de nossas vidas, especialmente naqueles relacionados à feminilidade. Minhas certezas jaziam na Bíblia e na interpretação que a igreja[3] me oferecia.

Com a imersão na crença, tornou-se base a idéia de que qualquer conceito que destoasse dos padrões apresentados como corretos pela teologia protestante evangélica, possuía, fatalmente, uma natureza diabólica. Era também confortável acreditar que como indivíduo mulher, meu destino já estava traçado e abençoado, desde que eu seguisse uma série de ensinamentos sobre o modo correto de me vestir, de falar, de sorrir, de como me portar em público e em privado, de como escolher minhas amizades, de como escolher minha carreira, e de como eu naturalmente me casaria com um homem também cristão (de preferência da mesma congregação), teria filhos, priorizaria o bem-estar de minha família e de meu casamento acima de meus interesses pessoais (afinal, minha função era a de "ajudadora[4]" e não de "líder"), e os criaria dentro da religião. Essa era a versão da realidade com que eu e minhas colegas de denominação éramos educadas: há um modo correto de ser mulher, e esse modo envolve se guardar, não questionar, e sobretudo, jamais buscar a independência e jamais atender aos meus desejos individuais acima daqueles das pessoas à minha volta, a quem devo sempre atender. Como mulher, eu era peça indissociável de uma coletividade que zelava pelos "valores verdadeiros". Violar estas regras me levaria ao pecado e ao ostracismo.

Minha percepção começaria a mudar anos depois, em 2014, quando através de um gradual processo de abertura aos questionamentos que escolhia ignorar,

[3] Não apenas o grupo social propriamente dito de minha denominação em específico, mas também a coletividade restante que difundia e apoiava o discurso protestante mais comumente aceito pelas lideranças de minha igreja, através de livros, músicas, internet e outras mídias.

[4] "E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele." Gênesis 2:18. Esta passagem assiná-la a criação de Eva por Deus com a intenção de oferecer ao homem uma pessoa que agiria como seu suporte.

percebi que a realidade era muito mais complexa do que até então acreditava piamente.

Atualmente, quase seis anos depois de ter me desvinculado do modo de vida evangélico, a teologia relacionada ao “modo correto de ser mulher” ainda me afeta e me faz refletir. Como pesquisadora e artista em formação, torna-se inevitável a inspiração em tais conceitos que não estão apenas compartimentados na minha memória, mas que atualmente, mais do que nunca, parecem começar a permear o cenário social e político atual. Sendo assim, escolho intitular o livro de artista que venho produzindo baseando-me em tais lembranças com o nome de “*Costela*”, pois tal palavra é chave no que se refere à origem de todo corpo de doutrinas que envolve a feminilidade sob o ponto de vista bíblico: a mulher é a continuação do homem, sua ajudadora divinamente designada, que deve estar sempre pronta para acolher, cuidar, suportar e manter, ao mesmo tempo em que depende, obedece e serve, sendo qualquer atributo que fuja à regra considerado como pecado de insubmissão.

LIVRO DE ARTISTA COMO SUPORTE E REFERÊNCIAS

Segundo Baschirotto (2016, p.104) o livro de artista “pode ser pensado como um livro objeto, um livro obra, onde toda idealização é do mesmo artista ou de artistas em parceria”. Trata-se, portanto de uma obra de arte em formato de livro, e não de um livro que discorre sobre obras de um artista de forma explicativa, como um livro didático ou acadêmico o faria. Tive contato com a idéia do livro como obra de arte apenas dentro do curso de Licenciatura em Artes Visuais e recordo-me de considerar o conceito extremamente versátil em termos de técnica e temática. Porém, meu histórico com a costura e o bordado datam de épocas mais antigas.

Desde muito nova tive acesso à costura. Minhas duas avós tinham máquinas e cômodos da casa especialmente destinados a esse propósito. Seguidamente minha mãe também visitava diferentes costureiras do bairro em que morávamos, encomendando vestidos e outras peças de vestuário. Era um passeio praticamente bimestral, pois a cada estação que se iniciava ou para cada festa de família, minha mãe buscava os serviços de diversos ateliês na vizinhança, às vezes simultaneamente. No final da adolescência, cheguei a estudar corte e costura, porém não consegui dominar a arte, ao menos, não de forma profissional como minhas avós e as mulheres que atendiam minha mãe. Minhas primeiras experimentações com

bordado, igualmente, pertencem à infância e às tentativas de produzir roupas para minhas bonecas (e mais tarde, pra mim mesma).

Ao abordar a relação histórica das mulheres com o mercado de trabalho, NOVAES (2016, P.7) cita a costura como uma atividade mista, que com o tempo passou a entrelaçar o cuidado da casa com a aquisição de renda , sendo um ofício familiar cujo domínio e aprendizagem ocorre por meio da imitação de avós, mães tias ou irmãs mais velhas. Ao investigar especificamente a relação da mulher brasileira com a costura, o bordado e demais trabalhos têxteis, MONTELEONE (2019) comenta sobre os papéis de gênero tradicionalmente ligados à tais atividades:

> Pode-se dizer que o papel da mulher brasileira esteve influenciado pelo discurso ideológico da “costura” como “coisa de mulher”, que permeado por ideias educacionais rígidas reafirmavam os papéis indissociáveis de mãe, esposa e dona-de-casa exemplar, a quem a atuação profissional consistia em trabalhos que poderiam ser realizados no seio do lar, como maneira de servir aos filhos e marido e em último caso, de complementar a renda da família. (MONTELEONE, 2019, p.270)

Assim sendo, escolho me apropriar destas técnicas que estão ligadas à feminilidade tanto historicamente quanto no que tange à minhas lembranças pessoais para produzir *Costela*.

O primeiro referencial importante consta de Louise Bourgeois, especialmente em relação ao tom de enfrentamento com que a artista tratou da condição feminina em face aos valores patriarcais. Uma obra que particularmente escolho como aporte para minha poética envolvendo o formato do livro de artista é *Ode à l'Oubli* (“Ode ao esquecimento”), feito em tecido e contendo em suas páginas uma série de colagens, gravuras em litografia e aplicações em materiais diversos derivados de itens domésticos e pessoais. Nele, ao longo de 36 páginas trabalhadas à mão a partir de técnicas como costura, litografia e tingimento, a artista explorou assuntos como maternidades,relacionamentos familiares e domesticidade baseando-se em suas memórias – fator este que conversa com meu próprio processo poético.

Figura 1: *Ode à l'Oubli,* Louise Bourgeois, 2002, tecido, 29 × 32.5 × 5 cm. Fonte: www.moma.org

As obras da artista inglesa Zoë Buckman também servem de especial interesse à consolidação de minha poética por sua inspiração na vivência feminina frente à uma sociedade marcada por valores que acabam por interferir nas instâncias mais íntimas do ser enquanto mulher, em um sistema que particularmente, considero análogo ao da doutrinação religiosa quanto à sua eficácia. As instalações *Let Her Rave* ("Deixe-a delirar") e *Heavy Rag* ("Trapo pesado") são de especial referência no que tange a tais conflitos. Na primeira, a artista se utiliza de tecidos finos, coletados de antigos vestidos de noiva para confeccionar e adornar luvas de boxe, sugerindo luta e força, ainda que saída de lugares considerados "delicados". *Heavy Rag*, por sua vez, trata de assuntos da esfera doméstica feminina, como os afazeres do lar e a maternidade. Trata-se de uma instalação, de novo com luvas de boxe, que desta vez são forradas com toalhas de mesa, acompanhando um saco de pancadas envolto no mesmo material. Duas faixas de áudio tocam no ambiente; uma da artista treinando golpes de boxe e outra dela durante o parto de sua filha.

Figura 2 – *Let Her Rave*, 2018, Zoë Buckman, instalação. Fonte: www.gavlakgallery.com/exhibitions/zoe-buckman-let-her-rave

Figura 3 – *Heavy Rag*, 2018, Zöe Buckman, inatalação. Fonte: www.zoebuckman.com/art/heavy-rag-art/

Por fim, se faz essencialmente importante no que tange ao uso da costura, do bordado e também da cerâmica e no próprio questionamento em torno da desvalorização de tais técnicas (tradicionalmente vistas com desdém por uma elite artística /erudita masculina) trazido pela icônica instalação *The Dinner Party* (1974 - 79), de Judy Chicago.

Figura 4 – *The Dinner Party*, 1974-79. Judy Chicago. Instalação. 1463 x 1463 cm. Fonte: theartgorgeous.com/judy-chicagos-the-dinner-party-reimagined

Trata-se de uma mesa triangular (sendo o triângulo eqüilátero invertido um dos símbolos do feminino), posta como se para um banquete. Nela existem 39 lugares, cada qual dedicado a uma figura feminina famosa e importante dentro da cultura Ocidental. São mulheres que de fato existiram como a escritora Virginia Woolf ou a artista Georgia O'Keeffe, junto à personagens literárias ou pertencentes a diferentes mitologias. Em cada um destes 39 lugares estão posicionadas toalhas ricamente bordadas e pratos de cerâmica em formatos que lembram a genitália feminina, além de cálices prateados. A mesa encontra-se sobre uma plataforma de azulejos em porcelana pintados com os nomes de outras 999 mulheres posteriores que viriam a ser influenciadas por aquelas que possuem assento junto à mesa. Um dos objetivos da artista estava em exaltar a importância e os feitos destas mulheres de uma forma monumental e grandiosa, geralmente reservada às figuras históricas masculinas: o banquete seria desfrutado por aquelas que tradicionalmente e historicamente encontram-se na posição servil, como uma reinterpretação feminista da Santa Ceia, ou da Távola Redonda.

Tendo estas artistas/obras como principais referenciais poéticos, venho produzindo o livro de artista *Costela* há mais ou menos 10 meses. Sua estrutura física consta de uma capa em poliéster acetinado, bordada com linhas, canutilhos e miçangas de vidro. Esta capa abrigará dentro de si duas chapas de papel Paraná que

proverão o livro de mais solidez e protegerão seu interior. O número definitivo de páginas ainda não foi definido, sendo que as mesmas são feitas em tecidos diversos como algodão, poliéster, cetim e linho.

DESENVOLVIMENTO, CONTEÚDO E TÉCNICAS

Ao idealizar *Costela*, buscava uma forma de registrar tanto as lembranças pessoais, quanto os ensinamentos atuais relativos ao discurso direcionado às mulheres dentro do ambiente evangélico da forma mais nítida possível, mas dentro de um suporte passível de apelo estético, afinal, trata-se de um trabalho artístico e não apenas de um registro teórico. Segundo BASCHIROTTO (p.110,2016) “o livro de artista permeia uma categoria que não é facilmente delimitada, ficando sempre entre o híbrido literatura-arte-objeto”, assim sendo recorri principalmente à linguagem escrita, justamente por desejar que aqueles que porventura tivessem contato com o trabalho pudessem ter acesso a esses ensinamentos de forma mais direta e explícita. Junto a isso, fiz uso de artifícios artísticos, como bordados diversos, camadas em tecido e aplicações, justamente para estimular interação e gerar mais sensibilidade no que tange a uma realidade altamente complexa, presente e agressiva, porém pouco conhecida à maioria das pessoas.

As frases, palavras avulsas e textos reproduzidos em seu interior provêm de diferentes fontes. Primeiramente minhas próprias lembranças junto à doutrinação religiosa, seguidas pelas memórias de outras mulheres que já freqüentaram tanto a mesma congregação que eu (amigas e irmã mais nova), quanto de conhecidas de outras igrejas evangélicas (colegas do ambiente acadêmico) compartilhadas comigo sobre o que passaram durante diferentes períodos inseridas na religião cristã protestante. Por fim, também é de especial relevância o material recolhido em variados produtos do nicho cultural evangélico, como a *Bíblia da Mulher,* músicas de cunho religioso e sites voltados a orientações comportamentais sobre feminilidade à luz da crença.

A seguir, alguns fragmentos do que veio sido produzido ao longo dos últimos meses.

CAPA

Produzida em poliéster acetinado rosa, contendo o título bordado em miçangas de vidro na cor vermelha vibrante. Com o desenho, busquei reproduzir os contornos de uma caixa torácica humana, destacando uma das costelas, de onde saem raios de luz em bordados de linha e canutilhos. O objetivo consta de fazer menção ao relato bíblico sobre a criação de Eva (a primeira mulher segundo a mitologia cristã, criada por Deus a partir de uma das costelas do lado esquerdo de Adão). Folhas de árvore comparecem como referência ao Jardim de Éden.

Figura 5 – *Costela* (capa), 2019, bordado e pedraria sobre tecido. Fonte: acervo pessoal.

MIOLO

A seguir, apresento algumas das páginas que vão compor o miolo do livro de artista, cujo número ainda não está definido, visto que encontra-se em pleno desenvolvimento.

A sociedade secular vem passando por lentas mudanças em relação à igualdade econômica entre os sexos, sendo a independência financeira feminina (especialmente o fato de uma esposa ganhar mais que o marido) ainda um assunto que gera debates. Dentro do ambiente religioso evangélico, porém, o panorama ganha uma dimensão diferenciada: muitos líderes incentivam às mulheres que estudem e se profissionalizem, no entanto este sucesso tem de estar a trabalho da

família e seu usufruto é determinado em última instância pelo cônjuge masculino. Ou seja: o uso individual dos bens conquistados pela esposa (ou pela mulher solteira) é considerado na melhor das hipóteses como um ato de vaidade e egoísmo, e no pior, como um grave pecado de rebeldia e insubmissão, pois o destino dos ganhos da fiel deve sempre obedecer à hierarquia imposta por Deus, seja através da figura de seu pai, de seu marido ou de qualquer outra figura dotada de autoridade "espiritual".

Pecado de insubmissão é uma das páginas já prontas, em que busco contemplar este tópico de discussão.

Figura 6 – *Pecado de insubmissão*. 2019. 15x20 cm. Bordado e pedraria sobre tecido. Fonte: acervo pessoal.

Conselho de pastora por sua vez, nasceu de um relato contado à mim por uma velha amiga que passou pela experiência de iniciar um namoro dentro da igreja (ou seja, com outro rapaz que era membro da mesma congregação). Ela compartilhou comigo esta frase dita a ela pela esposa do pastor de jovens, oferecida como um conselho em relação ao sucesso do futuro casamento: "Seja o tipo de esposa que não deixa o marido sentir saudades da casa da mãe". Era consenso de que a esposa deveria, além de cumprir com os atributos sentimentais e sexuais, possuir um senso de maternidade para com o marido, como uma segunda mãe, e não como uma companheira em pé de igualdade.

Figura 7 – *Conselho da pastora*, 2019. 15x20 cm. Bordado sobre tecido. Fonte: acervo pessoal.

Quando comecei a me distanciar ideologicamente da mentalidade religiosa, passei a examinar o material literário remanescente daquela época, composto de uma variedade de livros, panfletos, manuais e devocionais. Porém, apesar do volume de escritos, sempre voltava para a Bíblia da Mulher, e especificamente para o texto sobre feminilidade escrito na página 778, especialmente no parágrafo a respeito da submissão como característica imprescindível na personalidade da fiel:

> A submissão é o ingrediente básico da feminilidade. Como noiva, a mulher no casamento abre mão de sua independência, de seu nome, de seu destino, de sua vontade e, por último, no quarto nupcial, de seu corpo para o noivo. Como mãe, ela abre mão, no real sentido, da própria vida em benefício da vida do filho. Como solteira, ela se rende de forma ímpar para servir ao Senhor, à família e à comunidade. (2003, P.778).

A violência deste trecho passou então a marcar: significa que a mulher que deseja ser aprovada por Deus e viver uma vida realmente abençoada, necessita estar sempre, incessantemente a serviço de outrem, em cada fase de sua existência, da juventude à maturidade. *Que ELES cresçam* é um dos resultados de minhas reflexões sobre este texto. Esta página se refere à naturalização (e sacralização) deste constante ato de diminuição que além de ser sancionado pela doutrina, deve ser auto-imposto pela crente à cada dia como prova de sua fidelidade a deus.

Figura 8 – *Que ELES cresçam*, 2019. 15 x 20 cm.Bordado sobre tecido. Fonte: acervo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo discorreu sobre o processo de produção em torno do livro de artista *Costela*. Este trabalho vem sido desenvolvido por mim junto à minha pesquisa de mestrado intitulada “Poéticas do Desvio – Da doutrinação ao processo de criação”, que trata de investigar e criar poeticamente tendo como base minhas vivências como adepta da crença evangélica. *Costela* é uma peça voltada exclusivamente aos ensinamentos, regras, doutrinas e demais regulamentos direcionados especificamente ao público feminino dentro do ambiente religioso. Seu título faz referência ao relato bíblico sobre a criação da primeira mulher, Eva.

Louise Bourgeois, Zöe Buckman e Judy Chicago se fazem altamente pertinentes no que tange às técnicas de costura e bordado utilizadas e também à temática concernente à vivência feminina em suas diferentes instâncias. A produção destas artistas, contemplando a condição da mulher frente à uma sociedade patriarcal, ainda que cubra os aspectos em larga escala da sociedade secular, norteia o recorte abordado por mim dentro do discurso religioso.

Através do uso de palavras, tento dar vazão a uma série de lembranças, impressões e indignações reminiscentes de uma época experimentada tanto por mim quanto por outras colegas de denominação e de crença, além de investigar a presença atual de tais doutrinações reacionárias que permeiam nos dias atuais não

apenas a vivência das mulheres inseridas no contexto religioso, mas que também, vêm se alastrando e exercendo influência em larga escala sobre uma sociedade que em tese, deveria ser laica.

REFERÊNCIAS

A Bíblia da Mulher: leitura, devocional, estudo / gerência editorial Sidney Alan Leite ; tradução Neyd V. Siqueira... [et al.]; preparação e adaptação do texto Liege Marucci, Luciana Abud, Sociedade Bíblica do Brasil; revisão Érica S.S. DE Freitas... [et al.]; projeto gráfico, diagramação, capa, fotolito e acabamento Sociedade Bíblica do Brasil. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Mundo Cristão, 2003. 1728 p.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea – Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BASCHIROTTO, V. Artista: palavra – imagem – objeto. **Revista Valise**, Porto Alegre, v.6 , n.11. p.101 – p.112, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida. São Peulo: Brasiliense, 1984.**

CUNHA, Magali do Nascimento. **Explosão Gospel - Um Olhar das Ciências Humanas Sobre o Cenário Evangélico no Brasil**. São Paulo: MAUAD, 2007.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis , v. 27, n. 1, e48913, 2019 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000100207&lng=en&nrm=iso>. access on 30 Oct. 2019. Epub Feb 21, 2019. http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n148913.

SOUZA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil**. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

O TESTEMUNHO: UM DESDOBRAMENTO NA PERSPECTIVA FOTOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

SANTOS, Iasmin Batista dos[1]

Resumo:

O propósito deste artigo será trazer à tona o que está submergido no teor testemunhal de produções fotográficas contemporâneas. Nessas criações, o entendimento da arte dos artistas aprofundados irá conduzir-nos a dissoluções acerca de noções do trauma e de testemunho, bem como, das intrínsecas e conflituosas representaçõesde dor, de artistas e escritores testemunharam a Guerra. Assim como, partindo destas fundamentações, refletir sobre minha produção fotográfica *Memórias da Guerra*, que é composta por um tríptico fotográfico e que são narrativas visuias de pessoas que estavam ou escutaram em Rio Grande histórias da segunda guerra mundial. O tríptico é inspirado em gêneros artísticos como *Vanitas*, *Memento Mori* e *Natureza-Morta.*

Palavras-chave: arte; testemunho; guerra; fotografia.

Abstract:

The purpose of this article will be to bring out what is submerged in the testimonial content of contemporary photographic productions. In these creations, the understanding of the art of in-depth artists will lead us to dissolutions about notions of trauma and witness, as well as the intrinsic and conflicting representations of pain, of artists and writers witnessed the war. As well, from these grounds, reflect on my photographic production Memoirs of War, which is composed of a photographic triptych and are visual narratives of people who were or heard in Rio Grande stories of World War II. The triptych is inspired by artistic genres such as Vanitas, Memento Mori and Still Life.

Keywords: art; a testimony; war; photography.

INTRODUÇÃO

A contemporâneidade a partir de Agamben (2010, pág. 57-73) é um particular relacionamento do homem em seu próprio tempo, mantendo assim, sua visão fixada num determinado momento de sua vid. O que encontramos nesse texto, portanto, é uma compreensão mais ampla do conceito de contemporaneidade. Em contraponto, é claro, das indagações mais comuns que pensamos, de que aquele que cria sobre seu próprio tempo não pode ser contemporâneo. Agamben ao analisar uma poesia de Osip Mandel'stam de 1923 intitulada " O século" reflete sobre o escuro, as trevas de um século, mas não de qualquer tempo, o tempo do poeta. Segundo Agamben, a

[1] Graduanda em Artes Visuais - Bacharelado pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG; siasmin239@gmail.com.

neurofisiologia da visão, a falta de luminosidade desimbaraça as "*off-cells"*, partes da nossa retina. Elas, quando em atividade, produzem uma forma específica de visão a que chamamos "escuro". Nesse sentido, o escuro não é apenas "ausência de luz" ou uma "não-visão", mas resultado de uma atividade *especial* da nossa retina.Nesse sentido, perceber o escuro não é passividade. Implica a capacidade de neutralizar as luzes do seu tempo e enxergar as suas trevas, com a consciência de serem elas partes indissociáveis – um dos exemplos de Agamben, que quero enfatizar aqui, é sobre a astrofísica, pois segundo ele, o escuro que enxergamos ao observar o céu noturno nada mais é do que a luz que não pode nos alcançar, ainda que o seu deslocamento para conosco seja infatigável - O que está por vir é como essa luminescência, mas não nos alcança em tempo, já a escuridão é arrematadora. Estariámos ou não falando de mémorias perpetuadas por poesias, ou talvez por poetas visuais?

Os poetas visuias de qual falo, quero destacar através da fotografia na contemporâneidade – principalmente tratando-se de imagens marcadas por tempos tenebrosos- lembram-me a escuridão refletida por Agamben e estudadas profundamente por Sontag. Esse desdobramente serve para aguçar o quanto o testemunho e a narrativa ainda estão presentes na arte contemporânea, porém, na maior parte das vezes, com um dispositivo fotográfico.

Testumunhar vem do latim *testimonium*, que significa declarações feitas por alguém diante de um fato, pela pessoa que estava presente ou viu algum acontecimento ou crime, algo semelhante a um depoimento, o que pode ser usado, inclusive, para comprovar a veracidade ou existência de algo, como uma prova. Registro que se faz com o intuito de fundamentar algo, geralmente uma passagem da própria vida. Os restos, aquilo que sobra de antigas construções que foram destruídas por feito de uma grande violência. Segundo Hartman, em "Catástrofe e Representação", contar é uma tentativa de recapturar sua própria capacidade de resposta, que muitas vezes, ou quase sempre, fracassa. Porém, no papel daquele que ouve rompe um estado de anestesiamento, que vem através de uma história. Fazendo com que diante do orador, o testemunho reforce um "traumatismo continuado". Assim como também, alguns dos sobreviventes possuem -de acordo Hartman mas que é intitulado por Charlotte Delbo- " memória profunda", que significa que a lembrança traumática apenas foi silenciada, e nunca apagou-se definitivamente. Um testemunho aduz uma batalha com suas própria lembranças, fazendo com que, alguns desses

sobreviventes façam escapar a veracidades das memórias (2000,pág.208-215).

A debruçar-me sobre está fundamentação, parte disso objetiva refletir sobre minha série fotográfica *Memórias da Guerra,* no qual trago alguns teóricos como meus interlocutores. Observar essas fotos como símbolos de um período, como saberes que para serem o entendidas necessitam de um conhecimento prévio – áudio. Ao longo da minha formação, centenas de fotografias foram capturadas no intuito de registrar atividades cotidianas. Contudo, até o atual ano esse material não acompanha minhas poéticas de trabalhar. Os trípticos "memórias da guerra" trazem a história por meio do testemunho e da oralidade de pessoas que viveram no período da Segunda Grande Guerra (1942-1944) na cidade do Rio Grande- ou que ouviram as mesmas por familiares próximos que já não jazem aqui. A temática explorada nas fotografias partem da iconografia do gênero *Vanitas*, assim como o *Memento Mori* e a natureza-morta.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Há um tempo atrás, ao caminhar com uma amiga, chegamos perto de um quartel do exército, e lá estava estampado com letras garrafais a seguinte frase: " para se ter paz, é preciso ter a guerra", a palavra guerra quer dizer discórdia, luta ou disputa. Porém, estamos tratando de um vocábulo que, muitas vezes, necessita do seu oposto para melhor compreensão, e é aí que paro para observar sobre a dicotomia da palavra guerra/paz, que é mencionado por Celso Lafer em "A guerra e as artes plásticas"(). Na duplicação destas palavras, a paz é o termo mais débil e a guerra o mais "forte", pois a paz é tida como ausência da guerra, e por consequência, o termo paz é totalmente dependente do primeiro termo. Com isso, tendo o mais rijo do duo, temos uma simples – entre outras - hipóteses de porquê nas artes visuais a paz é escassamente alegórica ao contrário da guerra, que encontra-se com mais frequência nas pinturas e nas fotografias, que também aparecem, nas representações críticas das desgraças.

A apresentabilidade, ou representaçâo, é um tópico importante para Sontag, e está relacionado a composição da imagem, ela reporta que até mesmo a veracidade das fotografias mais preeminentes de *Gardner's Photographic Sketch Book of The*

War não fazem jus com o que realmente esses fotógrafos deparavam-se. Fotografar também é compor, principalmente, tratando-se de corpos esvaídos, ou seja, o temática princípal destas fotos estava ímovel, com unidades em prontidão para a compostura de um "imaginador". Como por exemplo, no caso que ela menciona, do fotógrafo que espalhou munições, realocou ossadas antigas e arrastou corpos (pag 23-24). Georges Didi-Huberman em *Diante da imagem*2 impoem uma contestação de uma conflituosa eloquência do certo que permeia a História da Arte de Vasari a Panofsky, e também já questiona sobre essas representações manipuladas, pois se durante muito tempo a disciplina visou tornar o objeto de arte com a exatidão de uma visibilidade, como a iconografia e iconologia de Panofsky, Didi-Huberman traz a ideia do "infinito desdobramento das imagens singulares", onde é preciso rasgar a "caixa da representação" utilizando a mesma ferramenta, a própria "representação". Mas para isso, é preciso fechá-la. A imagem virtual, advém de um saber para assim construir não-saberes, e são esses não-saberes que constituem persepções consideráveis de uma fotografia e que estão fora da caixa.

> O "mundo" das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga* com ele, isto é – como quando dizemos que há "jogo" entre as peças de um mecanismo -, lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a *potência do negativo*." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.188 e 189)

A ficção, ação ou efeito de fingir, significa o ato de simular um intento ou sentimento, de criar através da imaginação, através das suas invenções , opõe-se ao que é real, são criações que se baseiam em elementos ou personagens irreais, frutos de uma idealização. Vilém Flusser, de forma aliciante, incita-nos em um dos seus capítulos como imaginadores – assim como o fotógrafo de *Gardner's Photographic Sketch Book of The War* que criou sua imagem, citado por Sontag-, a todos que fazem imagens, não pelo simples fato de fotografar - bem como nossas incapacidades de ver a abstração como algo concreto - mas sim, de inventar. Existe uma diferença entre a receptibilidade habitual das imagens, direto da nossa retina, isto é, experiência própria com coisas tangíveis, e a nossa inquirição das imagens técnicas. Flussér traz uma breve observação das direnças entre assistir uma ópera ao vivo, e ver ela por uma tela de televisão, dado que, ver através do aparelho televisivo alguém, um "imaginador", tornaria imaginável para mim aquela ópera – ângulos, som e até mesmo

aproximações seriam manipulados- e isso estaria longe de ser duvidado por mim, portanto, seria concretizado (p.59). As imagens técnicas, devem antes serem entendidas como uma abstração do real, e também, como partículas em um determinado lugar para formarem com certa distância e serem compreendidas como cenas, ou melhor, como "ilusões" de coisas concretas que tornaram-se abstrações.

Presenciar tempos umbrosos extrapondo através de oralidades foi desempenho de Hanna Arendt em " homens em tempos sombrios" o livro traz biografias que tentam, de forma contudente, clarificar impulsos incorpóreos de pessoas que viveram em períodos de ausência da "mundanidade". Diferentemente de Sontag, trazer Arendt para este artigo, implica em trazer uma testemunha de acontecidos, e estas reflexões tornan-se relevantes para a construção de qualquer análise desde âmbito da arte.

Segundo Arendt, a consciência de fraternidade, geralmente aparece e revela-se em momentos - talvez único – de tenebrosidade, à vista disso, dificilmente serão distiguidos de maneira intelegível pelo mundo. Ela traz importantes aspectos da modernidade, bem como da antiguidade em relação a uma concordância de ambos períodos: "ambos encaram a compaixão como algo totalmente natural, tão inevitável para o homem quanto, digamos, o medo" (ARENDT,p.16). Nota-se, decididamente, que a compaixão assumiu na modernidade concepções afetivas inteiramente díspares da antiguidade. Segundo Arendt, isso acontecia porque na antiguidade eles discerniam nitidademente esta compreensão da compaixão de forma inevitável, pois conseguia ser dominado como o medo. Tanto o medo como a compaixão exarcebam uma semelhança, a passavidade, o que gera a impossibilidade da ação. Nesta perspectiva, as análises em relação a isso segundo Aristóteles, o medo e a compaixão eram entendidos contíguos. Mas diante desta reflexão, a compaixão seria circunscrita pelo medo, como se os tormentos alheios desencadeassem medo "por nós mesmos", ou em outro caso, no medo, sentíssemos apenas compaixão por nós próprios. Enquanto o estudo de Cícero – orador Romano-, Arendt faz nos surpreender mais ainda quando percebemos que os estóicos reputavam a inveja e a paixão nas mesmas definições, mas o que quero destacar aqui, é a observação sobre piedade, segundo Cícero e questionado por Arendt, é a indagação sobre porquê ter piedade no lugar de ortogar auxílio ao injúriado, portanto, seriámos inaptos em ter impatia sem piedade de injuriados? E quando os párias são estranhos diante de custumes, pois precisaram atravessar fronteiras com ou sem permissão? (1968, pág.16)

A visão de pureza nada mais é do que a oposição da obstinada presença de pessoas que “não se ajustam”, que estão fora lugar, que como Bauman coloca “ estragam o quadro” já que, nesta perspectiva, tudo é uma questão de estética, e o desarrumado ou não-harmonioso será eliminado, como uma “mancha” que logo irá ser removida pelo pintor , pois aquele respingo aflige o senso moralista e sossegador do equilíbrio pretendido por estas determinadas pessoas. Dentro deste pensamento, entendemos a partir de Bauman que a pureza é a utopia de que as coisas devem estar em lugares diferentes, sim, só que, determinadas coisas devidamente em seus determinados lugares, porém quando algo é situado em uma zona diferente das que ordinariamente habitariam, mesmo que fossem afastadas como também coagidas à isso, essa visão utópica torna-se uma visão de ordem, isto é, uma supressão do novo, onde tornam-se possível os barbarismos de que Arendt também loquela. O cenário em que cada coisa achao seu justo e irredutível lugar e em nenhum outro, criando, portanto, o que Bauman chama de os “agentes poluidores”. As particularidades inerentes das “coisas” não causam está anulação que as tornam em ácaros em alguns lugares, mas indubitavelmente, a sua localização. Porém, existem àqueles que ficam fora do lugar em toda parte, melhor dizendo , independentemente das extensões que o modelo de pureza está designado, algumas “coisas” não irão se encaixar, diante disso, o mundo criado de quem almeja a pureza é ínfimo demais para os que “poluem”, e a única maneira será livrar-se da poluição. Bauman nos insere em uma conflituosa e até mesmo irônica objetivação do ser humano, “ agentes poluidores, manchas, ácaros escusos no tapete concernem a seres humanos, ou melhor, aos párias da modernidade. Uma pessoa ser vista como sujeira e ser tratada como tal, como já sabemos e Bauman explicita, suscita consequências funestas para o convívio humano (1968, pág.13e14). Bauman fez-nos concientes de conceitos de Lévi-Etrauss através desenvoltura de estratégias. Esses métodos de pensamento em ligação aos estranhos são: antropofágica e antropoêmica. A primeira seria modificar o estranho, devorando-os, e logo, transformando suas diferenças em semelhanças; e a segunda, antropoêmica, que resultaria em expulsão, aprisionamento – como campos de concentrações e guetos- e quando nada fosso possível, o aniquilamento físico seria a “alternativa”.(1997,pág 28)

No lugar de “agentes poluidores” de Bauman, Hannah Arendh intitula os menos favorecidos como “párias” e discorre sobre “a fraternidade”, a fraternidade que a Revolução Francesa indicou como igualdade, é revelada sempre como categoria do

universo político da humanidade, a mesma tem seu lugar normal entre os perseguidos, ou a sujeira em determinadas visões de pureza, e também chamada como infelizes e logo de miseráveis no século XIX. A compaixão, desde então, persistiu impartívelmente e na história das revoluções européias, tornando-se parte dela. A ordem política da modernidade e pós-modernidade segundo Bauman, em relação a ética, entra em questionamento. Para autor, separar a ordem da política é um equivocado pensamento. Porém, tenta trazer maneiras que deveriámos pensar nesta ligação de ética e política. Bauman trata de expor uma entrevista com Levinas – filósofo francês- que leva considerações a respeito de uma dependência a partir de ambos os lados, pois estando mútuas atingem o senso de deveres e com isso, a convivência com o "Outro" torna-se possível, deixando claro, a existência de um afastamento do outro. (1997, pág 65)

Refugiar-se gera uma ecumênica opinião e escusa no mundo em relação ao movimento de pessoas entre nações, referindo-se a política internacional. Como recentemente vimos, Bauman observou que as sociedades produzem estranhos, esses estranhos são inicialmente indivíduos que não encaixam-se em determinados costumes importunando-os a viverem em mal-estar. E nesta anulação, ao pensar nas estrégias de Strauss sobre a antropoêmica, rememoro o trabalho do artista Alfredo Jaar que estabelece vínculos entre a cronologia do genocídio em Ruanda em 1994, e as capas da revista Newsweek, deixando claro, com a simples e forte defrontação entre a narração dos acontecimentos infaustos e as capas da revista Newsweek. Jaar salienta com âmbito crítico a minguada visualidade do conflito diante da enormidade dessa brutalidade. Na obra de Alfredo Jaar, como vemos nas imagens abaixo, as duas revistas são do mesmo ano do genocídio em Ruanda, porém, só tornou-se, decididamente- dianta da barbárie do que estamos tratando- capa em agosto de 1994, meses depois do início do conflito que desencadeou quase milhões de mortes.

Figura 1. Projeto Ruanda, 1994. Fonte: JAAR, A. Barbaric indifference – a conversation with artist Alfredo Jaar. [Entrevista cedida a] Laura Hubber. The Iris, Los Angeles, 20 dez. 2016. Disponível em: http://blogs.getty.edu/iris/barbaric-indifference-aconversation-with-artist-alfredo-jaar/. Acesso em: 02 agosto. 2019. Alfredo Jaar

O século XX indubitavelmente marcou-se como o período dos conflitos e de guerra, mas os mesmos perderam seu fascínio – enquanto glorificados, e principais caudadores da “paz”- frente a justificativas não plausíveis, já que, nunca haverá respostas para tais insanidades. A filósofa Hanna Arendt em “sobre a violência” discorre acerca de “mecanismos” elementares de violência. A violência, segundo Arendt, sempre desempenhou com destaque as funções nos interesses humanos, porém, poder-se-ia dizer que mesmo hoje, ela continua sendo desconsiderada. Essa marginalizaçãó da violência – que é ententendida como algo curriqueriro – provem justamento pelo fato de que “normal” é pouco questionado. O que marca, no meu ponto de vista, são as reflexões de Arendt diante de dois parâmetros diante de estudo do comportamento humano em razão da zoologia. Não satisfeita com os projetos de pesquisas que tentam entender o humano a partir do comportamento animal - assim como ela explicita que há semelhanças muitas das vezes -, concordantemente, essas

semelhanças não justificam a viôlencia como instinto, muito menos a irracionalidade. (1969-1970. Pág.95)

Charlotte Cotton em um de seus capítulos de “a fotografia como arte contemporânea” vê a fotografia como testemunha de momentos na história. Assim como Sontag, intercalando com assuntos da guerra e da violência, traz uma série de fotografias de uma artista expoente neste assunto, a artista Sophie Ristelhueber. Ela nasceu em Paris em 1949, onde estudou literatura na Sorbonne desde 1970. A série fotográfica de qual falo se intitula “Iraque” e foi criada em 2001. São três fotografias de grande escala, capitadas para descreverem suas experiências no Iraque. As fotografias mostram atalhos da Primeira guerra do Golfo, e destaca-se por ser uma visão fossilizada.

Figura 2. Iraque. Série fotográfica, 2001.Fonte: Sophie Ristelhueber, 24 jan. 2018. Disponível em:http://www.cabinetmagazine.org/issues/10/ristelhuber.php.Acesso em: 27 ago. 2019. Sophie Ristelhueber

Assim como essa série, a artista também fez fotografias aérias de borbardeios, para registrar deslocamento de tropas. Mas estas fotos mostram que sobrou destes conflitos. Cotton destaque que, boa parte de fotógrafos artísticos contemporâneos como Ristelhueber adotam este estilo fotográfico, “antirreportagem”, pois chegam nas ruinas do acontecido, e registram apenas o depois.

1.1 *Memórias da Guerra:* uma poética fotográfica para Rio Grande

Ao longo da minha formação, centenas de fotografias foram capturadas no intuito de registrar atividades cotidianas. Contudo, até o atual ano esse material não acompanha minhas poéticas de trabalhar. Os trípticos “memórias da guerra” trazem a história por meio do testemunho e da oralidade de pessoas que viveram no período da Segunda Grande Guerra (1942-1944) na cidade do Rio Grande- ou que ouviram as mesmas por familiares próximos que já não jazem aqui.

Em *Memórias da Guerra* é recorrente a presença do escuro ou do próprio ambiente – algumas nem tão aparentes assim- interno, porém, outros elementos requerem a atenção: a natureza morta e memento mori. A vinculação entre um grande espaço de escuridão e o espaço impreterivelmente iluminado na imagem trabalhada em que não há transição mediana de um tom para outro, oferece como consequência , o rigoroso contraste. Na sombra nada pode ser visto, a não ser nuancias de tons pouco mais claros , porém, ainda assim, indentificaveis.

A primeira imagem foi realizada preliminarmente com uma idealização – a

obscuridade do plano segundário e feixes intensificados de luz- com a finalidade de clarificar uma narrativa, tornando-a visual. A visualidade de qual falo, se trata dos alimentos que eram escassos no período guerril na cidade, vistos através de uma tentativa de finalidade artística. Por volta de 1942, soube-se que – informações cedidas em entrevistas da historiadora Cláudia Mattozo e através de entrevistados por mim – alguns alimentos faltaram na cidade, esses alimentos eram: farinha branca, carne e açucar. A segunda imagem, são objetos pessoais do entrevistados – objetos muitas vezes, passados de gerações anteriores, e principalmente, os do momento da segunda grande guerra na cidade. Como vemos, a caixa da Charutos Poock e as documentações do entrevistado na empresa que o mesmo trabalhava, Swift.

Figura 3. Memórias da Guerra. Fonte: Arquivo Pessoal. Iasmin B. Santos

Como pode ser observado, esta fotografia é o ambiente de copa em uma cozinha. Intencionalmente, foi pensada com proximidades de janelas – para assim, ter tons afiados de luz e ser melhorar trabalhada posteriormente nas edições. Esses espaços, alguns íntimos meus e outros de quem foi fotografado, trazem consigo a chancela de um tempo – de um período, que invocam também características culturais. A imagens acima são parte esquerda e direita da parte central do tríptico.

Em *Memórias da Guerra* é recorrente a presença do escuro ou do próprio ambiente – algumas nem tão aparentes assim- interno, porém, outros elementos requerem a atenção: a natureza morta e memento mori. O Memento mori significa na tradução do latim: "lembre-te de que és mortal", teve origem dos triunfos que Roma concedia em honra aos generais vitoriosos das guerras, já para lembrar-se de que se homen – memento homo- também necessitaria lembrar da efemiradade de um momento. É importante ressaltar que muitas vezes o "objeto" principal pouco tem a ver com alguns dos meus objetivos – explorar as características dos gêneros artísticos citados - todavia, esses intuitos serão sutilmente introduzidas nas imagens.

Na maior parte das pinturas desdes gêneros, encontramos a obscuridade, ou seja, a ausência da luz absoluta, fator resolutivo para a composição dos trípticos fotográficos. O *chiaroscuro* é uma das estratégias inovadoras da pintura renascentista, que significa claro-escuro e está presente nas fotografias trabalhadas por mim. O chiaroscuro começou intencionalmente, e por manipulação através da edição, sendo algo premeditado, teve inspiração nas pinturas de naturezas mortas de Caravaggio. Porém, todas a produções fotográficas, não foram planejadas, já que, eu dependia exclusivamente, do interior de ambientes domésticos dos testemunhos, sendo assim, foram pensados ao longo das demoradas conversas compartilhadas.

A terceira foto, a foto central exibe o Sr. Arceu Goulart, que nasceu em 1922 na cidade de Piratini, interior do Rio Grande do Sul, onde vivia na aréa rural. Vindo de família simples, de origem holandesa, com muitos irmãos, onde a maior parte deles decidiu estabelecerem-se em novas cidades por procura de emprego e melhor situação de vida, bem como, pela procura de conhecimento já que vindo de uma cidade tão pequenina, ela era de pouca informação. Arceu chega em Rio Grande em 1940, apenas com quatorze anos sem saber ler e escrever. Ingressa na escola e logo começa um emprego – onde fixou-se por mais de 30 anos de sua vida- em uma das

grandes fábricas da cidade, a Swift, abatedora de animais e grande exportadora de carnes no período, cuja produção estava totalmente voltada para o mercado externo, principalmente, no período guerril.

Figura 4. Memórias da Guerra. Fonte: Arquivo pessoal. Iasmin B.Santos

Ao compor a fotografia do Arceu – sim, há uma composição- foi pensado, principalmente na natureza morta, no momento que disponho de frutas e legumes pendurados sobre sua cabeça – invocando, é claro a pintura do jsbj, como por exemplo. A residência do mesmo, era composta por um conjunto arquitetônico mais antigo, digamos que, isto enriqueça mais o que havia pensado para a fotografia. O posicioamento era frontal a uma grande jenela, e ele sentou-se de modo a bloquear um extenso corredor. Arceu ainda vive em Rio Grande, completou seus 94 anos e esbanja seus conhecimentos revivendo em prosas cada momento lembrado.

Diante de rastros de uma existência, contrastes de sombra e de luz, presença da natureza morta, bem como, as difíceis reflexões de vida e morte constitui-se

Memórias da Guerra, dialogando assim, com pintores de outros séculos, mas também estabelecendo intrínsecas relações com a arte contemporânea. Nestas imagens, - laterais do tríptico - não encontramos movimento, todavia, índices da presença humana estão latentes diante dos objetos pessoais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, como já sabemos, poder-se-ia dizer que a rudeza de imagens está mais para um entretenimento do que para um baque. O que sentimos é que não há nada que nós possamos fazer, e é aí que a nossa solidariedade é corrompida, talvez a mesma não precise ser traduzida em ação ou nem ser sentida, até mesmo porquê costumamos nos vendar diante dos horrores do mundo. Com isso, na mesma medida que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou tamanho horror, a nossa solidariedade também "garante" a nossa inocência. Preferimos não estar associados a esse sofrimento, que nos leva a obrigatoriedade de refletir sobre, e reagir em relação ao horror. Somos uma geração que cada vez se intensifica, se intensifica, no entanto, apenas nas superficialidades.

De fato, mostrar algo penoso, não é o mesmo que poder acabar com ou mal, ou até mesmo querer isso. Mas é certo que evidenciar o não-agradável para pessoas constitui um bem em si mesmo, e ajuda a adotar e desatar a consciência de quanta aflição tem sido causada pela impiedade humana, que existiu, e permanece a existir. Precisamos olha-lás, e principalmente, lidar com a nossa incapacidade de enxergá-las como elas merecem, com respeito e moderação.

Contudo, assim como a pesquisa teórica, gostaria de deixar claro que, essas experiências – pesquisa e produção poética, embora, no meu ponto de vista, muito do artista tem do pesquisador e muito do pesquisar habita no artista – da produção poética, não foram apenas um primeiro contato com o intuito poético fotográfico, porém, também uma oportunidade de aproximação da própria fundamentação da teoria em arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? Outros ensaios. Segunda edição. Trad. Nicastro, Vinícios. Chapecó – SC: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. Sobre a violência, Primeira edição. Trad. Pereira, Miguel. Ed. Relógio D'água, 2014.

ARENDT, Hannah. Homens em tempos sombrios. Primeira edição Trad. Bottman, Denise. Ed.Companhia de Bolso, 2008.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. Segunda Edição. Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

FLUSSER, Villém. O universo das Imagens técnicas. Primeira edição. Editora: Annablume, 2008.

GEORGES, Didi-Huberman. Diante da Imagem. Primeira edição. Trad: Neves, Paulo. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2013.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio. Catástrofe e representação. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Primeira edição. Trad: Figueiredo, Rubens. Brasil: Companhia das Letras, 2003.

TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza & LAFER, Celso. Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

O CORROMPIMENTO DA MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS AUTOFICIONAIS EM LIVROS DE ARTISTA

COSTA, Ítalo Franco[1]
BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos[2]

Resumo: Este texto busca explorar brevemente o conceito de autoficção (GASPARINI, 2014) e suas derivações, atrelados à produção do livro de artista e sua característica da corrupção da memória (SILVEIRA, 2001). Estes conceitos posteriormente servirão para pensar a produção artística que venho desenvolvendo em consonância com a pesquisa de mestrado intitulada "Narrativas de Si: O Livro de Artista como Mediador do Imaginário em Artes Visuais", na linha de Educação em Artes e Processos de Formação Estética, no PPG Mestrado em Artes Visuais (CA, UFPel), com apoio financeiro da CAPES. Nesse sentido, discuto sobre meu processo criativo como professor-artista-pesquisador através do trabalho denominado *To My Mother and Father*, buscando suscitar reflexões acerca do livro de artista como um espaço (auto)formativo (JOSSO, 2004).

Palavras-chave: Artes; Livro de Artista; Memória; Narrativa de Si; Autoformação;

Abstract: This text seeks to briefly explore the concept of self-fiction (GASPARINI, 2014) and its derivations, linked to the production of the artist's book and its characteristic of memory corruption (SILVEIRA, 2001). These concepts will later serve to think about the artistic production that I have been developing in line with the master's research entitled "Self Narrative: The Artist's Book as a Mediator of the Imaginary in Visual Arts", in the line of Education in Arts and Aesthetic Formation Processes, at PPG Master in Visual Arts (CA, UFPel), with financial support from CAPES. In this sense, I discuss my creative process as a teacher-artist-researcher through the work called To My Mother and Father, seeking to raise reflections about the artist's book as a (self) formative space (JOSSO, 2004).

Keywords: Arts; Artist's Book; Memory; Self Narrative; Autoformation;

INTRODUÇÃO

A memória (BRANDÃO, 2008), hoje, talvez seja uma das grandes forças presentes nas reinvindicações dos movimentos de resistência na América Latina, frente aos autoritarismos vigentes. Ela é capaz de articular passado, presente e futuro como forma de resistência cultural, lembrar de onde viemos, lembrar daquilo que não deve ser esquecido, das máculas do passado que de tempos em tempos encontram solo firme para se repetir. Assim, é possível afirmar que através dela temos a capacidade de nos reconstruir, reavaliar, repensar nossa existência enquanto

[1]Licenciado em Artes Visuais, cursando o PPG Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, italofrancocosta@gmail.com
[2] Profª Drª PPG Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, attos@vetorial.net

indivíduos unos e coletivos. Relembrar no sentido de resistir, posto pela autora, seria uma forma de impedir que esqueçamos tão facilmente de quem somos, que não nos deixemos influenciar por forças que não as nossas.

Mas o ato de relembrar, este ato de ancorar-se em si não é uma sentença de estagnação e ao mesmo tempo, não é a certeza de que encontramos um ponto fixo. Apenas o passado, a certeza de termos vivido, o é. Dessa forma, a memória, sendo essencialmente mutável, faz com que o ato de recordar seja uma contínua manifestação do passado atualizado (BRANDÃO, 2008). Nossa memória é precária, não lembramos de tudo e talvez enlouqueceríamos se tivéssemos esta capacidade, assim, assumindo que haverá lacunas nos processos de rememoração, preenchemos este vazio a partir de uma narrativa ficcional que nos faça compreender o incompreensível, recordar o imemorável, pois a memória em si é ficção.

Partindo do acima exposto e amparado no conceito de autoficção, atrelado a minha produção poética em livros de artista, busco explorar as qualidades desse suporte para sínteses de linguagens, potencializando-o como um espaço de autoformação. Com base em tal discussão, o texto apresenta um recorte da pesquisa intitulada “Narrativas de si: o livro de artista como mediador do imaginário em artes visuais”, qualificada no PPG MestradoArtes Visuais (PPGAV/UFPel), na linha de “Educação em Artes e Processos de Formação Estética”, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Também faz parte das pesquisas desenvolvidas no projeto Do Pincel Ao Pixel: Sobre as (Re)Apresentações de Sujeitos/Mundo em Imagens, no âmbito do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

No final do século XX o livro de artista surgiu como conceito, abarcando produções de artistas que pensam a estrutura “livro” como suporte de seu trabalho. E assim subvertem as qualidades de sua forma ou utilidade através da relação entre *Ternura* e Injúria: *Ternura*, pela dependência da forma e sequencialidade do formato tradicional do livro e apego pela verdade impressa; *Injúria*, pela negação de suas qualidades, violência de sua estrutura narrativa, de questionamento à verdade impressa, pela construção de uma ficção que contempla não apenas o conteúdo do livro de artista, mas sim seu volume por inteiro (SILVEIRA, 2001).

Quando assumimos a *Ternura* e a *Injúria* no livro de artista, assumimos suas

características do universo literário, pois, por ser livro, conserva algumas características inerentes da forma. Uma delas, considerada na pesquisa, refere-se aos pactos de leitura, e que está no centro das discussões contemporâneas sobre memória, como vimos na introdução deste texto. Refiro-me ao pacto autobiográfico e ao autoficcional, percebendo as diferenças entre eles e as relações possíveis destes tipos de escrita em livro de artista.

A autoficção é um gênero literário (GASPARINI, 2014), característico de textos contemporâneos, que contempla diferentes obras e escritores surgidos na modernidade, não enquadrados no gênero ficção, nem no da autobiografia. Já o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) pressupõe uma confiança estabelecida entre leitor e autor, no qual o primeiro confia que o autor escreveu sua história de vida com veracidade.

Como dito anteriormente, toda memória é autoficional, ou seja, ela pode ser considerada uma ficção. No entanto, por causa do pacto de leitura que este gênero finda, o leitor recebe o texto como uma verdade impressa. Já na autoficção esta relação é diferente. O autor parte de sua história de vida e experiências para escrever a narrativa, mas está livre para transformá-las como considerar melhor. Assim, o leitor que lê o texto autoficional se vê em um pacto ambíguo, no qual não pode acreditar no relato do autor, mas sabe que a narrativa em mãos parte de uma história real.

Sendo assim, acredito que o gênero autoficcional assume a memória tal como ela é: falha, corrompida, mutável. Assim, quando presente em livros de artista, ele potencializa as questões sobre memória e história de vida que procuro suscitar em meus trabalhos, como é o caso de *To My Mother and Father* (Figura 1).

Figura 1 – To My Mother and Father, lado A. Fonte: O autor.

Produzido em 2019, o trabalho tem como ponto de partida o papel envelhecido de uma planta baixa que encontrei numa calçada em Pelotas. Nele costurei e colei fotografias e interferi na superfície com carimbos. Escrevi e risquei linhas em vermelho tendo como base os escritos e cálculos matemáticos que já estavam no papel. Isso, na busca de suscitar questões acerca da memória e dos projetos de vida, propondo diálogos entre passado (pelos elementos adicionados no papel), presente (pelo manuseio do trabalho pelo leitor) e futuro (pela apresentação da planta baixa como suporte). Esta relação, no entanto, só é possível, pois o livro de artista como síntese de linguagens conta com a memória das impressões passadas, de cada livro lido e com a expectativa das impressões futuras ao desvelar o livro de artista (SILVEIRA, 2001). Assim, por sua natureza, esta linguagem é capaz de trabalhar com a memória desde sua produção até seu manuseio.

Ainda mais sobre esta relação do livro de artista com a memória, Paulo Silveira nos fala que:

> A produção artística demonstra que ao livro de artista o fato pode ser maleável, especialmente quando isso servir à subversão da história pessoal do artista, da personagem ou (se projetado) do leitor. (...) Ele [o livro] mesmo é seu fato, que ocorre no seu tempo próprio. O tempo pode ser corrompido no plano da narração ou no plano da percepção, quer pela manutenção de seu perfil simbólico e de suas conformações, quer pelo dano a eles. E a memória é tão mais terna quanto mais conseguir a cumplicidade dos afetos envolvidos, não importando os danos que possam ser causados a critérios prescindíveis, como a prova ou a fé (SILVEIRA, 2001, p.111).

Através desta citação, podemos pensar mais uma vez a relação do livro de artista com a narrativa autoficcional. Por exemplo, enquanto um livro de artista autobiográfico se preocuparia em estabelecer um pacto de leitura que comprove a veracidade de seus fatos, o livro de artista autoficcional teria a capacidade de evidenciar uma *Ternura* da memória, mas não por fidelidade a ela, mas sim por criar um espaço afetuoso onde haveria uma cumplicidade entre o leitor e o trabalho de arte. No caso de *To My Mother and Father*, esta cumplicidade pode ser considerada através da união de diversos elementos biográficos e ficcionais, buscando explorar uma espécie de memória universal que é evidenciada na forte presença da narrativa que se instaura no ato de desvelar e desdobrar o trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do acima exposto, apresento algumas relações estabelecidas posteriormente à banca de qualificação, aprofundando os conceitos de autobiografia e autoficção, de modo a classificar os livros de artista em acordo com essas formas narrativas, relacionando-as com produção poética autoral. A elaboração de *To My Mother and Father* revelou-se como um espaço (auto)formativo privilegiado, fruto de um processo de individuação que dá visibilidade ao conceito de formação experiencial (JOSSO, 2004), referido à construção da identidade dos indivíduos de forma contínua e processual, através da reflexão acerca do vivido. Assim sendo, analisamos a potencialidade do livro de artista como suporte para a manifestação da memória em seu caráter ficcional, resultante de exercícios expressivos que impulsionam os fazeres artísticos como práticas de formação experiencial.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta T. **Labirintos da Memória Quem Sou?** Goiânia: Paulus, 2008.

GASPARINI, Phillipe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. P. 181 – 222.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2001.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

A VIAGEM COMO (AUTO)CONHECIMENTO IDENTITÁRIO EM TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS

LEBKUCHEN, Jessé Carvalho[1]
MARKS DE MARQUES, Eduardo[2]

Resumo: Este trata da viagem como espaço formativo da sexualidade no romance *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon, discutindo o deslocamento como possibilidade de (auto)conhecimento identitário, os conflitos existentes entre o solo gaúcho e as sexualidades excêntricas, bem como a presença dos papéis de gênero nas atitudes das personagens, fundamentando-se em estudos da literatura brasileira contemporânea e em teóricas *queer*. Conclui-se que os espaços, mesmo quando conflituosos, atuam como necessários para a constituição identitária das personagens, e elas também se tornam definitivas para uma possível mutação nos ambientes. Além disso, percebe-se que, mesmo incorporando padrões de gêneros como norteadores identitários, as personagens *queer*izam os locais percorridos, ultrapassando as fronteiras e colocando-se continuamente em trânsito.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; Carol Bensimon; sexualidade; gênero; identidade.

Resumen: Este trata del viaje como espacio formativo de la sexualidad en la novela *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon, discutiendo el desplazamiento como posibilidad de (auto)conocimiento identitario, los conflictos existentes entre el suelo gaucho y las sexualidades excéntricas, así como la presencia de los papeles de género en las actitudes de las personajes, fundamentándose en estudios de la literatura brasileña contemporánea y en teóricas *queer*. Se concluye que los espacios, mismo cuando conflictivos, actúan como necesarios para la constitución identitaria de los personajes, y ellas también son definitivas para un posible cambio en los ambientes. Además, se percibe que, mismo incorporando estándares de géneros en sus identidades, los personajes *queer*izan los locales viajados, ultrapasando las fronteras y poniéndose continuamente en tránsito.

Palabras clave: literatura brasileña contemporánea; Carol Bensimon; sexualidad; género; identidad.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa a construção da sexualidade através da viagem nas

---

[1] Graduado em Letras – Português e Espanhol pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestrando em Letras na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), e cursa Especialização em Linguagens Verbais e Visuais e suas Tecnologias no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul). E-mail: jesse_carvalho@live.com.

[2] Graduado em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutor em Australian Literature and Cultural History pela University of Queensland (UQ). Professor Associado da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: eduardo.marks@ufpel.edu.br.

personagens do romance *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon. Surge da definição do gênero literário *road novel*, ou romance de estrada, dado à obra em sua orelha e do ensaio "Viajantes pós-modernos", de Guacira Lopes Louro, integrante do livro *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* (2018), e embasa-se em estudos da literatura brasileira contemporânea. Justifica-se a escolha da obra como objeto de análise por sustentar personagens mulheres como protagonistas em locais de predominância cultural machista, além de suas sexualidades excêntricas, que as afastam ainda mais das convenções sociais estabelecidas.

Segundo Regina Dalcastagnè (2012), a literatura brasileira segue os mesmos padrões desenvolvidos durantes os séculos anteriores, sendo produzida em espaços e com objetivos similares. Considerando seu estudo quantitativo das produções realizadas nas principais editoras do mercado brasileiro nos últimos anos do século XX e na primeira década do século XXI, a amostra literária é predominantemente produzida por homens, heterossexuais, brancos e provenientes de classes sociais superiores, bem como seus personagens. Logo, quaisquer escritas realizadas de outros locais e por outras vozes são vistas como desconfortantes e, ao mesmo tempo, excluídas dos debates críticos e acadêmicos. A autora sugere, portanto, que sejam questionados os valores que transformam um texto em literário ou não, ou seja, os fundamentos teóricos que servem como ferramenta de censura.

> Afinal, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão. São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão. Essas vozes que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

É visível que a literatura brasileira passa por um período de transição na

contemporaneidade, na academia e – principalmente – no mercado editorial, já que estes territórios questionados por Dalcastagnè (2012) estão sendo ocupados e redescobertos de diferentes maneiras e por outras vozes, tanto nos âmbitos que já existiam quanto em locais jamais cogitados, servindo como exemplo o livro desta análise, que é publicado por um dos maiores selos nacionais. Entretanto, tais mudanças também trazem novos desafios, pois mesmo com a entrada de novas escritas, nem todas conseguem fácil acesso e, muito menos, permanência.

Algumas linhas teóricas pós-estruturalistas questionam e buscam desestruturar as práticas culturais tomadas como naturais, a fim de indicar os processos por quais são construídas socialmente. Um dos campos que debatem as questões de gênero e sexualidade é a teoria *queer*, com a intenção de discutir e problematizar o que é dado e imposto como norma, mas sem buscar instituir uma nova, já que "o *queer* não está preocupado com definição, fixidez e estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação" (SALIH, 2015, p. 19, grifo da autora). Com esses pressupostos em mente, este texto discorre sobre a narrativa partindo de duas temáticas: a viagem como forma de conhecer melhor a si e ao outro, buscando entender como este elemento atua na construção identitária das personagens, e os problemas e conflitos existentes no território gaúcho e as sexualidades excêntricas, bem como a atuação dos papéis de gênero como norteadores identitários.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Para Louro (2018), em uma visão pós-moderna, permite-se aos sujeitos que sejam fragmentados e cambiáveis, em um processo de formação que passa pelo deslocamento, isto é, ao conhecer novos lugares, pessoas e sensações a identidade se constitui continuamente. Ao passo que encaminha a sua trajetória, já não importa o resultado final, mas o percurso realizado.

> Uma viagem é definida, no dicionário, como um deslocamento entre lugares relativamente distantes e, em geral, se supõe que tal distância se refira ao espaço, eventualmente ao tempo. Mas talvez se possa pensar, também, numa distância cultural, naquela que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no "outro" distanciado e longínquo. A metáfora da viagem interessa-me para refletir sobre partidas e chegadas. Importa-me

> o movimento e também os encontros, as misturas, os desencontros (LOURO, 2018, p. 14).

Nesse aspecto, as fronteiras servem como locais de encontro, onde pessoas que não se enquadram nos grupos normativos formam novas reuniões, permitindo-se ser e resistir. Elas não sentem necessidade em escolher um dos lados e se utilizam das barreiras para mostrar como essas são frágeis e passíveis de desconstrução. Isso dito, visa-se analisar como a viagem serve de aproximação para as personagens na narrativa, tanto em relação a si mesmas quanto às outras.

Todos nós adorávamos caubóis narra a história de duas amigas que, após certo tempo afastadas e seguindo vidas distintas em continentes diferentes, se reencontram a fim de fazer uma viagem em solo interiorano gaúcho. As duas se conheceram no período universitário e, nesta época, desenvolveram uma relação instável, contada pela narradora, Cora, através de *flashbacks* durante a viagem. Por meio dela, descobre-se as personagens como antagônicas. Cora é natural de Porto Alegre, filha de pais bem-sucedidos financeiramente, pelo menos por um longo período no passado. Julia cresceu em Soledade, cidade do interior do Rio Grande do Sul, e provém de uma família de imigrantes conservadora, que preza pelo trabalho como estilo de vida.

Apesar de conviverem nos mesmos ambientes universitários, as personagens somente se aproximam em uma festa à fantasia, na qual Cora está vestida de *punk* viciada em heroína e Julia de Penélope Charmosa. Neste momento, após uma breve conversa, a narradora começa a mudar sua visão pré-concebida de Julia:

> Na festa à fantasia do primeiro semestre da faculdade de comunicação, eu a encontrei na fila do bar, e sua simples presença naquele evento já foi o suficiente para me surpreender. Se me pedissem que escolhesse palavras que definissem Julia Ceratti em um cesto cheio delas, eu procuraria por comum ou séria ou dedicada. Ela era a menina que levantava a mão para perguntar a cinco minutos do final da aula.
> E no entanto simplesmente aconteceu de começarmos a trocar impressões sobre aquele galpão cheio de gente [...]. Alguns deles passariam a noite inteira tentando explicar aos outros do que diabos estavam vestidos. Por exemplo, aquela guria, o que é aquilo na cabeça dela? Julia ia rindo deliciosamente, ainda que às vezes seus olhos desviassem de mim, como se ela estivesse à procura de alguma coisa melhor para fazer. Quando chegou sua vez de ser atendida, tirou do bolso um dinheiro embolado. Quase não esperou pelo troco. Com a mesma mão que segurava a lata de cerveja, começou a abrir espaço entre as pessoas e avançou uns bons metros antes de se lembrar da minha presença e girar o corpo para trás. "Sempre quis falar contigo, Cora." Disse isso de forma categórica, sem

> nenhum interesse em possíveis respostas, e então desapareceu (BENSIMON, 2013, p. 25-26).

Ao término da festa, as duas se reencontram na frente do local, e ali Cora descobre que Julia vive em um pensionato de freiras, convidando-a para ir até a sua casa. A partir dessa situação, aproximam-se e criam diferentes tipos de laços, os quais não são totalmente compreendidos pela narradora. Nessa relação, surgia repetidamente a idealização de uma "Viagem sem Planejamento". No entanto, tal experiência era sempre esquecida e adiada, "a uma distância segura da decepção, afinal ter o cabelo azul talvez não fosse um grande rompimento com a norma e os lugares desinteressantes talvez fossem somente lugares desinteressantes, nada mais, e por isso mesmo é que quase ninguém ia até eles" (BENSIMON, 2013, p. 19). Somente após anos afastadas, com a mudança de Julia para o Canadá e de Cora para a França, e com uma briga não-resolvida, a viagem se realiza, o que é considerado pela narradora como um "fracasso irresistível" (BENSIMON, 2013, p. 19).

Elas partem da BR-116 em direção à Antônio Prado, cidade interiorana da serra gaúcha. Mesmo com a relação de afeto que possuem de um passado não tão distante, elas demoram a desenvolver conversas fluídas, talvez por pressuporem que ainda eram as mesmas da época em que exerciam os planos. O início da viagem ressalta o estranhamento entre elas e também o interno, visto que nenhuma delas compreende os motivos de estarem ali naquele momento: trata-se de uma simples volta ao passado para cumprir planos idealizados, uma fuga de suas atuais realidades ou uma busca por entendimento de relações que não foram concluídas? Percebe-se esse desconhecimento prévio logo no início do trajeto:

> A questão é que nossa ideia sempre tivera a aparência de uma linha comprida que você estica entre o nada e o nada. Quer dizer, eu na verdade não sabia se Julia pensava assim. Eu pensava [...]. Como ter certeza se, da mesma forma que para mim, o importante para Julia não era estar em algum lugar, mas sim cair fora de outro? (BENSIMON, 2013, p. 40).

Os entre-lugares trazem às personagens um recomeço ou, melhor, um ponto de partida importante, na medida em que vivem vários dilemas pessoais e familiares. Em suas relações afetivas e sexuais, Cora aparenta se ver como um processo finalizado:

> Sim, eu me sentia atraída por garotas. Tecnicamente, eu era bissexual. Minha linha do tempo teria todos os indícios. Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. Gostou de um seriado de ficção científica cuja vilã era na verdade um lagarto e absolutamente tentadora. Quis falar sobre isso e apaixonou-se pela psicóloga. Frequentou boates gay com identidade falsa. Assistiu ao clipe de Alicia Silverstone e Liv Tyler barbarizando nas estradas mais ou menos umas duzentas vezes, e sozinha, e deitada de bruços. Beijou colegas em banheiros públicos. Escreveu frases feministas nos jeans rasgados.
> Foi fã de bandas de rock lideradas por mulheres. Parou o carro em uma rua escura e pulou para o banco de trás com Martina, depois com Luciana, depois com Amanda. Leu *Lolita*. Leu a obra completa de Hilda Hilst. Pegou o telefone de uma menina e ela nunca atendeu. Viu *Garotas selvagens*, voltou à cena da piscina. Mentiu que estava na casa da amiga, e no entanto era um motel cuja decoração devia lembrar uma masmorra. Às vezes, apagando as luzes certas, podia até mesmo se parecer com uma (BENSIMON, 2013, p. 45, grifos da autora).

Ao mencionar a atração por garotas mesclando seus casos físicos com objetos ou ações culturais, é possível entender como ela mesma enxerga sua construção sexual, como um processo que, em sua visão, já está consolidado. No entanto, entra em seu discurso uma conjunção adversativa que complica, em muito, esta pressuposta estabilidade:

> Mas eu disse *bissexual*. Garotas e alguns garotos. Ou, para ser mais exata: garoto. Garota. Garota. Garota. Garoto. Garota. Garota. Garoto. E daí seguindo usualmente essa proporção. Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento. Com os garotos, tudo transcorria como em um roteiro de comédia romântica para grande público (salvo que eu estava justamente fingindo o papel que me cabia). Com as garotas, tudo começava, continuava e acabava no mais puro melodrama. Primeiro garoto: aos catorze anos, depois de um baile de Carnaval em Tramandaí, o dia estava amanhecendo quando ele se sentou na beira da cama para pôr a camisinha. Primeira garota: aos quinze, ela parecia confusa, perguntou se eu já tinha feito aquilo antes, menti que sim, e ela disse "dá pra notar". Os garotos me convidavam para sair, eu era bonita, talvez um pouco misteriosa para eles, eu não pedia que eles me ligassem depois. As garotas eu tinha que batalhar, centímetro a centímetro, a mão encostando na perna, depois um olhar trocado, depois finalmente um beijo. Às vezes era preciso convencê-las de que elas queriam ficar comigo. Estou dizendo isso porque não era incomum que eu me apaixonasse por uma garota heterossexual. Talvez tenha sido este o meu maior erro: eu nunca me conformei com o fato de não poder desejar *qualquer* uma, mas sim preferencialmente as que se encontravam entre as quatro paredes de um lugar dito gay. Pelo amor de Deus, eu queria me apaixonar na rua e poder contar com um pingo de chance. Não ter medo de me envolver com alguém que, no dia seguinte, pudesse acordar arrependido. Mas acabei sendo o lapso de muitas pessoas. A fase superada de outras tantas. Minha atração pelo sexo feminino era uma doce aventura e, ao mesmo tempo, uma condenação ao mais claustrofóbico dos universos (BENSIMON, 2013, p. 46, grifos da autora).

Observando as formas nas quais se relacionava com os gêneros masculino/feminino, compreende-se sua sexualidade baseada especificamente nas categorias sociais, como se tivesse fórmulas prontas para utilizar em cada relação. Suas preferências revelam um interesse maior por meninas, um tipo específico, na qual dependia de um esforço, muitas vezes por serem próximas à heterossexualidade, motivo de desejo e, posteriormente, arrependimento. Cora não sente necessidade de "escolher" um dos gêneros para sentir atração sexual, somente possui problemas com os tipos de pessoas que assume desejar.

A relação das duas se desenvolve entre a amizade e a atração sexual, elemento estranho para a narradora. No início, isso não chega a ser um problema para ela: "Um dia, ela chegou mais perto e me deu um beijo. Então isso virou mais ou menos a norma: as duas bêbadas, no banco de trás do carro, em motéis que cobravam pouco por estadias de duas horas, nos banheiros sujos dos postos de gasolina" (BENSIMON, 2013, p. 52). Porém, logo que suas expectativas não são realizadas, não obtendo nenhum avanço no relacionamento, isso a incomoda: "De amantes secretas - embora o papel me incomodasse, eu admitia que havia um certo encantamento nele -, eu e Julia tínhamos regredido à condição de melhores amigas, que às vezes, poucas vezes, passavam um tantinho da conta" (BENSIMON, 2013, p. 69). Dessa forma, Cora não enxerga a sexualidade de Julia igual a sua. Para ela, a personagem se trata de mais uma das garotas heterossexuais que experimentam a homossexualidade por um tempo, sem desejar isso para sua vida social, motivo que cria vários atritos entre elas. Assim, ela desenvolve certo tipo de neurose, pois ao não perguntar diretamente e buscar compreender à Julia, tirando conclusões precipitadas sobre sua identidade, acaba sofrendo por antecedência, atuando de formas por vezes exageradas.

O ápice do drama ocorre em Bagé, quando ao recusar um beijo de Cora, por estar em frente à gerente do estabelecimento e sua filha pequena, Julia é confrontada por supostamente sentir vergonha da relação entre elas:

> "Tu não devia ter feito isso", eu disse.
> "Desculpa."
> "Não é legal saber que tu tem vergonha de mim."
> "Cora, não é questão de vergonha. Mas por que tu vai colocar uma mãe numa situação dessas, ter que explicar pra filha que às vezes duas-"

> "Ter que explicar o que pra filha, o funcionamento do mundo? Achei que era isso o que as mães faziam."
> Ela não respondeu.
> "E também achei que tu já tinha superado, sei lá, as tuas questões morais [...].”
> "Por que tu nunca me apresentou os teus pais?"
> "Eles moravam em outra cidade."
> "E daí? O teu pai ia às vezes pra Porto Alegre, teu irmão também, mas sempre acontecia alguma coisa e eu acabava nunca encontrando com eles, ainda que a gente tivesse juntas quase o tempo todo naquela época, tu já notou isso, não é estranho? Eu sempre achei muito estranho. E depois tu podia ter me convidado pra ir pra Soledade contigo alguma vez."
> "Tu ia achar todos eles idiotas, e eles iam te achar uma louca. Não fazia sentido nenhum."
> "Só um pouquinho. Tu tá admitindo que queria manter as coisas separadas?"
> "Qual é a vantagem de misturar elas, Cora?" (BENSIMON, 2013, p. 146-147).

Este trecho evidencia a oposição de medidas dadas a certos atos na visão de ambas. Se Cora sente que é preciso escancarar ao mundo os seus sentimentos em relação à Julia, incluindo o choque cultural em ambientes conservadores, o mesmo não ocorre com a sua amante. Ela não pretende posicionar-se ativamente nos espaços em que vivencia, ao contrário, entende que sua relação não pretende redefinir os padrões, tratando-a de forma natural em seus contextos favoráveis e evitando conflitos desnecessários. A partir desse diálogo, a discussão se acirra e Julia confronta Cora por sua suposta superioridade em relação aos demais e por usá-la como uma conquista:

> "Quer saber? Às vezes eu acho que tu me usa como um troféu. Ou pra provar a tua maravilhosa tese da supermulher."
> "Que supermulher? Eu não tenho nenhuma tese sobre isso. E se ao menos eu soubesse o que quer dizer supermulher, Julia, tu já me viu falar nisso alguma vez?"
> "Tu acha que a gente é muito gata, né? A gente é gata."
> "Sim."
> "É tão óbvio! Se tu visse como tu age com as pessoas que a gente encontra, meu Deus, o teu sentimento de superioridade é tipo uma etiqueta pra fora da blusa. Civilização visita barbárie. No caso, a gente seria a civilização. Nós duas. Juntas."
> "Não sei se eu entendi o que isso tem a ver com ser gata."
> "Civilização, beleza, roupas certas. Bandas certas. Tu pegou uma guria e tu é uma guria, nenhuma das duas nem perto do que se poderia esperar de gurias que ficam com gurias, esteticamente falando. O que prova que eles tão errados e que tu saca muito mais das coisas. Aí tu precisa mostrar isso, enfim, porque senão não tem nenhuma graça. É o único jeito de eles entenderem que a visão preconcebida deles precisa se alargar, de preferência até encontrar os teus ideais” (BENSIMON, 2013, p. 147-148).

Em sua perspectiva, Julia compreende que as tentativas de Cora de revelar ao mundo a relação entre elas não se trata de uma busca por igualdade ou respeito às diferenças, mas de evidenciar a imponência delas como um casal lésbico que não o aparenta ser, entendendo que Cora considera a sexualidade em si como positiva, mas a aparência física dada ao estereótipo negativa, como descrito anteriormente em suas preferências. Para Julia, ela precisa apontar sua visão de mundo e, mais do que isso, impô-la. Já a narradora pensa de forma contrária:

> Seguindo esse raciocínio, a verdadeira falha de caráter estava não em mim, mas em Julia; enquanto eu queria exibi-la (logo, sentia orgulho dela), Julia preferia me esconder (logo, sentia vergonha de mim). Retraçar as razões dessa vergonha era, nesse ponto, insignificante. Tanto fazia a forma como ela fora criada, e por quanto tempo teve que frequentar a igreja aos domingos, e se seu ideal romântico se formou e permaneceu inalterado desde a primeira Barbie e o primeiro Ken. Nada disso mudava o fato de que, para todos os efeitos, ainda que ela me empurrasse para o meio das suas pernas, cravasse as unhas em mim, gritasse, deitasse a cabeça na minha barriga depois, nós continuávamos sendo tão somente boas amigas (BENSIMON, 2013, p. 150).

Ao refletir que é pior sentir vergonha do que orgulho, Cora entende que Julia não quer comprometer sua identidade com performances homoafetivas, sendo sua relação somente uma distração, amantes que ao final do sexo, realizado entre quatro paredes, voltam a ser melhores amigas.

Essa discussão parece importante para a compreensão das personagens: ao mesmo tempo que ressurge mágoas ainda existentes, possibilita perspectivas futuras de si e de suas relações. A viagem serve, portanto, como ponto de conexão: “As cidades, as vilas, as paisagens gaúchas que elas vão descobrindo ativam os mecanismos do estranhamento, da mesma forma que as referências à família” (GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, 2017, p. 91). Isso é manifesto nas formas em que a viagem afeta suas relações familiares. A narradora passa a desenvolver conversas mais sinceras com seus pais, compreendendo seus motivos e formas de agir, enquanto Julia, ao revisitar Soledade e contar sua história familiar à Cora, confronta memórias que a perseguiam como um fardo. Após se despedir e encerrar a viagem, compreendendo-se melhor, começam novos trajetos a fim de reatar outros laços.

Mesmo quando os viajantes já sabem o caminho percorrido e para onde querem ir, nem sempre a viagem é realizada com facilidade, podendo existir

adversidades na estrada, seja a interrupção por um acidente ou alguma reforma, ou mesmo algum problema no veículo ou com o condutor. Nas experiências identitárias, isso também ocorre. Ao entender o gênero como um definidor do sujeito antes mesmo do seu nascimento, é implicada também a sua forma de atuar socialmente, os seus interesses, suas roupas, seus ambientes e, logo, seus relacionamentos. Para encaixar-se, é preciso seguir as regras reguladoras, porém, nem todas as identidades agem como o esperado e, por isso, entram em conflito com a norma. Segundo Louro (2018, p. 16), tais indivíduos "se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões".

Os espaços são partes importantes na constituição dos sujeitos, servindo muitas vezes como formadores, ao ensinarem como portar-se de uma ou outra maneira, mas também como reguladores e limitadores, principalmente ao tratarem de identidades que não se adequam a eles. Para Dalcastagnè (2015), é importante analisar a relação dos indivíduos com o espaço, bem como suas narrativas, pois ao refleti-los entendemos melhor as personagens e, da mesma maneira, ao analisá-las compreendemos seus espaços, pois eles "nos dizem deles e daquelas/es que os frequentam, ou das/os que não estão autorizadas/os a frequentá-los" (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 12).

Ao entender o território gaúcho, principalmente o rural, como masculino e heterossexual, baseando-se em tradições mantidas pelas últimas gerações, vozes, corpos e sexualidades dissidentes passam a ser uma ameaça. Natalia Borges Polesso (2018) propõe mapeamentos geográficos de representações e autorias lésbicas que questionem esses ambientes consolidados, pois entende que eles

> [...] dizem respeito às possibilidades de encontrar, resignificar e criar espaços onde o trânsito das lésbicas e/ou mulheres *queer* seja possível. As geografias de lésbicas fornecem uma crítica importante das interseções do patriarcado, dos sexos, da homofobia e do heterossexismo, bem como a garantia de que as lésbicas e as espacialidades femininas *queer* tornem-se visíveis (POLESSO, 2018, p. 6, grifos da autora).

Nesse sentido, *Todos nós adorávamos caubóis* retrata uma busca de duas

mulheres *queer*[3] pela liberdade de tráfego. No entanto, a ocupação de locais que não lhes são designados não é realizada sem embates. Já no início da viagem, ainda em Porto Alegre, um homem confronta Cora pelo calçado utilizado:

> Fomos interrompidas por uma série de três batidas na minha janela. Olhei e reconheci o cara das bombachas [...]. Baixei o vidro.
> "Essas tuas botas são de homem", ele disse, apontando para dentro do carro, o dedo indo e voltando duas vezes. Pela sua experiência, minhas botas pareciam ter acabado com o seu dia.
> Um tanto chocada, olhei para meus próprios pés a fim de conferir o que era mesmo que eu usava, e eram meus coturnos Doc Martens, pelos quais eu havia pagado uma pequena fortuna em uma loja da marca em Paris. Aquele par de sapatos tinha um pequeno altar reservado em quase todos os movimentos da contracultura, mas era demais esperar que tal carga simbólica penetrasse na carcaça cansada de quem no máximo tinha visto coturnos protegendo os pés dos policiais militares que atiram balas de borracha em tendas do MST. Este é o problema da moda: você depende dos outros. Se eles não entenderem a mensagem, todos os seus esforços vão por água abaixo.
> Dei um risinho resignado.
> "Acho que o senhor não é um especialista em moda".
> Então fiquei encarando seu rosto precocemente enrugado e senti quando Julia encostou a mão na minha perna e ouvi quando ela disse baixinho para irmos embora dali (BENSIMON, 2013, p. 13-14).

É interessante esta cena ser realizada ainda na capital gaúcha, local anteriormente habitado pelas personagens e cosmopolita, onde a multiplicidade identitária supostamente não é um problema. Mesmo deslocado da sua zona, por estar vestido tradicionalmente no centro porto-alegrense, em específico na frente da estação rodoviária, local de encontros e passagens culturais, o homem busca impor a sua crível posição de poder, ao ditar o que ela deveria vestir já que é mulher. Ao mesmo tempo, verifica-se o enfrentamento de Cora e o gesto harmonioso de Julia. É possível ponderar aqui os papéis de gênero como norteadores identitários: ao passo que Cora se vê mais masculina incorpora performances deste gênero, como a impossibilidade de ignorar os insultos por si só, enquanto Julia assume o posicionamento de submissão e reconciliação.

Em outros momentos também são percebidos os conflitos existentes ao território interiorano gaúcho ser transcorrido por duas mulheres:

> O nome de um armazém pintado à mão. Três cadeiras de palha postas expressamente para que se olhasse o movimento dos carros. Nós paramos para comprar frutas e água.

[3] Utiliza-se este termo pela indefinição da sexualidade das personagens na narrativa.

> O velho proprietário perguntou: "O que duas gurias como vocês estão fazendo aqui?" (BENSIMON, 2013, p. 77).

O espanto em forma de questionamento evidencia que aquele lugar, exterior à casa, não é bem-vindo ao seu gênero, como se faltasse, no mínimo, uma presença masculina, que servisse de proteção ou autorização. Além disso, exibe como as personagens infringem às regras sociais de conduta, pois além de serem mulheres, são tipos específicos, ressaltadas na expressão *gurias como vocês*, que subvertem a dominação masculina do espaço. Para González Fernández, a escrita da obra como um romance de estrada amplia esse debate:

> Esse elemento é realmente interessante no romance de Bensimon, atuando como sintoma de uma geração de mulheres que afrontam a sucessão de estranhamentos e estrangeirices identitárias (a diferença sexual, a sexualidade, a classe social, a procedência cultural, a identidade brasileira quando estão na Europa; a idade, a divergência da identidade brasileira quando falam desde Rio Grande do Sul). A viagem é uma metáfora culturalmente inteligível, e a viagem por uma paisagem que se sente própria, mas é desconhecida, situa as protagonistas no território da fronteira, sem normas e também sem fascínio, onde o eu pode construir-se a partir da experiência e do desejo (GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, 2017, p. 97).

No decorrer da viagem, na primeira parada em Antônio Prado, Cora questiona o tratamento dado a elas ao solicitar serviços de uma pousada, por pensar que seria realizado de outra forma em condições distintas:

> Julia começou a preencher o cadastro com uma letra cuidadosa. De vez em quando, ela levantava a cabeça e sorria para a senhorinha. A velha, por sua vez, ia seguindo com os olhos minhas andanças pela sala, como se as coisas estivessem ali não para ser vistas de muito perto, mas apenas em uma panorâmica apressada. Talvez ela fosse mais amável com outros hóspedes. Talvez ela oferecesse balas de morango para as crianças. Mas nós não parecíamos ser o tipo de gente que ela tinha prazer em servir (BENSIMON, 2013, p. 21).

Ressalta-se a escolha narrativa feita por Cora, apresentando Julia como alguém cuidadosa, mesmo para preencher um simples cadastro, e sendo simpática ao tratar a *senhorinha*, elementos que podem ser atribuídos ao feminino. Enquanto isso, ela se retrata como impaciente, caminhando e examinando os objetos pela sala, sendo seguida pelos olhos da *velha*. Novamente se coloca em sinal de alerta, já que pensa não ser o tipo de hóspede ideal para aquele estabelecimento. Cora reflete então sobre as possíveis motivações que levam a esse pensamento:

> Que tipo de gente? Para começar, eu era uma loira platinada, cabelos emaranhados, dois dedos de raízes castanhas intencionais. Além das botas Doc Martens, eu usava um jeans apertadíssimo (pernas finas desde criança), uma regata e uma jaqueta de couro vermelha e justa com capuz, o qual, você pode imaginar, ficava um bocado armado atrás do meu pescoço. Desde que eu morava em Paris, eu carregava no lápis preto.
> Quanto a Julia, é claro que ela tinha mais chances de angariar simpatias. Em primeiro lugar, ela era menos estranha do que eu. Eu não ficaria nem um pouco surpresa se alguém de repente elogiasse seus brincos. Em segundo, porque estava sempre disposta a agradar, mesmo quando percebia certa hostilidade no outro. Isso já tinha me deixado irritada umas tantas vezes no passado. E, no entanto, havia também em Julia uma certa dose de inadequação, como se apenas uma série de acasos, uma longa cadeia deles, pudesse explicar sua presença naquele lugar (BENSIMON, 2013, p. 21-22).

Neste excerto, a narradora entende que não recebe a simpatia das pessoas por sua aparência, ressaltando novamente as botas descritas anteriormente como masculinas e uma inserção de detalhes para cada parte de seu corpo, manifestando uma possível busca excessiva por provar sua resistência aos padrões sociais. Como argumenta Helena González Fernández (2017, p. 94), "[a] moda é uma superfície de negociação da sexualidade e reafirma a personalidade e a consciência sobre a identidade sexual. Cora, com suas botas, reforça sua vontade de afirmar, visibilizar, explicitar, fazer-se entender em contraposição a qualquer norma". Ao mesmo tempo, ela define Julia como alguém que busca ser agradável e inserida nos diferentes ambientes, mesmo nos quais não deseja estar, qualidade que vê como negativa.

A narradora comenta sua construção identitária, partindo da adolescência, e sua busca por afastar-se de uma feminilidade:

> Aos dezesseis anos, eu ainda era o que os falantes de inglês chamariam de *tomboy*. Em outras palavras, digamos que as tias e as tias-avós adoravam me puxar em um canto a fim de sugerir mudanças drásticas na minha aparência, afinal eu ficaria tão bem com um vestidinho estampado e uma sandalinha, e por que eu não soltava o cabelo?, cabelos soltos valorizariam muito os traços delicados do meu rosto [...].
> Por exemplo, eu transformei algumas calças jeans velhas em shorts muito curtos. Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz. Eu gostava da ideia de estar me tornando mais atraente e, na minha compreensão particular de psicologia da moda, isso não queria dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petit-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo (BENSIMON, 2013, p. 50-51, grifos da autora).

Desse modo, Cora mostra uma procura por sua identidade realizada sempre em um sentido contrário às normas sociais e culturais. Ao mesmo ponto que sente atração por mulheres próximas à heterossexualidade, enxerga em si isso como um defeito. É interessante pensar, sobretudo, nas perspectivas das personagens. Mesmo sendo trazido na maior parte da narrativa o olhar de Cora sobre as vivências, alguns trechos fazem refletir se a narradora é digna de total legibilidade, já que é vista por Julia como uma garota que não aparenta "nem perto do que se poderia esperar de gurias que ficam com gurias, esteticamente falando" (BENSIMON, 2013, p. 148). Assim, Cora é exatamente como se vê ou trata-se mais de uma busca por atuar de forma a fazer o mundo refletir sobre suas práticas normativas de gênero? De qualquer forma, a personagem reproduz continuamente práticas dadas como masculinas, como orgulhar-se por conseguir abrir um vinho com as botas, igual ao homem que se relacionou em Paris, Jean-Marc.

Desta forma, observa-se que as personagens atuam de forma híbrida, em relação a seus gêneros e sexualidades, não apegando-se às performances pré-definidas, por mais que não compreendam por completo suas atitudes discursivamente. Juliana Defilippo (2017), em seu estudo sobre obras de Carol Bensimon e Cíntia Moscovich, aborda que

> são autoras que têm um olhar *queer* porque criam subjetividades que resistem à categorização, porque suas personagens não são nem uma coisa nem outra dentro dos rótulos socialmente estabelecidos. Ser homossexual é uma espécie de *performance* e, ao introduzir um erro nessa repetição dos gestos que tradicionalmente permitem identificá-las como homossexuais, elas constroem uma subjetividade que não é o que a convenção espera, mas também e algo de indefinido, é uma subjetividade que está em formação e para a qual ainda não há rótulos, questionando os regimes heteronormativos (DEFILIPPO, 2016, p. 284, grifos da autora).

Portanto, elas transitam pelos espaços, permitindo-se experiências mesmo onde não deveriam estar, em uma presença contínua de suas identidades pelos diversos territórios, desde o exterior, Paris e Montreal, aos mais distantes locais gaúchos. Nota-se essa mistura de vivências na criação de Cora ao regressar à casa, que traz em sua moda lenços regionais, cruzando gêneros e territórios culturais opostos, provando que "[n]em as botas são apenas de homem nem a bombacha é apenas a roupa tradicional gaúcha. A moda, com sua habilidade para fundir o

inconciliável, supera as diferenças normativas sexuais e nacionais" (GONZÁLEZ FERNANDÉZ, 2017, p. 95).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No término da viagem, as sensações podem ser diversas. Alguns viajantes sentem cansaço, arrependimento, nostalgia ao ver as fotografias ou as lembranças adquiridas, ou mesmo planejam o próximo trajeto a ser realizado. Entretanto, o fator-comum são as experiências vividas, que acrescentam ou moldam algum aspecto em suas identidades. Além disso, o próprio espaço percorrido já não é mais o mesmo:

> Eventualmente, em vez de serem repetidas, as normas são deslocadas, desestabilizadas, derivadas, proliferadas. Aventureiros ou desviantes, seduzidos ou empurrados por quaisquer razões, há aqueles e aquelas que se desviam das regras e da direção planejada [...]. Desencaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas. Ficam à deriva – no entanto, torna-se impossível ignorá-los. Paradoxalmente, ao se afastarem, fazem-se ainda mais presentes. Não há como esquecê-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado. Mais do que isso, ao ousarem se construir como sujeitos de gênero e de sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das "normas" regulatórias, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas (LOURO, 2018, p. 17-18).

Todos nós adorávamos caubóis comprova tal resistência e subversão, não por apresentar uma forma prescritiva de como sujeitos pós-modernos devem atuar em suas vivências de gênero e sexualidade, mas ao apontar a relevância dessas vidas e das experiências como formadoras identitárias. A viagem mostra-se, neste caso, como fator de compreensão de si, ao tornar visíveis às personagens aspectos não antes percebidos, tanto em relação às suas sexualidades quanto aos outros tipos de relacionamentos. Julia e, principalmente, Cora passam a entender que o importante não é a afirmação de sua identidade, como um resultado definitivo, mas as vivências realizadas em sua construção.

Conclui-se que os espaços, mesmo quando conflituosos, atuam como necessários para a constituição identitária das personagens, e elas também se tornam definitivas para uma possível mutação nos próprios ambientes. Neste sentido, s*er* mulher, lésbica e/ou bissexual, em um território conservador e machista,

é relevante, porque exige mudanças nas perspectivas, buscando desestruturar as raízes fixadas culturalmente. Mesmo incorporando em suas atitudes padrões de gêneros como norteadores identitários, pois vivenciam as normas de um sistema binário, as personagens *queer*izam os locais percorridos, ultrapassando as fronteiras e colocando-se continuamente em trânsito.

REFERÊNCIAS

BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. 1. ed. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. 1.ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. Cíntia Moscovich e Carol Bensimon: a personagem homossexual feminina na literatura brasileira contemporânea. In: **Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 49, p. 275-287, set./dez. 2016.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. Romance de estrada: memória afetiva e sexualidade em Carol Bensimon. In: **Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 50, p. 84-101, jan./abr. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. In: **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 20, p. 3-19, abr. 2018.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer.** Tradução de Guacira Lopes Louro. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

"O VERBO SE FEZ CARNE HABITOU ENTRE NÓS": INVESTIGANDO A REPRESENTAÇÃO DE JESUS EM UM ESPETÁCULO DE DANÇA CRISTÃ

PRESTES, Kathlen Iandra Silva[1]
NETO, Manoel Alves Neto[2]

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar aos leitores reflexões acerca das experiências artísticas vivenciadas no espetáculo de Dança Cristã *"O verbo se fez carne habitou entre nós".* O espetáculo encena momentos que Jesus viveu aqui na terra, mostrando que ele foi humano e principalmente fragilizado diante da sociedade. Jesus é representado na figura de uma mulher negra, para retratar os sofrimentos e as situações de exposição que Jesus enfrentou e que a mulher negra historicamente enfrenta. Este é um espetáculo de Dança Cristã, que tem como intuito levar o nome de Jesus por meio da Arte.

Palavras-chave: Dança Cristã; Jesus; Mulher Negra; Espetáculo.

Abstract: The purpose of this article is to present to the readers reflections on the artistic experiences lived in the Christian Dance show "The Word Became Flesh Dwelt among Us". The show stages moments that Jesus lived here on earth, showing that he was human and especially fragile before society. Jesus is represented in the figure of a black woman to portray the sufferings and exposure situations that Jesus faced and the black woman historically faces. This show is a Christian Dance show, which aims to bear the name of Jesus through Art.

Keywords: Christian Dance; Jesus; Black Woman; Performance

INTRODUÇÃO

Desde criança sempre vivenciei experiências artísticas dentro do contexto religioso, a partir dos líderes dos grupos sempre ouvi falar a respeito do que seria Dança Cristã. Atualmente busco aprofundar questões relativas ao saber/fazer desta Dança Cristã com o intuito de fomentar o campo de conhecimento da Dança por meio da pesquisa e do meu fazer enquanto artista, docente e pesquisadora de Dança.

Tenho vivenciado um diálogo profundo entre as práticas religiosas e os saberes próprios da área das artes. No Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tenho investigado aspectos do que vivencio e compreendo como Dança Cristã.

Ingressei no curso de Dança-licenciatura da Universidade Federal de Pelotas

[1] Estudante de Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas. katlhempel@gmail.com.
[2] Professor do curso de Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas. manoelluthiery@outlook.com.

(UFPEL) em 2016 com o intuito de adquirir conhecimentos específicos que auxiliassem no desenvolvimento das práticas artísticas que eu já vivenciava em comunidades cristãs.

A ideia de criar o espetáculo *"O verbo se fez carne e habitou entre nós"* surgiu na disciplina de Composição coreográfica com a Profa. Dra. Maria Falckembach (Dança-Licenciatura UFPel). A coreografia deste espetáculo tem um caráter de Dança Cristã e foi criada com intuído de ser transmitida a um público diverso e não somente a um público cristão.

O tema "Dança Cristã" é recorrente na minha trajetória desde criança e trazê-lo para o contexto acadêmico é uma forma de dar visibilidade a esta Dança, apresentando a todos os aspectos de grande relevância que ela carrega, tanto para o meio Cristão como para a Arte, podendo desta maneira, pesquisá-la de acordo com as metodologias próprias da Arte, imbricadas com o meu olhar e minhas vivências enquanto estudante artista-pesquisadora-professora em formação.

DESENVOLVIMENTO

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida a partir do estudo acerca das práticas artísticas desenvolvidas na criação do espetáculo de dança *"O verbo se fez carne e habitou entre nós"*. A Pesquisa tem sido guiada pelos processos de criação coreográfica, configurando o que Cesaroli (2015) chama de "pesquisa como prática", que implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização como processos simultâneos e independentes.

As práticas artísticas desenvolvidas neste trabalho iniciaram desde o momento em que comecei a pensar sobre ele, até a sua estreia. Pensar a respeito do elenco, características da movimentação, figurino, iluminação e criação de cada cena foi um trabalho minucioso que exigiu tempo.

A metodologia utilizada na pesquisa se dissolve por meio dos métodos utilizados no processo criativo, caracterizando este estudo como uma Pesquisa Performativa. Nesta perspectiva a prática em si mesma é o método de pesquisa (multi-método guiado pela prática).

> A pesquisa em movimento assume a forma dinâmica entre efemeridade e rastro, impulso e escuta como condição (des-re) estruturante. Esse dueto às avessas de si mesmo dilui dicotomias do tempo linear e paradoxalmente instala a força performativa da dança (Fernandes, 2014).

Este trecho do artigo de Ciane Fernandes traz aspectos semelhantes dos quais utilizei para gerar meus processos coreográficos. Elenquei dois tópicos relevantes que estão sendo discutidos na pesquisa, são eles: *Dança Cristã* e *Representações de Jesus na Arte*.

- DANÇA CRISTÃ

Julgo de extrema importância apresentar aos leitores a Dança Cristã ao qual irei me referir. É uma dança ao qual eu vivencio a partir das práticas do contexto do qual estou inserida. Por ser uma dança que não parte de uma técnica específica, ela pode vir a se modificar na forma como é trabalhada em determinados lugares. Mas o que relaciona as Danças Cristãs é o fato de elas serem em total adoração a Deus.

Como relata Isabel Coimbra[3] (2005), principal referência no Brasil em Dança no cristianismo protestante, afirma que a dança de louvor e adoração é uma total entrega à vontade de Deus, entendendo que o corpo deve mover-se espontaneamente para exaltar a Ele; assim, a ação deixa de ser simples apresentação artística. Durante entrevista com a bailarina Martaneli Bittencourt[4] relatou que:

> A dança ela é muito importante por que no espetáculo a gente pode ver que através dos nossos gestos, a gente pode transmitir algo muito forte na vida das pessoas, então eu acho que ela é muito importante por que a gente está ali ministrando e a gente está transmitindo Jesus. A gente não está dançando somente por dançar, a gente está dançando para ele e a gente está ministrando na vida das pessoas através de simples gestos.

A Martaneli Bittencourt resume um pouco da intenção da Dança Cristã, que não visa levar as pessoas a uma determinada religião nem falar sobre religião, mas falar de um alguém que esteve aqui e que humanizou uma geração a partir do seu modo de vida. É por isso que muitas pessoas lembram-se dele até hoje. É esse

[3] Pesquisadora em Dança Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais e dirigente da mudança: Cia de Dança e Artes Cênicas desde de 1997, membro da Igreja Batista de Lagoinha,
[4] Bailarina do espetáculo *"O verbo se fez carne a habitou entre nós"* (2019).

também o real fato de existir uma dança que se importa em transmitir a vida de Jesus através da Dança.

- JESUS, UMA MULHER NEGRA

Representado na Arte pelo fenótipo que a cultura ocidental desenvolveu, Jesus tem sido representado como um homem, branco, com cabelos longos e olhos claros. No artigo "Ponto de vista: por que é importante saber que Jesus não era branco" publicado no site da BBC, Robyn J. Whitaker (2019,pg 1) afirma que "os autores seguem a tendência de representar Jesus Cristo como um homem branco".

O filme "A cabana", com direção de Stuart Hazeldine (2017), representa Jesus na figura de uma mulher negra, no drama ninguém sabia que ela era Jesus, por não ter "características" do Jesus que as pessoas costumam idealizar.

Esta reflexão deu lugar a primeira inspiração que tive para pensar sobre o elenco, pois primeiramente queria representar Jesus semelhante à figura do filme, uma mulher negra, que não tivesse algum adereço que expressasse nela a figura tradicional representada pela cultura ocidental, mas somente pelas suas movimentações se desvendasse que ela representava Jesus.

Este foi o modo que encontrei para expressar que Jesus pode ser representado por uma mulher, pois as mulheres negras têm características próprias e falam por si. Djamila Ribeiro (2017) em seu livro "Lugar de Fala" aponta que historicamente "a mulher negra não é pensada a partir de si mesma, mas em comparação ao homem" (2017, p.22). Representar Jesus como uma Mulher Negra é uma forma de descolonizar e desocidentalização este Jesus que é proveniente do Oriente médio e tem mais características negras que brancas. Segundo WHITAKER (2019,pg 1)

> O problema é que Jesus não era branco. Porém, é normal que seja essa crença exposta se estivermos em alguma igreja ou galeria de arte. Como não há uma descrição física na Bíblia, tampouco há espaços para dúvida: o Jesus histórico, o homem que foi executado pelo Império Romano no século I, era de pelo escura e proveniente do Oriente Médio

Ao conseguir uma compreensão da proposta, que era representar Jesus humano e orientalizado, queria um elenco formado por meninos e meninas de

diversas idades, tamanhos, mas de preferência que fossem todos cristãos. Com conhecimentos prévios sobre a figura central da dramaturgia, a fim de facilitar a construção das cenas que retratavam as vivências de Jesus a partir da bíblia.

Por não conseguir ter bailarinos meninos, meu elenco ficou sendo formado por 12 bailarinas, a maioria negras. O espetáculo acabou ganhando uma forma de representação feminina em todos os aspectos, valorizando força da mulher que é recorrentemente sempre vulnerabilizada diante da sociedade e da desigualdade como afirma Djamila:

> Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz essas desigualdades, se não se olhar atentamente para elas, se impossibilita o avanço de modo mais profundo (RIBEIRO, 2017, pg 25)

CONCLUSÕES PARCIAIS

Esta pesquisa ainda está em andamento, como já expus no decorrer do texto, mas entendo por antemão a relevância dela para novos passos que garantam visibilidade a produção de Crítica Social através da Dança no meio Cristã. Apresentando uma Dança Cristã conectada com Jesus e com questões do nosso tempo.

Uma Dança Cristã que não aparece como caminho para a religião, mas como expressão artística que traduz questões do nosso tempo. Questões que Jesus discutiria a luz do seu amor pela humanidade. A situação histórica de subalternização da mulher negra é uma delas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Ferreira. **A Bíblia Sagrada**. Casa Publicadora Paulista, 2015.

PIMENTEL, Lucia Gouveia. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa.** ouvir ouver ▪ Uberlândia v. 11 n. 1 p. 88-98 jan.|jun. 2015.

SEIXAS Victor de. **Resumo de Seminário de Pesquisa em Andamento**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** . Belo Horizonte (MG). 2017.

SOUZA, Julianna Rosa de**. Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre**

os padrões raciais na produção dramatúrgica brasileira. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC. 2017.

UMA MUSA NO AQUÁRIO

OLIVEIRA, Lara Freitas de[1]
De MARTINO, Marlen [2]

Resumo:

Este artigo pretende visibilizar o percurso de Marlene Helena, uma mulher nascida na primeira metade do século XX, no extremo sul do Rio Grande do Sul e que, durante anos, tornou-se a musa do fotógrafo Ubiratan Freitas, cuja atividade profissional foi exercida na cidade de Rio Grande/RS. O que procuramos aqui é perceber, a partir das imagens de arquivo do fotógrafo, as relações da história das mulheres e a riqueza da infâmia na narrativa biográfica de Marlene Helena, uma musa anônima.

Palavras-chave: fotografia; musa; biografia; memórias.

Abstract:

This article intends make visible the route of Marlene Helena, a woman born in the first half of the century XX, in the far south of Rio Grande do Sul and what, for years, if became a muse of the photographer Ubiratan Freitas whose professional activity was exercised in the city of Rio Grande/RS. What we searching here is to realize, from the archive images of the photographer, the relationships of history of woman and the wealth of infamy in biographical narrative of Marlene Helena, an anonymous muse.

Keywords: photography; muse; biography; memoirs.

INTRODUÇÃO

O livro de Francine Prose, **A vida das musas: nove mulheres e os artistas que elas inspiraram**, narra a trajetória de mulheres consideradas musas em algum período de suas vidas e a repercussão provocada por esse lugar estético. As nove mulheres estudadas por Prose obtiveram algum grau de reconhecimento, ou de um público mais amplo ou de um grupo de artistas. Ao deixarem rastros no imaginário artístico, suas histórias foram divulgadas e contadas. No entanto, sabemos que a história não é construída somente a partir de personalidades que se tornaram

[1] Graduanda em Artes Visuais Bacharelado com ênfase em História, Teoria e Crítica da arte pela FURG. *E-mail*: contatolarafreitas@gmail.com

[2] Doutora em Artes Visuais pela UFRGS e mestre em História Cultural pela UFSC. Atualmente coordena o Laboratório de Estética-LABEST e atua como como professora adjunta no Curso de Artes Visuais na FURG. *E-mail*:demartino.marlen@gmail.com

ícones, há o cânone, mas também há aquilo que escapa. Vivências que não foram suficientemente iluminadas e acabaram por ser marginalizadas e excluídas da grande história. O filósofo Michel Foucault (2012) denomina como infames pessoas de carne e osso cujas histórias foram obliteradas pelo tempo.

Portanto, entre tantas musas que foram condenadas a não deixarem rastros (FOUCAULT, 2012), aqui daremos luz a uma. Desta vez, uma biografia que ainda não foi contada. A Helena que será aqui retratada é uma das diversas mulheres que compõem a história do Rio Grande do Sul na metade do século XX. Através da sua imagem, projeta-se uma realidade que é conhecida, julgada, apagada e que servirá de exemplo da realidade de várias outras. Essa é uma história de luta, que diversas mulheres travaram sem que fossem valorizadas por isso. Helena e Ubiratan serão os protagonistas desta narrativa, pois ele a tornou sua musa e ela o tornou fotógrafo.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A MUSA

Marlene Helena Dias Pinto, nasceu no litoral sul do Brasil, especificamente na cidade do Rio Grande, Rio Grande do Sul. Filha de pais com ascendência espanhola e uruguaia oriundos de Santa Vitória do Palmar/RS, ela ignora o dia exato em que nasceu. Está certa de que foi registrada seis meses depois de seu nascimento e comemora, desde que se lembra, o dia 8 de novembro de 1944 como sendo seu aniversário. Sua família passou pelo êxodo rural, migrando do campo de Santa Vitória do Palmar para Rio Grande que, comparado a mesma, seria uma cidade urbana. Assim como Michelle Perrot (2019) traz em seu livro **Minha história das mulheres**, acreditava-se que esse movimento iria proporcionar mais oportunidades de emprego, estudo e uma melhor qualidade de vida, o que nem sempre ocorreu.

Helena traz em seu nome a representação de diversas outras mulheres na história, incluindo as que deram origem ao mesmo. Sua mãe Idorilha, antes de dar à luz a ela, passou por três partos extremamente dolorosos e traumatizantes, dos quais somente uma filha sobreviveu. No parto de Helena contou com a ajuda de uma parteira, a qual a marcou de tal forma que ela deu o seu nome a sua filha, como uma

forma de agradecimento. Seu primeiro nome é em homenagem à sua madrinha. Helena já nasce enaltecendo duas outras mulheres que, de alguma forma, foram sublimes para sua família, uma que acolhe e outra que dá a vida.

Do mesmo modo, ela já vem com o peso do nome de uma musa, pois carrega uma história que pertenceu a célebres mulheres na literatura, a começar por Helena de Tróia. Tamanha preciosidade que sempre esteve em segundo plano, podendo servir de exemplo para todos os momentos em que sua própria potência acabou sendo colocada de lado.

Helena estudou somente até a quinta série. Teve a oportunidade de ir para um colégio particular que a esposa de seu padrinho iria pagar, porém, teve medo de desapontar e não aceitou. Acabou fazendo um curso profissionalizante de corte e costura, o que, como menciona Michelle Perrot, tornou-se muito comum a partir dos anos 1950, pois dava às mulheres mais uma habilidade manual que serviria para trabalhar em fábricas ou no lar, como foi o caso de Helena (PERROT, 2019).

Michelle Perrot também menciona como a carreira de professoras primárias se tornou uma ambição digna da pequena burguesia e das classes populares, rurais e operárias (PERROT, 2019). Via-se como uma oportunidade de educação e de emprego concreto, no entanto, na prática, exemplifica-se essas questões com a irmã mais velha de Helena, Eva . A mesma também cursou somente até a quinta série, seus estudos foram interrompidos porque o pai sofreu um Acidente Vascular Cerebral (AVC), e ela, sendo a filha mais velha, foi trabalhar na mesma empresa que seu pai um dia trabalhou. Seu sonho e sua ambição de ser professora foram, então, interrompidos pela dura realidade.

Em sua adolescência, Helena viveu o primeiro amor. Ela conta que ele era seu vizinho, filho do primo do seu pai. Um homem muito educado, inteligente e lindo, diz que parecia um artista. Porém, ele tinha uma namorada que toda vez que ele atentava se separar ameaçava contra sua própria vida. Helena conta ter se sentido mal pela possibilidade de estragar um relacionamento e que não faria isso com a moça. Foi então na procissão da Nossa Senhora dos Navegantes, a qual ia todo ano, e pediu para que ela colocasse um homem muito bom em sua vida e que eles se apaixonassem. Pouco tempo depois, em uma ida à praia do Cassino, localizada na cidade do Rio Grande/RS, com a família, ela relata ter visto um homem muito

bonito saindo do mar com um remo na mão, o qual, posteriormente, veio a descobrir ser devoto de Nossa Senhora dos Navegantes, e seu futuro marido e fotógrafo.

O FOTOGRÁFO

Nascido em Rio Grande no dia 27 de outubro de 1942, Ubiratan Freitas, depois de diversas reviravoltas em sua trajetória, incluindo trabalhos como pescador, mecânico de bicicletas e militar, em uma viagem a trabalho, em 1964, aos 22 anos, para a cidade de Santiago do Boqueirão/RS, ele vê, pela primeira vez, uma câmera à venda. Em um ato impulsivo, ao nutrir esperança por um futuro promissor, Ubiratan compra sua primeira câmera.

Por não ser de classe abastada, nem morador dos bairros mais nobres do Rio Grande, Ubiratan foi responsável por registrar uma parcela da sociedade que antes não tinha tanto acesso à fotografia. Diversas famílias hoje têm álbuns fotográficos que foram elaborados por ele. Registrando muito mais do que momentos especiais para essas famílias, as fotografias capturam aspectos sociais de diversas épocas nos 53 anos em que foi fotógrafo, podendo-se ser notados aspectos visuais e como a fotografia evoluiu ao longo do tempo. Na citação abaixo, Roland Barthes (1980) reflete sobre o posicionamento de um fotógrafo dentro de sua obra final e de qual forma podemos perceber sua presença nesse movimento.

> Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci (BARTHES, 1980, p.11).

O momento que o mesmo vivenciou, ao sentir que via os “olhos que viram o Imperador”, equivale-se aos meus sentimentos quando olho as fotografias que Ubiratan tirou. Além de trabalhar como fotógrafo para o Quartel do exército do Rio Grande por mais de 50 anos e ficar cerca de 30 trabalhando como autônomo em seu estúdio e em eventos, ele também foi o maior fotógrafo de sua própria vida. Deixando, a meu ver, a biografia mais linda.

Todavia, é difícil encontrar fotografias em que Bira, como é chamado por todos, aparece em frente às câmeras. Analisando seu acervo pessoal, encontra-se então o dia em que mais se tem registros de sua figura visível retratada, o dia de seu casamento com Helena. Em vários outros, podemos compreender a sua presença invisível, como Merleau-Ponty (2014) vislumbra em sua obra “o visível e o invisível”.

Diversos moradores do Rio Grande podem falar desse fotógrafo, existem registros seus em alguns livros e jornais, muitos o conhecem e conhecem sua história. Entretanto, chegando então em uma das principais questões que regem este trabalho, quem é essa mulher ao seu lado nas fotografias? Esta, pode ser a guia nesta pesquisa, tanto por sua presença no decorrer da trajetória desse fotógrafo, como por suas falas, explicando-as.

Os primeiros registros fotográficos de Ubiratan não foram a trabalho. Como dito, ele foi fotógrafo do Quartel e também de eventos, tais como aniversários, casamentos e inaugurações de praças. Entretanto, existem as fotografias que ele tirava por puro prazer, em que explorava suas ideias, retratava seu cotidiano, suas vivências, e nelas temos Helena, que foi sua principal modelo e, consequentemente, musa.

MATRIMÔNIO E OS GESTOS

Composição 1 - Fotografias 1 e 2, ambas de 1966. Fonte: Acervo de Helena.

A forma escolhida para retratar e abordar o matrimônio vai muito além somente do dia do casamento. O começo do mesmo foi dia 9 de julho de 1966, como o pequeno relógio à direita na fotografia 1 demonstra, cerca de sete horas da tarde.

Assim como a artista brasileira Rosângela Rennó, que aborda (Cerimônia do Adeus, 1997-2003) um contexto muito amplo a partir de um mesmo fragmento de gesto, como, por exemplo, os casais adentrando os carros após a cerimônia do matrimônio , opto por unir uma coletânea de fotografias que retratam um gesto que se repete na vida do casal em questão.

O fragmento de gesto nas fotografias que Rennó se apropria se repetem nas fotografias que Ubiratan tirava. Em contrapartida, apesar de todas excentricidades das fotografias de casados deles, não se encontra nenhuma com o fragmento de gesto retratado por ambos artistas.

Intrigante também é a forma como o gesto é capturado de maneira distinta. Até o presente momento, todas fotografias encontradas em que Bira registrou esse gesto ele se encontra dentro do carro junto aos recém-casados, enquanto todas as apresentadas no trabalho de Rosângela são capturadas de fora dos carros e, certas vezes, das motos. A partir disso, pensa-se a intimidade que ele estabelecia com a câmera. Tratando esse instrumento com tamanha pessoalidade que é possível sentir sua presença dentro dos ambientes registrados. Assim, reforça-se a ideia apresentada no começo do presente artigo de que Ubiratan deixou a biografia mais linda que ele poderia conceber, pois as fotografias vão além de um mero *click* e de um registrar distante. Elas se fazem presentes no movimento criado pelos gestos enclausurados.

A partir de Maria Soledad, em seu projeto **Cómo miran tus ojos**, em que ela se apropria de fotografias que foram tiradas por seu pai, entende-se a dimensão que se pode adentrar ao seguir a trajetória de um fotógrafo. Ao contrário da artista em questão, tive a sorte de conhecer o fotógrafo e a musa da qual sigo a trajetória, todavia, é possível enxergar, como dito também sobre Helena, uma outra persona ali ‘enclausurada’. O homem que eu acompanho e pesquiso vai muito além da figura de Ubiratan, ele se mostra como um ser verdadeiro e independente que ali sobrevive.

As fotografias encontradas se mostraram capazes de retratar muito além das lembranças individuais: uma época. Uma memória que se constitui a partir de qualquer telespectador.

Nesse sentido, relembrando os conceitos de nudez abordados por Agamben (2014), creio que, através desses registros, o espectador se torna capaz de vê-los desnudos, expostos, abertos. Apesar de realizar entrevistas com Helena, nunca a enxerguei tão aberta e disponível quanto na fotografia 2. Acredito que Agamben me fez capaz de entender tamanho choque que fiquei ao observar essa fotografia.

Portanto, neste artigo, o que antes poderia ser entendido como "posar", aperfeiçoou-se e passou a ser entendido como fragmentos do gesto, embasado na leitura de **Notas sobre o gesto**, também de Agamben (2008). O que se procura analisar com minúcia e sentimento nas fotografias de Ubiratan é muito mais do que uma "pose", um posicionamento corporal, transmuta-se para o gesto ali presente, e esse, nas fotografias escolhidas, enquadra-se de forma em que posar não era o suficiente.

A fotografia 2 incidia ao posar, a uma pré-produção fotográfica, porém, a expressão facial de Helena, por mais que seu corpo tenha sido posicionado, vai além das amarras concebidas e do posar limitado. Ao contrário, ela não se limita a um sorriso singelo e um olhar fixado no obturador. Sua expressão viaja, como que com vergonha da câmera. Nada poderia se encaixar melhor nos sentimentos criados por esse gesto do que Agamben (1996):

> Olho alguém nos olhos: estes se abaixam – é a vergonha, que é vergonha do rosto que há atrás do olhar –, ou me olham, por sua vez. E, ao me olharem, eles podem impudicamente exibir seu rosto como se atrás dele houvesse um outro olho, abissal, que conhece aquele vazio e o usa como um esconderijo impenetrável; ou, com um despudor casto e sem reservas, deixando que no vazio de nossos olhares tenham lugar o amor e a palavra (AGAMBEN,1996, p.75)[2] .

O fragmento desse gesto se repete nas fotografias 1, 3 e 4, estabelecendo a relação entre elas e o que suponho ser o motivo de tal gesto, pois é o elo entre as quatro fotografias: Ubiratan. Em duas ele se encontra atrás das câmeras, invisível, e,

[2] Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa.

nas outras duas, em frente a ela, visível, ao lado de Helena. O mesmo gesto, o mesmo homem e a mesma câmera.

Composição 2 - fotografias 3 e 4 ambas de 1966. Fonte: Acervo de Helena.

> Mesmo a Monalisa, mesmo Las Meninas podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de ligatio, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto (AGAMBEN, 2008, p.12).

As fotografias de Ubiratan e Helena e as suas como casal, como diz Agamben na citação anterior, são fragmentos de um gesto, de um movimento, desde o início de seu casamento até a maternidade. São fragmentos que retratam personas que eles foram, personas estas que eu não conheci, ou talvez agora conheça através destes registros.

Essas figuras ou, então, esse amor fantasmagórico se apoderam dos espectadores por eles estesiados para sobreviver. Sendo assim, o que antes encontrava adormecido e preso em uma caixa no armário, que talvez se encontrasse

apagado até mesmo para o casal em questão, agora, através das fotografias, apodera-se e acorda novamente.

Por um lado, vejo o jeito de Ubiratan demonstrar seu amor. Helena deixou claro, no decorrer de nossas conversas, que ele raramente demonstrava que a amava. Ao olhar essas fotografias, crio uma visão do que possa ser a forma dele demonstrar amor. Pelo que me foi dito, a iniciativa das fotografias sempre partiu de dele, não eram pedidos de Helena. O mesmo também escreveu atrás de várias fotografias, deixando registrada a data em que foram tiradas, quem estava nelas ou então qual ocasião em que foram registradas.

A trajetória desta pesquisa parece ter despertado Helena, pois, ao indagá-la sobre quem era aquela mulher ali fotografada, seus olhos se fixaram em mim respondendo um “sou eu” com certa dúvida, relembrando um passado adormecido pelo tempo e pelas vivências. Ela enfrentou muitos fatores em sua vida, assim como várias outras mulheres, o que a tornou a mulher que ela é hoje, uma mulher completamente diferente da época em questão.

Helena seguiu um padrão imposto por diversos recursos midiáticos, como os jornais, o rádio e entre outros, e religiosos, os quais são explicados, por exemplo, por Joana Maria Pedro (1997), no livro **História das Mulheres no Brasil**, mais específico no capítulo “Mulheres do Sul”. No mesmo, a autora traz citações que eram divulgadas em diversos meios, os quais regiam os atributos que uma boa mulher deveria ter. Este papel diz respeito a diversas fases da vida das mulheres, principalmente seus deveres e atributos como esposa e mãe, como exposto no texto de 1855, que incide ao papel social da mulher como mãe a partir de um viés romantizado da maternidade.

> É o coração de uma mãe a fonte mais pura da ternura. É o depósito mais sagrado dessa chama, que diviniza a mulher e a faz credora da mais sublime veneração na escala social. Eis enfim definido [...] mas que digo? As palavras são poucas para que possam d’alma narrar os sentimentos. Quem justamente poderá descrever o estado do coração materno nos transes da saudade quando, ao separar-se de um filho, a quem consagra tantos títulos de amor, vai representar a cena da despedida? (PEDRO, 1997, p. 283).

Da mesma forma, em 1888, o Jornal do Comércio apontava os “Dez mandamentos da mulher”, levando-se já em consideração o termo “mulher”, nesse contexto, simbolizando a esposa.

> 1º - Amai a vosso marido sobre todas as coisas.
> 2º - Não lhe jureis falso.
> 3º - Preparai-lhe dias de festa.
> 4º - Amai-o mais do que a vosso pai e a vossa mãe.
> 5º - Não o atormenteis com exigências, caprichos e amuos.
> 6º - Não o enganeis.
> 7º - Não lhe subtraias dinheiro, nem gasteis este com futilidades.
> 8º - Não resmungueis, nem finjais ataques nervosos.
> 9º - Não desejeis mais do que um próximo e que este seja teu marido.
> 10º - Não exijas luxo e não vos detenhais diante das vitrines.
> Esses dez mandamentos devem ser lidos pelas mulheres doze vezes por dia, e depois ser bem guardados na caixinha da toillete. (PEDRO, 1997, p. 285).

Por mais que Helena só viesse a nascer cerca de 55 anos após essas publicações, as mulheres que a criaram foram regidas por esses dizeres, educadas desse modo, assim como esses continuaram a serem reproduzidos nos anos seguintes. Portanto, a partir disso, Helena foi a boa filha que cuidou dos pais até os últimos dias, a boa esposa que cuidava da casa e do marido, a boa mãe que cuidou dos filhos e, quando a renda era baixa, a mulher que trabalhava para complementar a renda familiar.

> No discurso médico, dois caminhos conduzirão a mulher ao território da vida doméstica: o instinto natural e o sentimento de sua responsabilidade na sociedade. Enquanto para o homem é designada a esfera pública do trabalho, para ela o espaço privilegiado para a realização de seus talentos será a esfera privada do lar. Tudo que ela tem a fazer é compreender a importância de sua missão de mãe, aceitar seu campo profissional: as tarefas domésticas, encarnando a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família (RAGO, 1987, p. 75).

Fala-se poucos das mulheres como um todo no decorrer da história, entretanto, basta conhecer a história daquelas que romperam com os padrões da época? Quem foram as mulheres que seguiram estes padrões? Que também tiveram suas vidas impactadas de diversas formas, que viveram com seus medos e que hoje muitas envelhecem e fazem parte do uníssono que esquece suas histórias, pois nem elas mesmas mais serão capazes de lembrar. Helena foi uma delas. Contudo, de certa maneira, ela se difere destas, pois pôde viver alguns anos como a

musa de seu marido. A imagem de Helena é muito explorada no primeiro ano de casados, ela é retratada em diversos passeios e em seu cotidiano.

Além das influências mencionadas até então, a Igreja Católica também teve um papel crucial na educação das mulheres, principalmente na vida de Helena, que cresceu em uma família católica. Ela oferecia um destaque para àquelas mulheres dentro do seio familiar, que cumpriam com seus papéis e suas funções dentro da sociedade, sendo essa:

> A esposa que procura compreender o gênio do marido, a que se alegra com as alegrias dele, a que lhe aplaina o caminho escabroso da vida diária, a que se mostra sempre contente ou ao menos resignada, dócil às suas exigências, a que sabe cativar o marido com meigos sorrisos, sem falar sempre fora de propósito, a que é econômica e modesta, cuidadosa e de atividade silenciosa - *tal mulher é bendita por Deus*. Ela é a esposa ideal. (PEDRO, 1997, p.298, grifo da autora).

Da mesma forma, as influências impactam a maternidade. Uma vez que eram consideradas como religiosas ou santas as mulheres à espelho de Maria, a figura da mulher como mãe era dessexualizada e purificada, fazendo com que as mulheres sensuais fossem associadas à prostituição, ao pecado e à figura do mal (PEDRO, 1997).

Nas quatro fotografias que compõem as duas coleções expostas, temos o retrato de uma Helena descontraída, que parece desfrutar dos momentos com leveza e carinho. Na fotografia 4, notamos alguns detalhes já da vida de casada, como o avental que cobre seu corpo. Na época das fotografias, eles moravam juntos em uma casa no mesmo terreno que a dos pais de Helena. No final de 1969 e começo de 1970, eles se mudam para outro terreno, somente a alguns metros da casa anterior.

Ela conta que demorou muito para engravidar, pois já estava casada há quatro anos quando isso aconteceu, e que, quando seu filho nasceu, foi um parto muito complicado que deixou traumas em ambos, nela e no bebê, que chorou sem parar e sem motivos aparentes por seis meses. Isto a fez fechar o instituto de beleza que abrira em sua nova casa tinha somente um ano.

Michelle Perrot (2019) discorre sobre as dificuldades de as mulheres conseguirem fazer carreira devido às pausas que são impostas pelo matrimônio e,

principalmente, neste caso, pela maternidade. A cobrança social é tão forte que transpassa para as autocobranças, fazendo com que as mulheres tenham uma jornada de trabalho dupla ou abandonando seus empregos, como Helena. A mesma narra que pediu tanto um filho que era sua obrigação cuidá-lo quando nasceu.

> De um lado, expunham-se as recompensas da carreira do casamento e da maternidade: uma relação mais sólida entre os membros da família, o amor do marido, a mulher elevada à condição de figura central do território. De outro, as punições: sentimento de culpa, frustração, os castigos da na natureza contrariada, os perigos físicos da não-procriação ou da retenção do leite, no caso das mães, etc. (RAGO, 1987 p. 80).

Seu marido nunca a proibiu de trabalhar, ao contrário, ele a incentivou e apoiou financeiramente em todos seus projetos, como, por exemplo, o instituto de beleza, a opção por ser costureira ou, ainda, vendedora de roupas. Todos esses também têm em comum um fator: ela sempre pretendia trabalhar em casa, pois, ao ser mãe, como mencionado anteriormente, ela possuiria uma jornada dupla, com os afazeres domésticos e o cuidado com os filhos, sendo mais prático poder executar todas essas tarefas já no âmbito do lar. Depois da maternidade, ela acaba perdendo seu nome Helena, tornando-se Mãe, deixando a musa de lado pela seriedade com que teve de encarar as novas realidades.

> Certamente a construção de um modelo de mulher simbolizado pela mãe devota e inteira sacrifício, implicou sua completa desvalorização profissional, política e intelectual. Esta desvalorização é imensa porque parte do pressuposto de que a mulher em si não é nada, de que deve esquecer-se deliberadamente de si mesma e realizar-se através dos êxitos dos filhos e do marido (RAGO, 1987, p. 65).

Após o primeiro ano de casados, os registros fotográficos diminuem consideravelmente, encontrando pouquíssimas fotografias. Tem-se duas de Helena grávida, uma delas a qual é a fotografia 5, e outros raros registros, um deles a fotografia 6, de 1976, quase com 10 anos de casados. Todavia, ao analisar as fotografias, notamos como a aparência de Helena mudou, tanto as vestimentas quanto o posicionamento corporal. Os fragmentos de gestos, que antes eram marcados por sorrisos descontraídos, agora dão lugar a uma nova Helena.

Enquanto o casamento se constitui em um processo de união de bens, a romantização da maternidade é pensada a partir de diversos fatores, entre esses, a

mortalidade infantil. Fazia-se necessário uma figura que se responsabilizasse pelos filhos em prol de sua criação com êxito e saúde. Uma campanha criada para colocar a mulher no papel de mãe, a partir de argumentos biológicos e sociais, como Rago (1987) menciona, até mesmo a partir de discursos médicos que adentram o espaço doméstico através do aleitamento materno.

Composição 3 - fotografias 5, de 1970, e 6, de 1976. Fonte: Acervo de Helena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar dos escritos de Michelle Perrot serem, principalmente, a respeito da realidade francesa e se apropriarem de exemplos da mesma, suas narrativas dialogam e se igualam com as que Helena vivenciou e, hoje, narra. Portanto, várias questões levantadas são semelhantes, como se confirma nesse estudo, as realidades das mulheres do extremo sul do Brasil, podendo até mesmo se enquadrar dentro da contemporaneidade do começo do século XXI.

É de extrema valia encerrar este artigo com questionamentos e reflexões, já que, no final, os pontos finais demoram a chegar, permitindo o uso de várias vírgulas ou, então, pontos e vírgulas. As subjetividades inerentes nessa pesquisa são muitas, portanto, concluo que elas me percorrem e assim o farão por muito tempo ainda,

permitindo diversos caminhos e acordando várias questões adormecidas em mim e naqueles que narro.

Esta pesquisa e narrativa não só contam uma biografia, mas trazem vida a questões adormecidas. Mais do que nunca, comprovo, para mim mesma primeiramente, e talvez para aqueles que lerem essa escrita, o poder da fotografia. Esta, sendo muito mais do que um objeto físico que registra um instante.

O trabalho da artista Flavya Mutran, **Quase memória**, faz questionamentos que viso pensar no trabalho que me propus a fazer. As ligações entre a matéria e a memória e as formas de preservar essa memória, para, então, acordá-la. Suas ideias acerca da intervenção no "tempo" são também de extrema curiosidade particular, pois mostram a fragilidade desses suportes e, mais ainda, dos fantasmas ali enclausurados, como Agamben (2012) incita. Além disso, demonstra o que pude comprovar ao dialogar com Helena, que a memória é frágil e que as personas que somos também possuem tamanha fragilidade ao serem transpassadas pelo tempo.

Não obstante a isso, buscou-se demonstrar a potência do olhar sobre as fotografias familiares como um acervo riquíssimo para contar parte da história de uma cidade, a fim de compreender tudo que elas representam e tudo aquilo que elas aprisionam dentro de si. Isto valoriza as musas que, muitas vezes, podem estar sentadas costurando ao nosso lado, a cada dia tendo um pouco mais de suas vivências esquecidas. Pode-se, por fim, enxergar a potência que elas têm para nossa própria história e o que elas podem dizer sobre aqueles que somos e aqueles que podemos conhecer.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Ninfas**. 1.ed. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Nudez**. 1.ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2014

_____. Il volto. In: Mezzi senza fine. Note sulla politica . Bollati Boringhieri: Torino, 1996.p. 74-80.

ARTEFILOSOFIA. **Notas sobre o gesto**. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto: IFAC, n.4, jan. 2008.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.203-222. 3.d. 2012

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. 4.ed. Perspectiva, 2014.

ORGANIZAÇÃO MARY DEL PRIORE. **História das mulheres no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PROSE, Francine. **A vida das musas**: nove mulheres e os artistas que elas inspiraram. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar Brasil 1890-1930. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

WEBBLOG, Flavya Mutran's. **Menina, Série Quase Memória**. Disponível em: <https://flavyamutran.wordpress.com/tag/quase-memoria/>. Acesso em: 09 out. 2019.

De Eva a Mariaa: A (des)construção de gênero e as relações de poder na literatura e nas artes

Professores Responsáveis

Profª. Dra. Michele Vasconcelos Oliveira do Nascimento (FURG)
Profª. Dra. Rodrigo Santos de Oliveira (FURG)

Na sociedade Ocidental, de cultura judaico-cristã, os mitos da criação perpetuaram a mulher como o "Outro" do homem, o diferente negativo, justificando a submissão e subserviência. Lilith ou Eva, a mulher encerra em si a desobediência à Lei do Pai, a sua "natureza" é a transgressão, impuro é o seu corpo, como tudo que dele provém (Cf. BEAUVOIR). A **sexualidade feminina** é interdita, com a repressão do corpo e desejos.

Assim, Maria Mater, a mulher resignada, maternal e da família tornou-se o ideal feminino a ser seguido nesta sociedade. A mulher passou a ser representada de forma antagônica e maniqueísta: o bem e o mal, produzindo os **estereótipos sociais**. Essas representações femininas – míticas – resultam as construções históricas das relações de gênero, repletas de significados e de **relações de poder**, que podem ser apreendidas e analisadas a partir do desenvolvimento do conceito de gênero como culturalmente construído, uma categoria de análise histórica (SCOTT).

Considerando que tais **representações do feminino** se manifestam em todas as áreas da cultura e da produção de saberes, produzindo e reproduzindo imagens e símbolos que reafirmam esses modelos e as relações de poder envolvidas, o presente capítulo acolhe discussões que visem à análise e à problematização da construção desses estereótipos, assim como a sua **desconstrução, na literatura e nas artes**, tomando como base as discussões desenvolvidas pelos estudos de gênero e pela **crítica feminista** nas últimas décadas.

Rasgar: um gesto feminino − desdobramentos entre o conto *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, e a série *Sepulcro*

Ana Carolina Tavares Sousa[1]
Nádia da Cruz Senna[2]
Rosângela Fachel de Medeiros[3]

RESUMO: O presente texto é um recorte da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no qual analisamos a forma como o conto *O papel de parede amarelo* (1892), de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), desvela o enquadramento opressivo de mulheres intelectuais por discursos médicos de fins do século XIX, bem como estabelecendo possíveis diálogos entre a narrativa textual e uma produção artística de nossa autoria. Desse modo, pretendemos abordar a histórica normatização imposta às mulheres e, sobretudo, àquelas consideradas desviantes, tomando a literatura como escopo de análise por meio da qual buscaremos colocar em diálogo e pensar nossa produção artística no contexto contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres, literatura feminina, arte contemporânea.

ABSTRACT: This text is a excerpt from the master's research developed at the Postgraduate Program in Visual Arts (PPGAVI) of the Federal University of Pelotas (UFPel), in which we analyze the way the tale The Yellow Wallpaper (1892) , by Charlotte Perkins Gilman (1860- 1935), unveils the oppressive framing of intellectual women by late-nineteenth-century medical discourses, as well as establishing possible dialogues between the textual narrative and an artistic production of our own. Thus, we intend to address the historical norms imposed on women and, above all, those considered deviant, taking literature as the scope of analysis through which we seek to put in dialogue and think our artistic production in the contemporary context.

KEYWORDS: Women, female literature, contemporary art.

---

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), sendo bolsista CAPES/CNPq. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande, (FURG).

[2] Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

[3] Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Introdução

Este texto apresenta um recorte da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob a orientação das docentes Dra. Nádia Senna e Dra. Rosângela Fachel, no discorreremos acerca da produção literária feminina no cenário ocidental de fins do século XIX, dando enfoque para o conto *O papel de parede amarelo* (1892), no qual a autora, Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), amálgama experiências pessoais e elementos ficcionais.

O enredo traz à cena o caso de uma mulher diagnosticada com um transtorno psíquico a quem é prescrita, como tratamento, passar alguns dias em completo isolamento. A solidão imposta à protagonista acaba por lhe desencadear uma série de sensações e fantasias que ela descreve. Seus relatos trazem à tona seu interesse pela escrita e a expressa reprovação de seu marido, que também é seu médico, no que diz respeito a essa prática.

O conto de Gilman apresenta uma personagem ingênua e completamente subjugada pelo discurso científico/médico e patriarcal, e tece uma crítica à histórica aproximação entre a figura da mulher – especialmente, da mulher intelectual – e a loucura; aproximação esta que, a partir de meados do século XIX, foi determinante para a disseminação de ideais conservadores e heteronormativos.

Dentre as inúmeras discussões que poderiam ser realizadas a partir do conto, voltamos nossa atenção para uma crença social de que o interesse por atividades intelectuais representaria um perigo à saúde mental da mulher ou, ainda, de que a inclinação para as Artes (literárias e visuais) seria um indício de que sua sanidade encontrava-se comprometida. Não estamos interessadas na escrita enquanto um sintoma, um efeito ou uma causa – ainda que esta pesquisa trace diálogos com o campo de estudos da Saúde Mental, pois não dispomos das competências necessárias para a defesa de uma ou outra teoria e, portanto, não almejaríamos fazê-la –, mas enquanto produção poética que lança luz sobre os enquadramentos (BUTLER, 2003) opressivos e as tentativas de controle, silenciamento e apagamento de mulheres apontadas como desviantes, e, ainda, enquanto dispositivo potencializador de outras narrativas, tanto literárias, quanto visuais. A importância dessa atenção sobre os registros literários de autoria feminina é destacada pela a antropóloga Carla Cristina Garcia em seu livro

Ovelhas na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura. Segundo ela, estes escritos são indispensáveis para a compreensão da realidade de mulheres apontadas como loucas, na medida em que "deixam entrever aquilo que os tratados psiquiátricos masculinos geralmente não enfocavam, as vozes das mulheres" (GARCIA, 1995, p. 54).

Além de tecer reflexões acerca da obra de Gilman, dando destaque a alguns pontos específicos, também pensaremos o conto enquanto disparador para a produção de um trabalho poético-visual. Para tanto, delineamos aproximações e distanciamentos entre elementos trazidos pela narrativa textual e por uma série de quadros, intitulada *Sepulcro* (2019), desenvolvida por mim. Desse modo, pretendemos articular possíveis diálogos comparados entre a Literatura e as Artes Visuais, em especial a Arte Contemporânea, de modo a *dar a ver* a visualidade presente nas palavras, bem como as palavras que podem emergir da visualidade.

As mulheres no papel e os papéis das mulheres: a "vida escrita" de Charlotte Perkins Gilman

Antes de mergulharmos na obra de Gilman, acreditamos ser importante ressaltar que não temos interesse em adotar a ideia reducionista de que a obra seria mera extensão da vida da escritora, autêntico antídoto para uma realidade penosa ou fruto de um processo de cura de si; trata-se, pois, de pensar no gesto de escrever como gesto de existência – e de resistência. Vida e obra não são apreendidas aqui como instâncias complementares, reflexos uma da outra, mas como uma terceira *coisa*, una e coesa: a vida escrita (BRANDÃO, 2006). Alcunhado por Ruth Silviano Brandão, o termo "vida escrita" consiste na "unidade entre escrever e viver e vice- versa", tendo em vista que, em determinados casos, ambas são indissociáveis,

> [...] que uma é outra e se dizem e se gritam, choram e se lamentam, ao mesmo tempo [...] Todo o corpo do artista fala em sua música, sua pintura ou sua escrita em gestos que misturam sinestesicamente os sentidos, tornando impossível a ausência de sua vida em seu texto, qualquer que seja sua natureza, tornada visível pelo som, cor ou traço de escrita (BRANDÃO, 2006, p. 28).

Nesse sentido, a escrita consiste em "uma absoluta necessidade para tornar a vida

possível" (BRANDÃO, 2006, p. 25), uma condição necessária para manter o indivíduo vivo, até que o gesto de escrever e o viver amalgamam-se de modo que desassociá-los já não seja concebível.

Este nos parece ser o caso de Charlotte Perkins Gilman, cuja obra e vida desejamos discorrer neste texto. O seu conto, *O papel de parede amarelo*, todo ele em forma de diário, desvela o sofrimento psíquico de uma mulher que tem sua liberdade cerceada e, ao passo em que encontra na escrita um refúgio, é duramente censurada. Essa mulher é a protagonista do conto, mas, de certa forma, a própria autora. Na narrativa, a personagem, que não tem seu nome revelado, relata o diagnóstico de histeria[4] realizado por John, seu esposo e médico. Os escritos da personagem expõem seu monótono cotidiano em uma casa de campo para a qual teria sido levada a fim de que permanecesse isolada.

Seu esposo, a quem ela confia sua saúde e dedica elogios excessivos, a proíbe de manter qualquer tipo de contato com os empregados e até mesmo com a filha do casal, ainda bebê. Enclausurada em um dormitório que a repugna, ela torna- se cada vez mais infeliz. Impedida de estabelecer qualquer tipo de contato com o mundo exterior, a personagem acredita que a escrita poderia amenizar sua solidão. Seus breves registros denunciam a reprovação expressa por John em relação à sua capacidade criativa e ao seu interesse por atividades intelectuais.

> Ele [em referência ao marido] disse que, com o poder de imaginação que tenho e meu hábito de inventar histórias, uma debilidade dos nervos como a minha só pode resultar em fantasias exaltadas, e que devo usar minha força de vontade e meu bom senso para controlar essa propensão. É o que tento fazer (GILMAN, 2016, p. 22-26).

O tratamento prescrito à personagem e descrito no conto não era estranho à Gilman, visto que ela própria já havia sido submetida a ele em algum momento de sua vida. Ao fim de sua adolescência, a escritora já se mostrava inquieta em relação à realidade de muitas mulheres. Declaradamente feminista, ela tinha receio de que o cumprimento de certas exigências sociais a impedisse de seguir produzindo, o que a conferiu rendeu longos períodos de profunda angústia e descontentamento. Gilman

---

[4] A histeria, também conhecida como neurastenia, assim designada pela medicina alienista francesa no ano de 1869, e foi considerada uma doença dos nervos resultante de implicações fisiológicas próprias às mulheres. Sua causa mais difundida compreendia o deslocamento do útero infecundo, apreendido como um animal indomesticável, pelo corpo feminino.

passou por avaliações médicas e recebeu um diagnóstico absolutamente impreciso, também passou por um período de internação em um sanatório e, e seu retorno para casa, foi aconselhada a distanciar-se de atividades intelectuais e, desse modo, alcançar a *cura pelo repouso*.

Assim como à autora, à personagem do conto em questão, também é receitada a plena ociosidade. Mas a reclusão e o repouso lhe despertam uma fixação pelo papel de parede amarelo que recobre as paredes do desagradável quarto em que se encontra enclausurada. A princípio, a tentativa de desvendar as nuances do papel que recobre o cômodo consiste em uma forma de distração; mas, com o decorrer do tempo, o interesse passa a tornar-se uma obstinação.

A estampa do papel de parede consome seus pensamentos, e todas as horas de seu dia são dedicadas a desvendar se há uma simetria entre os desenhos. Seu olhar, cada vez mais apurado, identifica, na trama do revestimento amarelo, a presença de figuras femininas. A partir de então, ela impõe a si mesma a tarefa de libertar aquelas mulheres que, a seus olhos, parecem permanecer sufocadas pelos padrões (sociais). Metáfora dos arquétipos ideais e inatingíveis aos quais as mulheres eram impelidas a se encaixar e dos quais se tornavam prisioneiras, a trama do papel de parede amarelo também enclausurava as figuras femininas que, a ele, não se submetessem. Em referência às moças afixadas – asfixiadas – no revestimento do quarto, a personagem afirma: “Assim que elas conseguem atravessar, o padrão as estrangula e as vira de cabeça para baixo, e faz com que seus olhos fiquem brancos!” (GILMAN, 2016, p. 56).

Em uma tentativa desesperada de libertar as mulheres dos liames do papel, a protagonista de Gilman dedica-se a um trabalho árduo o qual consiste em rasgar toda a cobertura das paredes do quarto até que cada uma das prisioneiras seja resgatada e possa passear pelo jardim, como um animal rastejante. Sim! As mulheres outrora sucumbidas pelos padrões rastejavam, deslocavam-se, ou assim tentavam, de modo semelhante a bichos escorregadios e estranhamente velozes, traiçoeiros, portanto.

Dissonante, a narrativa da protagonista deixa certa dúvida em relação às mulheres presas à parede, isso porque, em alguns momentos ela afirma a existência de uma mulher específica e única, atada e solitária no emaranhado de linhas que compõem a estampa do papel. A referência a uma figura singular, talvez simulacro de todas as outras, fica evidente quando a personagem diz: “Tão logo despontou a lua e a pobre mulher começou a rastejar e a sacudir o padrão, levantei-me e corri para ajuda-la. Eu puxava e ela sacudia, eu sacudia e ela puxava, e antes que fosse manhã tínhamos arrancado metros de papel” (2016, p. 63-64).

Aos poucos, parece que a presença dessa mulher, por vezes solitária, não anula a existência das outras; ao contrário, talvez ela seja o conjunto de todas elas, reflexo da protagonista que, assim como todas nós, guarda várias de si dentro de si mesma. Indício dessa dupla imagem da personagem, que se desdobra em tantas outras, encontra-se em certas colocações que parecem escapar quase involuntariamente de sua boca. Ela diz: "Fico imaginando: e se todas saírem do papel de parede como eu saí?"; e, mais adiante,

> Acho que vou ter que voltar para trás do padrão quando vier a noite, e isso é difícil! É tão agradável estar neste grande quarto e rastejar a meu bel-prazer! Não quero ir lá fora. Não vou fazer isso [...] Pois lá fora é preciso rastejar pela terra, e tudo é verde em vez de amarelo. Aqui, porém, posso rastejar sem esforço pelo chão, e meu ombro se encaixa perfeitamente naquela grande mancha ao longo da parede, então não posso me perder. (2016, p. 67-68).

A partir da destruição do papel de parede, a protagonista pode, enfim, deleitar-se com a liberdade conferida às mulheres outrora aprisionadas. Assim como aquelas que rastejam no jardim, ela própria passa a rastejar pelo cômodo, em uma completa imersão em suas alucinações. Ao fim do enredo, John flagra-a rastejando pelo chão, e ela diz: "finalmente consegui sair".

Gestos e buracos: diálogos possíveis entre Literatura e Arte Contemporânea

A nosso ver, o gesto praticado e descrito repetidamente pela personagem, o qual consiste em destruir o papel de parede, cavando-o com as mãos, traz à leitura da narrativa em primeira pessoa uma constante sensação de esgotamento. A acurada escrita da protagonista, tornada dispositivo para a produção de imagens mentais e para o desencadeamento de emoções correlatas a estas, é capaz de suscitar-nos um irreprimível e sufocante sentimento de angústia e exaustão.

Ao pensar sobre o conto de Gilman em relação ao processo de criação da série poético-visual *Sepulcro* (2019) é possível tecermos algumas aproximações, como a presença do gesto de rasgar imagens. Assim como a protagonista da narrativa, realizo essa série a partir de intervenções – do rasgar e perfurar – em retratos femininos, imagens que emergem não de um papel de parede, mas de papéis fotossensíveis.

Essa proposição artística foi desenvolvida a partir de meu contato com algumas obras literárias, dentre elas, o conto de Gilman. O trabalho compreende a apropriação de três antigos retratos adquiridas em um acervo comercial do município de Pelotas/RS. As imagens foram copiadas e impressas em papel fotográfico (tamanho 20x30cm) e, posteriormente à ampliação, foram rasgadas de modo que o rosto feminino presente em cada uma delas não pudesse ser (re)conhecido pelo espectador (Figura 1).

Figura 1 – Ana Tavares. Série *Sepulcro*, 2019. Fonte: Acervo da pesquisadora.

As imagens imoladas foram combinadas com listas de possíveis sintomas de disfunções mentais em mulheres[5] de fins do século XIX e meados do XX, e dispostas em molduras brancas (formato caixa), com cerca de três centímetros de profundidade cada uma, o que possibilitou a criação de um distanciamento entre os textos, afixados ao fundo, e as fotografias.

Percebo que, tanto no conto de Gilman quanto em minha série *Sepulcro*, o ato de rasgar papéis, suportes de imagens femininas, insurge como um gesto que provoca fissuras as quais, em certa medida, expõem o enquadramento opressivo imposto às mulheres pela ordem patriarcal de fins do século XIX e meados do XX.

Mas, se no conto da escritora estadunidense, a personagem engendra um processo de revelação e libertação de mulheres que tinham seus rostos e corpos

[5] Os fatores causais coletados e anexados às imagens foram retirados de casos reais elucidados no texto *Psiquiatria e Feminilidade*, de Magali Engel (2018).

entrelaçados aos padrões do papel, em nosso trabalho, o oposto acontece.

Na série, o gesto omite as faces femininas de modo a obstruir a identificação das mulheres retratadas; parte do papel fotossensível é arrancada e, através da fenda provocada, diagnósticos psíquicos emergem. Acreditamos que a protagonista do conto de Gilman confira ânima às mulheres (reflexos dela mesma) que, assim como ela, se encontravam em estado de aprisionamento físico e psíquico; parece- nos que ela confere um corpo (feminino) a seus fantasmas, seus medos, suas angústias, suas revoltas.

Mas se a protagonista do conto desvela a suposta existência de mulheres por detrás do papel de parede, em *Sepulcro*, não nos importa quem são as mulheres retratadas, já que partimos do pressuposto de que qualquer mulher poderia ser apontada como desviante por razões incontáveis. Nesse caso, ignoramos a identidade daquela que se encontra congelada pelo tempo, ignoramos sua história de vida, seus sorrisos, lágrimas e rugas, já que sabemos que ela era mulher e isso já era o bastante para que pudesse ser condenada à loucura.

Ainda que o ato de rasgar papéis e produzir fissuras seja uma marca tanto do conto de Gilman quando de minha proposição artística na série mencionada, há certa oposição na simetria entre esse mesmo gesto na ficção e na produção visual, oposição esta que se desvela quando nos indagamos: para onde olhamos, quando olhamos para um buraco?

Os escritos diarísticos atribuídos à personagem da narrativa descrevem sulcos provocados por uma mulher que, em situação de confinamento, é tomada pelo desespero e vislumbra a liberdade das mulheres que vê (e sua própria), mediante a abertura de frestas; já no caso da série produzida, as incisões aliciam o olhar para que este as adentre e as explore até onde for possível. Em Gilman, os buracos provocados pela protagonista apontam para fora, sinalizam uma saída para antigas prisioneiras, deixam entrever a liberdade que elas poderão encontrar no quarto ou até no jardim da casa de campo; já em *Sepulcro*, os buracos apontam para dentro, é preciso se aproximar para descobrir o que há lá dentro. Em Gilman, o buraco é portal de partida para todos aqueles corpos femininos que, enfim, podem tatear o ambiente desconhecido; em *Sepulcro*, o buraco é covil, onde se encontram enterrados textos médicos que, em algum momento da história, condenaram mulheres a viver sob o estigma da loucura (Figura 2).

Figura 2 – Ana Tavares. *Sem título*. Série *Sepulcro,* 2019.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

As reflexões sobre nossa poética e, especialmente, sobre o gesto nela implicado, nos possibilitaram um encontro com os escritos de Cecilia Almeida Salles (2012) e da artista Fayga Ostrower (2010), os quais abordam a criação poético- visual enquanto um processo. Sobre isso, ambas as autoras afirmam ser inevitável o sacrifício de algumas possibilidades criativas em detrimento de outras perspectivas de trabalho. “Nesse sentido, construir é destruir”, pontua Salles, em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2012), ao discorrer acerca das escolhas que o artista se vê impelido a fazer ao concretizar um projeto. Em *Criatividade e processos de criação*, Ostrower reitera que “no formar, todo construir é um destruir” (2010, p. 26), tendo em vista que ao optar por uma técnica, um material, um suporte e mesmo uma temática, outras inúmeras possibilidades são renunciadas.

A partir das colocações de Salles e Ostrower ponderamos que o processo criativo, que resultou na série em questão, não implica somente em um descarte de possíveis caminhos a serem trilhados no processo criativo, mas também em sacrificar, literalmente, as imagens as quais são coletadas e sobre as quais são realizadas manipulações. Portanto, para nós, em *Sepulcro*, construir é, de fato, destruir. E destruir, nesse caso, significa (re)construir, reinventar narrativas a partir de vestígios de outras histórias − histórias latentes em fotografias e tratados médicos −, ressignificar um passado de tentativas de silenciamento e de apagamento.

Considerações finais

Por tudo o que foi posto até o momento, acreditamos no potencial sensível que cada produção poética traz consigo, potencial este capaz de gerar análises, incitar reflexões, provocar questionamentos e, ainda, fomentar a construção de outras e novas narrativas. Nesse sentido, pontuamos também que palavras e imagens não são, aqui, apenas justapostas, e a relação entre essas dimensões midiáticas e narrativas não se restringe à mera legenda ou ilustração; elas se atravessam, se retroalimentam, formam um único corpo.

Dessa maneira, o conto escrito por Gilman e apresentado neste trabalho assume, em nossa pesquisa, um lugar especial, no qual palavra se metamorfoseia em imagens capazes de projetar novas poéticas, como a série *Sepulcro*. Nesta, fotografias coletadas em acervos e fragmentos de diagnósticos médicos extraídos de um livro dividem o espaço do mesmo quadro e se tangenciam através do gesto de rasgar. Na proposição verbo-visual, a obra literária se faz latente: mulheres e buracos se descolam das páginas e migram para as molduras; a loucura está ali, convidando o espectador a entrar, olhar de perto, decifrar, ler através das palavras, dos sintomas, aproximar-se, quem sabe, a ponto de experimentar a sensação de descoberta que a protagonista do livro experimentou quando se aproximou do papel de parede e descobriu sua liberdade.

Referências

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GILMAN, Charlotte Perkins. ***O papel de parede amarelo***. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

ENGEL, Magali. **Psiquiatria e feminilidade**. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. ***Ovelhas na Névoa*: um estudo sobre as mulheres e a loucura**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

OSTROWER, Fayga. ***Criatividade e processos de criação***. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. ***Gesto inacabado: processo de criação artística***. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MARY SHELLEY/FRANKENSTEIN: SENSIBILIDADE/MONSTRUOSIDADE

SOUZA, Cassius André Prietto[1]

Resumo: O relato apresenta o estudo sobre a escritora Mary Shelley e sua criatura monstruosa, segundo uma abordagem interdisciplinar que investiga o imaginário, processos de criação, estudos da cultura e de gênero. O trabalho foi desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação e integra uma pesquisa em desenvolvimento sobre Criadores e Criaturas em relações amalgamadas, reconhecendo que as sensibilidades e experiências dos criadores forjam as subjetividades das criaturas, e estas por sua vez, vão influenciar ações e posturas, estabelecendo um circuito recorrente e intricado.

Palavras-chave: Mary Shelley; Frankenstein; sensibilidade; monstruosidade

Abstract: The report presents the study of the writer Mary Shelley and her monstrous creature, following an interdisciplinary approach that investigates the imaginary, creative processes, cultural and gender studies. The work was developed with the Graduate Program in Education and integrates a research in progress about Creators and Creatures in amalgamated relationships, recognizing that the sensibilities and experiences of creators forge the subjectivities of creatures, and these in turn will influence actions. And postures, establishing a recurring and intricate circuit.

Keywords: Mary Shelley; Frankenstein; sensibility;monstrosity

Introdução

Frankenstein é um monstro clássico da literatura de ficção, sua força reside na capacidade de estabelecer empatia com os leitores, seja pelo sofrimento oriundo de tantas rejeições, seja pela fúria desencadeada, que provoca questionamentos e transformações. A complexidade dessa personagem faz com que se mantenha atual e permaneça viva em nosso imaginário. Impressiona mais ainda, se pensarmos que essa criação provém de uma jovem inglesa, que aceitou participar de um desafio entre escritores, para ver quem escrevia o conto mais tétrico, numa noite chuvosa em um castelo, lá pelos anos iniciais do século XIX. A jovem Mary Shelley realizou o feito, recriou um mito e se transformou como escritora pioneira nesse gênero de literatura.

O trabalho apresenta uma breve biografia da autora, pontuando aspectos de sua personalidade e suas vivências que concorrem para a concepção de sua

[1]Doutorando PPGE/UFPel, Bolsista CAPES, cassius_andre@hotmail.com

criatura monstruosa. O estudo é pontuado por ilustrações e desenhos em quadrinhos que apresentam encontros imaginários entre esse pesquisador, a criadora e a criatura, com intenção de revisitar situações, ouvir confissões, revelar intimidades, sensibilidades e transgressões.

Mary Shelley: breve biografia

> Desenhei mentalmente milhares de quadros em que eu me apresentava a eles e tentava antecipar sua recepção. Supunha que seriam tomados pela repugnância, até que, com minha conduta mansa e minhas palavras conciliatórias, eu conquistasse primeiro a simpatia e depois seu amor (SHELLEY, Frankenstein,2001, p.123).

A breve biografia da escritora é referenciada nas obras: *Mary Shelley Uma biografia da autora de Frankenstein* (BERNHEIM, Cathy, 2014) e *O mito de Frankenstein: imaginário & educação* (ARAÚJO, ALMEIDA, BECCARI, 2018).

Mary Shelley ou Mary Wollstonescraft Godwin Shelley nasceu em 30 de agosto de 1797, na cidade de Londres. Mary era filha de William Godwin, escritor e filósofo inglês, autor voltado para questões políticas e sociais, entre suas obras se destaca *Political Justice* e o romance *Caleb Willians*. Sua mãe foi a escritora Mary Wollstonecraft, que ficou conhecida pela publicação de *A Vindication of the Rights of Woman,* texto pioneiro do feminismo. Em 10 de setembro de 1797 a mãe de Mary Shelley faleceu, apenas onze dias após o seu nascimento. Após a morte da mãe, seu pai Willian fica numa situação delicada, não tinha condições e nem jeito para criar a menina. Assim, em 21 de dezembro de 1801 ele torna a se casar com uma vizinha, Mary Jane Clairmont, que era uma viúva com dois filhos. Mary Shelley aos quatro anos de idade ganha dois novos irmãos, entre eles está a menina Fane Imlay, a qual depois se torna a sua amiga inseparável,conhecida como Claire Clairmont. A madrasta de Mary Shelley não a tratava com muito carinho, acreditava que o seu pai a mimava demais, eram comuns as discussões entre elas.

O pai Willian Godwin abre uma editora chamada de M. Godwin & Co. Posteriormente, em 1807, ele também abre uma livraria especializada em literatura infantil.Apesar dos esforços a família enfrentava dificuldades econômicas, e Willian tentava de tudo para manter a família, escrevendo e vendendo o seu trabalho

intelectual. Contudo, um dos maiores feitos deste pai, foi dar aos seus filhos uma rica e informal educação, inclusive encorajando as meninas através das teorias políticas liberais.

A mocinha Mary Shelley visitava constantemente o túmulo da mãe, tinha por hábito levar contos e poemas, alguns de sua autoria, que por vezes lia em voz alta, ou aproveitava a solidão do lugar para escrever histórias de assombração.

Em 1810, o intelectual e poeta PercyBysshe Shelley entra para a Universidade de Oxford, mas é expulso no ano seguinte, esse jovem revolucionário e idealista, descobre na filosofia de William Godwin uma nova forma de pensar, assim ele resolve escrever uma carta para Willian pedindo para conhecê-lo, honrado com a solicitação, o pai de Mary Shelley convida o rapaz para uma visita. Em 11 de novembro ,Percy encontra-se num jantar com Willian e este lhe apresenta a sua família, é o momento em que Mary e Percy se encontram pela primeira vez. Nasce uma atração, que vai se inflamar em 1814, após o retorno de Mary de uma viagem de férias da casa dos Baxters, na Escócia. A situação se torna complicada porque Percy já era casado e pai. Conforme a paixão aumenta entre Mary e Percy, entre declarações e encontros escondidos, também começam a surgir os conflitos entre Mary e seu pai, que não aceita o relacionamento dos dois, o casal resolve fugir e acabam levando com eles a meia irmã e amiga Claire. O trio escapa no meio da noite, iniciando uma vida de aventura por diferentes cidades da Europa, principalmente junto aos centros onde Percy era reconhecido como poeta. Mas dois anos depois o trio resolve retornar a Inglaterra, Mary na época estava grávida de seu primeiro filho, Percy perdeu todo seu dinheiro com as viagens, abalado com suas dívidas começa a ter crises no seu relacionamento com Mary, durante uma das suas brigas, Mary sente dores e acaba perdendo sua filha por nascer prematuramente.Para piorar a situação a primeira esposa de Percy se suicida. Mas neste mesmo ano o casal resolve seus conflitos e casam-se, assim Mary assume o sobrenome do poeta e marido tornando-se Mary Shelley.

A Noite da Criação do Monstro

Em 1816 o casal é convidado para passar o verão no castelo do poeta Lord Byron em Genebra, além deles também foi convidado o médico e escritor John William Polidori, e a meia-irmã de Mary Shelley, Claire Clairmont. Durante uma noite de chuva no castelo, o anfitrião resolve desafiar seus visitantes a criarem uma história de terror, tendo como fonte de inspiração a ambientação do castelo. Mesmo competindo com famosos da literatura universal, Mary Shelley resolve escrever um rascunho durante a noite, após um estranho sonho, esse rascunho ela intitula de *O Moderno Prometeus*, o qual anos depois se torna o famoso romance *Frankenstein* (1818).

A história narra um experimento científico no século XIX onde o Dr. Victor Frankenstein possuído pela curiosidade busca o segredo da criação. Dando vida a uma criatura que é feita de partes mortas de seres humanos, a criatura ganha vida e se revolta contra o seu criador, destruindo a todos que seu pai ama e a história termina com ambos se confrontando e morrendo.

Em 1 de maio de 1817 Mary Shelley termina o manuscrito no qual o marido resolve fazer o prefácio, para este ser enviado a editoras. Algumas editoras rejeitam o trabalho em função da pessoa a qual escreveu ser uma mulher, Mas Mary não desiste e finalmente consegue publicar pela editora Lackinton, Allen &Co. Tornando-se a partir de então a obra literária que conhecemos, o livro tornou-se também um mito do século XX.Mary escreve outros livros, inclusive produz anos depois uma enciclopédia universal, mas a obra a qual a imortaliza é sem dúvida *Frankenstein.*

Os Shelleys deixam a Grã-Bretanha em 1818 e vão para a Itália, onde ela perde seu segundo e o terceiro filhos. Mas Mary Shelley consegue ter mais um filho, que sobreviverá, esse é um menino o qual eles colocam o nome de Percy Florence. Em 1822 Percy resolve passear de barco durante uma tempestade, em busca de inspiração para os seus novos poemas, seu barco afunda e o poeta acaba morrendo afogado na Baía de *La Spezia*.

Após o falecimento do marido Mary Shelley fica reclusa durante um ano, resolvendo retornar para a Inglaterra, onde resolve se dedicar à educação de seu

filho e a sua carreira como autora profissional. A última década de sua vida foi marcada por uma doença, provavelmente causada por um tumor cerebral, o qual deixa a autora muito debilitada. Mary Shelley morre aos 53 anos de idade, em 1851.

Sensibilidade e Monstruosidade

Figura 1: Encontrando Mary Shelley. Fonte: O Autor

Na narrativa gráfica (fig.1), eu o pesquisador de posse de ferramentas mágicas faço uma viagem no tempo, que me leva para o ano de 1805, onde encontro a autora Mary Shelley, ainda criança. O encontro acontece no cemitério, a menina está lendo próxima ao túmulo de sua mãe, ela relata seu gosto pelas histórias de monstros, fica emocionada ao falar de sua perda e solidão. Durante esse breve momento, já é possível reconhecer uma Mary Shelley com um caráter forte, com ideias para escritos e conhecimento poético. Também noto sua curiosidade científica. São pequenos detalhes que deixam transparecer a sensibilidade latente, em cuja fonte vai mergulhar para criar sua poética e, desenvolver sua personagem monstruosa.

Figura 2: Encontrando Mary Shelley. Fonte: O Autor

Bernheim (2014) descreve uma Mary Shelley ousada para o seu tempo, com ideias de igualdade, defensora dos direitos e do acesso à educação para todos. Reconhece seu intelecto e sua humanidade. Ao criar a obra *Frankenstein*, Shelley antes de pensar na ciência, pensou na criação da vida, porque o monstro é um ser que não foi concebido pelas leis da natureza ele é um experimento científico. Coberto de cicatrizes, feito de partes de outras pessoas, assim nasce esse monstro, ele é produção de um médico transgressor, que leva suas experiências até as últimas consequências, abrindo mão da ética e sem empatia, não reconhece o monstro como seu.

Mary Shelley escreve em seus diários “Criar vida é uma coisa possível, até nas piores circunstâncias. Louca, mas possível” (2017, p.90). Mas e depois o que é feito com essa criação? Pensando no conto, onde o cientista e pai da criatura após dar vida, a despreza, nem lhe dando um possível nome. Mary Shelley sofreu muitas perdas, foi uma menina sem mãe, teve duas crianças que morreram ainda bebês, ela sabia o que era esse sentimento. *Frankenstein* tem sua dor e sua compaixão.

Para o pesquisador Julio Jeha (2009) o cientista Victor Frankenstein é um criador em busca do segredo da vida, é um visionário e um irresponsável, que não reflete sobre os resultados que seus atos possam provocar. Esse seria o motivo que faz o médico abandonar sua criação, certa desumanidade. Por outro lado, podemos observar que é com ousadia e transgressão que a ciência e a cultura avançam, ou impõem transformações. Mary Shelley teve acesso aos textos revolucionários, contou com seu pai como orientador, mas por conta de seu comportamento rebelde e nada tradicional, teve que abandonar a tudo e a todos. E, é claro que também se sentiu abandonada por todos. Os mesmos sentimentos que animam a criadora arrebatam a criatura, se entrelaçam. Não é por acaso. “Todo imaginário é real. Todo real é imaginário”. Juremir Machado da Silva (2003, p.7) é o autor da citação, seus estudos foram o ponto de partida para estabelecer as projeções entre Mary Shelley e a criatura Frankenstein, permitindo reconhecer que a ficção e os fatos vivenciados estão por demais emaranhados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Araújo, Almeida e Beccari (2018) reconhecem a existência de no mínimo quatro monstros presentes nessa obra literária: A criatura Frankenstein, o segundo é o pai, o cientista Victor Frankenstein, o terceiro é a própria autora, a mulher escritora; e o quarto monstro, é a sociedade em si, que produz ela mesma seus monstros, na medida em que perde empatia para com o outro. A concepção é arrojada, destaco o protagonismo da mulher escritora, como algo monstruoso e transgressor, porque na época em que escreveu o conto, isso era algo surpreendente e inaceitável. Apenas homens eram os escritores, não só porque elas, em sua maioria, não tinham acesso aos estudos, como também as poucas que eram letradas, não eram incentivadas a se tornarem profissionais. Na condição de mulher estavam limitadas ao espaço privado e os escritos, se existissem, deveriam ser de caráter íntimo ou doméstico. É um feito inusitado, uma jovem no início do século XIX construir uma escrita que inova a literatura fantástica, que não esmorece diante das recusas e obstáculos até ver sua obra publicada e ter reconhecida sua autoralidade.

Podemos considerar que a obra *Frankenstein* foge aos padrões de época, assim como a própria autora, Mary Shelley que traçou um caminho diferenciado. Criador e criatura foram pioneiros, protagonistas de suas histórias, tiveram erros e acertos, sentiram dores e afetos e, sobretudo, clamaram por humanismo, algo que permanece deficiente.

O monstro *Frankenstein,* assim como sua autora, nunca quis estar só, nunca desejou se encontrar nas situações de abandono, descaso e perseguição. Pelo contrário, ambos procuraram por seu lugar no mundo. O monstro mesmo desfigurado quis que todos o vissem, ele buscou primeiro o reconhecimento de seu pai, o qual lhe foi negado, depois uma família, por meio de um pedido ao cientista que lhe criasse uma companheira, também foi negado, assim, sua única opção foi cumprir o papel de monstro: ser prodígio, causar espanto e medo.

Nesse ensaio percebemos que Mary Shelley também foi um monstro, continuando o legado de sua mãe, mas abrindo outros espaços para a mulher, com uma literatura fantástica que é visceral e aclamada no mundo. Sua obra carrega as tintas naquilo que traduz nossa humanidade, é plena de sentidos e sentimentos: vida, morte, solidão, dor, amor, desprezo, empatia, ousadia, responsabilidade. Não quer ser plácida, nem confortante, quer sacudir e transformar.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. **O mito de Frankenstein: imaginário & educação**. E-book. São Paulo, FEUSP,2018. Disponível em <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/213>. Acesso em: 24/08/2018.

BERNHEIM, Cathy. **Mary Shelley Uma biografia da autora de Frankenstein.**Portugal: Antígona, 2014.

JEHA J; NASCIMENTO. **Da Fabricação de Monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SHELLEY, Mary; STEVENSON, Robert Louis; STOCKER; Bram. **Frankenstein, O Médico e o Monstro e Drácula**. São Paulo: Martin Claret, 2017.

A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES E A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER ATRAVÉS DA LITERATURA

DUARTE, Patrícia Neves[1]

Resumo: Ler é muito mais do que uma simples distração, o acesso à literatura é uma porta de entrada a uma série de questionamentos que se fazem necessários em nosso percurso. Ler pode nos dar ideias para interpretar e experimentar o mundo, mas também a nós mesmos. No caso das mulheres, estas questões são ainda mais complexas. Vivemos num mundo que nos rotula o tempo todo, de acordo com os interesses patriarcais. Precisamos tensionar os sentidos e valores atribuídos às mulheres, constituindo o nosso modo próprio de ser mulher. A literatura escrita por mulheres que não fazem parte de um padrão de comportamento pode ser uma potente viabilizadora desta constituição.

Palavras-chave: feminismo; literatura; mulher

Abstract: Reading is more than just a distraction, access to literature is a gateway to a series of questions that are necessary in our journey. Reading can give us ideas for interpreting and experiencing the word, but also for ourselves. In the case of women, these issues are even more complex. We live in a world that labels us all the time according to patriarchal interests. We need to tense the senses and values attributed to women, constituting our own way of being women. Literature written by women who are not part of a behavioral pattern maybe a potent enabler of this constitution.

Keywords: feminism; literature; woman

INTRODUÇÃO

> "O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se".
>
> *Clarice Lispector, Água Viva*

[1] Habilitação em Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola (UFPel), Especialização em Psicopedagogia (ULBRA), aluna do Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia do IFSul, patricia.neart@gmail.com

Um dos objetivos de minha pesquisa é a desconstrução dos padrões de gênero. Foi o que busquei desde os meus primeiros contatos com a literatura escrita por mulheres. A literatura que compõe o cânone está repleta de personagens femininos, elas protagonizaram as obras dos escritores mais famosos, mas não são obras sobre as mulheres, não falam quase nada sobre suas vidas, pois são projeções do imaginário masculino que sempre as idealizou. Tal produção literária articulou representações com sentidos e valores, que forjaram identidades e colaboraram para que se essencializasse o papel da mulher na sociedade.

Estas personagens hegemonicamente naturalizadas compuseram parte da minha vida, desde Cinderela e Branca de Neve, até Capitú e Emma Bovary, estas últimas já no ensino superior. Foram elas que deram forma ao modo com o qual eu me relacionava com os outros e, principalmente, comigo mesma. Por muito tempo, acreditei que estava naturalmente destinada a todas as funções atribuídas a uma mulher, ao mesmo tempo em que sentia que nenhuma delas atendia às minhas inquietações.

Lembro-me de minha primeira compreensão da frase: “Não se nasce mulher: torna-se” [2], que, por um longo tempo, foi destaque em minhas redes sociais. O sentido que eu atribuía a ela era limitado aos clichês novelescos que idealizavam a mulher, ou seja, nascíamos meninas doces e felizes e nos tornávamos mulheres vingativas ou tristes, devido às atribulações próprias do mundo feminino.

Eu entendia que havia várias possibilidades de ser mulher, e eu deveria ou não me identificar com elas. Estas possibilidades eram opostas e continham uma série de significados: boa/má, submissa/revoltada, e estes significados faziam parte de um sistema hierárquico em que havia sempre um sujeito superior, padrão, aceito. Em minhas leituras e escritas, eu procurava entender o significado de cada uma destas possibilidades. Ao mesmo tempo, percebia que me identificava sempre com o sujeito que não era o padrão. Isto foi determinante para que em pouco tempo eu me fixasse à margem e me dedicasse à tentativa de desconstruir o centro, lendo autores e, principalmente, autoras cujo objetivo era este.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

[2] BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. São Paulo: Difusão europeia, 1967. p.9.

Algumas das autoras que compuseram meu percurso até aqui foram Lidia Jorge, Toni Morrison, Alice Walker, Paulina Chiziane, Chimamanda Adichie, Isabel Allende, Carmen Martín Gaite e Gioconda Belli. Isabel, Carmen e Gioconda ocuparam um lugar importante, devido à minha formação em língua espanhola, porém, Gioconda foi a mais lida por mim. Em suas obras, estão presentes temas como a maternidade, a sexualidade e as questões revolucionárias da Nicarágua, nos mais de 40 anos de ditadura somozista, contra a qual ela participou da luta armada, ao mesmo tempo em que cuidava de suas filhas, vivia seus romances e escrevia. Seu livro *La mujer habitada,* no qual ela narra a história de Lavinia, uma moça de família tradicional que se envolve nas lutas populares de seu país, havia sido um divisor de águas em minha vida, assim como sua poesia, por seu modo erótico e, ao mesmo tempo, político, de se expressar.

Recorriéndote
Gioconda Belli

Quiero morder tu carne,
salada y fuerte,
empezar por tus brazos hermosos
como ramas de ceibo,
seguir por ese pecho con el que sueñan mis sueños
ese pecho-cueva donde se esconde mi cabeza
hurgando la ternura,
ese pecho que suena a tambores y vida continuada.
Quedarme allí un rato largo
enredando mis manos
en ese bosquecito de arbustos que te crece
suave y negro bajo mi piel desnuda
seguir después hacia tu ombligo
hacia ese centro donde te empieza el cosquilleo,
irte besando, mordiendo,
hasta llegar allí
a ese lugarcito
-apretado y secreto-
que se alegra ante mi presencia
que se adelanta a recibirme
y viene a mí
en toda su dureza de macho enardecido.
Bajar luego a tus piernas
firmes como tus convicciones guerrilleras,
esas piernas donde tu estatura se asienta
con las que vienes a mí
con las que me sostienes,
las que enredas en la noche entre las mías
blandas y femeninas.

Besar tus pies, amor,
que tanto tienen aun que recorrer sin mí
y volver a escalarte
hasta apretar tu boca con la mía,
hasta llenarme toda de tu saliva y tu aliento
hasta que entres en mí
con la fuerza de la marea
y me invadas con tu ir y venir
de mar furioso
y quedemos los dos tendidos y sudados
en la arena de las sábanas. [3]

Huelga
Gioconda Belli

Quiero una huelga donde vayamos todos,
Una huelga de brazos, de piernas de cabellos,
Una huelga naciendo en cada cuerpo.
Quiero una huelga
De obreros
De palomas
De choferes
De flores
De técnicos
De niños
De médicos
De mujeres.
Quiero una huelga grande
Que hasta el amor alcance.
Una huelga donde todo se detenga,
El reloj
Las fábricas
El plantel
Los colegios
El bus
Los hospitales
La carretera
Los puertos.
Una huelga de ojos, de manos y de besos,
Una huelga donde respirar no sea permitido
Una huelga donde nazca el silencio
Para oír los pasos
del tirano que se marcha.[4]

Comecei a perceber que esta literatura não falava para mim, mas sobre mim, estas eram questões e problematizações que também eram minhas, como mulher,

[3] Disponível em: http://amediavoz.com/belli.htm, acesso em 24 de outubro de 2019.

[4] Disponível em: http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/dudh/dudh-g.belli.html, acesso em 25 de outubro de 2019.

como cidadã, trabalhadora. Acredito que esta percepção foi fundamental para que eu me deslocasse do lugar fixo onde me mantinha. Foi então que tive acesso ao livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, e me dei conta do que ela quis dizer com a frase que por tanto tempo utilizei como uma espécie de bandeira em minha vida.

> Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. 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. (1967, p. 9)

Também foi nesta época que conheci os estudos de gênero e ouvi de maneira positiva a palavra feminismo, que até então eu conhecia de modo pejorativo. O entendimento da frase de Simone de Beauvoir me possibilitou pensar que eu poderia questionar inclusive os significados de ser mulher com os quais eu me identificava, pois eles também eram construídos culturalmente.

Ler mulheres fora dos padrões de comportamento e que, como tais, criam personagens com esta característica, transformou a forma como eu enxergava a minha realidade. Estas personagens foram inspiradoras para que eu modificasse minha conduta passiva diante das situações que se apresentavam em minha vida. Foi através da literatura de Gioconda, especialmente, por seu erotismo, seu comprometimento político e feminista, que me dei conta que ser mulher não é razão para fazer ou deixar de fazer alguma coisa.

Segundo Pascual (1997, p.19), “no hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir”, ou seja, a vida não é utilitarista, como ensinou o Cristianismo, por exemplo. Não estamos aqui para aperfeiçoar uma essência, que pode ser masculina ou feminina. O que somos não tem a ver com uma única identidade e sim com vitalidade, com o quanto de vida somos capazes de veicular e dar expressão, em nossas múltiplas possibilidades de ser mulher. Somos um vir a ser, estamos sempre em movimento.

Percebo que minha vida e minha pesquisa andam juntas. Quando pesquiso, o que desejo é saber algo sobre mim mesma. Sendo uma pesquisa voltada para as questões de gênero, saber quais são os meus desejos e quais são os desejos

sociais relativos a ser mulher que habitam em mim e que por muito tempo deram significado à minha vida, fazendo com que eu acreditasse que tinha uma essência para ser melhorada e um papel definido para cumprir.

Já no mestrado e a partir das leituras da filosofia da diferença, passei a questionar todos os significados de ser mulher, entendendo *significado* como algo pronto, acessível (do dicionário, por exemplo), e como pode se dar a desconstrução destes significados, assim como dos valores que movimentam ou poderiam movimentar a constituição do sujeito mulher, buscando, na pesquisa, outros sentidos para tal.

A partir desta diferenciação e compreendendo *sentido* como algo que não está dado e que precisa ser construído, me retiro definitivamente do lugar de sujeito pré-estabelecido e me coloco em devir-mulher [5]. Entendo que o sujeito é produzido culturalmente, socialmente, politicamente, etc., e que desconstruir este sujeito não é simplesmente problematizar todos os significados que lhe são atribuídos, ainda que isto seja importante, mas construir outros sentidos e valores, que não serão iguais para cada um. As formas através das quais ocorrem os processos de subjetivação não são as mesmas.

Uma das sensações bastante presente em mim é a de que passei minha vida procurando pessoas, coisas ou situações que me acrescentassem, e tudo isso foi-se amontoando e pesando, tornando-se um fardo. Passamos uma vida inteira em busca do nosso eu verdadeiro e nos perguntando qual é o nosso lugar no mundo, acreditando que este lugar seja fixo. Vivemos à procura da nossa identidade, uma única identidade.

Agora, desejo aquilo que me desagregue, que me retire o fardo, que me liberte para ser todas as possibilidades de mim. Rosa Dias (2011, p. 129) afirma que

---

[5] Gilles Deleuze e Félix Guattari criaram o conceito de devir, conforme consta na obra Mil Platôs Vol. 4 (2017, p. 67): “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É neste sentido que o devir é o processo do desejo”, devir é o vir a ser. Ainda conforme os autores há vários devires, dentre eles, o devir-mulher, o vir a ser mulher.

“o processo de mudança é constante. Temos uma identidade que difere segundo o momento. A unidade do eu, que constituiu uma identidade, não é algo dado, mas algo que se realiza. O eu não é a mesma coisa o tempo todo”. Penso que somos diferentes, porque cada um se constitui a partir da interação com diferentes forças, através do curso da vida tal qual é ela é. Começo a entendê-la como uma constante prática de si, onde constituímos uma singularidade.

Outra sensação presente é a de que como se toda a minha vida eu tivesse passado tentando ajustar minha imagem a um espelho que me foi oferecido. Hoje, vejo esse espelho partido, e minha imagem se reflete em cada pedaço. Mas não é o caso de procurar em qual dos cacos está o meu eu verdadeiro, tampouco de tentar juntar estes cacos, resgatando a imagem antiga. Eu sou o que está refletido em cada um destes pedaços de espelho, e, possivelmente, eles podem partir-se ainda mais.

> O raio da verdade atinge justamente o que até agora esteve no ponto mais elevado; quem entende o que foi destruído, nesse caso, deverá observar se ainda restou alguma coisa em suas mãos. Tudo que até agora se chamou de ‘verdade’ foi reconhecido como a mais prejudicial, nociva e subterrânea forma de mentira, a sagrada justificativa de ‘melhorar’ a humanidade, como um artifício para sugar a vida, tornando-a anêmica. (NIETZSCHE, 2015, p. 167)

Ter sido educada dentro da moral cristã, como a maioria das meninas, mesmo que não de forma extremamente rigorosa, foi, com certeza, o que me mais me aproximou da crença numa suposta essência, pré-determinada pelos valores patriarcais. O fato de não me identificar com as características atribuídas a ela sempre me causou certo estranhamento em relação a mim mesma, como se houvesse algo errado comigo.

Penso que a literatura é capaz de potencializar a percepção de possibilidades que nos movimentam e nos instigam a tomar caminhos diferentes dos que haveríamos tomado. Consequentemente, contribui para que inventemos um jeito de estar no mundo, dando mais atenção ao que nos acontece, pensando no conceito de ‘cuidado de si’, de Foucault. Como o filósofo descreve, “o fim principal a ser proposto para si próprio deve ser buscado no próprio sujeito, na relação de si para consigo” (FOUCAULT, 1985, p. 69), ou seja, um olhar atencioso para si mesmo.

Jorge Larrosa, quando fala de experiência, menciona a importância de a

separarmos da prática, pensando-a a partir da paixão e não da ação. Para ele, “é experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos transforma e nos forma” (LARROSA, 2014, p. 28). Quando lemos, também adquirimos experiência, construindo reflexões acerca de determinados temas. Minha paixão por literatura escrita por mulheres e o fato de estar em contato com ela o tempo todo nos últimos anos me possibilitou pensar sobre minha própria vida, expandindo meus desejos para além do que era esperado de mim: casamento, filhos, jornada dupla, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero que hoje não penso tanto em afirmar uma identidade, pois entendo que sou modos de ser. Continuo acreditando na importância do feminismo para diminuirmos a violência, em todas as formas nas quais ela se apresenta, e também para conquistarmos espaços que sempre nos foram negados. Ao mesmo tempo, percebo que estou mais atenta aos modos de subjetivação e aos modelos de identidade que, de certa forma, limitaram minhas reflexões anteriores, quando me colocaram em disputa, numa dicotomia de certo e errado. Sou feminista, mas sou também outras tantas coisas.

Atualmente, me afetam menos as pressões sociais às quais as mulheres são submetidas. Para Deleuze, “o deserto, a experimentação sobre si mesmo, é a nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam” (1998, p. 10), assim, acredito que hoje preste mais atenção ao que me acontece, através da minha experiência e do meu desejo, que está em constante movimento. Como já mencionado, sigo acreditando no feminismo, e sinto que esta questão me interessa não apenas por um dever de falar do assunto em benefício de algo, é também como se fosse um grito, e este grito é meu.

Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação.

Clarice Lispector, Água Viva

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão européia, 1967.

DELEUZE, Gilles, 1925-1995. *Diálogos* / Gilles Deleuze, Claire Parnet; trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FOUCAULT, M. História da sexualidade: o cuidado de si. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

LARROSA, Jorge. *Tremores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Martin Claret LTDA, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. El *nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1997.

As construções de gênero dentro da imprensa da Ação Integralista Brasileira (1932- 1937)

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de
NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do

Resumo: A Ação Integralista Brasileira constituiu-se como o primeiro movimento/partido de massas organizado nacionalmente e com liberdade de atuação política no Brasil. Sua "espinha dorsal" foi a influência do fascismo europeu e a mentalidade conservadora que tinha no escritor e jornalista modernista Plínio Salgado sua principal expressão. Se por um lado tinha toda uma práxis política revolucionária – ação de milícias, utilização radical de meios de comunicação, defesa de uma nova estrutura política corporativa, etc. – por outro lado sua forma de intervenção social era baseada na (re)construção de uma imagem idealizada e conservadora de família – esta vista como a célula mater da sociedade. Com papéis sociais estáticos e bem definidos a família integral seria a base central do integralismo: pai, mãe e filhos. No presente trabalho discorreremos sobre as construções de gênero e sua utilização para a estruturação discursiva da ideologia integralista através da imprensa organizada pela Ação Integralista Brasileira.

Palavras chave: Integralismo, construção de gênero, Revista Anauê!, História e Imprensa

A revista Anauê! circulou de janeiro de 1935 até a extinção da AIB, em dezembro de 1937. Era voltada para toda a família e estruturada como uma revista de cultura, apresentando as mais variadas informações: cinema, teatro, sociedade. Tinha seções voltadas para as mulheres e crianças. Possuía notas sobre higiene e saúde. Trazia informações sobre os núcleos espalhados pelo país.

Era um periódico destinado a universalizar a ideologia do movimento integralista. Podia ser lido por todos os membros da família, como observa-se na chamada do primeiro exemplar:

> Com o objetivo de divulgar, em linguagem acessível a todos a doutrina integralista; querendo refletir, na reportagem fotográfica de todas as Províncias, a marcha gloriosa das legiões do Sigma; pretendendo ser o espelho da alma integralista, o periódico dos camisas-verdes de todas as profissões, de todas as classes e de todas as idades, surge a revista "Anauê!" amparada pela simpatia unânime de todos os companheiros, e jurando também fidelidade

> absoluta ao Chefe Nacional, na adversidade ou na vitória, diante da vida ou diante da morte!
> Aí está a "netinha" do Chefe: pequenina, humilde, mas com vontade de crescer e de levar avante o importantíssimo programa que lhe foi traçado. Cumpre agora aos "padrinhos", que são todos os camisas verdes da Pátria, amparar a "afilhadinha", vesti-la com as melhores fotografias, alimentá-la com a vitamina duma colaboração substanciosa, mas não indigesta e tudo fazer para que seja conhecida em todos os lares brasileiros.[1]

Era uma revista que deveria ser de fácil leitura, por esta razão tinha textos curtos, sem erudição demasiada. Também era rica em elementos gráficos: fotografias, desenhos, caricaturas. Objetivava atrair e conquistar seu leitor pela imagem. Suas capas, por exemplo, costumavam trazer elementos da doutrina integralista. Assim, seus leitores já recebiam a suas carga ideológica ao olhar cada capa. O culto à imagem de Plínio Salgado e à construção de um novo Brasil, por parte dos integralistas e à proteção das fronteiras contra a "invasão estrangeira", podem ser conferidas abaixo:

Acima aparecendo Plínio Salgado (apresentado como herói do presente) sendo comparado a Tiradentes (herói do passado). Um integralista pregando o

[1] Anauê!, Rio de Janeiro, janeiro de 1935, no 1, p.

sigma sobre o Brasil (construção de um novo país). Por fim, o integralismo vigiando as fronteiras nacionais, olhando para o horizonte.

Ou ainda a defesa da nação e dos seus valores. Ver abaixo:

Na capa, à esquerda, observamos a família, ao centro o integralismo em uma forma angelical trazendo “luz” e afastando a escuridão. À direita uma mão vermelha (comunismo) tentando apunhalar pelas costas o indígena (Brasil), mas sendo impedido por uma mão verde (integralismo). Aqui percebemos a defesa dos valores familiares, o integralismo como força redentora e a defesa do Brasil diante do comunismo. Ou seja, a doutrinação neste periódico começa pela sua capa ao trazer elementos doutrinários e o seu conteúdo mantém esta lógica.

As caricaturas, outro elemento gráfico amplamente utilizado voltava grande parte ao combate ao comunismo, principal inimigo declarado do integralismo.[2]

[2] Anauê!. Rio de Janeiro, (acima) no 15, maio de 1937, p. 20; (abaixo) no 17, julho de 1937, p. 25.

Havia espaço destinado às mulheres na seção “Senhora”, com dicas de beleza e moda. (ver Anexo VII). As ações das “blusas-verdes” também ganhavam destaque na revista.

O VERDADEIRO FEMINISMO, CHRISTÃO E BRASILEIRO!

A mulher nas páginas sagradas; a mulher ao pé da cruz; a mulher lançada às feras e vertendo o sangue em testemunho de sua fé no colyseu romano; a mulher nas longas vigílias ao lado do berço do filhinho enfermo; a mulher nos hospitais; a mulher nas fileiras do Sigma com sua candura, sua fé e seu admirável espírito de sacrifício!

É ella, a mulher brasileira, identificada com a doutrina e com o espírito do Integralismo, que plasmará o caracter da nova geração nascida sob a bandeira azul e branca e baptisada de camisa verde!

Nas páginas de Anauê! Também discutiam qual seria o papel da mulher dentro da sociedade integralista, esta seria aquela responsável pelo lar e pela família. Como pode ser observado na citação abaixo, até mesmo a posição da mulher entrava em uma questão de identidade (materialismo versus espiritualismo).

> Hoje que os tempos pagãos são voltados, os trogloditas encasacados do século do avião e do rádio concedem às mulheres, na sua importância intelectual e espiritual todos os direitos, mas negam-lhe espírito e alma.
>
> Os comunistas consideram-na apenas como objeto de prazer ou animal reprodutor. Os liberais, indiferentes e gozadores, vêm nela um bibelô de enfeite, uma porcelana de Sévres ou uma estatueta de Tanagra.
>
> Graças, entretanto, à periodicidade das ondas materialistas e espiritualistas, já surgiu um movimento análogo ao Cristianismo, na sua força espiritual, que está revolucionando o nosso país e que revolucionará toda a humanidade. [...]
>
> A “blusa-verde” deverá saber merecer a confiança que o nosso chefe deposita em nós. Ele compreendeu, como conhecedor profundo da história da humanidade, que sem a cooperação da

> mulher, não se poderá fazer uma revolução definitiva em nenhum país. Somente ela, pela educação, conseguirá que os filhos de uma pátria sejam grandes e heróicos.
>
> Nós, "blusas-verdes", saberemos ser brasileiras, extremistas no amor pela família. Seremos outras tantas Lucrécias. E se alguém nos perguntar em como pretendemos fazer um Brasil maior, respondemos como Madama de Campans: "Educando a mãe brasileira... E assim, afastaremos para sempre a onda materialista".[3]

O papel da mulher dentro do integralismo seria o de guardiã do lar e da família. E esta atuação é destacada na revista Anauê! De várias formas, seja como dona-de-casa, professora primária, enfermeira, etc. Sempre vinculada à questão da assistência ao lar e social. Ver Imagens abaixo:

Como guardiã do lar deveria ser responsável ameaça comunista. Como pode ser visto no exemplo a seguir:

> MÃE INTEGRALISTA
>
> - Que horror minha, mãe!
> - Horror? Por quê?
> - Mataram-no! Tão moço.

[3] A Offensiva. Rio de Janeiro, no 12, setembro de 1936, p. 32

Ouvia-se o ruído da fuzilaria ao longe. Feria-se o combate sobre o pálio das estrelas. Gemiam moribundos, e os mortos eram deixados junto à barricada, pela escassez de tempo para afastá-los dali. Revezavam-se os combatentes, enquanto a bandeira do Sigma, rota pelas balas, queimada de pólvora, flutuava ao lado do pavilhão do Brasil [...].

No fundo da barricada, que se erguia no canto da rua, algumas mulheres cantavam o Hino Nacional. E aquela mãe integralista cujos cabelos haviam embranquecido naquele instante – o grande instante da Nacionalidade, porque a luta era contra o Comunismo ao serviço de Moscou, não deixara cair uma lágrima, não tremia a voz,não baixava o olhar.

- Mataram-no? Queriam matar a Pátria e ele morreu por ela. Queriam destruir a família e ele morreu por ela. Queriam insultar Deus e ele morreu por Deus.

- Sim, minha mãe.

- Era mais velho que tu. Criei-o com o sangue dos meus seios – sangue brasileiro! Quando o Brasil foi ameaçado pelas hordas negras pagas com o dinheiro dos banqueiros de Londres e de Nova Iorque, não precisou que eu dissesse “vai!”

- Ele foi?

- Sim, minha mãe.

- Enfraquecido o Governo, pela traição ao chefe da Nação, divididas as forças armadas, em perigo a Pátria, houve o “toque de reunir” e não faltou um único camisa-verde! Compreendes?

- Sim, minha mãe. E agora?

A mãe fitou-o dentro dos olhos como se lhe quisesse ver a alma.

- Tens medo?
- Medo?! Sou teu filho. Herdei a tua coragem.

> Falavam junto do miliciano que parecia sorrir na sua morte glorioso. Aumentava a fuzilaria.
>
> - E agora minha mãe?
>
> Ela não respondeu. Curvou-se e beijou a fronte do filho que morrera pelo Brasil e tomando a carabina do filho morto deu-a ao filho vivo.
>
> As mulheres continuavam cantando o Hino Nacional.
>
> Thompson, de pé, no alto da barricada, seguia comandando:
>
> - Integralistas! Pela Ordem, pelo Direito, em defesa da Lei: fogo!
>
> O moço, sem esperar um conselho ou uma ordem, apertou a mão firme na carabina, saltou sobre a barricada e brandou forte:
>
> - Comandante Thompson: Anauê! e atirou-se contra os inimigos de
>
> Deus, da Pátria e da Família.
>
> E a mãe Integralista, que dava o segundo filho pela causa da Pátria,
>
> não pôde conter mais as lágrimas e caiu de joelhos:
>
> - Protegei-o, meu Deus!
>
> A bandeira do Sigma, cortada pelas balas, queimada de pólvora, flutuava ao lado do pavilhão do Brasil.[4]

omo pode se observar, havia toda uma construção ideológica em torno da mulher e do "ideal" que ela representava no lar. Embora tivesse destaque dentro da revista, a posição era sempre subalterna aos seus maridos. Em atividades ou entrevistas em que suas atuações eram evidenciadas, seguidamente as "blusas-verdes" eram apresentadas através do nome do marido integralista, como pode ser visualizado abaixo:[5]

---

[4] Anauê!. Rio de Janeiro, no 1, janeiro de 1935, p. 64

[5] No entanto, era comum no período este tipo de apresentação em que a mulher era vinculada ao nome do marido. Ou seja, não era uma exclusividade dos integralistas.

18 "ANAUÊ!" — Maio de 1937

"Anauê!" inicia uma grande enquête entre as blusas-verdes do Brasil

Ouvindo as senhoras Plínio Salgado, Gustavo Barroso, Barbosa Lima e Jamil Féres.

"Anauê!" no intuito de demonstrar como o movimento integralista tem interessado a mulher brasileira tratando-a participar da vida comunha com entusiasmo e dedicação, resolveu iniciar uma grande enquête entre as blusas-verdes de todas as Provincias incluindo das estrelas que as tornam adeptas do admiravel movimento do Sigma. Com ela "Anauê!" revela um aspecto singular da comunhão integralista e promove um inquerito de grande interesse para a mulher brasileira. Ouvimos aqui blusas-verdes de todos os quadrantes do Brasil e de todas as profissões e quadros sociais. A mulher dará o seu depoimento sincero que vai's, como nenhum outro, para a afeição do sentido interno da revolução integralista.

"Anauê!" formula as seguintes perguntas às blusas-verdes do Brasil.

a) Porque motivo entrou para o Integralismo?

b) Qual o aspecto do movimento integralista que lhe parece mais sugestivo?

c) Qual é na sua opinião a missão principal da mulher dentro do movimento integralista?

d) Em que sector prefere colaborar?

1.ª) — Porque eu ouvi a voz de Alguem rebolar sonora pelas quebradas das montanhas, pelos cabos ermos dos vales, pelas cavidades dos rios, pelos campinos verdejantes, de norte a sul, de leste a oeste, conclamando homens e mulheres, velhos e moços, grandes e pequenos, para uma cruzada grande e redentora: "a de erguer a Patria Brasileira, A de transformá-la numa nação forte e sadia, prospera e feliz.

2.ª) — Todos os aspectos do Integralismo são para mim igualmente sedutores. Embora diferenciando na forma todos eles se identificam na mesma finalidade que objetiva a grandeza e a glorificação da Patria Brasileira.

3.ª) — A missão da mulher vaga de acordo com os deveres de seu estado e os direitos de sua vocação. Não obstante, cabe-lhe trabalhar incessantemente pelo movimento quer pela palavra, pela oração ou pelo exemplo.

4.ª) — No que presentemente me encontro: de esposa companheira, mãe desvelada e companheira inseparavel em todas as emergencias.

CARMELIA P. SALGADO.

Da Sra. Plínio Salgado e Gustavo Barroso.

Da Sra. Barbosa Lima e Jamil Féres.

Se observarmos com atenção perceberemos que o papel da mulher dentro do integralismo estava vinculado ao do seu marido, o que implicitamente asseverava o controle masculino dentro da AIB. Em outras palavras, o mesmo movimento que “daria” voz às mulheres (de acordo com a sua pregação), seria aquele que cercearia a sua força através de um discurso patriarcal.

Os “plinianos”, ou seja, as crianças integralistas também ganhavam bastante destaque nesta revista.

A família completava-se através da atuação dos camisas-verdes nos núcleos espalhados pelo país. Ao homem ficaria o encargo de construção de um novo Brasil, que teria uma nova mentalidade que afastaria os resquícios liberais e que derrotaria o comunismo.

Em realidade, percebe-se nesta família integralista a exaltação de uma estrutura patriarcal, onde os homens teriam o papel de destaque.

O trabalho do "camisa-verde" era constantemente citado como exemplo de organização e disciplina:[6]

Desta forma contrapunha-se ao "caos" e desordem como eram sempre representadas as atitudes comunistas. Além disto, a imagem que transmitiam do homem integralista era sempre de austeridade e serenidade, como na figura abaixo[7]:

[6] Anauê!. Rio de Janeiro, no 10, maio de 1936, p. 26

[7] Anauê!. Rio de Janeiro, no 15, maio de 1937, p. 40.

De acordo com este discurso presente nesta revista, apresentavam que o integralismo só conseguia mais adeptos por esta intervenção de todos os membros da família. Com esta organização é que os núcleos estaduais seriam estruturados e teriam um desenvolvimento tal que atrairia cada vez mais adeptos, até que chegasse ao ponto de todos os lares cristãos do país se tornariam integralistas.

Neste caso, entra a grande exaltação do integralismo nas diversas regiões do Brasil. Observa-se que buscavam mostrar a organização do movimento em todo o país. Em cada edição apresentavam entre uma a três “províncias” estaduais. Não havia uma preocupação em destacar as atividades destes núcleos locais e sim a mobilização social de cada Estado.

Estas imagens buscam demonstrar uma força irresistível, como se fosse uma marcha que não poderia ser detida e sim que cada leitor deveria aderir ao movimento e inserir-se na “massa” integralista.

Observemos o exemplo abaixo:

Esta é uma imagem de massificação, ou seja, do movimento de massas, onde os indivíduos perdem a sua identidade pessoal e passam a adotar uma coletiva. Esta é uma das propostas da revista, transmitir a idéia de coletividade, de união nacional e espiritualista diante de uma ameaça constante por parte das forças materialistas (comunismo em destaque).

O último elemento fundamental da difusão ideológica da revista Anauê! é o culto à imagem do líder, Plínio Salgado. Como em todos os demais periódicos do movimento, o “Chefe Nacional” é a figura central e de maior expressão.

Na apresentação do primeiro número de Anauê! já expressava-se o caráter laudatório de sua imagem: “Aos irmãos do norte e do sul, do leste e do oeste, ANAUÊ! E a PLÍNIO SALGADO, Chefe supremo e insubstituível, encarnação do Integralismo, nosso Irmão, nosso Amigo, nosso Guia – apesar de todas as suas proibições – nossa comovida homenagem, a nossa imorredoura gratidão, o nosso

amor eterno! Ao Chefe Nacional, três bárbaros e tonitroantes ANAUÊS!”[8]

Nesta mesma edição vinha uma fotografia emoldurada de Plínio Salgado, que podia ser destacada para ser colocada em algum local da casa dos “camisas-verdes”, como anunciava o texto que precedia a fotografia:

> O Integralismo é a Revolução da família. Por isso não deverá faltar nos lares o retrato do CHEFE NACIONAL. Aí o têm os leitores. Está feito de modo a ser facilmente destacado e colocado num quadro que deverá honrar a sala de visita de todo integralista. “O Chefe não é uma pessoa e sim uma Idéia”. Mas as visitas, levadas pela curiosidade, perguntarão pela pessoa e ouvirão, em resposta, a pregação da Idéia. Além disto, não é justo que só os núcleos possuam a fotografia do Chefe: às famílias, como verdadeiros subnúcleos, assiste igual direito.[9]

Também é de Plínio Salgado o primeiro texto assinado da revista: “Os diretores desta revista querem algumas palavras minhas para o seu primeiro número. Sejam elas de saudação aos 'camisas-verdes' da Pátria. No rumor das metrópoles, no silêncio dos sertões, onde estiver um integralista, escute ele o meu grito de esperança e de luta: “Anauê!”.[10]

Ao longo das edições seu nome sempre foi sendo reproduzido, de tal forma

---

[8] Anauê! Rio de Janeiro, no 1, janeiro de 1935, p. 5.

[9] Ibid., p. 6. A fotografia de Plínio Salgado pode ser vista no Anexo VIII.

[10] Ibid., p. 8. Texto completo pode ser visto no Anexo XI.

que não passa nenhuma edição em que sua imagem esteja presente, assim como constantemente aparece alguma palavra de ordem ou texto seu.[11]

Como pode-se observar pelas imagens, Salgado sempre aparece no centro das fotografias. Nas gravuras com desenhos sobre o integralismo, o "Chefe" dos "camisas- verdes" também se destaca como referência central.[12]

A revista Anauê! era uma das principais ferramentas de propaganda do movimento integralista. Por esta razão, servia como uma das armas utilizadas para fazer a manutenção da liderança de Salgado. O culto ao líder era um dos pontos-chave, não apenas desta revista, mas de toda a rede de imprensa integralista.

---

[11] As imagens abaixo foram retiradas dos seguintes exemplares de Anauê!: no 8, março de 1936, p. 11 (esquerda); no 10, maio de 1936, p. 9 (direta); no 14, abril de 1937, p. 27 (abaixo).

[12] Anauê! Rio de Janeiro, no 13, março de 1937, p. 4-5

Esta revista era destinada a todos os setores da sociedade. Tinha uma leitura de fácil acesso, era riquíssima em elementos gráficos. A qualidade da impressão era excelente. Apresentava um aspecto visual que chamava a atenção do seu leitor. Suas matérias eram voltadas para toda a família, mas dava especial ênfase à propaganda dos núcleos, às mulheres e também às crianças. Outrossim, trazia uma carga ideológica e doutrinária muito forte, com textos curtos e imagens que "falavam por si".

Quanto à ideologia, percebemos que ela manteve a base de construção identitária da oposição entre materialismo e espiritualismo. Constantemente encontramos referências diretas ao comunismo, apresentando os seus defeitos e vícios, diante de todas as virtudes e valores dos "camisas-verdes". Há esta contraposição em todos os exemplares.

Em resumo, como afirmavam em suas propagandas, Anauê! era a "revista integral". De todos os periódicos do movimento, acreditamos que este era o que tinha a maior abrangência quanto à diversificação de público, tanto do ponto de vista social (grupos que compõe a sociedade) com do ponto de vista de gênero e idade.

Referências

BERTONHA, João Fábio. **Sobre a direita. Estudos sobre o fascismo, o nazismo e o integralismo**. Maringá: Eduem, 2008.

_____. **Fascismo, nazismo, integralismo**. São Paulo, Ática, 2005.

_____. **Bibliografia orientativa sobre o integralismo**. Jaboticabal: Funep, 2010.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. **Integralismo e política regional: a Ação Integralista Brasileira no Maranhão**. São Paulo: Anna Blume, 1999.

CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. **Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937)**. Bauru: EDUSP, 1999.

CRUZ, Natália dos Reis. **Integralismo e a questão racial**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2004.

GONÇALVES, Leandro Pereira; SIMÕES, Renata Duarte. **Entre tipos e recortes:**

histórias da imprensa integralista. Guaíba: Sob Medida, 2011.

GONÇALVES, Leandro Pereira; Parada, Maurício B. Alvarez (Orgs). **Histórias da Política Autoritária: Integralismos, Nacional Sindicalismo, Nazismos, Fascismos**. Recife: Editora da UFPR, 2010.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. **O inimigo mortal do sigma: o anticomunismo da Ação Integralista Brasileira**. Rio Grande: Pluscom, 2011.

PAYNE, Stanley G. **Historia del fascismo**. Barcelona: Editorial Planeta, 1995.

SILVA, Giselda Brito (Org.). **Estudos do Integralismo no Brasil.** Recife: Editora UFRPE: 2007.

SILVA, Giselda Brito; GONÇALVES, Leandro Pereira; PARADA, Maurício. (Orgs.). **Histórias da Política Autoritária: Integralismos, Nacional Sindicalismo, Nazismo e Fascismos**. Recife: Editora UFRPE, 2010.

TRINDADE, Hélgio. **Integralismo: o fascismo brasileiro da década de 30.** São Paulo: DIFEL, 1974.

VASCONCELOS, Gilberto. **A ideologia curupira: análise do discurso integralista.** São Paulo: Brasiliense, 1979.

BRUXARIA NA MÍDIA E MÍDIA NA CONSTRUÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL: A narrativa da mulher-bruxa na projeção de Sabrina Spellman

BITTENCOURT, Sara Schneider de[1]

Resumo: A partir do último século temos visto um crescimento de distintas tecnologias midiáticas como expansoras de informações e lazer. O cinema tomou conta dos passeios culturais, e nas últimas décadas, foram os seriados televisivos que "abraçaram" esse espaço na contemporaneidade. A praticidade e o conforto com que se pode consumir essas mídias audiovisuais fez com que as produções desse campo não só crescessem, como também criassem temas dos mais variados, o que chamou a atenção para as possibilidades de se trabalhar essas mídias, por exemplo, como fontes históricas. Portanto, o propósito do presente artigo vem ao encontro da necessidade de pensar a série televisiva como fonte historiográfica, inclusive como modificadoras e/ou influenciadoras de discursos. Nesse caso em particular, pretendemos utilizar a série televisiva *Sabrina, aprendiz de feiticeira* (1996) e a adaptação em *streaming*[2] *O mundo sombrio de Sabrina* (2018) que fazem-se presentes enquanto elementos intermidiáticos. Intencionamos assim vislumbrar a representação do feminino conjuntamente às relações com o imaginário da "mulher-bruxa" na atualidade que foram desenvolvidas na narrativa do *remake*.

Palavras-chave: Representação; Intermidialidade; Mulher-Bruxa; Feminino;

Abstract: From the last century we have seen a growth of diferent media Technologies as information and leisure expanders. The cinema took over the cultural tours, and in recente decades, it was the television series that "embraced" this space in contemporary times. The practicality and comfort with which these audiovisual media can be consumed made the productions of this field not only grow, but also created themes of the most varie, which drew attention to the possibilities of working these media, for example, as historical source. Therefore, the purpose of this article meets the need to think of the television series as a historiographic source, including as modifiers and/our influencers f discourse. In this particular case, we intend to use the television series *Sabrina, the teenage witch* (1996) and the streaming adaptation *Chilling adventures of Sabrina* (2018) which are presente as intermidiatic elements. Thus we intend to glimpse the representation of the feminine together whit the relations with the imagination of the "witch-woman" at the present time that were developed in
the narrative of the remake.

Keywords: Representation; Intermidiality; Witch Woman; Feminine;

---

[1] Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG em 2018 e atual mestranda em história pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. E-mail: sara.alais.sb@gmail.com

[2] Sobre a mídia Netflix: faz parte de uma categoria de conteúdo audiovisual chamada de *streaming,* ou seja, uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo que se dão através da rede, sem que para isso haja a necessidade de se operar o *download*. Esse é um sistema que se encaixa também no que chamamos de *on demand*, pelo qual o assinante pode escolher o produto audiovisual entre uma lista de uma diversidade de filmes, séries, documentários – considerando que a Netflix ainda possui uma característica marcante, que é a sua produção original, do qual o objeto de pesquisa aqui mencionado faz parte. (STÜRMER, 2015)

INTRODUÇÃO

Quando falamos em década de 1990 no universo cinematográfico e nas séries televisivas estamos nos deparando com uma onda particularmente abrangente das temáticas sobrenaturais - em especial no que tange a abordagem de temas como a bruxaria -, da mesma forma que esse nicho da cultura popular passa a desenvolver obras que inserem as mulheres em um protagonismo fílmico que difere esse campo do entretenimento das décadas anteriores. Esses elementos nos fazem refletir a respeito das maneiras com que a ficção é passível de interferência nas práticas sociais, da mesma forma como essas práticas sociais acabam por influenciar o campo ficcional (KORNIS, 1992, p. 239; VALIM, 2012, p. 285).

Logo, considerando essas possibilidades de entendimento social e cultural, e compreendendo que a partir da década de 90 diferentes construções foram feitas na mentalidade social a respeito da imagem representada da mulher/bruxa e buscando identificar essas diferenças, tanto quanto suas similaridades, escolhemos como principais objetos de pesquisa a obra *Sabrina, aprendiz de feiticeira* e seu *remake* produzido nos anos de 2018 e 2019 *O Mundo sombrio de Sabrina,* tendo, portanto, como objetivo historicizar essa figura da bruxa através da mídia, em especial das duas séries citadas, assim buscamos reconhecer os nexos entre ambas para compará-los ao contexto histórico em que cada uma das obras é desenvolvida, assim, marcando paralelos com as questões sociais e culturais desses períodos, identificando imaginários, representações e discursos que transpõem as redes entre o cotidiano e os elementos midiáticos.

É, portanto, através das concepções teórico-metodológicas que contém a intermidialidade de Rajewsky (2012), especificamente no que tange a transposição midiática e em conjunto dos estudos femininos em que nos utilizaremos de Joan Scott (1995) como referência, compreendendo o gênero enquanto uma construção social e cultural, não pré-estabelecida, procuramos identificar os momentos da narrativa das séries que esses elementos são (ou não) apresentados. Presença constante em nossa análise é a conceitualização da representação trazida por

Ankersmit[3], para que possamos identificar os diferentes aspectos com que a mulher é vista nessas mídias. A respeito do processo metodológico nos serviremos da construção proposta por Quinsani (2010, p. 75) que abordará tanto a análise extrafilmica, que diz respeito ao contexto histórico em que as obras foram desenvolvidas, quanto intrafílmico (espaço, tempo, formas narrativas, iluminação, cenário, etc), bem como a criação de nexo entre essas estruturas.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A construção do primeiro episódio de *Sabrina, aprendiz de feiticeira* nos dá uma mostra do tom com o qual a série irá trabalhar durante todas as temporadas, consistindo em uma bem-humorada *sitcom*[4]. A série surge no contexto do "boom wiccano"[5] em que a imagem da mulher/bruxa é vista em consonância com o equilíbrio entre a natureza e a vida humana, a bondade, a paz e liberdade feminina, características introduzidas na wicca diânica de Z. Budapeste nos EUA da década de 70 (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 217). A bruxinha adolescente é trazida a mídia em um momento em que outras séries e filmes sobre a bruxaria e o sobrenatural são parte dominante no cenário do entretenimento, entre outros podemos destacar *Charmed* (1998)*, Da magia à sedução* (1999) e *Jovens bruxas* (1996). Mas essa sobrecarga de produções a respeito da bruxaria e do ocultismo não ocorre por acaso, assim como não ocorre por acaso a problematização e discussão de gênero que seu *remake* apresenta. A década de 80, com as oportunidades trazidas pela internet, expandiu a conexão entre praticantes da bruxaria enquanto religião[6] no ambiente computacional (RUSSELL, 2019, p. 221), criando a oportunidade de contato entre esses indivíduos – não poucos – que antes

---

[3] Para Ankersmit a representação de um representado pode se mostrar variada de acordo com o aspecto e ângulo daquele que representa, sendo que "(...) se as representações são representações de um representado, os representados devem diferir também, na medida em que um representado é aquilo que é representado por uma representação" (ANKERSMIT, 2012, p. 189).

[4] Termo utilizado para designar séries de televisão que contém cenas humorísticas com ambientes e personagens comuns, como grupos de amigos, familiares, locais de trabalho.

[5] A *wicca* é tida como a bruxaria moderna. Há discordância a respeito de sua ligação com a "Antiga Religião" pagã, entretanto, encontramos consenso que foi Gerard Gardner, conhecido como o "pai da bruxaria moderna" que, baseando-se nas obras de Margareth Murray, Aleister Crowley, Charles Godfrey Leland e Rudyard Kipling, acaba montando a religião *wiccana.* (RUSSEL, 2019, p. 199-204).

[6] Relacionamos a palavra *bruxa* aqui bebendo de fontes como a de Jeffrey Russell, que compreende o caminho da bruxaria em buscar não ser vista enquanto um modo de vida, mas sim enquanto uma religião "como qualquer outra".

possuíam grande dificuldade em encontrarem-se, e esse fenômeno levou a simpatia e entusiasmo a respeito dessa religião, proporcionando certa ascensão dos tipos culturalmente marginalizados.

Já no *remake* (2018), as figuras femininas estão constantemente lutando por seu lugar de fala, enquanto mulheres conscientes do sistema patriarcal e machista em que vivem, buscam, inclusive, subverter esse mesmo sistema ao longo da temporada através de diferentes perspectivas atribuídas a cada personagem. A narrativa da obra acompanha uma nova explosão de lutas feministas que vem ocorrendo nos últimos anos ao redor do mundo - e que é esmiuçada durante a série – elas tem início na Polônia, com mulheres grevistas, em outubro de 2016 e se estende para países como Argentina, Itália, Brasil, Turquia, Chile, Espanha, Estados Unidos, México entre inúmeros outros países, são manifestações como as marchas em oposição à proibição do aborto, que vão se estendendo para manifestações contra assédio sexual e discriminação de gênero, luta pelos direitos e respeito a diversidade e identidade de gênero, entre outras causas feministas, "um novo movimento feminista global que pode adquirir força suficiente para romper alianças vigentes e alterar o mapa político" (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 32). Portanto, as mudanças na narrativa entre essas mídias podem nos mostrar, não "apenas" uma "renovação" nos quesitos fílmicos e tecnológicos, como também as maneiras com que as diferentes influências externas podem abraçar as maneiras de se construir a arte, bem como a influência que essa arte tem diante do escopo social.

São, portanto, significativas essas narrativas para a construção de uma ponte para os debates que tem acontecido na atualidade da nossa sociedade e a procura em subverter tais estruturas na busca em dar voz e representatividade positiva a indivíduos que até então não a tinham, retirando a obscuridade de personagens sociais que em décadas atrás eram colocados a margem não apenas das obras artísticas como também da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca pelo entendimento das (re)construções da representação feminina que se encontram flutuantes no imaginário da sociedade atual e as formas com que essa representação se constitui em um elemento midiático de "cultura de massa"

nos faz vislumbrar as possibilidades com que essas mesmas mídias são reprodutoras de informações como também influenciadoras dessas práticas. Tendo isso em vista, compreendemos que não apenas se faz possível a análise de mídias audiovisuais enquanto objeto de pesquisa historiográfica, como também se mostra altamente frutífera para esse campo, nos proporcionando uma visão diferenciada das relações de imaginário e influência sobre determinado elemento para a sociedade na qual a obra analisada é construída.

Valorosa é a investigação que oportuniza identificações representativas de minorias que se viram marginalizadas durante séculos e que hoje podem ser vistas, ouvidas e analisadas enquanto transformadoras de discursos. Logo, unir essas perspectivas em um processo que desperte a atenção de um grande público se mostra profícuo tanto para as discussões que instigam os seus receptores como na forma com que esses podem igualmente ser instigados pelas mídias. Dessa forma, a bruxa adolescente Sabrina nos mostra o poder que a representação feminina apresentada para as massas pode inspirar discursos empoderadores, bem como ser inspirada pela realidade que procura representar.

REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, Franklin. **A escrita da História: A natureza da representação histórica**. Londrina: EDUEL, 2012.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: Um manifesto**. Tradução de Hecci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

O Mundo sombrio de Sabrina. (Temporada 1) Produtores: Craig Forrest, Ryan Lindenberg, Matthew Barry. Canadá: Emissora: Netflix, 2018.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. 2010.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Editora UFMG, 2012, p. 51-73.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2019.

Sabrina, aprendiz de feiticeira. (Temporada 1) Produtor: Robby Benson EUA: ABC, 1996.Disponívelem:<https://hidratorrent.com/sabrina-a-aprendiz-de-feiticeira-todas-as-temporadas-completas-torrent> Acessado em 02/07/2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Revista Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

Transgressões da arte: O que sai da caixa de pandora quando seus processos pedagógicos se esparramam?

Professores Responsáveis

Profª. Dra. Rosemar Lemos (UFPel)
Profª. Dra. Carmem Anita Hoffmann (UFPel)

Este capítulo apresenta experiências com Arte em espaços **escolares e não-escolares**, ou seja, experiências que podem ir desde o relato de trabalhos realizados com ensino das artes na escola (Artes Visuais, Dança, Música ou Teatro) a experiências culturais, realizadas em espaços não escolares (hospitais, ONGs, centros comunitários, rua, praças etc.). Deseja oferecer uma visão ampliada do processo pedagógico de **inclusão e cidadania** que a arte provê**,** considerando atravessamentos de ordem ética, estética, étnica, política e filosófica.

Abre-se em leque à socialização dos processos criativos, reflexivos, educativos e de mediação. Abrange também **práticas cotidianas**, de artista e ativistas, que possam ser praticadas em espaços públicos, dirigindo-se mais à vertente da **arte da criação coletiva**, **arte popular** e afins.

.

CIDADANIA E DIREITO À CIDADE: ONDE ESTÃO AS MULHERES QUE CAMINHAM PELO CENTRO DE PELOTAS?

JULIO, Ana Carolina Cavalcante Ferreira[1]
MECABO, Marina[2]

Resumo: O artigo pretende recolher pistas pelo Centro de Pelotas, na busca do que o movimento das mulheres nesse local pode dizer acerca da construção social de gênero na cidade. Assim, refletindo sobre a cidadania e o acesso ao espaço urbano, atenta-se àquilo que vaza a estrutura, que para nós, foram os pontos de ônibus. Nesse sentido, através da metodologia da narrativa ficcional, as personagens que se apresentam emprestam seu corpo e contam histórias silenciosas, através da cartografia que se propõe.

Palavras-chave: Narrativa Ficcional; Direito à Cidade; Cartografia Feminista.

Abstract: This article intends to collect clues by Pelotas' downtown, in search of what the women's movement in this place can say about the social construction of gender in the city. Thus, reflecting on citizenship and access to urban space, we look for what leaks the structure, which for us were the bus stops. In this sense, through the methodology of fictional narrative, the characters presented lends their body and tell silent stories through the cartography proposed.

Keywords: Fictional Narrative; Right to the city; Feminist Cartography.

INTRODUÇÃO

O presente estudo parte da percepção da cidade através de uma mirada feminista, buscando compreender como o espaço urbano reflete e serve de objeto de análise acerca da construção social do gênero. Para tal, partimos de uma inquietação-norte: onde as mulheres podem ser encontradas no Centro de Pelotas e o que esses locais podem nos dizer a respeito da Cidadania e do Direito à Cidade?

Para desenvolver o estudo, optou-se por uma escrita embasada em duas metodologias diversas: a narrativa ficcional e a cartografia. São elas que nos auxiliarão na costura de um texto de fuga da ordem binária-cartesiana, opondo-se à ideia moderna de ciência (SOUZA; FRANCISCO, 2016). E como faremos isso? A intenção é nos entregarmos às personagens, que serão responsáveis por nos

[1] Graduada em Direito pela Universidade Federal de Pelotas. Mestranda em Direito nesta mesma instituição. Bolsista da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa, Ensino e Extensão Inventar: arte e construção do conhecimento jurídico (CNPq). E-mail: acarolinajulio@gmail.com
[2] Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas. Mestranda em Arquitetura e Urbanismo nesta mesma instituição. marinamecabo@gmail.com

conduzirem ao longo do texto, abrindo um campo sensível para a análise dos conceitos através de sons, gostos, lembranças e vibrações (COSTA, 2017).

E nesse enlace, o leitor é peça fundamental, pois a afetação ocorre a partir de seu território de subjetivação. Nesse sentido, cada encontro será único. Como a cidade, a leitura é viva, e modifica-se a depender dos sujeitos que a compõe. Justamente, é esse o encantamento que buscamos: a cada leitura uma nova experiência, que pode envolver diversas áreas do saber.

A partir dessa perspectiva, pretende-se traduzir o que nos conta o corpo da mulher que (não) ocupa o espaço urbano, através de seus movimentos, locais de parada e concentração. E como cartógrafos, trazemos no bolso apenas um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações (ROLNIK, 2006). Para o caso em comento, nosso critério será observar, contabilizar e registrar o gênero das pessoas que caminham pelas Ruas Dom Pedro, Almirante Barroso, Princesa Isabel, Marechal Floriano, General Osório, General Telles e Andrade Neves, ao anoitecer, em um dia da semana. E essa escolha se deu para captar o encerramento do horário comercial e o fluxo de saída dos colégios.

Portanto, acredita-se que a caminhada que propomos nos abre à novas percepções possíveis sobre do local de resistência da mulher na cidade, o que pode ser constatado através de uma escuta sensível e atenta do espaço urbano. Assim, observamos a mulher que retorna do trabalho, aquela que busca o filho no colégio, a avó que cozinha para o marido nos faz perceber que essas histórias se repetem e logo me surge uma dúvida: você também conhece essas mulheres?

RECOLHENDO PISTAS

O despertador tocou às cinco e meia, como já era de costume. E quase sem perceber, seus pés já pesavam para fora do colchão. Mais um dia se inicia! Ela levantou se arrastando até o quarto ao lado, onde aos poucos cumpria o protocolo de despertar as crianças que roncavam. Um pouco sem jeito, talvez pelo cansaço da semana (já era sexta-feira!) agiu com certa rispidez - mas sem nenhuma culpa - retirando a coberta de cima dos dois que reivindicavam mais uns minutos de sono.

- Agora já deu! Preciso trabalhar! Tão achando que é fácil colocar comida na mesa pra vocês?

Mas ela sabia que o desabafo não era para eles. É que já tão exausta da rotina, desejou fazer daquelas palavras uma forma de auto-confissão, cuja resposta facilmente ouvia em seus pensamentos: “Não, não é nada fácil”. Lembrou-se de sua mãe, mulher que dedicou uma vida ao trabalho doméstico e aos cuidados dos filhos. A velha, já no fim da vida, contava com orgulho sobre as conquistas da filha, que “não dependia de homem nenhum”. Afinal, criava sozinha seus dois filhos, tinha uma casa, tinha trabalho.

Mas mesmo assim, estava exausta – essa última parte lhe pulou dos lábios quase como um suspiro... (não tinha espaço para fraqueza, os pequenos dependiam dela). A cidadania vinha assim, a esse custo? Após a luta de diversas mulheres em defesa de direitos básicos, da não-discriminação em ambiente de trabalho e da liberdade em espaços públicos, por quê ainda sentia seu paladar amargo? Estava completamente sugada: como mulher, como mãe, como trabalhadora. Era mesmo cidadã? Podia efetivamente usufruir de todo o direito que lhe fora entregue?

> Hoje, uma variedade de atitudes caracteriza a prática da cidadania. Assim, entendemos que um cidadão deve atuar em benefício da sociedade, bem como esta última deve garantir- lhe os direitos básicos à vida, como moradia, alimentação, educação, saúde, lazer, trabalho, entre outros. Como conseqüência, cidadania passa a significar o relacionamento entre uma sociedade política e seus membros (REZENDE FILHO & CÂMARA NETO, 2001).

- Meu Deus, já são quase 7h!

E sem tempo para mais divagações, seguiu com duas sacolas nas mãos e uma bolsa atravessada em seu peito. A loja deveria estar aberta às 8h. Tomara que o ônibus ainda não tenha passado… Cara leitora, agora lhe contando sobre essa vida infame (FOUCAULT, 2013), me surgiu uma dúvida: você também conhece essa mulher? Sabe que hoje mesmo eu a vi por diversas vezes. Ela estava no ponto de ônibus, esperando logo cedo para ir trabalhar. Eu caminhava do outro lado da rua e logo lhe direcionei um aceno. Pobrezinha! Tão cansada que acabou nem me vendo.

Poucos metros adiante, encontrei-a novamente, varrendo a valeta da calçada com seu grupo. Vestida de laranja, pensou que eu não fosse a reconhecer (mero engano!). E logo que cheguei ao trabalho, encontrei-a novamente, sentada na cadeira ao meu lado. Conversamos alguns minutos sobre o projeto que estamos desenvolvendo. Depois disso, ela se calou pelo resto do expediente.

Mas por quê essa cara de espanto? Tenha calma! Não há confusão nenhuma por aqui. A nossa mulher-personagem é todas estas ao mesmo tempo. Você pode atribuir a ela a face que preferir, deleite deste prazer momentâneo que te oferecemos. Pretende-se, com isso, utilizar da proposta de Costa (2017), que defende que a narrativa ficcional é metodologia capaz de abrir um campo sensível para analisar os conceitos trabalhados, através do uso de uma personagem que tenta produzir sons, gostos, lembranças e vibrações naquele que lê.

Para tal, peço licença para adentrar conceitos mais densos, porque às vezes são necessários. A forma como optamos conduzir este texto acadêmico opõe-se à construção moderna de ciência, de política cognitiva cartesiana-positivista-calculante (SOUZA; FRANCISCO, 2016). Dessa forma, através da narrativa ficcional e da cartografia, propomos um tipo de racionalidade não-binária. Explico melhor: não queremos fazer ciência de causa e efeito que, conforme Souza e Francisco (2016), compõe-se de objetos a serem representados, conceitos e teorias, sobre os quais se aplicam procedimentos previamente definidos e estanques.

O nosso movimento, em certa medida, busca uma abertura transdisciplinar, de aproximação do leitor. Afinal, para quem deve servir o conhecimento técnico? É certo aprisioná-lo dentro de cada categoria de saber? Acreditamos que não. Por isso, tentamos abrir a gaiola para que, quem sabe, ele opte por voar para alguma direção qualquer, e venha se alimentar do direito, da educação, da filosofia, da arquitetura e do urbanismo, da literatura, et cétera.

Assim, fundamos esta pesquisa na teoria de Deleuze e Guattari (2013), trazido no livro “O que é a filosofia?”, que enxergam o conhecimento como uma composição entre três grandes planos: ciência (coordenadas), arte (composições) e filosofia (imanência). Para eles, o plano da imanência tem um espaço feito para a criação de conceitos; já o das coordenadas, nos permite fazer juízos a partir do estabelecimento das proposições verdadeiras, bem como uma correlação a partir das funções; por fim, o plano da composição é responsável pelos *afectos* e *perceptos*, que são condição de possibilidade para a produção de afetação e de percepção no plano das artes, com o uso da literatura, porque

> O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto,

> mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante (DELEUZE, 1997, pg. 15).

Nesse sentido, ao produzir ciência através do estudo sugerido, não nos afastamos da filosofia nem da arte, pois são planos que se interceptam. Para trilhar este caminho da produção científica, vamos fazer uso dos três. Inclusive, Deleuze e Guattari (2013) referem que para cada plano há uma figura diferente. Optamos pelo uso figura estética na arte, que é justamente essa mulher cheia de olheiras que vemos sentada à nossa frente. O que será que ela está pensando agora?

- Quer comprar uma bala de goma pra me ajudar? É só um real.

Minha resposta foi negativa, mas nem olhei direito para ela. Aliás, não sei porque, mas presumi tratar-se de um “ela”. Talvez por ter me prendido muito a imagem da criança agarrada em suas pernas, com um catarro seco entre a boca e o nariz. Mas ela mesma, confesso que nem olhei. Eu preferi não olhar. Mesmo assim, sei que era um “ela”, muito menos pela voz e muito mais porque ainda era dia, estávamos em uma rua movimentada e uma criança lhe acompanhava. Afinal, quantos homens ambulantes você se recorda de ter visto carregando seu filho?

Retomemos, então. Além da narrativa ficcional, também faremos uso da cartografia como método, que diz respeito “fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social” (ROLNIK, 2006, p. 65). O que quer dizer que, para o cartógrafo, a teoria é sempre cartografia, compondo-se juntamente com as paisagens cuja formação ela acompanha.

Assim, pretende-se, a partir da análise do movimento do corpo da mulher no Centro de Pelotas, compreender de que forma ela (pode) ocupa(r) a cidade. E esses dados nos servirão como termômetro para verificar a questão da desigualdade de gênero no espaço urbano local, pois se acredita que eles falam sobre o que é visível e enunciável (DELEUZE, 1991). Onde elas se encontram? Em qual horário? Como utilizam o espaço? E mais, como as relações de poder determinam a vivência que as mulheres têm da cidade?

O Direito à Cidade está diretamente ligado ao exercício da cidadania porque assegura o acesso igualitário ao ambiente urbano, numa ação positiva do Estado, fundado sobre o princípio da função social. Para além da questão da moradia,

discute a possibilidade de se usufruir de vantagens, serviços e oportunidades oferecidas pelas boas localidades do sistema urbano. (TRINDADE, 2012)

E mais do que isso, busca-se para além das necessidades básicas, tornar as pessoas protagonistas da cidade. O conceito cunhado por Lefebvre (1969) deve ser entendido como direito a um tempo urbano que permite o aproveitamento integral de momentos e encontros. Quando, consciente da posição diferenciada de vulnerabilidade a que está submetida a mulher, o feminismo entra no debate, afim de ampliar as noções de direito, objetivando (re)construir cidades mais justas e inclusivas para aqueles que a habitam (SANZ, 2013).

Eis então a nossa busca: seguir as pistas deixadas por essas mulheres caminhantes ao longo do Centro de Pelotas, tentando compreender como elas ocupam o espaço urbano, onde, por direito básico de cidadania, também lhes é próprio. A partir daí, num movimento cartográfico, iniciamos nossa análise do trajeto nas ruas Dom Pedro, Almirante Barroso, Princesa Isabel, Marechal Floriano, General Osório, General Telles e Andrade Neves, atentando-nos aos seus corpos resistentes. A opção por esse caminho ocorreu justamente por se tratarem de algumas das principais ruas do centro da cidade, que abarcam fluxos de pessoas diversas, com movimentos de escola, comércio, mercado, trabalho, moradia e transporte.

E ao longo da pesquisa, apresentaremos nosso mapa, com pontos de encontros e linhas de forças, que nos farão pensar em outros modos de tecer compreensões acerca das pessoas e do mundo, mergulhando na geografia dos afetos, dos movimentos e das intensidades (SOUZA; FRANCISCO, 2016). Junto com a revisão feminista, propomos o reconhecimento da diversidade urbana, contestando uma noção unitária de cidade (SANZ, 2013) que parte dos interesses masculinos, já que esta foi historicamente construída por homens.

Para isso, buscamos uma pesquisa que se produz com olhos atentos e curiosos, que leva consigo a sensibilidade e carrega no bolso apenas “um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações - este, cada cartógrafo vai definindo para si, constantemente (...)” (ROLNIK, 2006, p. 67). E a partir dessa metodologia, propõe-se olhar para aquilo que vaza da estrutura, que para nós, é a desigualdade de gênero refletida nas relações com o espaço urbano, é o corpo

feminino que resiste a um ambiente construído por homens e para os homens.

Isto, pois, vemos a cidade como uma construção no espaço tal qual uma obra arquitetônica, mas em uma maior escala. Sua construção é quotidiana, multiescalar, sujeita de diversos agentes e produto de diversos interesses (LYNCH, 1997). A leitura que se faz dela, deve ocorrer considerando a sua complexidade, percepções e subjetividades dos sujeitos nela inscritos. “A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado” (LYNCH, 1997, p.11/12).

Contudo, não se pode ignorar que essa construção não é neutra, mas pautada nos papéis de gênero que tradicionalmente excluem as mulheres do âmbito produtivo e remunerado, confinando-as no espaço doméstico. Assim, as mulheres foram privadas de participar das decisões que desenharam as cidades como elas hoje são, sendo um espaço de manutenção das estruturas de dominação (SANZ, 2013). Dessa forma, é um ato de resistência que esses corpos, ainda tão distantes do seu direito à cidade, resguardem sua cidadania de compor o espaço urbano.

Nesse sentido, a cidade contemporânea é reflexo e consequência da nossa realidade social, sendo um território que engloba diversas discriminações nele circunscritas, tal qual de classe, raça e gênero. Assim, estudá-la como ferramenta teórica é pensar a partir da premissa de inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e o patriarcado (AKOTIRENE, 2018).

Daí porque, reconhecer que o ambiente urbano não é neutro e que suas espacialidades reforçam padrões hegemônicos de pensamento - que repetidas vezes tolhem o acesso à cidadania plena da mulher - é um dos desafios do presente estudo. E o que aqui pretendemos demonstrar é que o movimento do corpo feminino ao longo das ruas deixa transparecer a fragilidade do seu Direito à Cidade. Por isso, vamos apressar nosso passo para acompanhar a nossa personagem que segue com mochilas nas costas alguns metros à nossa frente.

Ei, nos espere!

AS PARADAS-DE-PASSAGEM

Sentia-me ofegante. Por isso, acabei parando alguns metros distante dela, que ainda corria. Mas logo parou também. Achei curioso... parou num lugar de

passagem, e não de chegada, sussurrei: era um ponto de ônibus. Poucos segundo depois, embarcou no transporte coletivo rumo ao Pestano[3]. Ah! Agora pude compreender toda aquela pressa. O ônibus estava de partida. Recobrando o fôlego, só desejei um gole de água:

- São R$ 2,00.

- Que cheiro delicioso! Quero uma pipoca também, por favor!

Ninguém é de ferro, pensei, enquanto sorria pra mim mesmo. Comecei a comer refletindo o quão estratégico era aquele lugar, cuidadosamente escolhido pelo pipoqueiro. Estava ele onde as pessoas se concentravam, numa das ruas mais movimentadas do Centro de Pelotas: a General Osório, quase esquina Lobo da Costa. Aparentemente, aquele também era o melhor horário pras vendas, às 18h.

O inverno pelotense encontrava-se no seu auge em 08 de julho, fazia 10º. E com essas baixas temperaturas, nada melhor do que uma pipoca quentinha... Fui comendo, um grão de cada vez. Mergulhado em ideias, retomei a consciência com o choro daquela criança:

- Mãe, por favor! Eu quero uma pipoca! Tô com fome!

Olhando para a nossa personagem, vi uma mulher de 30 e poucos anos. Nas costas, carregava uma mochila infantil. Já nos ombros, responsabilidade em excesso, o que justificava suas fundas olheiras da face. Agarrada a uma mãozinha pequena de 5 anos, reconheci aquela figura que se equilibrava em seu salto, mantendo a forçosa postura dentro da calça social apertada. É a secretária do Dr. Cláudio! Certamente, acabara de fechar o consultório. Abafada pelos berros do guri, negava-lhe as súplicas sem muita energia, e se concentrava em arrastá-lo para o interior da condução, que seguiu em direção ao Getúlio[4].

Curiosamente, em nenhum momento ela me pareceu uma mulher-livre, mesmo que trabalhadora, mãe, dona de casa e mulher feminina. Pelo contrário, parecia presa em muitas correntes - aquelas mesmas de tantas trabalhadoras, mães, donas de casa e mulheres femininas. Butler (2015) destaca que a mesma liberdade que reivindicamos e, de certa forma, conquistamos, é a que nos prende

---

[3] Bairro Pestano, em Pelotas (RS). Neste local, há o predomínio de pessoas em situação de vulnerabilidade social.

[4] Bairro Getúlio Vargas, em Pelotas (RS). Neste local, há o predomínio de pessoas em situação de vulnerabilidade social.

também. Então, a biopolítica (FOUCAULT, 2005) soube bem como refinar sua forma de controle, aproveitando-se do corpo feminino e seu desejo por liberdade.

> 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 se busca a emancipação (BUTLER, 2015, pg. 20).

A cidade é bem agitada a essa hora, tanto é que desde que saímos para caminhar, muitos estímulos chegaram até nós. Por exemplo, nessas poucas horas, já havíamos corrido até perder o fôlego, encontrado a secretária do Dr. Cláudio e até comido uma pipoca. Isso acontece porque a cidade é viva, dinâmica e social.

Segundo Garcia (2019), há uma simultaneidade entre a produção social e produção de espaço. Assim, as relações espaciais são socialmente produzidas e reproduzidas. Nesse sentido, o espaço físico reflete identidades e papéis sociais exercidos, de modo que suas estruturas se tornam indissociáveis. Por isso a cidade é um ente vivo, que suspira a cada produção entrelaçada de existências, que a ocupa, lhe atribui sons, luzes e dinamicidade. Cara leitora, engana-se você se pensa que a cidade é uma. Ela é um emaranhado de existências que se atropelam.

> Como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, da violência simbólica como violência despercebida: os espaços arquitetônicos, cujas injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo dele, [...] em razão de sua invisibilidade [...] efeitos completamente reais do poder simbólico. (BOURDIEU, 1997, p. 163)

- Como vai a senhora, Dona Maria?

Encontrei minha vizinha sentada no ponto de ônibus, enquanto já estava de partida. Era ela uma senhora rechonchuda de 66 anos, levando o neto Jonas de volta pra casa. Contou-me, na ocasião, que esse era seu trajeto diário, já que a filha trabalhava no comércio: todo final de tarde buscava o menino no colégio e o deixava em casa. Depois retornava ao Centro, pois o Sr. Zé, seu marido ranzinza, lhe aguardava para fazer o jantar.

Nesse instante, a moça sentada ao nosso lado entrou na conversa, gargalhando com uma dose de ironia. Contou, com indignação, que seu marido

também a esperava para que fizesse o jantar. A diferença era que ambos contavam 24 anos. As duas começaram uma conversa animada e eu, retornando ao meu silêncio, recordei-me do trajeto que seguia antes dessa parada (por isso sempre gostei do meu silêncio, eu escuto muitas coisas nele). Levantei e me despedi das duas, que nem sequer notaram a minha ausência.

A rua General Osório, por onde segui, era tomada por pontos de ônibus. Olhando para cada parada, notei uma desproporção contrastante entre a quantidade de homens e mulheres presentes. Por isso, instintivamente, iniciei uma contagem maquínica sobre os corpos dali. Eu estava certa, aquelas paradas-de-passagem nos gritavam algo: eram 72 mulheres frente 32 homens, misturados ao longo dos pontos até a Rua General Telles.

Cheguei a desenhar essas percepções em um mapa no caderno que sempre carrego comigo. Esses números carregam em si um poder simbólico, na forma como trata Bourdieu (1997), constituindo espaço e reproduzindo formas de poder, num potencial mecanismo disciplinar de produção de sujeitos e modos de existência (FOUCAULT, 2013). Ou seja, ter-se ás 18h de um dia de semana um contingente disparado de mulheres nos pontos de ônibus no Centro de Pelotas é um símbolo que transmite a forma como esses corpo femininos foram disciplinados.

Segundo Garcia (2019), o espaço em que vivemos se configura a partir de uma ordem social, que se molda a partir das ações e dos discursos da própria sociedade. Daí porque, não há como se dissociar o espaço da noção de identidade, que se molda sempre de maneira relacional e provisório nesse enlace. Segundo a autora, o espaço constituiu uma subjetividade política, o que, consequentemente, afeta a própria noção de “ser mulher”.

> Logo, a identidade só existe de modo relacional com o outro e, portanto, não é fechada em si mesma. Esta noção, portanto, rejeita qualquer abordagem homogeneizante ao corpo social, compreendendo-o enquanto uma multiplicidade de posições a partir das quais os sujeitos se constituem desde uma miríade de formações discursivas. (GARCIA, 2019, p. 7)

Nota-se que desde o início, tratamos o ponto de ônibus como um local de passagem. É que ele não é um espaço urbano que reflete permanência, pois seu objetivo é servir de espera para o deslocamento de um lugar para outro. Assim,

apesar de compor o cenário urbano, a concentração de mulheres no ponto de ônibus não reflete a ocupação do espaço público. Mas pelo contrário, reflete que elas estão em movimento, deslocando-se para o interno. O externo, portanto, não pertence ao feminino. Continuei a contagem, quase num vício doentio. E como podem perceber pela representação trazida, nos demais pontos que passei, o cenário foi similar.

Butler (2015) ressalta que as manifestações urbanas são referenciais às lutas políticas, pois sua atuação cria um espaço de persistência dos corpos em suas reivindicações democráticas. E essa persistência acontece como resultado do constrangimento que eles sofrem com a exposição no espaço público, pelo seu aspecto restritivo, existentes por uma representação socialmente significativa. Por tal razão, persistir nesta aparência de corpos marginalizados em espaços públicos urbanos, politicamente reivindica o seu direito de existência.

Perceber essas mulheres concentradas nos pontos de ônibus evidencia o quanto seu corpo não pertence à rua, como local de permanência. Ele deve transitar em busca da esfera privada, que é a sua casa, para onde religiosamente retorna. Para Paula Sanz (2013), é urgente que se trabalhe para a superação dessa dicotomia entre o público e o privado. Isso porque, desta forma, coloca-se o público como único espaço de direito, permitindo a manutenção das relações de poder dentro do ambiente doméstico.

Assim, continua a autora, a diferenciação dos papéis, e a consequente sobrecarga de funções que as mulheres são obrigadas a assumir, acabam por determinar as possibilidades de acesso que elas têm do espaço público e também seus tempos urbanos, voltados para suprir suas responsabilidades de cuidar da casa e da família (SANZ, 2013). Ou então, segundo Fraser (2009) servem ao mercado, onde se faz importante incorporá-las à lógica neoliberal, tendo em vista a produtividade de seus corpos, principalmente se levarmos em conta o desejo feminino por liberdade e igualdade.

Por tal razão, a luta feminista serviu de forma útil ao neoliberalismo, pois seus interesses convergiam, considerando que “autoridade tradicional também aparece em alguns períodos como um obstáculo à expansão capitalista” (FRASER, 2009, p. 30). E por falar em neoliberalismo, lembrei das moedas que pesavam no meu bolso: somaram R$ 4,25, suficientes pra pegar um ônibus.

Já estava bem escuro e eu precisava voltar pra casa. Parei no ponto da Rua Andrade Neves, entre Dom Pedro e General Telles, onde contei 5 mulheres e 1 homem a espera. Nada diferente do previsível. Para Perrot (2008), as mulheres historicamente foram confinadas ao silêncio. A começar porque são menos vistas nos espaços públicos: elas são invisíveis. Então, questiona, como se aproximar dessas mulheres que não estão na história? Onde estão essas mulheres na cidade? Com pesar, conclui que o espaço da mulher é dentro, enquanto o do homem é fora.

Figura 1 – Os gêneros e as paradas de ônibus no Centro de Pelotas/RS.
Fonte: A pesquisa (2019) [5]

Ora, constatamos algo diferente à perspectiva do nosso trajeto? Afinal, as nossas personagens não se encontravam na rua em nenhum dos horários cartografados. E onde podemos encontrá-la? No ponto de ônibus, como local de

[5] O mapa foi resultado dos dados colhidos pelas autoras no desenvolvimento da pesquisa.

resistência dentro do espaço urbano. É que este local passagem, não é permanência. Assim, estavam, via de regra, em trânsito. Então, será que de fato desfrutam do seu direito à cidadania, em ter a cidade como um espaço que também é seu? Mas mal pude refletir sobre o assunto, pois o ônibus estacionou bem a minha frente, me forçando uma rápida subida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de poder acompanhar mais trajetos ou de dizer sobre outros vazamentos, mas a cidade é muito mais dinâmica que o meu desejo. Não há tempo. Naquele momento, já atravessava a catraca do cobrador e ia sentando alguns passos adiante dele. Só me restava refletir sobre o recorte urbano que se acelerava pela janela do meu lado direito.

Pensei que, de certa forma, havia descoberto outros caminhos, diferentes daqueles que costumava passar. Mesmo assim, ainda usava os meus mesmos olhos de sempre e andava pelos mesmos lugares de antes. A diferença é que me permiti olhar pros lados quando algumas imagens me saltavam à vista. Foram as mulheres, sem dúvidas, que provocaram essa afetação. Perceber a concentração de muitas delas em pontos de ônibus, como local de resistência de uma subjetividade não capturada, racham com a lógica social. E a sua mera existência na cidade, mesmo silenciosa, provoca mais representação simbólica que qualquer outra palavra dita.

Onde estão o corpo das mulheres, afinal? Não sabemos, ele foi definido pelos homens. A nossa pergunta-norte, portanto, carrega uma multiplicidade de respostas. Mas por hora, a nossa análise traz uma resposta possível: muitas delas estão ali, aglomeradas no fim da tarde do centro da cidade, no ponto de ônibus, como local de impermanência. A rua não é delas, mesmo que por direito devesse ser.

Nesse sentido, resta evidente que apesar de necessárias, as discussões jurídicas acerca do Direito à Cidade não provocam a sua efetivação. Por isso, tem-se como necessária uma abertura à discussão sobre o modelo de desenvolvimento urbano, que não passa só pela aprovação de boas leis, mas aprofunda-se nas transformação sociocultural e política a longo prazo, através de lutas sociais.

Trata-se, portanto, da necessidade da criação de um olhar voltado à produção

de espaço, cidadania e bem estar, levando em conta que as mulheres sofrem inúmeras violações do Direito à Cidade. Daí porque essas reflexões nos forçam a perceber a importância da existência de representatividade e pertencimento no espaço urbano.

O fora não é feminino, mas deveria ser. Abri o zíper da minha blusa, onde deixei as chaves descansarem durante toda a tarde. Eu ainda estava pra fora, mas abria o portão de casa. Antes mesmo de girar a maçaneta, barulho me chamou a atenção ao lado. Era a Dona Maria, que já havia deixado o neto Jonas e aguava suas plantas no quintal. De onde eu estava dava pra ouvir o barulho da panela de pressão gritando no cozimento da sopa do Sr. Zé, seu marido ranzinza.

- Boa noite, Dona Maria!

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla**. O que é interseccionalidade?** Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2018.

BOURDIEU, Pierre (Org.). **A miséria do mundo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BUTLER, Judith. **Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tra. Renato Aguiar - 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COSTA, Luis Artur. **O corpo das nuvens**: o uso da ficção na Psicologia Social. Revista Fractal, Niterói, v. 26, p. 551-576, 2014. Disponível em: http://twixar.me/0Nr1. Acesso dia: 11 Abril 2017.

COSTA, Patricia Ávila. **Janela das Andorinhas**: A experiência da feminilidade em uma comunidade rural. 2007. 103f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 35 - 56. Disponível em: http://twixar.me/3Nr1 Acesso em: 09 Julho 2019.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 11-16.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 3ª ed., 2013.

FRASER, Nancy. **O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história**. In: Dossiê: Contribuições do Pensamento Feminista para as Ciências Sociais. Londrina: Mediações, v. 14, n.2, p. 11-33, Jul/Dez. 2009

REZENDE FILHO, Cyro de Barros & CÂMARA NETO, Isnard de Albuquerque. Evolução do Conceito de Cidadania. Revista Ciências Humanas, Taubaté, v.7, n. 2, 2001. Disponível em: http://twixar.me/dNr1. Acessado em 09 Julho 2019.

FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. In: _____. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **Aula de 17 de março de 1976**. In:_____. Em defesa da sociedade. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 285-315.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramalhete. 41ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

GARCIA, Carolina Gallo. **Adrian Piper e Modelo Agonístico de Espaço Público**. Revista Pixo, Pelotas, v. 3, p. 1-23, 2019.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERROT, Michelle. **Ecos de uma história silenciosa das mulheres mulheres**. Estudos Feministas, Florianópolis, p. 147-163, janeiro-abril/2008. Disponível em: http://twixar.me/mNr1 Acessado em: 26 Julho 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala?. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

ROLNIK, Suely. **O cartógrafo**. In: _____. Cartografia Sentimental - Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 65-72.

SANZ, Paula Perez. **Reformulando la noción de "Derecho a la Ciudad" desde una perspectiva feminista**. Encrucijadas - Revista Crítica de Ciencias Sociales: Salamanca (Espanha), nº5, p. 92-105, 2013. Disponível em: http://twixar.me/TNr1 Acessado em: 29 Julho 2019.

SOUZA, Severino Ramos Lima de; FRANCISCO, Ana Lúcia. **O Método da Cartografia em Pesquisa Qualitativa: Estabelecendo Princípios… Desenhando Caminhos**… In: 5º Congresso Ibero-Americano Americano em Investigação Qualitativa, 2016, Porto. Atas CIAIQ2016 - Investigação Qualitativa em Saúde, vol. 2 pgs. 811-820. Disponível em: http://twixar.me/nNr1. Acessado em: 03 Junho 2019.

TRINDADE, Thiago Aparecido. **Direitos e cidadania: reflexões sobre o direito à cidade**. Lua Nova, São Paulo, n. 87, p. 139-165, 2012. Disponível em http://twixar.me/1Nr1. Acessado em 04 Julho 2019.

UM RELATO SOBRE OS CAMINHOS FORMATIVOS DE UMA ARTISTA-PROFESSORA: A HISTÓRIA DE JANAÍNA JORGE

PORTELA, Carolina Martins[1];
HOFFMANN, Carmen Anita[2];
ZANELLA, Andrisa Kemel[3]

Resumo: O presente texto apresenta parte do Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido no Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas no ano de 2018, intitulado: "Formação de uma professora antes, durante e depois da graduação em Dança Licenciatura". A metodologia se caracteriza por uma pesquisa qualitativa, no âmbito das pesquisas (auto)biográficas. Como autores-guia principais foram consultados Josso (2004 e 2009) e Abrahão (2004 e 2014) no que se refere aos estudos (auto)biográficos, Sanches (2010), Strazzacappa (2012), Falkembach (2011) e Marques (1999 e 2011), em relação ao professor de dança e a ideia de artista- professora; e, Molina (2015), Hoffmann (2015) e Borba (2015) para problematizar os cursos de Dança Licenciatura. A escrita da história na dança de Janaína Jorge contou com o suporte de narrativas, depoimentos e fotos.

Palavras-chave: Artista-professora; História de Vida; Formação de professores; Dança-Licenciatura.

Abstract: This text presents part of the Course Conclusion Work developed in the Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas in 2018, entitled: "Training of a teacher before, during and after graduation in Dance Degree". The methodology is characterized by qualitative research within the scope of (auto) biographical research. Leading authors were consulted Josso (2004 and 2009) and Abrahão (2004 and 2014) regarding (self) biographical studies, Sanches (2010), Strazzacappa (2012), Falkembach (2011) and Marques (1999 and 2011), in relation to the dance teacher and the idea of artist-teacher; and, Molina (2015), Hoffmann (2015) and Borba (2015) to discuss the Degree Dance courses. Janaína Jorge's story writing in dance was supported by narratives, testimonials and photos.

Key-words: artist-teacher; life's-history; teacher training; dance-degree

[1] Universidade Federal de Pelotas - carol.pesquisaemdança@gmail.com

[2] Universidade Federal de Pelotas - carminhalese@yahoo.com.br

[3] Universidade Federal de Pelotas - professoraandrisakz@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve como objetivo realizar um estudo sobre os percursos formativos da artista-professora Janaína Jorge. Retomando... ao olhar para minha trajetória na dança e o início da minha carreira docente, pude analisar alguns caminhos percorridos que me levaram a entender como registrar a formação antes, durante e depois da graduação e Licenciatura em dança da artista-professora Janaína Jorge, pois, ao olhar meu percurso consigo compreender o processo formativo desta e, assim entrelaçar as informações. Busquei demonstrar os aspectos e as influências dos espaços em que reverberam e suscitam lembranças no caminho formativo na dança de Janaína Jorge. Noto semelhanças na trajetória dela com a minha ao observar que ela sempre foi muito ativa durante o seu percurso acadêmico, assando por diversos eventos e projetos, assim como minha trajetória acadêmica no Curso de Dança Licenciatura da UFPel[4].

A partir das palavras dadas e da escuta atenta, refiro-me ao momento presente, pois estamos em constante formação temporal (presente, passado e futuro) e as recordações - referências segundo Abrahão (2011), onde resultaram transcrições que me fizeram conhecer, mesmo que sutilmente, a história desta figura significativa para a área da dança no estado do Rio Grande do Sul. Como instrumentos de suporte para a pesquisa tive as narrativas, depoimentos, documentos e alguns registros acadêmicos onde me levaram a perceber que Janaína participou, colaborou, instigou e desenvolveu atividades na área da dança tanto em espaços formais como não formais de ensino. Seus familiares, amigos e professores foram fundamentais para chegar a tais informações.

Após um percurso investigativo intenso, busco responder o questionamento que motivou este estudo: Como Janaína Jorge se constituí artista-professora? Constituiu-se uma profissional que inicia sua formação em um espaço não formal[5], mas que pelo desejo de se qualificar e crescer ainda mais, busca o ensino formal[6], ampliando assim, seus espaços de atuação e inserção. É na conexão entre a artista e professora que faz história, deixando sua marca na vida de muitos grupos e pessoas. Janaina Jorge entre as diversas funções exercidas e suas mais variadas

---

[4] Universidade Federal de Pelotas

[5] Refiro-me à academias, escola de dança, grupos independentes, entre outros.

[6] Refiro-me à Universidade.

relações pessoais e profissionais, estabeleceu-se no âmbito da formação em dança. Neste processo fica registrado a importância da sua formação no ensino não formal, pelo seu contato com profissionais renomados na área da dança e por ela ter tido êxito em criações coreográficas em academias e festivais. Além disso, também foi de suma importância no espaço formal, pelo seu envolvimento com ações extensionistas universitárias e ministrando aulas em escola pública. No espaço formal, o qual a dança passou e ainda passa por dificuldades para sua expansão, observamos entrelaçamentos com outras áreas que foram/são fundamentais para a disseminação desta área de conhecimento em que eu e Janaina fizemos e fazemos parte.

Hoje após analisar todo este histórico, percebo que a minha formação e de muitos colegas do Curso de Dança Licenciatura da UFPel está pautada na busca de uma qualificação no que tange à prática docente. Por esse motivo pude perceber nessa pesquisa a importância dos Cursos de Dança Licenciatura tanto da UNICRUZ, por ser o precursor neste contexto, no estado do Rio Grande do Sul e deste local terem saído ramificações que se perpetuam em outras instituições mesmo após seu encerramento, quanto da UFPel o qual faço parte e me dá a oportunidade de registrar informações pertinentes para a História da Dança no estado e região sul do Brasil. Essa pesquisa além de contemplar os objetivos propostos, também contribui como exemplo para futuras escritas que visem registrar informações sobre profissionais da dança das mais diversas localidades, documentando-as e sistematizando-as, possibilitando o seu acesso posteriormente. Com isso, enfatizo a necessidade de mais escritas envolvendo a História da Dança, dado que esta encontra-se escassa em registros acadêmicos.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Para iniciar o estudo foi solicitada uma conversa com a família para nortear os primeiros passos, assim destacando momentos e pessoas que ajudariam a construir esse caminho. Então surgiram 04 nomes de professoras que participaram de momentos importantes na vida de Janaína Jorge. Com as professoras referidas, realizei a coleta das narrativas. Surgiram também 23 nomes que contatei para que contribuíssem com a pesquisa, retornando 07 depoimentos[7] que foram relevantes

[7] Esses sujeitos foram contatados por meio das redes sociais, onde contextualizei o tema de pesquisa e foi perguntado se tinham interesse de enviar um relato sobre Janaina Jorge, no formato de suas preferências, quer seja através de vídeo, e-mail, áudio entre outros. Encaminhei para 10 sujeitos de

para a qualificação do trabalho.

Escrita sobre o caminhos formativos na dança de Janaína Jorge

A escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaína foi desenvolvida a partir das narrativas das quatro professora e do colega. A partir disso e como base nos relatos analisados da família, foram incluídos os depoimentos, logo, organizei em forma de livro.

Ao perceber a trajetória da artista-professora foi possível associar aos contextos históricos, culturais, sociais, entre outros, assim dialogando com o referencial teórico escrito nos capítulos do Trabalho de Conclusão de Curso. Também contribuiu na pesquisa A ideia de Compreensão Cênica. Marinas (2017, p. 118) *apud* Abrahão (2014, p. 60-61), entende que "a compreensão cênica implica entender o relato não como uma história linear, acumulativa, mas como um repertório de cenas."

Coleta das Narrativas

As narrativas foram coletadas com quatro professoras e um colega que participaram da trajetória de Janaína na dança, entre os meses de agosto e setembro de 2018, na cidade de Pelotas. Nos encontros com as professoras, fiz uma breve introdução do que se tratava a pesquisa, contextualizando um pouco de minha trajetória até o momento para, então, ser utilizada a mesma pergunta: "Quem foi Janaína Jorge?" e, a partir disto, foram disparadas muitas lembranças partindo das recordações das professoras.

Quatro narrativas foram feitas pessoalmente, uma na casa da primeira professora de dança (no Ballet Infantil Antônia Caringi de Aquino) de Janaína, Antônia Caringi de Aquino (Figura 1), que abriu a porta de sua casa para relembrar momentos marcantes desta história de vida; Maria Helena Klee Oehlschlaeger (Figura 2), conhecida como "Malê", hoje professora aposentada da ESEF[8]/UFPel, sugeriu que nosso encontro fosse na praça de alimentação do Shopping Pelotas, foi professora de dança da Janaína em sua escola (Malê Escola de Ginástica e Dança), nas cadeiras de Dança da ESEF/UFPel e no Projeto de extensão GRUD (Grupo

Pelotas/RS, 4 de Cruz Alta/RS e Tupanciretã/RS, e 9 de outras cidades (Curitiba/PR, Santa Barbara do Oeste/SP, São Miguel do Oeste/RS, Porto Alegre/RS e São Paulo/SP).

[8] Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal de Pelotas.

Universitário de Dança); Carmen Anita Hoffmann (Figura 3) conhecida como "Carminha", no momento da pesquisa era professora efetiva do Curso de Dança-Licenciatura e coordenadora da Câmara de Extensão, ambos da UFPel, recebeu-me em seu local de trabalho no Centro de Artes da UFPel, para colaborar com a pesquisa sobre a passagem de Janaína por sua vida; Thiago Silva de Amorim Jesus preferiu que seu depoimento fosse em forma de narrativa, assim nos encontramos no Centro de Artes da UFPel, onde o mesmo encontra-se como professor do Curso de Dança-Licenciatura, e pude encontrá-lo antes do início de uma de suas aulas; e a última professora a falar sobre Janaína foi Luciana Paludo (Figura 4), que foi professora na UNICRUZ[9] no Curso de Dança Licenciatura e coordenadora do Projeto de Extensão Mimese Cia de Dança - Coisa, atualmente é professora efetiva do Curso de Dança da UFRGS[10]. Nosso encontro foi por vídeo via *Skype*, pois por diversos motivos não conseguimos conciliar as datas de encontro pessoalmente.

Figura 1 - Encontro com Antônia Caringi Oehlschlaeger
Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 2 - Encontro com Maria Helena
Fonte: acervo pessoal da autora

Figura 3 - Encontro com Carmen Anita Hoffmann
Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 4 - Contato virtual com Luciana Paludo
Fonte: Acervo pessoal da

Organizando as cenas...

[9] Universidade de Cruz Alta.
[10] Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ao olhar para a história na dança de Janaína rapidamente me deparo com um espetáculo, onde vejo quatro cenas construídas pelas recordações referências que emergiram das narrativas. Desta forma organizei o material a partir de momentos importantes de sua trajetória. A primeira cena, *Girassol*, constitui-se na primeira coreografia dançada no balé; a segunda cena, *Sol*, foi inspirada em um trabalho acadêmico do Curso de Dança da UNICRUZ; a terceira cena, *Pôr do Sol*, foi estimulada pelo momento da descoberta da doença que levou ao falecimento de Janaína e, a quarta cena, *Supernova*, é o momento que se caracteriza por uma grande explosão de acontecimentos através dos depoimentos coletados, onde entendo como uma reverberação de sua trajetória.

Figura 5 - Inspiração da Compreensão Cênica segundo Marinas apud Abrahão (2014)
Fonte: a autora, 2018.

A imagem anterior demonstrada se refere às cenas destacadas a partir da

inspiração da Compreensão Cênica, onde a primeira cena é constituída pela palavra dada e a escuta atenta, caracterizando-se pelas narrativas das professoras. Na segunda cena são as recordações referências, organizadas em ordem cronológica, e dividas em 4 subcenas; e, a terceira cena são as memórias reprimidas, momentos esquecidos ou ocultados.

Após a escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaína Jorge, eis o momento da análise (demonstrada a seguir), onde foi entrelaçado as reflexões teóricas que embasam esta pesquisa e a escrita (livro) de Janaína. Desta forma, demonstrando os vários contextos que construíram essa trajetória, com base nos autores que reforçam a importância da formação da artista-professora-pesquisadora na área da Dança.

Figura 6 – Escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaina Jorge
Fonte: a autora, 2018.

Análise e Considerações

Desta maneira foi construída a escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaína Jorge a partir das narrativas das professoras e colega, com base na análise da narrativa da família e unindo os depoimentos dos amigos de Janaína, organizada em forma de livro para que mais pessoas acessem o caminho de formação da artista-professora acompanhado sua trajetória antes, durante e depois

de sua graduação em Dança Licenciatura, assim passando a entender alguns caminhos e contextos formativos nesta área. Percebo a partir de Abrahão (2004), que ao escolher o método (auto)biográfico, passei a construir uma parte da história de Janaína através das narrativas e depoimentos que foram relevantes em sua trajetória de vida na dança.

No primeiro momento percebo que Janaína inicia sua trajetória na dança em seu ambiente familiar e ainda criança dá seus primeiros passos para sua formação de Balé no espaço não formal de ensino, agregando as irmãs e a mãe neste contexto. A participação nas produções artísticas que a Escola da Antônia realizava desperta, assim, o gosto pelos bastidores. Identifico aqui a importância dos espaços não formais de ensino para a iniciação do ser humano no mundo da Arte, especificamente da dança. A partir dessa constatação compreendo que a formação inicia-se muito antes de ingressar em uma universidade, mas em outros espaços, como os destacados no PP do Curso de Dança da UFPel (2013). Quais sejam: academias, clubes, centros comunitários, entre outros. É importante ressaltar que nesse período, enquanto formava-se bailarina, concomitantemente Janaína já iniciava sua docência na área da dança, pois além da técnica que era exigida pelo Balé arriscava-se como coreógrafa, apropriando-se cada vez mais da docência em dança.

Cabe ressaltar que neste contexto do espaço não formal é comum que as bailarinas ao completarem algumas etapas, já iniciem suas trajetórias como professoras, ministrando aulas nas turmas para crianças. Olhando para a escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaína entendo que ela começa sua carreira docente a partir das experiências vividas nesse período. Constata-se assim que a experiência como bailarina, desperta a docência em dança.

Nesse período também Janaína teve a oportunidade de dançar e conviver com pessoas renomadas do Balé, como Ana Botafogo, Paulo Rodrigues e Nora Esteves. Também passou a frequentar outras escolas de dança em Pelotas, em busca de conhecimentos em outros gêneros. Compreendo que os momentos vividos em espaços não formais, são de grande importância na constituição de Janaína como artista e também professora. Ao olhar para este panorama, reporto-me a Josso (2009) que destaca a importância de compreendermos o sujeito numa perspectiva singular-plural. Digo isto, pois ao observar o contexto que Janaína inicia sua formação, consigo compreender que os espaços em que se inseriu, refletiu em suas escolhas, instigando a necessidade e vontade de continuar investindo cada vez mais em sua qualificação.

Diante disso, o Curso de Educação Física exercia um papel importante para

área da dança, ao ofertar disciplinas deste campo do conhecimento. Foi neste caminho que Janaína optou, em um primeiro momento, para sua formação e qualificação no espaço formal. Desta forma a artista ingressa no Ensino Superior na ESEF da UFPel, por não haver o Ensino Superior em Dança na cidade. Neste lugar formativo, participa de um projeto de extensão GRUD, onde participou em alguns festivais de dança, como bailarina e contribuindo coreograficamente. Os espaços não formais continuam sendo fundamentais na formação de Janaína, pois é neles que a artista-professora dá continuidade em sua carreira artística e sua docência em dança. Reforço aqui a importância desses espaços na formação e qualificação do/da professor/professora de Dança, pois em diversas localidades naquele período ainda não tinham implementado o Curso de Dança, por esse motivo Janaína inicia seu ingresso no ensino Superior no Curso de Educação Física.

A partir das relações que Janaína faz ao longo de sua trajetória nesses espaços, se muda de Pelotas para Cruz Alta, não finalizando o Curso de Educação Física, mas dando início à sua formação no Ensino Superior em Dança na UNICRUZ. Logo se abre um leque de possibilidades e de envolvimento da artista que já era professora e se torna também pesquisadora, pois nesse período além da busca pela qualificação na área desejada, participa de um projeto de extensão Mimese Cia a Coisa vinculado ao Curso de Dança da UNICRUZ, que colaborou para sua formação.

Paralelo à formação no Curso de Dança, Janaína insere-se nos espaços não formais daquela região, participando de diversos eventos dentro e fora da cidade inclusive Festivais de Dança. Molina (2015) ressalta que os festivais e eventos de dança nos anos 1980 e 1990 ganharam forças por serem locais de trocas de experiências entre grupos e artistas, tendo uma importante contribuição na formação dos profissionais de dança.

Também entendo que essas décadas fortalecem o surgimento de novos Cursos de Ensino Superior em Dança em diversas regiões do país. Hoffmann (2015) destaca que a partir do ano 2000, momento em que Janaína ingressou e se formou no Curso de Dança, a procura pela qualificação profissional na área da Dança foi muito significativa. O ingresso de Janaína em uma Licenciatura em Dança, pode ser considerado, segundo Josso (2004), o momento charneira da história de vida e formação de Janaína. O momento charneira é caracterizado por ser um acontecimento decisivo que repercute diretamente na história de uma pessoa, modificando inclusive um percurso de vida.

Observei na escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaína Jorge que esse momento foi de extrema importância para a carreira profissional de

Janaína, pois é nesse período que ela se torna ainda mais envolvida e participativa em eventos e projetos, principalmente os realizados pelo Curso de Dança da UNICRUZ. Reforçando aqui a importância da profissão artista-professor que Strazzacappa (2012) contextualiza, onde Janaína ao buscar a qualificação no Ensino Superior não abandona sua trajetória artística em dança, desta forma entrelaçando a sua prática docente.

No entanto, observo que mesmo ao ingressar na segunda graduação, Janaína não investe na produção científica. A pesquisa associa-se somente a prática artística, principalmente como coreógrafa. As composições que cria são repletas de significados e caracteriza-se por ser uma coreógrafa instantânea.

Considerada uma coreógrafa com característica de criar a partir de uma forma muito espontânea, instigada por um problema, uma teoria. Qualquer questão tornava-se uma coreografia. Outra característica que observo na escrita sobre os caminhos formativos na dança de Janaína Jorge, é a versatilidade em estar ministrando aulas de um gênero de dança, ou mesmo estar coreografando quase que simultaneamente para diferentes gêneros como balé, flamenco, contemporâneo, entre outros.

Essa constatação dialoga com Marques (1999), que ressalta a importância do artista-professor não abandonar suas possibilidades de criar, ampliando o processo pedagógico ao aproximar as áreas da Arte e Educação. Percebo desta forma que Janaína conclui sua formação em Dança e vai em busca de possibilidades, tanto no espaço formal quanto no não formal. Prestou concurso para escola pública na cidade de São Leopoldo, assumindo como professora de dança na Educação Básica, atuando por um curto período, pois logo foi diagnosticada com câncer na medula.

Entendo que Janaína está presente na memória das pessoas que tiveram em sua convivência, pois os depoimentos e narrativas coletadas me fizeram refletir o quanto ser artista-professora é uma via de mão dupla, onde segundo Josso (2004) “formar é sempre formar-se”. Desta forma sendo um ciclo, assim como ainda é Janaína. Por esse motivo no final do livro onde narro essa história modifico a pergunta norteadora das narrativas, passando a ser:

"Quem é Janaína Jorge?"

Figura 7 – Janaína Jorge
Créditos: Thiago Amorim Jesus

Janaína concluiu sua graduação em dança, foi aprovada em concurso, trabalhou em produção e gerenciamento de espaços de dança, dançou, deu aulas em diversos ambientes formais ou não... enfim teve uma grande experiência em sua breve existência, deixando sua memória presente por onde passou. Lembranças que vivem até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Fontes orais, escritas e (áudio)visuais em pesquisa (auto) biográfica: **palavra dada, escuta (atenta), compreensão cênica. O studium e o punctum possíveis**. Curitiba, PR: CRV, 2014. p. 57-77.

_____. **Pesquisa (auto)biográfica em rede**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

_____. **Memoriais de formação: a (re)significação das imagens - lembranças / recordações - referências para a pedagoga em formação**. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 165-172, maio/ago. 2011.

_____. **Pesquisa (auto)biográfica tempo, memória e narrativas.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 201-225. BRASIL. Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 23 dez. 1996.

BORBA, Mônica. **O Projeto de formação de professores do Curso de Dança-Licenciatura da UFPel: Uma trajetória em movimento. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas**, 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas 2015.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Tatá dança Simões nas escolas.** Anais do II Encontro da ANDA. Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2014-9.pdf> acesso em out. 2018.
GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2017. p. 1-43. GOOGLE ACADÊMICO. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/> acesso em set. de 2018.
HOFFMANN, Carmen Anita. **A trajetória do Curso de Dança da UNICRUZ (1998-200).** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação.** São Paulo: Cortez, 2004. 284 p.
JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martins W. **Entrevista Narrativa. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
MARQUES, Isabel A.; BRAZIL, Fábio. **Arte em questões.** São Paulo: Digitexto, 2012.173 p.
_____. **Inovação curricular no ensino superior.** e-curriculum. São Paulo. v.7. n.2. ago. 2011. p. 20. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum> acesso em nov. de 2018.
_____. **Ensino de dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 1999.
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **e-MEC**. Disponível em <http://emec.mec.gov.br/> acesso em dez. de 2018.
_____. **Fundação CAPES.** Disponível em: <http://www.capes.gov.br/> acesso em set. de 2018.
MOLINA, Alexandre José. **(Im) Pertinências Curriculares nas Licenciaturas em Dança no Brasil**. 2008 131F. Mestrado (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
_____. **Experiência Artística no Ensino Superior em Dança: ativações para um currículo encarnado.** Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
PASSEGGI, Maria; ABRAHÃO, Maria; MOMBERGE, Christine. **Reabrir passado, inventar o devir: a inenarrável biográfica do ser.** Natal: EDUFRN, Porto Alegre: EDIPUCRS, Salvador: EDUNEB, 2012 p. 29-57.
PASSEGGI, Maria; SOUZA, Eliseu C. **O movimento (Auto)Biográfico no Brasil: Esboço de suas configurações no Campo Educacional.** Investigación Qualitativa.

v.2, n. 1, 2017. p.6-26. Disponível em <https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/56> Acesso em out de 2018.
PASSEGGI, Maria; SOUZA, Eliseu C; VICENTINI, Paula. **Entre a vida e a formação: Pesquisa (auto)biográfica, docência e profissionalização.** Educação em Revista, Belo Horizonte, v27, n1, 2011 p.369-386.
SANCHES, Roberto. **Josso e o autoeducar-se, narrador.** (Auto)biogáfico e formação humana, Porto Alegre: EDPUCRS, 2010 p. 113-119.
SOUZA, Eliseu C. de; ALMEIDA, Joselito B. de. **Narrar histórias e contar a vida: memórias cotidianas e histórias de vida de educadores baianos.** Pesquisa (auto) biográfica em rede. Porto Alegre: EDIPUCS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 31-49.
SOUZA, João Batista Lima; PEREIRA, Marcelo de Andrade; ICLE, Gilberto. **Entre Arte e Docência: um estudo sobre o perfil de egresso dos Cursos de Graduação em Dança no Sul do Brasil.** aape epaa. v. 23, n. 77, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/html/2750/275041389047/> acesso em set. de 2018.
STRAZZACAPPA, Márcia. **Dançando na chuva ... e o chão de cimento.** O ENSINO DAS ARTES: CONSTRUINDO CAMINHOS, 10. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 39-78.
STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a Arte e a Docência: a Formação do Artista da Dança.** Campinas, SP: Papirus, 2006. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos. Pelotas, 2013. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Carmen Lúcia Lobo Giusti e Elionara Giovana Rech. Disponível em: <http://sisbi.ufpel.edu.br/?p=documentos&i=7> acesso em dez. de 2018.
_____. **Curso de Dança-Licenciatura.** Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/danca/> acesso em dez. de 2018. ZANELLA, Andrisa Kemel. Escrituras do Corpo Biográfico e suas contribuições para a Educação: um estudo a partir do Imaginário e da Memória. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

Empoderamento das jovens praticantes da Dança do Passinho no contexto Do Projeto Dança no Bairro

CATIA FERNANDES DE CARVALHO 1;
CAROLINE DA SILVA VILLAR 2;
JOSIANE FRANKEN CORRÊA 3.

Resumo:

Este trabalho é uma reflexão inicial acerca das relações de gênero nas ações do Projeto "Dança no Bairro", do Curso de Dança da UFPEL. A pesquisa parte de reflexões suscitadas nas ações do Grupo Tropa da Dança, situado em um dos bairros que compõem projeto: o Loteamento Dunas. Nos interessa perceber como se constroem culturalmente corpos femininos nesse espaço em suas diferentes estratégias de inserção e experiências na Dança do passinho. E ao mesmo tempo, analisar esse território a partir das relações de gênero como uma categoria de análise. Para tanto, nos apropriamos de autores que tratam de temas que se entrecruzam, tais como: MEYER (2003) e LOURO (1997); para pensarmos os conceitos situados a partir dos estudos de gênero; VELLOZO (2016) e DAYRELL (2002); para explorarmos os contextos da cultura funk e da dança do passinho; entre outros que nos auxiliam a pensarmos acerca da experiência empírica.

Palavras-chave: corpo; gênero; mulher, dança do passinho, cultura juvenil

Abstract:

This work is an initial reflection about the gender relations in the actions of the Project "Dance in the Neighborhood", of UFPEL Dance Course. The research starts from reflections raised in the actions of the Tropa da Dance Group, located in one of the project's neighborhoods: Loteamento Dunas. We are interested in understanding how female bodies are culturally constructed in this space in their different insertion strategies and experiences in Passinho Dance. And at the same time, analyze this territory from gender relations as a category of analysis. To this, we appropriate authors who deal with intersecting themes, such as: MEYER (2003) and LOURO (1997); to think about the concepts situated from gender studies; VELLOZO (2016) and DAYRELL (2002); to explore the contexts of funk culture and Passinho Dance; among others that help us think about the empirical experience.

Keywords: body; genre; woman, passinho dance, youth culture

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma reflexão inicial acerca das relações de gênero nas ações

do Projeto Unificado “Dança no Bairro”, do Curso de Dança - Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, o qual é coordenado pela professora Josiane Franken Corrêa e pela coreógrafa Catia Carvalho. O projeto se propõe a ser uma ponte entre as reflexões e práticas de dança desenvolvidas na comunidade de Pelotas, consolidando-se mediante ações de educação e socialização em dança no contexto do ensino não-formal, voltadas para crianças e jovens de diversos bairros da cidade. Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada parte de reflexões suscitadas nas ações desenvolvidas em um dos bairros que compõem projeto – o Loteamento Dunas, contexto onde são realizadas as criações e ensaios do Grupo Tropa da Dança, coletivo composto por jovens do bairro em questão. Desse modo, a investigação busca levantar e problematizar questões que envolvem o empoderamento feminino em territórios de experimentação da dança do passinho, prática emergente do universo popular da cultura funk.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

A proposta do Projeto Dança no Bairro se consolida há 7 anos através de ações artístico-pedagógicas em várias comunidades pelotenses, com o apoio de instituições parceiras. Ela surge com o intuito de democratizar a prática da dança a partir de elementos da cultura local. Dentro desse cenário foi criado no loteamento Dunas, em parceria com o Comitê de Desenvolvimento do Loteamento Dunas (CDD), o grupo Tropa da Dança, onde é trabalhado o sentido de pertencimento ao bairro, constituindo-se como espaço que promove a legitimidade de cada sujeito na interação social e estimula a produção de saberes no campo da arte.

A reflexão aqui proposta emerge da experiência prática apropriada por diferentes sujeitos: a professora, os bailarinos e as bailarinas do grupo Tropa da Dança e as relações de troca - interações que se estabelecem entre esses quando constroem suas danças. Num primeiro momento, a abordagem do estudo partiu do relato da professora-coreógrafa que atua no núcleo do loteamento Dunas, sobre as relações de poder percebidas na conduta de meninos e meninas participantes do projeto. Em seguida, iniciou-se uma discussão no grupo de colaboradores do Dança no Bairro. Desse modo, estão sendo pesquisados autores que tratam de temas que

se entrecruzam, tais como: MEYER (2003) e LOURO (1997); para pensarmos os conceitos situados a partir dos estudos de gênero; VELLOZO (2016) e DAYRELL (2002); para explorarmos os contextos da cultura funk e da dança do passinho; entre outros que nos auxiliam a pensarmos acerca da experiência empírica. No segundo momento, previsto para acontecer no próximo semestre, serão feitas entrevistas com os sujeitos envolvidos, para dar continuidade ao desenvolvimento da pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O grupo Tropa da Dança, em conjunto com a companhia NGRS- composta por praticantes de passinho de Maloka, a qual começou a frequentar no final do ano de 2018 as aulas do Projeto Dança do Bairro no loteamento Dunas, demarcaram em sua proposta artística, como sua principal referência estética, as manifestações culturais e populares do universo funk. De tal modo, a dança em cena vem para nos contar sobre modos de existência e gostos dos jovens da comunidade. Os corpos que dançam transbordam movimentos experimentados nas aulas, nas ruas, nas rodas de rap, nos encontros de passinho, nas festas, nos diferentes territórios de encontros. O funk nesse contexto, torna-se mais do que um estilo musical, ele passa a ser uma forma de comunicação, de expressão, de visibilidade e de produção cultural dos jovens. Assim, através de suas músicas, suas danças, seus corpos, suas roupas e suas atitudes, os bailarinos do Tropa da Dança e da NGRS tornam visíveis suas formas de se expressar e de se colocar diante do mundo. Como nos coloca DAYRELL (2005, p.119):

> Nas periferias constatamos uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associada à violência e à marginalidade, eles também se posicionam como produtores culturais. Entre eles, a música é o produto cultural mais consumido e em torno dela criam seus grupos musicais de estilos diversos, dentre eles o rap e o funk. Nesses grupos estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham, enfim, vivem determinado modo de ser jovem.

A dança torna-se uma prática cultural aglutinadora de jovens que se reúnem a partir do compartilhamento dos gostos situados no território do funk. Como nos relata

a professora que fundou o grupo no bairro:

> A estratégia de começo do trabalho no bairro foi partir do lugar mais conhecido deles, que é o universo do funk. A partir do qual eles têm mais familiaridade, tem a ver com os gostos. Então eu considero os alunos lá do bairro como pesquisadores dessa cultura funk. Eles estão o tempo todo buscando um novo movimento, uma nova coreografia, que é uma maneira deles se afirmarem nos bailes, nos aniversários de quinze anos, nas festas open, no encontro com os amigos. Então, tem a ver com a construção de identidade deles e com o gosto. Assim, uma estratégia de seduzir para o espaço da dança foi começar com esse repertório conhecido deles, então eu vejo que a aula de dança lá é esse espaço de encontro, em que eles estão procurando novidades no universo do funk, e também criam dentro desse universo. (Fragmento do depoimento oral da professora do Tropa da Dança em 06.09.2019)

Dentro de um panorama mais geral do funk, criou-se a dança do passinho, uma dança com estilo com características próprias, caracterizada por sequências de rápidos movimentos com os pés, que são facilitados por rápidos movimentos com a cintura. Em várias performances e batalhas é possível perceber o passinho misturando elementos de break e funk com ritmos tradicionais do Brasil, como o samba, frevo e capoeira. E ainda, é um estilo marcado pela improvisação, pela criatividade, pelo desafio, pelo diálogo com a batida da música e pelo nível de dificuldade técnica. Segundo VELLOZO (2016) a dança do passinho foi inventada por um traficante que dançava com passos marcando a batida da música pelos pés e este início aconteceu no baile do Jacaré, uma comunidade do Rio de Janeiro. Sua difusão acontece a partir de 1998, quando se populariza nos bailes de funk carioca, e ganha força com a realização de duelos de dança. Sobre isso, VELLOZO (2016, p. 96) discorre:

> [...] dois homens duelavam com floreios, variações de passos de diversos tipos de dança dentro do ritmo funk e quem tivesse maior destaque, ganhava o duelo. Essa forma de expressão com o corpo a batida da música ganhou destaque entre a juventude frequentadora de bailes e festas, embalados pelo ritmo funk. Hoje a Dança do passinho é uma nova cultura popular do negro da favela que ganhou mídia, através de adeptos e admiradores do movimento, [...].

A dança de passinho configurada em diferentes performances, práticas e batalhas, tem se manifestado como território predominantemente masculino. Esse

panorama é atravessado por diferentes significados de corpos e gêneros que se correlacionam com outras marcas culturais e complexifica as relações humanas e portanto, de poder, as quais funcionam de múltiplas formas na organização desses grupos sociais. Na dança do passinho o gênero é constituído de forma interativa e situacional e precisa ser discutido nesse contexto específico, onde acontecem ações concretas, pelas quais as pessoas envolvidas constroem significados, símbolos, aparências, e se tornam homens e mulheres de maneiras diferenciadas. Assim, consideramos que as relações de gênero são construídas pelos corpos que dançam e ao mesmo tempo, essas relações possuem efeitos na construção dos corpos. O gênero opera estruturando o próprio social que torna papéis, funções e processos possíveis e necessários (MEYER, 2003). Assim como proposto por LOURO (1997) e MEYER (2003), o conceito de gênero pode ser utilizado como ferramenta teórico-política para analisarmos os modos de proceder dos mais amplos processos educativos pelos quais as diferenças entre ser/estar homens e ser/estar mulheres se manifestam. Nesse sentido focalizaremos o olhar nos corpos femininos que participam da dança do passinho, não de maneira isolada, mas nas relações que surgem por dentro dessa prática.

Atualmente, no decorrer das práticas do grupo Tropa da Dança, o qual interage com a companhia NGRS, percebemos várias estratégias de inserção das mulheres na dança do passinho, demarcando diferenças nos modos de dançar e buscando ocupar territórios de visibilidade pelo domínio das técnicas nesse estilo. Assim, ressaltamos o quanto esse processo de participação das bailarinas do grupo torna- se fértil para a produção de novas potências para os corpos femininos. Os quais estão sendo produzidos nas experiências da cultura funk e, ao mesmo tempo, buscam maneiras de romper barreiras em termos de conflitos de gênero dentro dessa cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos interessa perceber dentro desse estudo, como se constroem culturalmente corpos femininos do Grupo Tropa da Dança em suas diferentes estratégias de inserção e experiências na Dança do passinho. E ao mesmo tempo,

analisar esse território de atuação extensionista a partir das relações de gênero como uma categoria de análise. De tal modo, nessa relação entre ensino-pesquisa-extensão que atravessa o Projeto Dança no Bairro, podemos provocar perspectivas de atuação docente que colaborem na desconstrução de estereótipos e preconceitos de gênero. No sentido de desnaturalizar padrões de corpos, de comportamentos e papéis sociais que se dão dentro das relações de poder. Demarcaremos, portanto, a presença feminina na Dança do Passinho partir do viés de empoderamento. Assumindo como foco as vozes das jovens do Tropa da Dança, respeitando e dando visibilidade aos seus lugares de fala e suas invenções de modos de se constituírem como mulheres nesse contexto.

REFERÊNCIAS

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. Educação e Pesquisa, v. 28, nº- 1, jan./jun., 2002, p. 117-136.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MEYER, Dagmar E. Gênero e Educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silva V. (orgs.) Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

VELLOZO, Marila. Formação e produção na dança: entrecruzamentos dos principais “nós” da área… In: NORONHA, Márcio Pizzarro (Org.). Gestão em Arte e Cultura: residências, experimentos e clínicas sobre gestão e economias da arte e da cultura. Porto Alegre: Pallotti, 2016. p. 85-109.

Yanka Rudzka: Seu legado e contribuições de Dança Moderna no Brasil

Fernandes, Cintia Pereira[1]
Carmen Anita Hoffmann[2]

Resumo:

A presente pesquisa apresenta a trajetória de vida da artista Yanka Rudzka (1916-2008) e sua significativa contribuição para disseminação da Dança Moderna no Brasil. O objetivo é dar visibilidade a essa artista mulher a partir de uma viagem pela sua trajetória de vida, percebendo seus cruzamentos com personalidades da dança, suas produções e contribuições. Yanka, conhecida por ser uma mulher de personalidade forte e protagonista da Dança Moderna no Brasil, mais especificamente em Salvador- BA, quando aqui, no Brasil, desenvolveu uma vertente da dança expressionista alemã. Essa investigação, ainda em processo, parte de uma revisão bibliográfica de autores como Maria Claudia Alves Guimarães e Carmen Paternostro schaffner, prioritariamente, na qual foram levantados dados relevantes e pontuais de sua trajetória para que fosse construída uma linha do tempo significativa.

Palavras-chave: Dança; Mulher; Legado.

Abstract:

This research presents the history of the artist Yanka Rudzka (1916) and her significant contribution to the dissemination of Modern Dance in Brazil. The goal is to give visibility to this female artist from a journey through her life trajectory, realizing her crossings with dance personalities, her productions and contributions. Yanka known for being a woman of strong personality and protagonist of Modern Dance in Brazil, more specifically in Salvador- BA, bringing her strand the German expressionist dance. This investigation, still in process, starts from a bibliographic review in which relevant and punctual data from its trajectory were raised so that a meaningful timeline was constructed.

Keywords: Dance; Woman; Legacy.

[1]Universidade Federal de Pelotas - cintiaufpel@gmail.com
[2]Universidade Federal de Pelotas - carminhalese@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta a trajetória de vida da artista Yanka Rudzka e sua contribuição para a disseminação da Dança Moderna no Brasil. O objetivo é dar visibilidade a essa artista mulher a partir de uma viagem pela sua trajetória de vida, percebendo seus cruzamentos com personalidades da dança, suas produções e contribuições. A pesquisa procurou e ainda procura, por estar em processo, através de uma revisão bibliográfica construir uma linha do tempo significativa sobre essa mulher, protagonista da dança expressionista no Brasil.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Juana Zandel de Rudzka nasceu no ano de 1916 em Varsóvia, hoje capital da Polônia, em um berço burguês. Mais tarde conhecida por Yanka Rudzka uma mulher de personalidade forte, temperamento imprevisível e de grande intelecto cultural, na qual foram seus traços mais marcantes admirados e respeitados pelas pessoas que passavam por suas aulas. Iniciou seu envolvimento com a dança principalmente através da bailarina Ruth Sorel[2] com a vertente expressionista alemã e após a segunda guerra mundial decide mudar-se de continente indo para Europa onde desenvolve também, como professora e coreógrafa, seus conhecimentos adquiridos sobre dança.

Sua vida como profissional de dança começa em sua cidade natal inicialmente como bailarina e logo após como professora de Movimento Expressivo. Após vivenciar todo horror suscetível da segunda guerra mundial, decidiu dar início a um novo momento em sua carreira mudando-se para Buenos Aires, na Argentina, onde residiam alguns de seus parentes. Permaneceu cinco anos trabalhando na capital argentina fundando assim uma escola de Dança Moderna.

No ano de 1951 foi para Milão, na Itália, para oferecer cursos em algumas escolas de danças, e neste meio estava também circulando Hans Joachim Koellreuter quem futuramente iria trazê-la para o Brasil. Koellreuter conheceu o trabalho da

[2] Ruth Elly Abramovitsch Sorel (1907-1974) alemã, coreógrafa e bailarina. Ela passou a primeira metade de sua carreira trabalhando principalmente na Europa (Varsóvia) e depois foi predominantemente ativa no Canadá.

bailarina e convidou-a para ir até São Paulo ser professora na escola Pró- Arte. Yanka Rudzka então chega ao Brasil no ano de 1952 e inicia seus trabalhos nesta Escola e cria o Primeiro Grupo de Dança Moderna da Pró- Arte e do Museu de Arte, onde formou bailarinas em Dança Moderna. Em 1954 ganhou patrocínio do Diários Associados para uma pesquisa sobre folclore brasileiro, essa pesquisa a fez percorrer por diversos lugares do Brasil, dentre eles Salvador, Bahia, na qual aproveitou a estadia por lá e ministrou cursos livres de dança expressionista. Já em 1956 recebe o convite do reitor Edgard Santos, na época Universidade da Bahia, para criar e dirigir a primeira escola de dança do país, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Com muitas dificuldades de se adaptar ao clima e aos fardos da administração pública e sem colegas professores especializados e sem condições necessárias para levar a Escola adiante, deixa a direção da mesma no ano de 1959 e retorna a São Paulo. É importante ressaltar que o projeto pedagógico do Curso Livre de Formação em Dança que foi implantado em 1956 era sem o caráter acadêmico porque não havia no Ministério de Educação a regulamentação para os cursos superiores de Dança. O currículo contava com três setores: Dança Moderna, Balé Clássico e Dança Folclórica.

Em 1962 volta para a cidade de Salvador realizando um espetáculo de dança na Universidade juntamente com Rolf Gelewski e ministrando cursos. Sua morada no Brasil decide tomar um fim em 1965 e então volta a Europa para a cidade de Graz, na Áutria. Lá lecionou na escola superior de Música e Teatro na Universidade de Graz, na qual dava aulas de dança moderna para os grupos teatrais. Nada consta sobre sua morte, só a informação de que viveu até o ano de 2008.

Yanka Rudzka trouxe ao Brasil uma visão universal da cultura e da arte, contemplou técnicas da dança moderna valorizando a cultura e a tradição local. Sua proposta foi contemplar esses dois contextos para inovar a técnica da dança moderna. Um de seus diferenciais era a proposta de desconstrução e análise do processo criativo dos bailarinos, essa combinação foi uma contribuição da estética expressionista que trazia consigo. Expressionismo de acordo com DENVIR, Bernard. (1977, p. 3) Apud GUIMARÃES, Maria Claudia (1998):

> “é dado ao sentimento maior valor do que a razão; nos quais o artista usa sua sensibilidade não para descrever situações, mas para expressar emoções e permite que elas sejam manipuladas

> além das convenções estéticas correntemente aceitas para tal finalidade. E, além disso, para acentuar o efeito no espectador, o artista pode escolher o assunto que por si próprio evoque emoções fortes, geralmente de repulsa – morte, angustia, tortura, sofrimento" (DENVIR, p.3, 1977).

Esse mesmo autor ainda diz que possui um caráter expressionista toda arte que se opõe a razão e da valor ao sentimento. Yanka em toda sua carreira de professora e bailarina manteve o vínculo com a dança expressionista alemã, por ter seus professores base com as técnicas de Mary Wigman, importante coreógrafa alemã e considerada uma das mais importante figuras na história da dança moderna. Ela acreditava que este movimento artístico pudesse mudar, ou seja, dar ao artista o direito de se expressar livremente a partir de seus sentimentos.

A escola de Dança da Bahia, inaugurada por Rudzka, no período em que começa se desenvolver passa a ser uma referência de Dança Moderna para o Brasil todo. Desde que a bailarina chega à Bahia procura inserir no seu contexto de dança expressionista a cultura local de Salvador, na qual eram os cultos afro-baianos. Por ser uma cidade com uma cultura extremamente forte e marcante, ela não pode não se envolver com a dança local. Pesquisou sobre danças do Candomblé e a partir disso coreografou Águas de Oxalá e Candomblé, utilizando instrumentos e recursos que a cultura local a oferecia. Vale aqui ressaltar que seu interesse no Candomblé não era de cunho religioso, mas sim em retirar daquela dança formas e características daquele local. Com essa pesquisa e estímulo fez com que a própria população começasse a valorizar-se por pertencer aquele espaço.

Yanka em relação ao palco e a cena optava por coisas discretas e seus movimentos eram muito diretos, claro e simples embora sua organização coreográfica fosse bastante sofisticada. Exigia de seus alunos e bailarinos expressão, mas que ao mesmo tempo fosse sutil, nada exacerbado. Não usufruía de grande técnica para os passos, isto é, não exigia pernas altas e giros complexos. Suas aulas eram inicialmente feitas com aquecimento seguido de alongamento e relaxamento e nos restantes minutos finais partia para os exercícios técnicos nas quais eram criados sequências de movimentos. Suas alunas em todos seus exemplares de entrevista dizem que Yanka Rudzka estava sempre lá com muito prazer e muita concentração. Também dizem que as aulas eram quase sempre acompanhadas por pianistas que

tivessem a capacidade de improviso conforme a química da aula [...], o que melhor se adaptou a esse tipo de música foi o pianista Carlos Lacerda[3]. (ROBATTO E MASCARENHAS, 2002, P.111 apud SCHAFFNER, Carmen Paternostro, 2008.).

Para construir um caminho a traçar nessa pesquisa optamos por usar dois métodos. Primeiro o de buscar e analisar o conhecimento de vida e percurso artístico, dessa mulher tão importante para a Dança em nosso país, através de uma pesquisa bibliográfica e na internet, em sites e vídeos. Após, a construção de uma linha do tempo para que fossem assimilados, destacados e estipulados os acontecimentos julgados mais marcantes, por nós, para registrar a pesquisa, suscitou o desejo de interpretar a personagem para a disciplina de Laboratório de Dança Moderna e Teoria e História da dança II, quando realmente me dei conta da importância da sua atuação no protagonismo e desenvolvimento da dança moderna no Brasil. Abaixo fotos da interpretação cênica de Yanka, pela autora.

Figura 1 – Interpretação cênica de Yanka Rudzka por Cíntia Fernandes. Acervo pessoal da autora. Foto de Josiane Franken Corrêa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa tem até aqui proporcionado um aprendizado significativo em relação à presença da mulher na história da Dança no Brasil e suas ações para que esse ensino vá ganhando diferentes caminhos, vivências e percepções. Com a formação em Dança o estudo e análise sobre a vida de Yanka é possível perceber a repercussão que foi deixada por ela e emana até os dias de hoje. A sua atuação no contexto da Escola de Dança da UFBA, influenciou e proporcionou diversas pessoas

da dança com sua marca de criatividade, abrangência cultural e poética expressionista, auxiliando a consolidar o perfil desta escola, que foi a pioneira no Brasil.

Mesmo com sua célere passagem pela Bahia – não ficou o tempo suficiente para ver a primeira turma da escola graduada – Yanka Rudzka deixou impressa em ambos, na Escola de Dança e em seu grupo de primeiras discípulas, que posteriormente comporiam o corpo docente da mesma, sua marca de criatividade, abrangência cultural e frescor artístico, que ajudaram a moldar o perfil desta escola pioneira, referência artística em todo o país.

REFERÊNCIAS

"MAIS DE 50 ANOS DE HISTÓRIA | MORE THAN 50 YEARS OF HISTORY" Disponível em: <http://idanca.net/mais-de-50-anos-de-historia/>

"PIONEIROS NO BRASIL – YANKA RUDZKA" Disponível em: <http://dancamoderna.com.br/2016/pioneiros-no-brasil-yanka-rudzka/>

"09/03 YANKA RUDZKA" Disponível em: <https://blog.ufba.br/calendariodasartes/calendario/0903-yanka-rudzka/>

"Yanka será lembrada no Ano da Cultura da Polônia no Brasil" Disponível em: http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1733457-yanka-sera-lembrada-no-ano-da-cultura-da-polonia-no-brasil-premium

"Reflexionen über Marianne Vogelsang - Tänzerin, Pädagogin, Choreographin" Disponível em: <http://www.arila-siegert.de/knz/vogls.htm>

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss. 1998**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Curso de Mestrado em Artes, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 1998.

SCHAFFNER, carmen Paternostro. **A Dança Expressionista Alemã: Contribuições e incentivos para a dança na Bahia**. 2008. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programda de Pós-graduacao em Dança da UFBA.

PASSOS, Juliana Cunha. **ROLF GELEWSKI AS INTER-RELAÇÕES ENTRE FORMA, ESPAÇO E TEMPO: Uma proposta Pedagógica De Improvisação Para Processos Criativos Em Dança**. 2012. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Da Cena do Instituto de Artes Da Universidade Estadual de Campinas.

TEATRO NO ENSINO MÉDIO: RESSIGNIFICANDO O PROTAGONISMO DO ESTUDANTE NO ESPAÇO ESCOLAR

CREMONINI, Felipe[1]
ZANELLA, Andrisa Kemel[2]

Resumo: Durante um estágio de teatro realizado em uma turma de ensino médio, ocorreram diversos imprevistos que afetaram seu andamento. Contudo, graças a uma necessária reestruturação do plano de ensino que foi possível diagnosticar uma necessidade dos estudantes do ensino médio de ganharem espaço de fala, serem ouvidos e reconhecidos. Cabe ressaltar que ao iniciar o estágio do Curso de Teatro Licenciatura essa questão não era um objetivo, mas aconteceu. E é sobre esse ponto que venho refletir nesse texto, destacando também a importância da Arte na escola.

Palavras-chave: Teatro, escola e juventude.

Abstract: During a theater internship in a high school class, there were several unforeseen events that affected its progress. However, thanks to a necessary restructuring of the teaching plan it was possible to diagnose the students' need of a speech space, to be heard and recognized. It is noteworthy that when starting the internship of the Theater Course this matter was not a purpose, but it happened. And it is on this point that I come to reflect in this text, while also highlighting the importance of teaching Art in school.

Keywords: Theater, School, Youth.

INTRODUÇÃO

Uma das minhas piores lembranças de meu ensino médio é como eu, enquanto aluno, costumava ser tratado por diversos “adultos” dentro da escola. Era como se minha opinião não valesse ser ouvida, quanto mais colocada em prática. Ao realizar o estágio em uma turma de Ensino Médio encontrei esse mesmo sentimento de *silenciamento*. No entanto, essa situação foi sendo alterada no decorrer da prática docente, constatado pelos vários relatos sobre como as aulas de teatro contribuíram para que os estudantes pudessem se expressar, se posicionar e sentirem-se finalmente ouvidos. Cabe ressaltar que ao iniciar o estágio II do Curso

[1] Acadêmico do Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Pelotas. felipecremonini@hotmail.com

[2] Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. Professora adjunta dos cursos de Dança e Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. professoraandrisakz@gmail.com

de Teatro Licenciatura essa questão não era um objetivo, mas aconteceu. E é sobre esse ponto que venho refletir nesse texto, destacando também a importância da Arte na escola.

A inserção da Arte nas escolas, para além de previstos na LDB, é uma importante área para a transformação e desenvolvimento do indivíduo. Mais especificamente, o contato dos jovens e adultos com o teatro é "capaz de propiciar-lhes a ampliação das suas concepções sobre o mundo e a conscientização das possibilidades transformadoras de suas ações" (SANTOS, V. L. B.; SPRITZER, M, 2012. p. 43), causando um impacto tanto pessoal quanto social, uma vez que a Arte é, muito além de uma disciplina, é uma forma de expressão do ser humano no mundo.

Diante disso, o presente trabalho traz um relato sobre o estágio vivido em uma escola pública na cidade Pelotas (RS), vinculada ao componente curricular de Arte em uma turma de segundo ano do ensino médio, para um grupo de 23 alunos matriculados com idade entre 15 e 17 anos em média, no primeiro semestre de 2019. O período em questão representa uma conturbada relação da conjuntura política e social do país com a educação, que atingiram tanto o ensino superior quanto a Educação Básica. Os problemas vão desde a Reforma do Ensino Médio, a proposição da "Escola sem Partido" e um olhar vigilante aos professores. Minha primeira visita a sala dos professores, por exemplo, foi marcada por um cartaz que era um "guia" contra a censura nas escolas, ensinando os professores a se defender e reafirmando as legislações à favor da educação, o que me causou um certo receio e ansiedade de trabalho com o estágio.

Neste contexto, foi uma surpresa encontrar uma turma curiosa e disposta a vivenciar o teatro de forma que despertou e suscitou reflexões e discussões muito pertinentes, e que refletem o momento atual. Neste artigo, encontram-se discussões acerca do estágio, as dificuldades encontradas, objetivos alcançados e uma reflexão sobre o fato da turma ter encontrado na disciplina de Arte um local para se expressar e se posicionar.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Faz-se importante frisar que a inserção de um estagiário do curso de Teatro no ensino médio de uma escola pública se dá dentro do que é previsto na LDB (BRASIL, 1996), onde no artigo 3º menciona "II – liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber", e também o artigo 26º "§ 2 O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica.".

O planejamento da prática de estágio foi embasado na recente BNCC - Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017), que define diretrizes para a educação no país. Baseado nisto, pude elaborar um plano de aula que atendesse a competências sugeridas no documento, estimulando a "autonomia criativa" por exemplo. Para isso, recorri a proposições de criações dramatúrgicas, práticas de iniciação teatral, aulas sobre a história do teatro, exercícios de treinamento para atores, reflexões sobre a dramaturgia que vai para a cena, e não apenas no produto final do espetáculo.

A PRÁTICA PEDAGÓGICA

A primeira parte do estágio teve como foco a História do Teatro, para além de situar o teatro no trajeto da humanidade, também introduzir a linguagem. Um dos principais problemas enfrentados nesta fase foi o tempo, pois percebi que mesmo com o atraso do sinal para marcar o fim do recreio e o começo da próxima aula, o final do período era sempre no momento certo, resultando em aulas que chamei de "maratona contra o tempo". Isto é, eu precisava correr para apresentar todo o conteúdo programado, sem apresentar informações demais e deixar os alunos confusos. Esse ponto foi uma dificuldade inicial, ocasionando uma não conexão com com a turma, já que ficava muito preocupado com o conteúdo.

A segunda etapa do estágio focou-se em vivências práticas de iniciação teatral, colocando os estudantes como protagonistas. Os jogos e atividades teatrais "tem o intuito de estimular o participante a construir um conhecimento próprio acerca

da linguagem teatral" (DESGRANGES, 2011. p. 110). A própria turma no começo não levou muito a sério a parte prática, sendo necessário eu relembrá-los que na disciplina de Artes, tanto as aulas na sala de aula como no pavilhão eram conteúdos importantes.

Neste momento, comecei a enfrentar alguns percalços comuns da escola pública, como baixa frequência do número de alunos em dias de chuva, greves, atividades comemorativas da escola e diversas alterações da grade de disciplinas que me obrigaram a improvisar e buscar soluções para manter o estágio. Isso resultou em uma perceptível desmotivação de minha parte e dos alunos. Busquei encontrar maneiras de solucionar essas questões. Reestruturando os planos de aula e em conversas com a turma, pude diagnosticar a dificuldade que eles possuíam em se sentirem ouvidos na escola, em breve falarei mais sobre isso.

A última parte do estágio teve como foco o estudo de dramaturgia e produção dramatúrgica, a fim de entrelaçar todo o conhecimento desenvolvido sobre teatro no decorrer da minha prática. Na definição *Dramaturgia* no "Dicionário de Teatro" de Patrice Pavis consta que "este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo" (PAVIS, 2008. p. 113-114). O desenvolvimento de uma dramaturgia proposta pelos estudantes, colocou-os como principais pensadores e protagonistas de uma situação teatral, ao passo que eles compartilhavam seus textos em aula com os colegas, ouviam sugestões e percepções de todos a partir do que havia sido trabalhado nas aulas, ampliando ainda mais a concepção das possibilidades do teatro.

O retorno para a sala de aula convencional foi um pouco mais complicado. Já havíamos realizado a prova teórica e as aulas práticas e fazia mais de duas semanas que eu não dava uma aula teórica para a turma. E o retorno ao modelo já conhecido de aulas, com conteúdo de dramaturgia, atrelou-se ao começo do segundo trimestre. A turma parecia pouco disposta a um novo começo, e quando eu citei a atividade de recuperação (exigida pela escola), ninguém pareceu se importar. Vários me falaram que o peso de avaliação do primeiro trimestre no fim do ano é

quase nulo, e que por isso eles não se preocupavam em tirar boas notas, pois poderiam apenas dedicarem-se no último trimestre letivo para serem aprovados. Isso causou-me uma sensação de desconforto com a estrutura escolar e a falta de incentivo ao aprendizado.

O TEATRO COMO ESPAÇO DE AMPLIAÇÃO

Foi a partir desta constatação sobre a reação dos alunos com o aprendizado que comecei a prestar atenção nas demandas gerais da turma. Percebi a grande necessidade da turma em dialogar, expressar seus pontos de vista expor suas impressões e vivenciar coisas diferentes do habitual. Nas primeiras aulas, quando comecei a incentivar suas participações dentro do que estava sendo exposto, vários alunos respondiam com sussurros, comentários inseguros, pouco à vontade de comunicar seus anseios dentro do que é sua própria sala de aula.

Até mesmo durante o conselho de classe que participei, as representantes da turma, que deveriam levar as problemáticas dos alunos, eram repetidamente silenciadas. A responsável pela mediação do conselho até tentou intervir, mas sem sucesso. Dali, as alunas ficaram em silêncio e não trouxeram nenhuma outra objeção. Era um espaço para que os alunos se manifestassem, mas não foi possível fazê-lo. O conselho de classe se resumiu a listar os alunos e avaliar suas notas e frequências.

Gonçalves (2013) trata disso ao dizer que:

> Ao jovem não é oferecida a possibilidade de escolha, mas sim um determinismo frio e duro, que o impede de exercer sua força, sua determinação própria, sendo então subjugado ao meio social em que vive, e não restando espaço para a sensibilização de sua existência (GONÇALVES, M. 2013, p. 41)

Lembro-me que quando eu os avisei logo nas primeiras aulas, que haveria prova exigida pela escola e perguntei para eles, antes de elaborar a avaliação, coisas referentes a como gostariam de serem avaliados, uma aluna comentou que “é a primeira vez que alguém pergunta como gostaríamos de algo na aula”, aquilo me deixou reflexivo. Estariam os professores de fato negligenciando a capacidade do

aluno de se posicionar, ou eles não percebem que isso acontece? Acredito que um pouco dos dois.

É importante ressaltar que de forma nenhuma eu deposito a "culpa" nos professores, afinal são também profissionais inseridos dentro de um modelo de educação que considero arcaico e que desvaloriza um de seus principais agentes, o professor. Tive diversas conversas na sala dos professores, onde ouvi relatos sobre a necessidade de trabalhar em mais de uma escola para complementar renda, e que por isso tinham pouco ou nenhum tempo para planejar aulas, recorrendo apenas aos livros didáticos da escola. Ouvi esses relatos enquanto organizava meus slides cuidadosamente planejados. Foi doloroso perceber o quanto o próprio estágio condiz muito pouco com a realidade da profissão, porém este é um outro tema.

Creio que diversas formas de organização da sociedade que não se atualizam acabam negligenciando capacidades individuais ao longo de sua história, a escola é uma delas. Mas então de que forma as aulas elaboradas para meu estágio trouxeram "novos ares" para aquela turma? Afinal, mesmo que eu seja um professor ainda em formação, estou inserido em uma instituição que muitas vezes também é enrijecida.

Outro fator que ressalto aqui é o teatro na escola. As autoras Bertoni e Spritzer (2012) destacam sobre as possibilidades transformadoras da educação em teatro com a faixa etária em questão e do "papel de um professor de teatro no desenvolvimento da socialização e da liberdade de expressão do indivíduo no grupo" (BERTONI; SPRITZER, 2012, p. 139), mas de que forma esse fenômeno ocorre? Precisamos primeiro compreender que tipo de juventudes estamos falando.

Novaes (2008) no artigo "Juventude, juventudes. Jovens das "classes C, D e E" frente aos dilemas de sua geração" aborda, além dos mitos que permeiam a ideia de juventude na sociedade, a diferenciação de juventudes de acordo com a classe social, etnia, gênero e afins. A autora apresenta ainda uma problemática específica da geração atual de jovens, que mesmo com o artigo sendo datado de 2008, ainda é atual:

> No presente momento histórico a tensão local-global se manifesta no mundo de maneira contundente: nunca houve tanta integração globalizada e, ao mesmo tempo, nunca foram tão profundos os sentimentos de desconexão e agudos os processos de exclusão. Sem qualquer paralelo em relação a outras gerações, em um mundo sem fortes ideologias, os jovens de hoje se deparam com múltiplas evidencias da degradação socioambiental e com o aumento dos abismos sociais. Como projetar o futuro tendo à frente a um elevado grau de incerteza sobre os caminhos para a inserção no mundo do trabalho? (NOVAES, R. 2008, p. 10)

Neste panorama o teatro tem um papel importante segundo Bertoni e Spritzer (2012), ao colocarem que ele "representa uma possibilidade de ampliação da ação do sujeito frente aos desafios do cotidiano" (p. 31). Diante disso, o questionamento: o ensino de teatro (e das Artes, no geral), a partir de seu fator de sensibilização e estímulo de sentimentos como a empatia, promovem mudanças significativas em tempos de crise? Creio que sim.

Novaes (2008, p. 22) reafirma a importância da linguagem não apenas como um veículo, mas...

> Também construtora da realidade social- , podemos apostar que a cultura (em suas expressões artísticas e formas de comunicação) poderá jogar um papel ativo para o nascimento de novas percepções e experimentações sociais que respondam a necessidades e aspirações dos/das jovens de hoje.

Portanto, o estímulo dessas percepções, "pontos de vista" e formas de enxergar a realidade sob o prisma da Arte cria uma possibilidade inimaginável de interações com o mundo e conhecimentos sobre si mesmo.

Gonçalves (2013, p. 46) também comenta que "a Arte tem diversas funções pedagógicas, como possibilitar a livre atuação da imaginação, o conhecimento de nossos próprios sentimentos que nos leva a uma melhor compreensão de nós mesmos". Provavelmente, o contato sensível com uma manifestação artística foi o que despertou o interesse, a vontade, e mais que tudo, espaço para que pudessem se sentir confortáveis o suficiente para falar.

Mesmo que a maioria das aulas tenham sido teóricas, não altera o fato de que estávamos construindo um conhecimento sobre o campo artístico. O autor também

prevê isso quando afirma que o contato com pensamentos e verdades de outras épocas e sociedades faz refletir sobre a sua condição atual (GONÇAVES, 2013, p. 46). Afinal, eu optei por levar, por exemplo, a Commedia Dell'Arte e abordá-la como uma manifestação popular, questionando sobre a força política da arte do povo. Foi uma escolha que surtiu resultados fora do esperado.

Outro ponto a ser destacado foi quando pedi, perto do final do estágio, para que me entregassem uma folha avaliando como foi a experiência deles com aulas de teatro. Coisas incríveis surgiram, como repetir que "me importei com eles" até o modo de conhecer "coisas diferentes", a forma que pensavam que aula de Artes era apenas "desenho livre" e uma surpresa para mim foi que vários da turma mencionaram que minhas aulas deixaram a turma mais unida. Percebi, é claro, desavenças dentro da turma, e não as ignorava quando surgiam, mas a ponto de vários alunos comentarem a união da turma, foi realmente uma surpresa. Gonçalves diz que

> Numa visão de arte como mobilizadora de mudanças solidárias e coletivas, os sujeitos que a experimentam tendem a se constituir como ser mais organizados em sua identidade, bem como abertos a práticas sociais solidárias (GONÇALVES, M. 2013, p. 47)

É gratificante perceber a força da Arte em um grupo de indivíduos. Tive com essa experiência a oportunidade de presenciar uma mudança acontecer, de uma forma que eu só havia vivenciado com apresentações públicas de espetáculos/experimentos artísticos, tanto como espectador como artista. Com a docência vi esse fenômeno acontecer em sala de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto neste artigo, compreende-se que foi instaurado um espaço de fala no decorrer da prática de estágio, pois os estudantes viram na aula de teatro uma possibilidade de expressarem-se, assumindo um protagonismo no espaço escolar. Preciso frisar que só consegui direcionar meu olhar para essa questão da turma, após me distanciar do plano de aula, pois sentia necessidade de concluir os

conteúdos. Foi vivenciando um pouco da realidade escolar, repensando planejamentos e ações e de fato participando da realidade da turma que mudei meu ponto de vista e minha postura enquanto docente .

Mesmo estando imerso no aprendizado da arte há anos, creio que que acabei me acostumando com o fator sensibilizador da arte, pensando nele apenas como "mais um" elemento técnico. De certa forma e nas devidas proporções, acredito que os estudantes daquela turma também sentiam-se assim com a educação, e apenas cumprindo com as solicitações e demandas daquela etapa da vida. Penso que o teatro nos provocou. Professor e estudantes saíram transformados desta experiência.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição** (1988). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 25/10/2019.

BRASIL. **LDB** (1996). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm Acesso em: 29/10/2019.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular** - Ensino Médio. Brasília: MEC/SEB, 2017.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro***:* provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

GONÇALVES, Mateus. **1, 2, 3 e Já! Brincando de ser professor de Teatro**. In: SILVEIRA, Fabiane Tejada da; FERREIRA, Taís; LEITE, Vanessa Caldeira. Conversações sobre teatro e educação. Porto Alegre: Observatório Gráfico, 2013. p. 35-58.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NOVAES, Regina. **Juventude, juventudes. Jovens das "classes C, D e E" frente aos dilemas de sua geração.** FICTV/Mais Cultura, 2008.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni Dos.; SPRITZER, Mirna. **Teatro Com Jovens e Adultos - Princípios e Práticas.** Porto Alegre: Mediação, 2012.

Relações da causa pelo efeito no ensino de artes: abordando o cumprimento da Lei 10.639/03 nas séries iniciais através da ferramenta audiovisual

DIAS, Geiselaine Pereira
LEMOS, Rosemar Gomes

Resumo: A respectiva pesquisa embasa o Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais - Licenciatura da graduanda. Sustentando-se em uma pesquisa qualitativa, recorrendo ao método indutivo. A mesma visa apresentar de forma objetiva suas percepções sobre o ensino de artes para além da usabilidade prosaica que o mesmo está inserido. Como também discorrer sobre os diferentes meios para aplicação do ensino/conhecimento de áfrica nesta mesma disciplina, ou seja, as formas de explorar a arte de maneira a acompanhar as mudanças dos séculos pelo meio tecnológico/audiovisual. Assim adentrando o campo do educador: levando reflexão sobre a importância da história africana para a construção do Brasil, ora, a causa pelo efeito.

Palavras-chave: Arte-educação, lei 10.639/03, racismo, ferramenta audiovisual.

Abstract: The respective research supports the Conclusion Work of the Visual Arts Course - Bachelor's degree. Based on a qualitative research, using the inductive method. It aims to present objectively their perceptions about the teaching of arts beyond the prosaic usability that it is inserted. As well as discuss the different ways to apply the teaching / knowledge of Africa in this same discipline, ie the ways to explore art in order to keep up with the changes of the centuries by the technological / audiovisual environment. Thus entering the field of the educator: leading reflection on the importance of African history for the construction of Brazil, now the cause for the effect.

Keywords: Art education, law 10.639 / 03, racism, audiovisual tool.

INTRODUÇÃO

Através deste artigo expandido busca-se apresentar recortes coerentes da escrita do Trabalho de Conclusão de Curso da graduanda onde a mesma analisa o experimento desenvolvido no curso de Artes Visuais - Licenciatura da UFPEL, realizado em atividade da disciplina de Estágio I, segundo semestre de 2018, sendo, o primeiro

período entre os meses de setembro à final de novembro, junto ao Colégio Municipal Dr Joaquim Assumpção (Rua Almirante Barroso, 1679), localizado na zona central da cidade de Pelotas, Estado: Rio Grande do Sul, para a turma de um quarto ano, ensino fundamental, com crianças de 9 a 10 anos de idade, sendo ao total 15 indivíduos. Vejamos, a primeira parte teve como tema central a utilização da disciplina de artes na abordagem de questões históricas e culturais do Brasil ligadas à etnia negra, a segunda parte será realizada no 2o semestre de 2019 no dia

06 de Novembro, trata-se de uma entrevista de grupo focal e formativa da parte da graduanda onde a mesma construiu um plano de aula com tema: *Revisitando memória*, ou seja, pelo fato de levar as produções artísticas depois de um ano para as crianças irem examinando e lembrando pouco a pouco dos momentos que cultivaram juntos, assim dar-se encaminhamento pelo roteiro de três perguntas bases para incitar as crianças a falar objetivamente ao responder sobre o impacto das aulas de arte onde foi utilizado como recurso didático a ferramenta audiovisual para compreensão da cultura de matriz africana, para saber se serviu de estímulo para a realização das propostas artísticas.

A fundamentação teórica para a abordagem da presente temática se deu através de pesquisas em artigos, livros, e sites que tratam da aplicação e demais desdobramentos decorrentes da Lei Federal 10.639/2003, entre eles: Moore (2010), MUNANGA (2004) e especialmente: Cipolini (2008) e Teixeira (2006), cujos artigos apresentam o filme como recurso didático para ensinar. Assim sendo, tem como objetivo geral explorar uma forma de desenvolver as atividades de arte-educação por meio de filme e documentários, ensejo de comunicação audiovisual com temática Afro, de modo que sirva de dispositivo potencializador, apropriado, eficiente e possibilitador para o conhecimento identitário das etnias que fundaram o meio cultural em que vivemos, precisamente a Africana, assim possibilitando a ação de colocar em prática a Lei 10.639 sancionada em janeiro de 2003, que visa os estudos da cultura Africana dentro do âmbito escolar, nas séries iniciais.

Para alcançar esta meta foram estabelecidos como objetivos específicos: estudar conceitos da identidade étnica; aplicar arte como reação ao recurso didáctico audiovisual; identificar o nível de interesse dos alunos pela cultura africana por meio das produções artísticas realizadas pelos mesmos, e esclarecer a definição do que é racismo para as crianças. Portanto foi definida uma metodologia para a pesquisa de natureza aplicada, do ponto de vista da abordagem ao problema sendo qualitativa, tendo como procedimento o método indutivo e de qual já ocorria por parte da graduanda ao fazer apontamentos sobre todas suas experiências enquanto discente e

futura professora de Artes, segundo MOREIRA, Silva (1994. p.27) a "idéia de cultura é inseparável da de grupos e classes sociais. Em uma sociedade dividida, a cultura é o terreno por excelência onde se dá a luta pela manutenção ou superação das divisões sociais.” Ora, sendo assim, aquele que se torna professor da disciplina de artes é nada menos e nada mais do que o mediador para a promoção do antirracismo.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Segundo MUNANGA, Kabengele (2004, p. 11),

> os americanos evoluíram relativamente em relação ao Brasil, pois além da supressão das leis segregacionistas no Sul, eles implantaram e incrementaram as políticas de “ação afirmativa”, cujos resultados na ascensão sócio-econômica dos afro-americanos são inegáveis. Os sul africanos evoluíram também, pois colocaram fim às leis do apartheid e estão hoje no caminho de construção de sua democracia, que eles definem como uma democracia “não racial”. No Brasil o mito de democracia racial bloqueou durante muitos anos o debate nacional sobre as políticas de “ação afirmativa” e paralelamente o mito do sincretismo cultural ou da cultura mestiça(nacional) atrasou também o debate nacional sobre a implantação do multiculturalismo no sistema educacional brasileiro.

Por isso pode-se compreender que após anos de instituídas as leis abolicionistas, o racismo ainda prevalece enraizado se tornando um “deslize” que gera no sujeito afrodescendente brasileiro, afastamento de suas raízes e cultura, e no sujeito de outra etnia o pensamento que permanece na redoma, ora em um círculo vicioso sobre África, por não haver reconhecimento o suficiente sobre a história do povo africano nas séries iniciais, onde ocorre o desenvolvimento e crescimento de informações no cérebro de um indivíduo havendo de tal forma o embranquecimento psicológico, tanto de perceber-se e ver outros negros, também o de referências dessa etnia apagadas ou embranquecidas no ramo tanto da literatura, da história, da ciência, da mídia e assim por diante. Acredita-se que a contribuição da mesma para a área de conhecimento de Artes Visuais reside no fato desta disciplina na Escola de nível fundamental e médio, equivaler-se enquanto recurso essencial no ato de educar sobre respeito a gama de diferenças étnicas que circundam o meio em que vivemos, como multiculturalismo, tendo a mesma porventura a flexibilidade de trabalhar com diferentes ferramentas para o ensino e alavancar crianças negras dando seu devido lugar de fala, além de

aquisição de experiências conhecendo sobre si, ou sobre a cultura do próximo.

Partindo dos referenciais apresentados e das aulas de Arte e Cultura Afro-brasileira, além das palestras que assisti do Advogado e Professor Fábio Gonçalves, foi possível perceber que a utilização de vídeos como dispositivo condutor para o cumprimento da Lei no 10.639/03 nas séries iniciais modificando o ponto de abordagem na disciplina de arte para a multidisciplinaridade é a combinação perfeita para manter a criança no pico da curiosidade do que está por vir na próxima aula. Isso acaba por diminuir as faltas também no currículo por terem de estar sempre acompanhando as tarefas em sala para conseguirem desenvolver a vindoura. Por norte Inês Assunção de Castro Teixeira (2006), em sua obra, diz que:

> ver filmes, discuti-los, interpretá-los é uma via para ultrapassar as nossas arraigadas posturas etnocêntricas e avaliações preconceituosas, construindo um conhecimento descentrado e escapando às posturas "naturalizantes" do senso comum (TEIXEIRA, 2006, p. 08).

Já Cipolini declara que:

> O filme pode ser utilizado como instrumental didático ilustrando conteúdos, principalmente referentes a fatos históricos; como motivador, na introdução de temas psicológicos, filosóficos e políticos, estimulando o debate; ou como um objeto de conhecimento, na medida em que é uma forma de reconstrução da realidade (Cipolini, 2008, p. 19).

Começo a descrição das aulas planejadas descrevendo a primeira aula. teve início com um breve bate-papo sobre o que eles pensavam sobre a palavra racismo e com a pergunta: **"A África é um país ou Continente?"**, explicando o quê é, como surgiu. Foi-lhes citado um conto do livro escrito por Nelson Mandela ativista e ícone negro o qual cresceu e se tornou um lutador pela causa negra na África do Sul. Após foi pedido que eles sentassem em grupos de quatro pessoas e desenhassem a palavra africana do conto desconhecida por eles e eleita juntamente com a professora. Então eles apresentaram que significado acreditavam que a mesma tivesse. Na sequência seria apresentado o filme só que devido a repassar a aula anterior com os alunos que não estavam presentes acabou por restar pouco tempo, então foi desenvolvida apenas conversação sobre o tema de casa que era sobre pesquisar o Escritor do conto, até por que era a sexta-feira anterior às eleições no Brasil e por este fato tinham poucos alunos. Na etapa seguinte devido à recapitulação, novamente com a maioria em sala

de aula houve pouco tempo para passar o filme então, a partir do vídeo da artista grafiteira Criola, que fala em suas obras sobre cabelo raízes, foram repensados os personagens da Disney com cabelos crespos e repassado para o papel, em conjunto, como se fosse um cartaz, o desenho. Cabe salientar que essa aula que não deu muito certo por motivos de que a graduanda foi preparada somente para passar o filme a eles, e não estava contando com o equívoco do horário reduzido.

Somente na quarta aula foi exibido o filme Khumba para que assistissem. Na quinta aula, colocou-se em ação o planejamento de confecção da camiseta da turma, onde aproveitou-se da situação para introduzi-los ao mundo africano a partir das capulanas levadas pela graduanda, pertencente de Moçambique - localizado no continente africano, como exemplo de tecido. Eles tocaram e conversamos sobre o filme. Assim foram feitos carimbos a partir da técnica papelogravura (pela graduanda) dos personagens do filme e símbolos adinkras usando de imagens de artistas que trabalhavam com tecidos coloridos e com símbolos para a feitura da camiseta da turma. Logo em seguida, na sexta aula foi apresentado o conto do Baobá e o vídeo “Ninguém nasce racista” como fundamentação teórica para desenvolver o trabalho com cerâmica, fazendo o tronco do Baobà e escrevendo nos

seus galhos frases que gostariam de dizer para a professora do vídeo e a árvore Baobà. Ocorreu de que acabamos a proposta na sétima aula e recapitulamos tudo que vimos por meio de conversação, e cantamos a música I'm Yours - Jason Mraz em português Valeu amigo cover MC Pikeno e Menor. Reafirmando a questão da igualdade, amizade e solidariedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que a partir do uso das mídias e outras tecnologias da atualidade abrir-se-ão novos olhares para diversas temáticas relevantes do nosso cotidiano, entre elas: o preconceito racial. Procura-se com esses recursos constituir um método eficiente, e eficaz onde o aluno será capaz de desenvolver-se social, política e culturalmente, por meio de experiências dentro e fora do ambiente escolar e aquisição do conhecimento artístico utilizando a ferramenta audiovisual como recurso didático. Mediante a ter optado por enviar um resumo expandido, não dei-me por conta de que o mesmo não possibilitaria-me anexar fotos da primeira parte da pesquisa devido ao espaço limitado. Então deixo como curiosidade para apresentação dos slides no evento.

REFERÊNCIAS

CIPOLINI, A. **Não é fita, é fato: tensões entre instrumento e objeto – um estudo sobre a utilização do cinema na educação.** Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em:<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12062008-144359/publico/DissertacaoArleteCipolini.pdf> Acesso em: 30 de Maio, 2018.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda**: sobre a problematização do legado africano no quotidiano brasileiro. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira** [S.l: s.n.], 2004.

TEIXEIRA, I. A. C. **A diversidade cultural vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Currículo, cultura e sociedade / Antonio Flavio Barbosa Moreira , Tomaz Tadeu da Silva (orgs.). - São Paulo : Cortez, 1994. Disponível em:<http://www.aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/178644/mod_resource/content/1/13.%20Curriculo%2C%20Cultura%20e%20Sociedade.pdf> Acesso em: 14 de Abril, 2019.

TEATRO, EDUCAÇÃO E TRANSEXUALIDADE: O TEATRO COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE SOCIAL EM SALA DE AULA

BARBOSA, Maicon Fernando Oliveira[1];
SANTOS, Eleonora Campos da Motta[2]
MEDEIROS, Rosangela Fachel de[3]

Resumo: O artigo reflete sobre o lugar que ocupam as pessoas LGBT no contexto educacional, em particular nas escolas da rede pública, a fim de apontar os problemas enfrentados e os dispositivos que invisibilizam e excluem estes sujeitos nos espaços sociais. Procuramos analisar o teatro enquanto espaço do fazer político, através de experiências com teatro em sala de aula, estudos de recepção teatral e de gênero. Mostraremos como através da experiência, houve um deslocamento de percepção, tanto dos alunos e professores das escolas, quanto dos atores, em relação ao corpo, masculinidades, sexualidade e direitos LGBT. Por fim, apontamos a praxis da pedagogia teatral enquanto lugar de inclusão e espaço onde transitam múltiplos corpos, gêneros e sexualidades diversas. De acordo com os procedimentos pedagógico-teatrais contra estados de opressão e busca de libertação, queremos reafirmar a capacidade do teatro enquanto instrumento de reflexão e transformação das realidades, sobretudo, no que se refere à problemática educacional.

Palavras-chave: escola; teatro; transexualidade.

Abstract: The article reflects on the place that LGBT people occupy in the educational context, particularly in public schools, in order to point out the problems faced and the devices that make these subjects invisible and exclude in social spaces. We seek to analyze theater as a space for political action, through experiences with classroom theater, theatrical reception and gender studies. We will show how, through experience, there has been a shift in perceptions of both students and teachers in schools, as well as actors, regarding body, masculinity, sexuality and LGBT rights. Finally, we point out the praxis of theatrical pedagogy as a place of inclusion and space where multiple bodies, genres and diverse sexualities transit. In accordance with the pedagogical and theatrical procedures against states of oppression and the pursuit of liberation, we want to reaffirm the capacity of the theater as an instrument for reflection and transformation of realities, especially with regard to educational issues.

Keywords: School, theater, transsexuality

INTRODUÇÃO

A escola é um lugar de diversidade no qual as crianças aprendem a conviver com outras, ao mesmo tempo em que começam a perceber a existência de

[1] Acadêmico PRPPGAV - Universidade Federal de Pelotas, maicon_fob@hotmail.com
[2] Profa. Dra. - Universidade Federal de Pelotas, eleonoracamposdamottasantos@gmail.com
[3] Profa. Dra. - Universidade Federal de Pelotas, rosangelafachel@gmail.com

diferenças entre uns e outros. Nesse sentido, é também na escola que as diferenças se evidenciam. É a primeira vez de encontros, novas possibilidades, a criança vai se descobrindo e se conhecendo também no espaço escolar, o despertar do amor, o primeiro beijo, o primeiro namoradinho, a descoberta da sexualidade.

A escola é o primeiro lugar em que nos despertamos para a descoberta da nossa sexualidade, e também onde sofremos todas as formas de preconceito por não estarmos enquadrados dentro dos padrões da normalidade.

O cotidiano escolar se depara a todo instante com a exigência de saber lidar com a sexualidade, não só por meio das atitudes dos alunos, mas também e especialmente através da fala de alguns professores. A nossa identidade social vai sendo construída na escola e é na mesma onde o "diferente" é tratado como problema e são colocadas dentro da norma central da "heteronormatividade", conforme Rosimeri Aquino e Rosângela Soares "outras sexualidades" são negadas. Essa negação, pode ser entendi pela explicação de Guacira Lopes Louro:

> A ideia é que quanto menos os/as jovens souberem sobre homossexualismo, tanto mais estarão protegidos/as em relação a ele. Ou seja, o não conhecer pode ser preventivo de decisões consideradas não adequadas ou fora da norma. (LOURO, 2012, p. 89).

Nossa vivência e atuação como educadores corrobora a percepção destas autoras de que no âmbito escolar o debate acerca da sexualidade é negado e o sexo é assunto proibido. Desde os anos iniciais, a escola define que meninos brincam com meninos e meninas com meninas, e os que fogem a esses padrões, brincam sozinhos? Quase sempre.

Muito se fala em sexo, mas ainda pouco se pensa de fato. Pouquíssimo se conversa sobre, a sexualidade precisa ser mais debatida, principalmente nas escolas onde sabemos que é o lugar onde a sexualidade é muito aflorada, tanto nas crianças ou adolescentes, pois estão se descobrindo e é neste momento que se deve conversar e não constranger os alunos com situações referentes ao uso indevido de palavras de ordem como isto é certo ou errado.

Atualmente, muito se fala em discutir sexualidade, porém pouco se discute de fato, sobretudo, dentro das famílias, nas comunidades religiosas ou na escola, nas quais a sexualidade é regida pela heteronormatividade. Como educador acredito que os pais devem conversar com seus filhos a respeito de questões relacionadas à sexualidade e a como lidar com ela, não deixando essa função apenas para a escola

e professores. A família precisa ter consciência de que é a primeira instância em que seus filhos vão buscar informações. Guacira Lopes Louro fala a respeito da heteronormatização e da forma como algumas instituições, como a família e a escola, têm de enquadrar o que esta fora do padrão de normalidade.

> Desde os primeiros anos de vida, várias instâncias sociais, em especial a família e a escola, realizam um investimento contínuo e cuidadoso no sentido de garantir a "aquisição" da heterossexualidade. Parece um contra-senso a realização de um esforço tão grande para assegurar algo que, a princípio, deveria ocorrer normalmente, seguindo a própria "imposição" da Natureza. Contudo, o tal desenvolvimento esperado, desejado e previsto não está assegurado, o que justifica por em funcionamento um processo de heteronormatividade. (LOURO, 2000, p.101).

Falar sobre sexualidade é entrar em um terreno cheio de tabus e reticências, a minha intenção é adentrar esse espaço por meio do teatro, pois acredito na força pedagógica do teatro, e de que, assim como me libertou e fez me compreender e aceitar a minha sexualidade, possa fazer com que outrxs alunxs e professorxs possam se libertarem de tabus e preconceitos que ainda os assombram.

A TRANSEXUALIDADE ENTRE OS MUROS DA ESCOLA

Como a escola lida com a transexualidade? E os educadores? Como tratam a homossexualidade? O seu papel não seria incluir? Aliás, se fala tanto de inclusão escolar em varias instâncias, no entanto, no que tange a diversidade de manifestações de sexualidade a escola silencia. Ao invés de incluir, na maioria das vezes, a instituição escolar se desobriga de tratar o tema ou, ainda pior, pode praticar a homo e transfobia.

> Diferenças, distinções, desigualdades. A escola entende disso. Na verdade, a escola produz isso. Desde seus inícios, a instituição escolar exerceu uma ação distintiva. Ela se incumbiu de separar os sujeitos – tornando aqueles que nela entravam distintos dos outros, os que a ela não tinham acesso. Ela dividiu também, internamente, os que lá estavam, através de múltiplos mecanismos de classificação, ordenamento, hierarquização. A escola que nos foi legadapela sociedade ocidental moderna começou por separar adultos de crianças, católicos de protestantes. Ela também se fez diferente para os ricos e para os pobres e ela imediatamente separou os meninos das meninas. (LOURO, 2007, p.57)

É como se a escola fosse um ambiente assexuado e o aluno ao entrar nesse ambiente fosse destituído de sua sexualidade. Em geral, as escolas restringem as questões relacionadas à sexualidade às disciplinas de Ciências, Biologia e

Educação Física, muitas vezes, abordando a temática apenas pelo viés negativo das doenças, da gravidez na adolescência, e sempre pela perspectiva heterossexualidade. Dessa forma, negam a diversidade sexual, principalmente, aquela em que sujeitos possam ter como objeto amoroso e de desejo, alguém do mesmo sexo e assim contribui e pretende garantir o padrão heterossexual.

Guacira Louro comenta sobre essa questão no livro *Gênero, educação e sexualidade*:

> Provavelmente nada é mais exemplar disso do que o ocultamento ou a negação dos/as homossexuais – e da homossexualidade – pela escola. Ao não se falar a respeito deles e delas, talvez se pretenda "eliminá-los/as", ou, pelo menos, se pretenda evitar que os alunos e as alunas "normais" os/as conheçam e possam desejá-los/as. Aqui o silenciamento – a ausência da fala- aparece como uma garantia da "norma". A ignorância (chamada por alguns de inocência) é vista como a mantenedora dos valores ou dos comportamentos "bons" e confiáveis. A negação dos homossexuais no espaço legitimado da sala de aula acaba por confiná-los às "gozações" e aos "insultos" dos recreios e dos jogos, fazendo com que,deste modo, jovens gays e lésbicas só possam se reconhecer como desviantes, indesejados ou ridículos. (LOURO, p.69, 2007).

É horrível saber que a escola que deveria ser um lugar de acolhimento a todos, muitas vezes, renega e exclui homossexuais e, principalmente, transexuais.E é importante elucidar que homossexuais e transexuais são diferentes. A transexual Isabelli Dominguez, entrevistada para este artigo, explica melhor essa questão:

> A transexualidade pra mim é ultrapassar as barreiras do eu, vencer os limites do próprio corpo. É criar, reiventar-se, ter coragem para assumir o que se é, sua verdadeira identidade. Acredito que, acima de tudo, significa coragem. Ser sincera com os outros, mas, principalmente, consigo mesma. É ter força, personalidade e atitude, pois, acredite, não é fácil você saber quem é e a que veio, quando, teoricamente, todo um mundo a sua volta pode te dizer o contrário. Você ter certeza, convicção de que é uma mulher. Sua cabeça feminina, sua alma feminina e o corpo respondendo a isso. Comprovadamente a transexual nasce com os hormônios pertencentes ao sexo ao qual se identifica e, por esse motivo, desenvolve, naturalmente, as características de seu sexo real. Segundo o Hospital de Clínicas de Porto Alegre, a transexualidade seria um outro tipo de hermafroditismo. Por esse motivo realiza-se a cirurgia. Porque a medicina entende que é impossível uma mulher viver pela metade. A cirurgia é uma reparação. Prefiro inclusive, ao invés de utilizar o nome, popularmente adotado como "mudança de sexo", utilizar "redesignação sexual". Na verdade, você não está mudando seu sexo, visto que já é uma mulher ou homem, e sim, concretizando o que de fato se é. Até então, o corpo de uma trans é pela metade. Sim, pela metade! E é atrás dessa outra metade que elas vão. A sua outra metade. A metade da laranja de um caso de amor com elas mesmas, pois, um dos amores mais importantes é o que sentimos por nós mesmas. Penso que fé e esperança são ingredientes fundamentais, visto que, muitas se perdem pelo caminho, sucumbem à própria dor e se esquecem de vislumbrar um

> futuro de felicidade. Tem de ser muito forte para ser um transexual. Muito mesmo! (DOMINGUES, entrevista realizada no dia 11/05/2015).

A intensidade da discriminação e do desrespeito a que xs transexuais são expostxs nas escolas leva, na maioria das vezes, a reações de agressividade e revolta, que podem levar ao abandono dos estudos ou à expulsão da escola, o que consequentemente contribui para a marginalização desses indivíduos, uma vez que sabemos da importância dada aos estudos e à profissionalização em nossa sociedade.

TEATRO E EDUCAÇÃO

O teatro na escola não pode ser pensado apenas como um entretenimento ou apenas ser lembrado para as festividades. O teatro vai muito além, tal como outras disciplinas que compõem a matriz curricular, essa área de conhecimento é de suma relevância para o desenvolvimento de novos saberes, novas leituras de mundo.

> O teatro no ensino fundamental proporciona experiências que contribuem para o crescimento integrado da criança e adolescente sob vários aspectos. No plano individual, o desenvolvimento de suas capacidades expressivas e artísticas; no plano coletivo, por ser uma atividade grupal, oferece os exercícios das relações de cooperação, diálogo, respeito mútuo, reflexão de como reagir com os colegas, flexibilidade de aceitação das diferenças e aquisição de sua autonomia, como resultado de poder agir e pensar como maior “liberdade”. (CAMARGO, 2003, p.39).

O teatro possui histórias, conteúdos e métodos específicos, requerendo sua continuidade e sistematização no processo de ensino e aprendizagem, além de ser um interessante interlocutor para instigar a reflexão acerca das diferenças e para a construção do autoconhecimento. Para Augusto Boal:

> O teatro (...) é a capacidade que temos de observarmo-nos em ação. Somos capazes de “ver vendo-nos”! Esta possibilidade de ser ao mesmo tempo o protagonista de nossos atos e nosso principal espectador,nos proporciona a possibilidade de pensar virtualidades, imaginar possibilidades, fundir memória e imaginação – que são dois processos psíquicos indissociáveis – de, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro. Aí reside à imensa e poderosa força do teatro. (BOAL, 1998, p. 30).

O teatro tem essa característica particular de fazer-nos pensar e refletir sobre si e sobre o coletivo e, também, a respeito do mundo no qual vivemos. Nesse sentido, entendemos que a presença do teatro no âmbito educativo pode contribuir para a discussão de questões referentes ao corpo e à sexualidade. No teatro, o corpo é o principal instrumento de trabalho do ator e para isso precisa deixar de ser tabu. Nesse sentido, me pergunto como o teatro, pode ser um instrumento capaz de problematizar as relações de gênero na escola?

Muitos autores discutem a questão da sexualidade, mas poucos abordam essa temática no âmbito do teatro na educação. Encontramos apenas dois artigos que falam especificamente dessa questão: *Teatro-educação: relações de gênero e sexualidade* (ano) e *O ensino do teatro e as múltiplas identificações de gênero e sexualidade*(ano)*,* ambos da professora Guaraci da Silva Lopes Martins decorrentes de uma pesquisa de Iniciação Científica na qual se buscou ampliar a reflexão acerca das configurações de gênero no teatro.

Desde a adolescência, quando "descobri" minha homossexualidade, me interesso por temas ligados à discussão de questões de gênero. Tal interesse reverberou em minha formação acadêmica em Licenciatura em Teatro. E o teatro como instrumento pedagógico sempre esteve muito presente nos meus trabalhos. Nesse sentido, quero abordar um trabalho que realizei ainda enquanto aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, o espetáculo *O Cárcere da Alma Feminina*, realizado para a disciplina de Encenação, em 2011. Tal disciplina tinha por objetivo fazer com que o aluno, além de dirigir a peça em si, consiga trabalhar os atores em cena e talvez o mais complexo e difícil, porém importante, escolher o texto a ser encenado, e também proporcionava a criação de espetáculos novos e textos autorais. Escolhi para meu trabalho um poema que já havia trabalhado em outra disciplina, e que havia mexido comigo, o "Poema Gay", de Glória Horta, escrito na década de 1980. Entrei em contato com a autora pedindo permissão para o uso do poema na montagem do espetáculo e, também, querendo saber mais sobre o poema, que conforme ela me respondeu, foi escrito em uma época em que ela tinha muitos amigos gays. Como será visto na citação abaixo, o poema fala de como é difícil viver em um corpo que não é o seu, de uma alma feminina encarcerada, o que nos leva a entender que o poema a verdade está falando sobre transexualidade, um termo ainda desconhecido no Brasil dos anos de 1980.

POEMA GAY

O falo é um fardo
o corpo, a farda da farsa,
e eu sou o grito, o berro, o urro, o erro
minh'alma é uma menina e meu corpo uma
mentira
não sou homem nem mulher
um ser que sobra e falta e desencontra
num mundo diferente de todos os mundos,
o que me conduz é a impossibilidade
o que me reduz é a incompreensão
olham-me como se eu fosse um bicho de outra
espécie
e riem e criticam e excluem e odeiam
como se eu fosse um pecado, um errado, doente
ou sacana.
Pobre de nós,
mulheres encarceradas em corpo que não é o
nosso
como uma alma penada
sapato apertado que não nos pertence
assim eu me sinto cheio de calos,
sufocado, asfixiado, apaixonado
e o espelho me nega
e eu me acho um bicho de outra espécie,
pecado, errado doente ou sacana.
Ah, mas às vezes
eu penso que sou uma mulher enfeitiçada
que teve alterada sua forma
mas que um dia vai se quebrar o encanto
e todo esse engano vai acabar
como se eu tivesse sido sempre uma menina
encantada.
Que troca de embalagens foi esta aí dos deuses
que já me mandaram nascer nesse mundo
enjoado
com desvantagem
encarnando minhalma em corpo errado
como se houvesse um corpo de homem sobrando
e uma alma feminina condenada?

Meu entendimento de que o poema falava a respeito de transexualidade me levou a fazer uma pesquisa a respeito da abordagem audiovisual da temática, assistindo a filmes como: *Minha vida em cor de rosa(1996)*, *Transamérica (2004)*, *Elvis e Madona (2010)*. Além disso, busquei conversar sobre a questão com mulheres transexuais da cidade de Pelotas: Marcia Monks, Isabelli Domingues, Thalita Ferreira. E convidei uma atriz transexual para o papel principal, pensando não apenas na contribuição que ela poderia aportar ao processo criativo de montagem do espetáculo teatral, mas também em uma perspectiva de representatividade.

O espetáculo *O Cárcere da Alma Feminina* narra à história de Paulo, na

infância e na fase adulta, um jovem que diz ter uma alma feminina encarcerada em um corpo masculino, e mostra o quanto é difícil para ele viver esta situação numa sociedade que ainda não está preparada para compreender esse "transtorno de identidade.” O espetáculo deseja assim mostrar ao público de maneira artística e poética a subjetividade de uma pessoa que nasceu em um corpo que não é o seu. O principal objetivo para montar esse espetáculo com um tema tão complexo quanto é a transexualidade foi enfrentar o ainda imenso preconceito social quanto a esses indivíduos.

O espetáculo estreou em 2011, no Teatro do COP (Círculo Operário Pelotense), e, em 2013, obteve o financiamento do Procultura[4], que possibilitou a realização de vinte apresentações na cidade de Pelotas, sendo dezesseis realizadas em escolas públicas.

A cada apresentação experimentei um misto de sensações e deperceções diferentes. O espetáculo foi apresentado várias vezes e em diversos lugares, mas as reverberações nas escolas me instigavam mais porquea reação dos adolescentes é sempre imprevisível. Muitas vezes, eu tinhamedo do que poderia acontecer ao longo do espetáculo, o espetáculo tenta mostrar a realidade de uma transexual de maneira poética e ao mesmo tempo artística, mas as cenas são fortes e impactantes. O engraçado era perceber que no começo do espetáculo os adolescentes pareciam estar todos em estado de êxtase, talvez,como uma resposta ao desconhecido, mas ao desenrolar do espetáculo iam se envolvendo de tal forma que pareciam esquecer que estavam no teatroe interagiam, fazendo comentários em algumas cenas mais tensas. E, com certeza, alguns do que estavam nessas plateias se identificavam com os dilemas da personagem principal – Thabata Sumaya, que desde criança luta contra algo que nem ela sabe o que é, e além dessa luta interna, sofre ainda com as imposições da família e com o preconceito da sociedade em aceitá-la.

Em uma das apresentações aconteceu algo inesperado e curioso, ao começar o espetáculo um aluno se retirou do auditório e ainda chutou um objeto do cenário. Ficamos todos assustados, sem saber o que fazer, então, resolvi chamar o diretor da Escola para acompanhar a apresentação. Esse foi um caso isolado. E o diretor relatou que tal aluno sempre se retirava dos lugares quando começavam a falar sobre sexualidade. Após o ocorrido, a companhia conversou em grupo sobre a

[4] Projeto da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Pelotas que financia projetos aprovados a partir de uma seleção pública apresentada por edital.

reação do aluno,discutindo sobre comoas questões de gênero ainda são um tabu e como muitos jovens ainda não conseguem lidar com o assunto. A atriz Márcia Monks comenta sobre algumas apresentações do espetáculo nas escolas:

> As apresentações nas escolas em sua grande maioria tiveram grande receptividade, tanto dos alunos, quanto dos professores, tivemos uma apresentação onde a metade da plateia revelou já ter tido experiências parecidas, algumas vezes vinha no palco nos revelar que tem um caso na família ou que eram LGBTS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Simpatizantes) e agradecer pela comovente apresentação que assistiram, houve um caso de um aluno que quando foi informado sobre a temática da peça saiu e chutou o cenário, foi o único momento em que realmente senti medo, houve um caso em uma escola que recusou nossa apresentação depois de já estarmos com todo o cenário no local, (neste dia a imagem da Nossa Senhora que fazia parte do cenário quebrou) e tivemos que carregar todo o cenário na chuva até outra escola nas proximidades onde fomos muitíssimo bem recebidos. O que nos incentivou mais a continuar nossa missão de levarmos a educação através do teatro. (MONKS, entrevista realizada no dia 11/05/2015).

Como a Márcia menciona, na maioria das vezes fomos muito bem recebidos nas escolas pelos alunos e professores, e o espetáculo teve uma boa repercussão. Essa boa recepção nos revigorou,pois o principal objetivo ao levar esse espetáculo para as escolas era justamente abrisse uma brecha para se falar a discussão da sexualidade noâmbito escolar. Ao final de cada apresentação conversávamos com o público presente, na grande maioria adolescentes e professores, acerca dostemas abordados na peça. Ouvíamos muitas reclamações de alunos de que, quase nunca, os professores falavam sobre sexualidade em suas aulas e de que a escola ainda mantém o tema como um tabu.

O depoimento da professora Vohlbrecht corrobora nossa percepção acerca da não discussão dos temas abordados na peça em sala de aula, perguntada sobre se o tema que foi abordado no espetáculo é/foi discutido em sala de aula?

> Confesso que não, porque ficamos sabendo da apresentação no dia e na hora, e alguns alunos tinham a opção de não assistir e ficar no pátio na aula de educação física. Infelizmente, dos meus alunos, poucos assistiram. Então trabalhar algo que nem todos assistiram ficaria complicado. Penso que antes desses espetáculos deveria haver um planejamento de todos os professores e da escola para esse momento, para que todos possam usufruir da apresentação. (VOHLBRECHT, entrevista realizada no dia 11/05/2015).

A escola deveria ser um espaço que não apenas reproduzisse conceitos, mas fosse capaz estabelecer debates sobre esses conceitos, de os questionar e de os reconfigurar, principalmente, quando isso implica questões identitárias. No entanto,

não é bem assim que acontece, sobretudo, com questões relacionadas à diversidade sexual e ao questionamento das rígidas barreiras estabelecidas pela heteronormatividade. E, muitas vezes, quanto tais questões estão relacionadas a umx alunx essa negação do ambiente escolar não evita variados tipos de situações discriminatórias na escola, bem pelo contrário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que vim considerando até aqui, proponho algumas reflexões relativas às inúmeras questões que atravessam o universo LGBT e à forma como acredito que o teatro pode colaborar para discussões profícuas sobre a questão que auxiliem no combate à homo e transfobia. Em minha atuação, como professor e diretor de teatro, percebi que a escola, muitas vezes, ignora os alunos “diferentes”, e os professores não debatem as questões de gênero. E também pude presenciar como Arte Dramática possibilita experimentar questões que nos parecem distantes. Ou seja, a ficção pode não interferir diretamente sobre a realidade; entretanto, na medida em que modifica a atitude subjetiva para com a realidade, indiretamente a modifica.

Nas apresentações teatrais nas escolas percebi quanto o teatro na educação contribui para uma discussão efetiva e responsável entre os sujeitos, sobre as mais diversas questões e valores humanos com vistas a uma sociedade mais justa e mais democrática. Falar sobre diversidade sexual nas escolas é um direito dos alunos, pois desde a década de 1990 esse tema foi proposto como temática de abordagem transversal pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Mas, na prática do dia-a-dia percebo como os temas gênero e sexualidade não são mencionados em sala de aula e muito menos debatidos pelos professores e pela direção, os diferentes são sempre invisibilizados.

Nas apresentações de *O Cárcere da Alma Feminina* nas escolas “quebramos barreiras”, tocamos em assunto que não fazem parte do âmbito escolar. E eu pude observar atentamente os olhares e as reações do público presente, na maioria adolescentes, percebendo que para eles aceitam essa discussão como algo natural, como um assunto que eles dominam e convivem bem. Ao final das apresentações os alunos vinham falar com os artistas do elenco e, muitas vezes, reclamavam pela falta de abordagem escolar dos temas apresentados no espetáculo. Infelizmente,

parece que o problema não são os alunos, mas os professores que, talvez por pura falta de uma formação adequada acerca de questões de gênero e sexualidade, as invisibilizam em sala de aula.

Diante do panorama contemporâneo de crescente intolerância e preconceito percebemos que é urgente a inclusão de debates e reflexões a respeito da diversidade sexual nas escolas. É preciso criar espaços de respeito e convívio pacífico entre os atores que compõem as redes de ensino e de socialização. É necessário que as escolas constituam espaços de escuta e que sejam dotadas de diretrizes curriculares e projetos político-pedagógicos, que promovam e garantam um enfrentamento efetivo à homo e à transfobia e aos processos heteronormativos de estigmatização.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação do Ensino Médio e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Brasília: MEC, 1997.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores/Augusto Boal.** – 14.ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

_____. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CAMARGO, Maria Aparecida Santana. **Teatro na escola: a linguagem da inclusão.** Passo Fundo: UPF, 2003.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2003. v. 1. 185 p.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz (org.). **Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas**. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2009.

LOURO, Guacira Lopes: **O corpo educado**. Belo Horizonte. Autêntica, 1999.

_____. **Currículo, Género e Sexualidade**. Porto Editora LDA. Porto – Portugal, 2000.

_____.**Gênero, sexualidade e educação**. Editora vozes Ltda. Petrópolis - RJ, 2007.

_____; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (organizadores). **Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. 8 ed- Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da.**Identidades fragmentadas: a construção discurssiva de raça, gênero e sexualidadeem sala de aula.** Campinas- SP: Mercado de letras, 2002.

_____. **Discursos de identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família.** Campinas- SP: Mercado de letras, 2003.

SITES CONSULTADOS

Site do Blog da Glória Horta: Disponível em http://blogsdagloria.blogspot.com.br Acessado em 26/04/2015

A TRAJETÓRIA DA DANÇA JAZZ NO RIO GRANDE DO SUL

CAETANO, Yane Bueno[1]
HOFFMAN, Carmen Anita

Resumo: A presente pesquisa faz parte de minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, no curso de Dança- Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas intitulado: "A Dança Jazz: seu reconhecimento e desenvolvimento no Rio Grande do Sul." Este estudo está sendo desenvolvida durante o ano de 2019 e busca coletar informações sobre a trajetória histórica da Dança Jazz em diferentes cidades do Rio Grande do Sul, colaborando assim a ampliar estudos teóricos dessa área da Dança e socializar com pesquisadores interessados.

Palavras-chave: Dança Jazz; Rio Grande do Sul; História.

Abstract: This research is part of my research of Course Conclusion Work, in the degree in Dance at the Federal University of Pelotas entitled: "Jazz Dance: its recognition and development in Rio Grande do Sul." This study is being conducted during 2019 and seek to collect information about a historical trajectory of Jazz Dance in different cities of Rio Grande do Sul, thus collaborating to expand theoretical studies of this area of Dance and socialize with interested researches.

Keywords: Jazz dance, Rio Grande do Sul, Story.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho está sendo realizado em meu Trabalho de Conclusão de Curso, do curso de Dança- Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas intitulado "A Dança Jazz: seu reconhecimento e desenvolvimento no Rio Grande do Sul", na intenção de contribuir com as pesquisas acerca da dança no Rio Grande do Sul.

A presente proposta de pesquisa surgiu de uma inquietação, uma grande vontade de conhecer uma história mais concreta e linear sobre a Dança Jazz, não só no mundo, mas no Brasil, e mais especificamente no estado do Rio Grande do Sul. Como a Dança Jazz já se fazia presente em minha rotina a alguns anos, pensei então, por que não pesquisar sobre esse tema, analisar esta arte, sua história, suas bifurcações e subgêneros, e como se desenvolveram no RS?!

Foi a partir deste pensamento que optei pelo tema do presente trabalho, A Dança Jazz: seu reconhecimento e desenvolvimento no Rio Grande do Sul.

Esta pesquisa detém como objetivo geral: Conhecer a Dança Jazz através de sua história e identificar as diferentes ramificações desenvolvidas no Rio Grande do

[1] Graduanda do curso de Dança- Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Yanecaetano98@gmail.com

Sul. E como objetivos específicos: Investigar a trajetória histórica da Dança Jazz; Analisar o desenvolvimento da Dança Jazz no Brasil; e Identificar como se configurou a Dança Jazz no Rio Grande do Sul.

E nessa perspectiva sobre a Dança Jazz desenvolvo a seguinte questão da pesquisa: Como a Dança Jazz expandiu-se mundialmente e como se desenvolve até os dias atuais no estado do Rio Grande do Sul?

Após conhecer a Dança Jazz senti uma necessidade de estudá-la mais profundamente, tanto na prática como em sua parte teórica, buscando, dessa maneira, a qualificação do meu conhecimento.

Como Haas, Dalmolin e Porto citam: "[...] percebe-se que é necessário que sempre se desenvolvam estudos teóricos e práticos na área" (2013, p. 63). Neste pequeno trecho, os autores mencionam que são poucas as referências achadas sobre a Dança Jazz.

Assim como nesta pesquisa, achar principalmente estudos teóricos sobre a Dança Jazz não foi uma tarefa fácil, uma vez que pretendo conhecer a Dança Jazz através de sua história e identificar as diferentes ramificações desenvolvidas no estado do Rio Grande do Sul.

Mais difícil foi encontrar estudos sobre a Dança Jazz no Rio Grande do Sul, até o momento tendo apenas referências sobre o gênero de Dança presente na capital gaúcha Porto Alegre, sendo este um dos motivos inquietadores para o acontecimento deste trabalho.

Espero que as informações coletadas ao longo desta pesquisa possam trazer mais conhecimentos sobre a Dança Jazz em diferentes cidades do Rio Grande do Sul, colaborando assim a ampliar estudos teóricos dessa área da Dança e socializar com pesquisadores interessados.

Dança Jazz- histórico ao Rio Grande do Sul

Para começar a refletir a cerca da Dança Jazz e seus diversos signos tragos uma citação de Guarino e Oliver, na qual diz:

> O termo dança jazz tem múltiplos significados e estilos de expressão que evoluíram ao longo do século passado. Estas múltiplas definições têm sido um obstáculo à criação de uma história abrangente e à discussão da forma de arte, uma vez que a questão do que incluir deve ser respondida antes de se poder contar a história da dança jazzística. (GUARINO; OLIVER, 2014, p. XV)

Em meados do século XVIII a Dança Jazz nascia, mas só foi nomeada desta maneira no final do século passado. Muitas são as tentativas de definir, caracterizar ou significar a Dança Jazz, e por ser uma arte diversa e evolutiva torna-se difícil ser

totalmente contada, uma vez que sempre terá uma parte de sua história a ser descoberta por estar em constante evolução. Quando falo de Dança Jazz, me remete a ideia de uma profunda e grande história mundial que com o passar dos anos vem sendo descoberta e estudada, trazendo consigo também a história e cultura de diversos povos que à desenvolveram e colaboraram para sua construção.

Segundo Souza (2010), a Dança Jazz seria uma expressão corporal nascida através de improvisos. É de origem popular e negra e tem diversas influências principalmente do Ballet Clássico, surgiu nos Estado Unidos no final do século XIX. De acordo com a história os negros, escravos, misturavam as danças que conheciam com polcas, valsas e quadrilhas, as quais eram dançadas por seus senhores, no intuito de ridicularizarem os "donos" e de comunicarem-se entre si, sem deixar suas raízes culturais para trás. Os senhores donos das casas passaram então a ter ciência desta dança praticada por seus escravos, que a partir deste momento começaram a entreter a 'casa grande' (local onde os senhores brancos, donos, moravam). Mais tarde, foram os senhores brancos que começaram a dançar o Jazz em locais abertos.

Conforme cita Benvegnu (2011), a Dança Jazz no século XX deixou de ser apenas uma dança na qual os negros dançavam em seu dia-a-dia para começar a ambientar clubes e teatros, a dança social. O Jazz passou a ser caracterizado como uma dança que utiliza de isolamento de partes do corpo, movendo-se separadamente seguindo o mesmo ritmo, utilizando de polirritmia (combinação do corpo em vários ritmos diferentes), equilibrando um corpo que dança.

A Dança Jazz quando chega no Brasil não tem ao certo uma data inicial. Foi através de revistas, televisão, programas ou novelas, sendo um primeiro contato de impacto com esta arte/linguagem para os brasileiros. Na década de 80 passou a ser uma das formas de expressão mais populares, tendo os seguintes nomes como as figuras mais expressivas da Dança Jazz do Brasil no momento: Vilma Vermon, Débora Bastos, Marly Tavares, Rose Calheiros, Caio Nunes, Fernanda Bath Chamma, Erika Navachi, Oswald Berry, Roseli Rodrigues, Carlota Portella, Alexandre Magno, Cristina Cará, Ana Araújo, Jhean Allex, Edy Wilson, Regina Dragone entre outros.

Assim como no Brasil, Jesus e Dantas (2012) afirmam que a Dança Jazz chega com força ao Rio Grande do Sul no final dos anos de 1970 início dos anos 80, também através de mídias televisionadas como filmes, novelas e musicais da época.

> A difusão da dança jazz nas escolas de dança da capital gaúcha[2] foi um fator importante para que esta técnica se desenvolvesse, formando mais coreógrafos e bailarinos interessados nesse estilo de dança. A dança jazz está presente nas apresentações das escolas de dança que mostram coreografias de jazz em seus espetáculos anuais, em espetáculos de grupos e companhias de jazz e também em festivais de dança que acontecem na cidade (JESUS; DANTAS, 2012, p. 33 e 34).

[2] Porto Alegre.

Com a chegada dos filmes musicais, as chamadas de novelas e sua frequente presença na televisão, muitas pessoas se interessaram por esta nova modalidade de dança, queriam aprender esta nova 'sensação da moda' denominada Dança Jazz. A partir da década de 90 as coreografias de Dança Jazz passam a ganhar mais atenção devido à presença de festivais ou mostras de dança, 'espetacularizando'[3] este gênero de dança. Principalmente no Rio Grande do Sul, os festivais de dança são comuns, trazendo com isso a competitividade e o interesse por novos aprendizados. São nesses Festivais de Dança que a Dança Jazz está presente,

"O jazz sempre vai se revelar aos olhos do movimento como a dança da liberdade" (SOUZA, 2012). A Dança Jazz é uma constante evolução, um processo de adaptações corporais. Com estas inovações surgiram diversos estilos da Dança Jazz contribuindo para o desenvolvimento e conhecimento de alunos (as). Mesmo adquirindo sempre novas influências e evoluindo na contemporaneidade, a Dança Jazz nunca perderá sua essência que é a liberdade de movimentação.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nome do Entrevistado	**Atuação Profissional**	**Foto**	**Data e local**
Juliana de Faria Santos Resem	Formada em Educação Física pela Esef-UFPEL; Especialização em Dança pela PUCRS; Professora de Dança Jazz.	Figura 1 imagem -Acervo pessoal	11/06/2019 Pelotas
Aldo Golçalves	Formado em Educação Física pela UFGRS; Professor de Dança Jazz.	Figura 2 imagem -Acervo pessoal	05/09/2019 Porto Alegre

[3] Transformando algo em espetáculo.

Anette Lubisco	Formada em História pela PUCRS; Pós-graduada em Dança pela PUCRS; Mestre em Estudos Culturalistas pela ULBRA/Canoas; Professora de Dança.	Figura 3 imagem -Acervo pessoal	05/09/2019 Porto alegre
Lisa Susin	Formada em Educação Física Licenciatura pela UCS; Pós graduada em Dança pela Gama Filho; Professora de Dança Jazz.	Figura 4 imagem -Acervo pessoal	10/09/2019 Caxias do Sul
Alline Fernandez	Formada em Educação Física pela UFSM; Especialização em saúde e qualidade de vida pela Universidade do Paraná; Mestrado em Buenos Aires interrompido sobre Docência Universitária; Mestranda em Educação na linha de Pesquisa das Artes pela UFSM; Professora de Dança Jazz.	Figura 5 imagem -Acervo pessoal	12/09/2019 Santa Maria

Conforme mostra a tabela, as entrevistas foram realizadas nos referidos dias e locais.

As entrevistas já encontram-se transcritas. Como a pesquisa ainda está em processo de análise de dados, ainda não temos resultados conclusos. Contudo podemos elencar algumas pessoas referenciadas na Dança Jazz no Rio Grande do Sul pelos sujeitos de pesquisa, tais como:

Suzana D'ávila, Anette Lubisco, Aldo Gonçalves, Vânia Viana, Laís Hallal e Anaí Sanches. As referidas pessoas foram mencionadas como pioneiras da Dança

Jazz em suas cidades e são reconhecidas por desenvolverem esta arte, a expandindo pelo estado.

CONCLUSÕES

As considerações complementam o conhecimento da prática da Dança Jazz, pois a necessidade conduziu a essa investigação.

A partir da revisão bibliográfica, artigos e tradução do livro "Jazz Dance: a history of the roots and branches" e da entrevista piloto, reitero a minha vontade em perceber e conhecer os caminhos e trajetória da Dança Jazz, de forma a me qualificar, ainda mais, no estudo desse gênero. Reconheço que há muito o que buscar ainda, mas já me sinto entusiasmada em desenvolver e aprofundar essa pesquisa, que se encontra em andamento, mas que pretende analisar os dados coletados nas entrevistas cotejada pela revisão bibliográfica acima mencionada, no sentido de dar visibilidade ao gênero de Dança Jazz.

REFERÊNCIAS

BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n.1, p. 53-64, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57465/60455>. Acesso em: 03 nov. 2019.

GUARINO, L.; OLIVER, W. **Jazz Dance: A History of the Roots and Branches.** Flórida: University Press of Florida . 2014.

HAAS, Aline Nogueira; DALMOLIN, Caroline; PORTO, Natália Athayde. Dança Jazz em Porto Alegre: origens e evolução, **Arquivos em Movimento**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 50-64, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9215/pdf_7>. Acesso em: 03 nov. 2019.

JESUS, Caroline Kummer; DANTAS, Mônica Fagundes. Propostas Coreográficas da Dança Jazz na Cidade de Porto Alegre, **Arquivos em Movimento**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 31-43, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9204/pdf_9>. Acesso em: 03 nov. 2019.

SOUZA, Roger de. Jazz - sua história. **Mundo da Dança**, 2010. Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/2010/02/jazz-sua-historia.html>. Acesso em: 03 nov. 2019.

SOUZA, Roger de. Jazz - no Brasil. **Mundo da Dança**, 2012. Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/2012/03/jazz-no-brasil.html>. Acesso em: 03 nov. 2019.