



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO31

Editorial

Esta edição da Revista Paralelo 31 reúne os textos referenciados nas palestras proferidas no VI SIGAM – Simpósio de Gênero Arte e Memória, bem como artigos destacados pela comissão científica do evento, ocorrido de 20 a 23 de novembro de 2019, na UFPel, Pelotas, RS.

Nesta edição compartilhamos pesquisas, saberes e homenagens em torno dos protagonismos femininos na arte. Enaltecemos as mulheres artistas, professoras e pesquisadoras que através de seus pioneirismos trouxeram uma dimensão feminina e feminista para a arte, inaugurando espaços de fruição e formação, metodologias de ensino, integrando coletivos, impulsionando carreiras e acionando o circuito da arte no âmbito nacional e internacional.

O evento vem sendo proposto desde 2008, bianualmente, pelo grupo de pesquisa Caixa de Pandora (UFPel - <https://caixadepandoraufpe.wixsite.com/caixadepandora/a-caixa>), e pelo Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel. Ao longo destes anos temos visto crescer o interesse junto à comunidade acadêmica pela linha de pesquisa em arte e gênero, o que nos motiva a promover ações de formação, complementares e extensionistas para fomentar debates e fazer avançar o conhecimento. Contamos com a participação de pesquisadoras e pesquisadores, docentes e discentes da pós-graduação e da graduação em artes e, também, da área de humanidades, integrantes de movimentos sociais, de instituições públicas e privadas do Brasil e exterior com quem estabelecemos diálogos e aproximações.

Os encontros têm nos proporcionado ouvir as vozes, vislumbrar poéticas, valorizar saberes, ampliar horizontes de estudo e de ativismo.

Juntas somos responsáveis pela ativação e consolidação desse espaço de interlocução, que nos permite pensar e projetar perspectivas feministas, inclusivas, resgatar trajetórias e estabelecer mediações.

Para essa edição selecionamos as protagonistas que romperam fronteiras hegemônicas, subverteram hierarquias, instauraram outros modos de sentir, educar e pensar as experiências humanas, mirando um mundo mais libertário e igualitário. Ao preparar esta publicação fomos acometidas pela pandemia no ano de 2020, muitos destes textos ganham maior significado ao apontar as vozes que não silenciaram, e que insistimos em trazer à tona, pois assinalam a esperança. As cantoras, compositoras, poetas, instrumentistas, pintoras, desenhistas, atrizes, professoras e pesquisadoras aqui destacadas souberam ser resistência, suas produções e realizações nos inspiram e nos instigam a seguir reivindicando direitos e afetos.

Esperamos que as vozes tenham sentido, extensão e acolhida nas vontades por um mundo mais humanitário, mais empático, mais cuidadoso, com as outras pessoas e com o meio do qual somos parte. Que irmanadas possamos continuar, nos mantendo ativas e saudáveis neste planeta.

Ursula Rosa da Silva & Nádia da Cruz Senna

Organizadoras do dossiê

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Pelotas, julho de 2020

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 14
Junho de 2020

Editoras

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil

Comitê Editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Eleonora Campos da Motta Santos, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Gabriela Kremer da Motta, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Helene Gomes Sacco, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Daniel Enrique Monje Abril, Universidad Manuela Beltrán/UMB, Bogotá, Colômbia
Laura Inés Catelli, Universidad Nacional de Rosario/UNR, Rosária, Argentina
Analice Dutra Pillar, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, IPorto Alegre, Brasil
Paz Lopez, Universidad Diego Portales/UDP, Santiago, Chile
Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Leonardo José Sebiane Serrano, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Brasil
Helena Galán Fajardo, Universidad Carlos III de Madrid/UC3M, Madrid, Espanha
Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, Venezuela
Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil
Raimundo Martins, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, Portugal
Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de La República/UdelaR, Montevideu, Uruguai
Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, Brasil
Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, São Pedro, Brasil
Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil

Organização do Dossiê VI SIGAM – Simpósio de Gênero Arte e Memória

Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil
Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, Pelotas, Brasil

Editoria de arte e diagramação

Bianca Mörschbacher
Renan Silva do Espírito Santo

Design gráfico

Identidade Visual: Lucia Bergamaschi Costa Weymar
Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Projeto Web: Adriana Silva da Silva

Revisão linguística (Português/Inglês) e normas da ABNT

Diego Bonatti

Tradução e revisão em inglês e espanhol

Alice Jean Monsell
Rosângela Fachel de Medeiros



Capa: Guido Piotrkowski e Paula Daniela Bianchi, fotografia que integra o ensaio poético: Marea Verde, 2020.

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS	
Contra el Olvido: testimonios orales de mujeres pintoras españolas <i>África Cabanillas Casafranca</i>	8
Assunção Gonçalves, artista e educadora do cariri cearense <i>Ana Cláudia Lopes de Assunção</i>	30
A vocação historiográfica da história feminista da arte <i>Daniela Pinheiro Machado Kern</i>	48
Metodologia do Encantamento: Escuta, Diálogo e Criação para uma Pesquisa Artística Feminista <i>Isabel Nogueira</i>	64
Conceição de mil sambas <i>Leandro Maia</i>	80
Uma revolução estética o abstracionismo de Inah (1959-1979) <i>Rebecca Corrêa e Silva</i>	98
Odette Ernest Dias a pedagogia da ausência de sistema <i>Raul Costa D'Avila</i>	114
Homenagem à pianista e poetisa Yara Cava <i>Sônia André Cava de Oliveira; Clarice Franco de Souza</i>	134
Precisamos falar sobre o cativo das mulheres <i>Ana Paula Penkala; Isadora Ebersol</i>	152
Mulheres na ciência e a sub-representação das mulheres nas carreiras científicas <i>Angela Raffin Pohlmann; Reginaldo da Nóbrega Tavares</i>	172
Poesia-corpo-liberdade em Maria Teresa Horta <i>Michelle Vasconcelos; Rodrigo Santos de Oliveira</i>	184
Três mulheres do drama do sec. XIX nas mulheres de nosso tempo - o cristianismo como obliteração das mulheres <i>Paulo Gaiger</i>	200
As figuras do feminino na arte sacra católica devoção, regramento e recriações <i>Larissa Patron Chaves</i>	218
ENSAIOS VISUAIS	
Las otras <i>Fernanda Rivera Luque; Susy Shock</i>	228
Marea verde <i>Guido Piotrkowski; Paula Daniela Bianchi</i>	240
Parte de un proceso <i>Maria Angelica Mirauda Peralta</i>	252
RESENHAS	
VENTRA <i>Pâmela Fogaça Lopes</i>	268



ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

Contra el Olvido: Testimonios Orales de Mujeres Pintoras Españolas

África Cabanillas
Casafranca

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, con sede en Madrid) y Máster en Estudios de las Mujeres por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, profesora tutora del Grado de Historia del Arte del Centro Asociado de la UNED de Sevilla e integrante del grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20) de la UNED. acabanillas@sevilla.uned.es

Fighting Forgetfulness Back: Oral Testimonies from Spanish Women Painters

Resumen: Esta conferencia tiene el objetivo de ofrecer una breve aproximación a la historiografía y la crítica de arte feministas en España desde su origen en la década de los ochenta del siglo XX, cuando alcanzó su mayoría de edad, hasta nuestros días. Además, describe un proyecto de investigación feminista, actualmente en curso, que desarrolla el grupo *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20), basándose en las fuentes orales, es decir, en los testimonios de vida de artistas nacidas entre las décadas de los treinta y los cincuenta del siglo XX.

Palabras-clave: Pintoras; Crítica; Historiografía; Feminismo; Fuentes orales

Abstract: *This conference aims to offer a brief approximation to the historiography and criticism of feminist art in Spain from its origin in the eighties of the 20th century, when it reached its age of majority, until today. In addition, it describes a feminist research project, currently in progress, Spanish Women Painters of the 20th Century (PEMS20), based on oral sources, that is, on the testimonies of life of artists born between the decades of the thirties and the fifties.*

Keywords: *Women painters; Criticism, Historiography. Feminism. Oral sources.*

Introducción

El título de esta conferencia, *Contra el olvido*, hace alusión a la recuperación de la historia, o de la memoria, de las mujeres artistas, que es uno de los principales objetivos de la historiografía y la crítica de arte feministas, surgidas en Estados Unidos a principio de los años setenta del siglo XX y en España una década más tarde.

Se conocen mujeres artistas a lo largo de toda la historia, aunque generalmente con carácter de singularidad y excepción, en mucho menor número que varones, puesto que el papel pasivo y sumiso que la sociedad les atribuía tenía su reflejo en el arte. Es sabido que se producía una identificación de las feminidad con la procreación y de la masculinidad con la creación, como consecuencia de lo cual ellas podían ser musas, inspiradoras, modelos; el objeto del arte o compañeras del artista hombre; pero no creadora (NOCHLIN, 1989, p. 147). Así pues, las mujeres y sus actividades se caracterizaban como la antítesis de la creación cultural, de tal modo que la noción de mujer artista era una contradicción en sus términos.

No obstante, en los diferentes periodos los factores de sexo y las fuerzas dominantes en el arte, junto a las transformaciones en la identidad del artista, produjeron diversas posibilidades para la práctica femenina de esta actividad. De ahí que las mujeres tuvieran que negociar sus situaciones con cambiantes y contradictorias circunstancias para crear. En cualquier caso, siempre se concibieron distintas y asimétricas esferas para ellas y los hombres. Esto es, han existido unos estereotipos sobre las mujeres y sus obras que las han minusvalorado, cuya principal finalidad ha sido defender la creación artística como una categoría exclusivamente masculina (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 8-12). Los estereotipos más comunes sobre las artistas y las obras que estas han realizado, muchos de los cuales persisten hoy en día, han consistido en considerarlas como

integrantes de un colectivo, el de las «mujeres artistas», homogéneo y fijo; relacionarlas con hombres de su entorno a los cuales imitan o copias y adscribir las a determinadas técnicas y géneros menos valorados, como el pastel, la acuarela, la miniatura, el bodegón, la pintura de flores o el retrato.

A esto hay que añadir, el carácter efímero de la fama artística de las mujeres, en otras palabras, el hecho de que las creadoras que fueron célebres en su tiempo desaparecen sin dejar apenas rastro y, en consecuencia, sin pasar a la posteridad. De esta manera, cada generación de creadoras se ha encontrado sin historia y obligada a redescubrir el pasado, forjando una y otra vez la conciencia de su sexo (SERRANO DE HARO, 2000, p. 54).

Una breve aproximación a la historiografía y la crítica de arte feministas en España

Se suele considerar que la crítica y la historiografía del arte feministas surgieron en España a principios de los años ochenta del siglo XX, gracias a la consolidación de la Democracia, una vez terminada la Dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), a la reorganización del movimiento feminista, a la profesionalización de la crítica y la historia del arte y a la extraordinaria influencia de la crítica feminista anglo-americana.

Esta corriente crítica, que llega, aunque con cambios, hasta la actualidad, es deliberada y autoconsciente, puesto que las autoras, «profesionalizadas», se declaran críticas o historiadoras feministas y se adhieren en su mayoría de forma explícita y decidida a dicha corriente, por lo que podemos decir que ésta alcanza su mayoría de edad. Ellas proceden sobre todo de la universidad, ya que muchos de estos estudios han tenido su origen en tesis doctorales o han sido el resultado de investigaciones de profesoras vinculadas a esta institución.

Si bien es cierto que hay un número considerable de estudiosas que compaginan esta línea de investigación con otras alejadas del tema de la mujer, a veces prioritarias, porque suelen darles un mayor prestigio y reconocimiento dentro del mundo académico. Por otra parte, y a pesar de que cada vez más universidades incluyen en sus planes de estudios algunas asignaturas y programas de doctorado relacionados con estas cuestiones, todavía hoy siguen teniendo en ella una presencia muy marginal. Hecho que dificulta la adquisición de un bagaje teórico necesario para el análisis artístico desde una perspectiva feminista (VILLA, 2012, p. 122).

Además, en lo que respecta a la teoría, su difusión es bastante reducida, pues está escrita para un público especializado, ya que rara vez abandonan el campo universitario, así como por el tipo de editoriales donde lo publican. Por consiguiente, carecen de alcance suficiente y llegan a personas, casi siempre mujeres, convencidas de antemano (BORZELLO, 1998, p. 56-58).

Se trata de una crítica de arte que es sistemática y estructurada, con una sólida base teórica y una metodología desarrollada y coherente, en la que, como acabó de decir, la influencia de la historia y la crítica de arte feminista anglo-americana es enorme. Linda Nochlin, autora del texto fundacional “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, participó, en 1986, en el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid y en los años sucesivos intervendría en coloquios y cursos tanto de Madrid como de Barcelona, y Griselda Pollock fue invitada al seminario *Arte y feminismo. De Marx a Lacan, de Artemisia a Madonna*, organizado en 1991 por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid (DIEGO, 2008, p. 19-20). Junto a ellas, algunas de las autoras más influyentes, y referencia obligada, son Ann Sutherland Harris, Lucy Lippard, Roszika Parker, Whitney Chadwick, Mary Garrard, Norma

Broude, Franzis Borzello o Chirstine Battersby, aunque, lamentable e incomprensiblemente, muchos de sus textos, que se consideran clásicos de esta corriente crítica, no han sido nunca publicados por editoriales españolas.

Al igual que en el feminismo internacional, en España las primeras investigaciones trataron de rescatar a mujeres artistas que habían caído en el olvido y, de este modo, crear genealogías que permitieran conocer el pasado, crear modelos y referentes, aunque esta fase elemental, que requiere un laborioso trabajo de archivo, nunca se ha llevado a cabo de forma sistemática (DIEGO, 2008, p. 22). Después, se ha pasado a cuestionar los principios de la propia Historia del Arte, como el genio, la calidad o la originalidad, por considerar que esta disciplina es conservadora, jerárquica y sexista (POLLOCK, 2003, p. 1-7).

Una de las historiadoras del arte feminista que más influencia tiene desde los años ochenta del siglo XX en España es Estrella de Diego, Catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, autora de un libro pionero y considerado ya clásico: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, publicado en 1987 a partir de su tesis doctoral. En este ensayo, utiliza por primera vez una metodología feminista para estudiar y recuperar a varios centenares de creadoras, desconocidas casi por completo hasta entonces.

Con posterioridad, esta autora ha escrito otros libros sobre mujeres artistas, en concreto dos monografías de las pintoras de la Vanguardia artística española: Maruja Mallo y Remedios Varo (Figura 1) en 2007 y 2008, respectivamente, si bien interesantes por la escasez de libros que existen sobre pintoras españolas, poco novedosos en cuanto a la información que proporcionan. Ambas artistas se formaron y comenzaron su carrera artística en los años veinte y treinta del



Figura 1. Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957. Óleo sobre masonite, 54 x 64 cm. Colección particular, México.

siglo XX, estuvieron vinculadas al Surrealismo y tuvieron que huir al exilio al durante la Guerra Civil (1936-1939). Maruja Mallo a Argentina, de donde regresó en 1962, y Remedios Varo, primero a Francia y después a México, país en el que murió en 1963. Estas dos pintoras son, con diferencia, las que más atención han recibido por parte de las investigadoras feministas hasta nuestros días. Por ejemplo, Amparo Serrano de Haro, a quien me referiré más adelante, publicó, en 2019, una biografía sobre Varo: *Vida de Remedios Varo*.

Además, Estrella de Diego ha contribuido a la investigación y la revalorización de las mujeres artistas a través de su trabajo como comisaria de numerosas exposiciones de creadoras, entre las que destacan *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, que se celebró en la Fundación Mapfre de Madrid en 1999. Aparte de las dos pintoras anteriores: Mallo y Varo, se mostraron obras de María Blanchard, Ángeles Santos, Norah Borges y Olga Sacharoff. Estas dos últimas eran argentina – hermana del celeberrimo escritor Jorge Luis Borges, estuvo en España de 1919 a 1920 – y rusa – llegó a España desde Francia en 1916, huyendo de la Primera Guerra Mundial



Figura 2. Cartel de la exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, que se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), de León, en 2010.

y se estableció aquí de forma permanente —. También organizó una muestra de la artista suiza vanguardista Sophie Taeuber-Arp, en el Museo Picasso de Málaga entre 2009 y 2010 y, con posterioridad, en 2018, la que dedicó una Gala Dalí —sobre la que escribió un libro que apareció en 2003— en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de Barcelona, en la que reivindicaba su colaboración artística con él pintor surrealista y que, por tanto, iba más allá de su papel tradicional como esposa y musa.

Muchas otras críticas e historiadoras del arte españolas han ido creando un corpus considerable con libros, artículos, conferencias, y han organizado seminarios y exposiciones. Entre ellas, cabe destacar a Erika Bornay, que ha escrito fundamentalmente sobre iconografía femenina, Victoria Combalá y Rosa Olivares —como editora de la revista *Exti Book*, consagró un número monográfico al feminismo



Figura 3. Mari Chordà, *Vaginal 1*, 1966. Cera sobre cartulina, 46 x 60 cm. Colección de la artista.

y el arte de género en 2008—, que se han centrado en el estudio de las fotografías; Amparo Serrano de Haro, cuyas investigaciones se han ocupado de las artistas italianas de época moderna Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi y de las pintoras surrealistas; Isabel Tejada, especialista en artistas contemporáneas, y, en particular, a Patricia Mayayo y Rocío de la Villa. Mayayo es autora del ensayo *Historias de mujeres, historias del arte*, de 2003, un interesante estudio y análisis de las principales teorías de la crítica y la historiografía feminista internacionales, cuyo principal interés radica en que ha contribuido a divulgar esta metodología en España, ya que, como dije antes, la mayoría de estas obras no están traducidas al castellano, aparte de haber sido unas de las comisarias de la interesantísima exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (Figura 2), que pudo verse en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla la Mancha, que se encuentra en León, entre 2012 y 2013. En ella se mostraron una gran variedad de manifestaciones artísticas de diversas artistas feministas: pintura, escultura, cómic, vídeo arte, etc., como Ana Peters, Mari Chordà, (Figura 3), Carmen Navarrete y Esther

Ferrer. Una exposición que tenía lugar una década después de 100 %, comisariada por Mar Villaespesa en el Museo de Arte Contemporánea de Sevilla, que se considera la primera muestra feminista celebrada en España (MAYAYO, 2010, p. 35). Por su parte, de Rocío de la Villa, hay que poner de relieve, además de su papel como teórica, que ha sido una de las fundadoras, y presidenta desde 2009 hasta 2012, de la asociación *Mujeres en las Artes Visuales* (MAV), que ha cumplido diez años, y que reúne a más de cuatrocientas profesionales de las artes visuales: creadoras, investigadoras, galeristas, comisarias, gestoras, etc. MAV ha significado un gran avance en la difusión y el reconocimiento de las artistas, ante todo, por los interesantes informes que regularmente elabora sobre distintas cuestiones relacionadas con el papel de las mujeres en el sistema del arte, los foros de debate que organiza —el de este año ha girado en torno al tema de la presencia de las obras de las mujeres en los museos—, y la celebración de la bienal Miradas de Mujeres.

Es necesario subrayar que, citando a estas autoras, pretendo ofrecer una muestra representativa de las investigadoras que han trabajado y trabajan con un enfoque feminista, pero haciendo hincapié en que éstas no son, ni mucho menos, las únicas. Hay otras muchas a las que es imposible citar. Todas ellas merecerían, sin duda, un estudio general y amplio sobre historiografía y crítica de arte feministas en España.

Dicho esto, quiero señalar que un decenio antes, durante los años setenta, con la profesionalización de la historia del arte en España, hubo una serie de estudiosas que de manera espontánea y desorganizada se acercaron al tema de la mujer y el arte, aunque no puedan ser consideradas feministas en sentido estricto, cuyo trabajo la mayoría de las veces ha tenido una escasa repercusión en los medios y no ha sido valorado suficientemente. La dificultad de su situación



Figura 4. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato ante el caballete*, h. 1555-1557. Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm. Museo Zamek, Láncut (Polonia).

queda puesta de relieve en que han acabado siendo ayudantas de los grandes historiadores del momento y en que se han ocupado de temas, géneros o artistas considerados menores o secundarios. Por ejemplo, Natalia Seseña —directora del Banco Exterior cuando se organizó la primera exposición dedicada a Remedios Varo en España, en 1988—, de la cerámica, Carmen Bernis de la indumentaria y María Kusche del retrato, a través del cual llegó a Sofonisba Anguissola, pintora italiana del Renacimiento, que trabajó durante casi quince años en Madrid al servicio de Isabel de Valois, tercera esposa del rey Felipe II, como dama de corte y profesora de pintura.¹

A estas autoras se deben sumar, otras dos: M^a Luisa Caturla y Consuelo de la Gándara. La primera es autora de la presentación de las jornadas *La imagen de la mujer en el arte español*, organizadas

[1] El Museo del Prado de Madrid, dentro del programa de su bicentenario, entre 2019 y 2020 ha dedicado una exposición a esta pintora, junto con Lavinia Fontana, titulada *Historia de dos pintoras*. Es la segunda vez que esta pinacoteca, la más importante de España, consagra una muestra a mujeres.

bera, el *Españoleto*, tan conocido en toda Italia, muestra su faz de ascético, en la que ya se adivinan las concepciones de sus santos tétricos y descoyuntados.

Muchas de aquellas cabezas revelan el arte que las anima; hay en ellas algo de locas, algo que falta al vulgo; muchos se han retratado con trajes raros de fantasía. Alberto Dürer ha estropeado su bella cabeza entre flecos y borlas.



Retratos de Rembrandt y de Elisabeth Le Brun pintados por ellos mismos

Salvador Rosa representa una extraña contradicción en el semblante; la frente alta y pura, el cabello encrespado y el arranque de la nariz noble revelan el talento, mientras su labio inferior saliente y caído, su barba deprimida y chica, su mandíbula débil, son las de un idiota; en el conjunto resulta un campesino vivaracho.

Rembrandt presenta una cabeza fuerte, ancha, cuadrada, poderosa, iluminada por uno de sus mágicos efectos de luz. Rubens tiene el mismo color que pone en todas sus figuras: la barba rubia,



Figura 5. Libro de viajes de Carmen de Burgos *Por Europa (Impresiones)*, publicado en 1906, con la ilustración del *Autorretrato de Elisabeth Louise Vigée Le Brun realizando un retrato de la reina María Antonieta*, de 1790, que se encuentra en la Galleria degli Uffizi de Florencia.

por el Seminario de Estudios de la Mujer que tuvo lugar en 1984 en la Universidad Autónoma de Madrid, el primer intento importante de estudiar a las mujeres artistas en la historia del arte español (DIEGO, 2008, p. 20). La segunda abordó el estudio de las creadoras plásticas desde un enfoque feminista, aunque procedía del campo de la crítica literaria. Uno de sus textos más relevantes es “Presencia de la mujer en el arte del siglo XX”, que se incluyó en el catálogo de una de las primeras y más importantes exposiciones sobre artistas plásticas que se organizó a comienzos de la Democracia, en 1984, *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, en el Centro Cultural del Conde Duque, en Madrid (VILLA, 2012, p. 118).

Sin embargo, hubo una primera crítica feminista *avant la lettre*

La Obra de Amor de Kathe Kollwitz

POR MARGARITA NELKEN

No; por una vez no es amable la visión. Y empero...

¿Diremos que nos redime? Bien; no empleemos, como dicen los franceses, “las grandes palabras”. No hablemos de redención. Oposición suena menos trascendental. Digamos, pues, que esto es lo que tenemos que oponer a quienes hablan de arte femenino frívolo, a quienes juzgan inseparable el calificativo de superficial de toda creación artística de mujer.

¿Que la excepción confirma la regla, y, si es genial, más, puesto que el genio es ya, de por sí, lo más excepcional? Conformes. Pero esta excepción existe. Y esto es lo esencial.

No, no es amable la visión. Recuerdo aún lo escalofriante de nuestra visita allá, en



KATHE KOLLWITZ. “LA NIÑA ENFERMA”



KATHE KOLLWITZ. “¡PAN!”

aquel suburbio berlinés, en plena miseria del Norte. (Que la miseria del Sur, la miseria con sol, con luz cruda y cielo de porcelana es muy otra cosa. Los andrajos, a fuerza de literatura picaresca y de tradición pictórica, resultan incluso pintorescos; pero esas mujeres sin edad, sin formas, y hasta sin fisonomía, que, a la puerta de un *restaurant* o de un teatro, en una ciudad muy iluminada de Inglaterra o de Alemania, tocan el acordeón y llevan encima de sus mechones descoloridos un sombrero de paja negruzca con cintas y flores! ; O esos niños que piden limosna con la cabeza envuelta en una toquilla y unos guantes agujereados en cada dedo!)

Nuestra visita. Desde el centro de Berlín, una hora de *Metro*. Al salir del túnel creímos hallarnos en una capital desconocida, casi en otro planeta. Calles anchas, sí; pero rezumando miseria por todas sus puertas y todos sus rostros. ¡Miseria del Norte, tan irredimible, tan implacablemente pobre, dura y hostil! Una casa muy alta. En el último piso, en el mismo rellano de

Figura 6. Artículo de Margarita Nelken “La obra de amor de Käthe Kollwitz”, para la sección «La mujer y la casa» del suplemento *Blanco y Negro*, de *ABC*, publicado en 1929.

más de un siglo antes, entre 1875 y 1936, coincidiendo con la expansión del feminismo en España, la progresiva incorporación de las mujeres a la escritura profesional y el impulso de la crítica de arte. Ahora bien, existen grandes diferencias entre ésta y la crítica que se desarrolló a partir de los años ochenta del siglo XX. Ya que esta primera no es una crítica claramente consciente e implícita, en el sentido de que las autoras más destacadas —en orden cronológico—: Concepción Gimeno de Flaquer, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos (Figura 5), María Martínez Sierra y Margarita Nelken (Figura 6), no percibieron

o reconocieron estar haciendo una nueva interpretación del arte, ni siquiera se consideraron críticas de arte. Por lo general, en lo que respecta a la relación de las mujeres y el arte, estas autoras escribieron textos dispersos y desordenados, no sistemáticos, a veces, incluso incompletos y faltos de rigor. En este sentido, es importante señalar que no escribieron ningún ensayo en exclusiva sobre la mujer y el arte, pero sí un reducido número de capítulos, apartados de libros y artículos monográficos en los que cuestionaron por primera vez las tradicionales relaciones entre el arte y la mujer. Los aspectos más destacados y originales en los que fijaron su atención estas autoras fueron: la recuperación de las figuras olvidadas de las mujeres artistas y la crítica de los estereotipos que existían sobre ellas, el papel de la mujeres como inspiradoras de los artistas —obviamente hombres—, el análisis de la iconografía femenina, la denuncia de los principales obstáculos que tenían que sortear las mujeres que querían desarrollar una carrera artística profesional, así como la reivindicación de las llamadas artes femeninas (CABANILLAS, 2013, p. 527-529).

Concepción Gimeno de Flaquer trató el tema de la educación femenina, entre otras revistas y periódicos, en el *Álbum-Iberoamericano*, que dirigió desde 1889 hasta, aproximadamente, 1916. En su manual *La mujer española*, de 1877, incluyó el capítulo “Aptitud de la mujer para las artes”, del que he extraído este fragmento por su modernidad:

A pesar de que la mujer jamás ha sido impulsada al estudio de las artes, pues en lugar de facilitarle el hombre las sendas escabrosas, no ha hecho más que ponerle trabas, diques y entorpecimientos en su camino, en todos los siglos y épocas han descollado mujeres que han llegado al pináculo de la gloria (GIMENO DE FLAQUER, 1877, p. 72).

Insisto en que al tratarse de los primeros pasos de esta crítica, cuando el feminismo todavía no estaba consolidado y tampoco lo estaba la crítica de arte como profesión, sus textos reflejaron

forzosamente ideas vacilantes y contradictorias, como resultado de la falta de un aparato teórico y metodológico desarrollado. Al leer ahora sus escritos entendemos que esta paradoja es lógica, resultado del desahogo intelectual de unas mujeres frente a las férreas normas respecto a su sexo de una época todavía muy desigual y opresiva, pero en la que empezaban a producirse algunos cambios y rupturas.

El grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20)

El grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20)², del que formo parte, fue creado en 2014 por la profesora del Departamento de Historia del Arte de la UNED, Amparo Serrano de Haro y está integrado por doctoras y doctorandas en esta disciplina. Adscrito al Centro de Estudios de Género de la UNED, su principal objetivo es la recogida de datos, mediante entrevista oral, de aquellas pintoras nacidas entre las décadas de los treinta y cincuenta del siglo XX. Estos testimonios de vida, y su posterior análisis, permitirán ofrecer un panorama nuevo de un tema que hasta la fecha no ha sido apenas estudiado. Así pues, se trata de un proyecto innovador, de tema artístico y de género, que es, a la vez, de interés historiográfico y sociológico. Esperamos recoger datos significativos de la condición femenina, así como del contexto histórico —sobre todo en los ámbitos social, económico y cultural—, muy convulso y cambiante del siglo XX español. En especial del Franquismo (1939-1975) y de las primeras décadas de la Democracia, ya que fue entonces cuando estas mujeres se formaron, empezaron sus carreras y alcanzaron la madurez artística; si bien muchas de ellas siguen trabajando en la actualidad.

La historia oral es una metodología que consiste en la recogida de testimonios de vida por parte del historiador con una finalidad científica

[2] Disponible en:
<<https://pems20.weebly.com>>

para reconstruir el pasado basándose en testimonios personales, es decir, en la memoria. Esto supone una democratización de los fondos documentales, ya que da voz a los protagonistas anónimos, que no han tenido la posibilidad de crear sus propias fuentes. La historia de las mujeres y el feminismo, junto a otros grupos *subalternos* y *minorías* han defendido la necesidad de un cambio historiográfico que proporcione fuentes de estudio complementarias a las convencionales, los documentos oficiales y los archivos, puesto que están infrarrepresentados.

Ahora bien, es necesario subrayar que estas entrevistas no se llevan a cabo de forma aislada, sino dentro de un proyecto, ya que con ellas se trata de encontrar la relación de los relatos de vida con la sociedad en el momento en que se vive. Es decir, no buscan la excepcionalidad, sino, por el contrario, un conocimiento más profundo del contexto en el que se desarrolla esa experiencia. Es por eso que se construye en pugna entre lo individual y la colectividad. De ahí que las biografías de mujeres deban ser entendidas como una fuente más que como un factor sumativo que dé como resultado una individualidad exclusiva. Por tanto, la labor del/a investigador/a habrá de consistir en buscar la *representatividad e historizar* la memoria. Esto es, objetivar las vivencias relatadas de modo subjetivo y situarlas en su contexto histórico (DÍAZ SÁNCHEZ, 2012, p. 187-217).

En España, la Historia del Arte no ha prestado mucha atención a esta metodología, al contrario que otras disciplinas, como la Sociología, la Antropología, la Geografía o la Historia. Y ello a pesar de que el desarrollo de la historia oral se remonta varias décadas atrás, a finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XX, destacando entre los estudios pioneros el de Ronald Fraser sobre la guerra civil española y el Mercè Vilanova, Cristina Borderías y Anna Monjo acerca del protagonismo femenino en el movimiento

anarquista en Cataluña (FOLGUERA, 1994, p. 11). Tampoco la historia del arte feminista ha utilizado apenas estas fuentes, a pesar de que, tal y como vamos a ver a continuación, tienen un gran potencial para el estudio de las mujeres. Por eso, creemos que esta es una metodología innovadora puesto que, hasta hoy, no ha habido ningún proyecto de investigación que haya utilizado este tipo de fuentes.

Todas las mujeres entrevistadas por el grupo tienen edades muy avanzadas, comprendidas, aproximadamente, entre los setenta y cinco y los ochenta y cinco años. Es por eso, que la metodología que aquí planteamos tiene cierto carácter de urgencia, ya que su memoria está cerca de desaparecer. El criterio de selección para elegir a las pintoras —las informantes—, aparte del cronológico, ha sido el de su dedicación profesional a la pintura. O sea, que hayan recibido una formación artística de tipo formal y sistemática, y, ante todo, que hayan vivido de este trabajo: que hayan vendido su obra y la hayan expuesto regularmente en galerías o museos, además de que hayan participado en certámenes.

Hasta ahora hemos realizado cuarenta y una entrevistas personales a pintoras de toda la geografía española nacidas entre las décadas de los veinte y cincuenta del siglo XX. De las que han tenido mayor reconocimiento artístico, cabe destacar a Carmen Laffón, Gloria Alcahúd, Soledad Sevilla (Figura 7), Marta Cárdenas, Concha Hermosilla, Maripuri Herrero, Margarita Pamiés, Águeda de la Pisa, M^a Antonia Sánchez Escalona, Isabel Quintanilla (Figura 8) y Amelia Riera, —las dos últimas fallecidas en 2017 y 2019, respectivamente—. La presencia de pinturas de estas artistas en las colecciones permanentes y exposiciones temporales —sobre todo individuales— de museos y galerías en la actualidad es muy reducida. De igual modo, son pocos los documentos escritos sobre sus vidas y sus obras, ya sean estos libros o publicaciones periódicas. Si bien es cierto que se puede

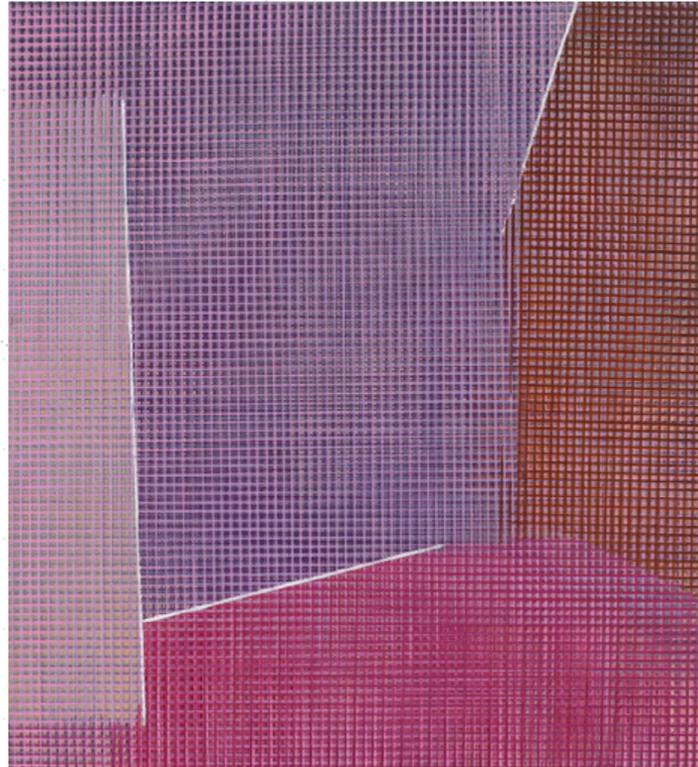


Figura 7. Soledad Sevilla, *Las Meninas*, 1981-1983. Acrílico sobre tela, 220 x 199 cm. Colección Fundación Juan March.

observar un progresivo, aunque lento, interés en las creaciones de estas mujeres en las últimas dos décadas, gracias, precisamente, al desarrollo de la crítica de arte feminista.

La historia de las mujeres y el feminismo han defendido la necesidad de un cambio historiográfico que proporcione fuentes de estudio complementarias a las convencionales, los documentos oficiales y los archivos, puesto que las mujeres están infrarrepresentadas en dicho documentos. Este método aporta una nueva categoría de análisis, ya que puede mostrar zonas opacas de la sociedad, aquellas que quedan subsumidas en los relatos oficiales en los que los varones han representado durante mucho tiempo la totalidad de la población.

Sin contraponerlas a las fuentes tradicionales, las entrevistas proporcionan una información muy rica sobre estas artistas desde un punto de vista cuantitativo y, ante todo, cualitativo. Por ejemplo, permiten una aproximación más viva y global a sus experiencias, así como conocer determinados aspectos del ambiente familiar



Figura 8. Isabel Quintanilla, *Habitación de costura*, 1974. Óleo sobre tabla, 100 x 82 cm. Colección familia Fernández Quintanilla.

o doméstico que no suelen recoger las fuentes convencionales (FOLGUERA, 1994, p. 14-15), y que tienen una gran importancia para el estudio de la biografía de las mujeres. Por otra, precisamente a causa de una dominación prolongada existe una interiorización de esa dominación y la expresión de sus dificultades por causa de género porque están llenas de emociones y matices: la entonación, las omisiones, los silencios, los olvidos...

Insisto en que son testimonios, con frecuencia, de gran riqueza y complejidad. Así, por ejemplo, en ellos se pone de manifiesto el problema de la doble jornada laboral que, como la mayoría de las mujeres que trabajan en el mercado laboral, las pintoras han vivido, al recaer en ellas la responsabilidad del cuidado del hogar y la familia, y las consecuencias que eso ha tenido en sus trayectorias artísticas. Ya que aún persiste la estricta división, consolidada en el siglo XVIII, al crearse un nuevo ideal de feminidad, del espacio doméstico —femenino—, relacionado con la naturaleza y la reproducción, y el

espacio público —masculino—, vinculado a la cultura y a la política. Un supuesto determinismo biológico que se enmarca en la ideología de la *complementariedad* y se fundamenta en la atribución de características genéricas naturales o esenciales a cada sexo, valora positivamente que así sea y justifica el sistema jerárquico al que da lugar, el cual se basa en la superioridad masculina (COBO, 1995, p. 205).

Máxime si tenemos en cuenta que estas pintoras, como ya hemos dicho, se formaron, empezaron sus carreras y se casaron —aquellas que lo hicieron— durante el Franquismo, un régimen político que supuso una involución respecto a los decenios anteriores, sobre todo a las Segunda República (1931-1936), en los que se habían conseguido importantes logros en la situación de las mujeres, aunque todavía limitados, destacando entre ellos el del derecho al voto. La ideología conservadora nacional-católica llevó a cabo la recuperación del papel femenino tradicional que mistificaba su función como madre y su dedicación a la familia (TAVERA, 2006, p. 239-259).

Muchas de las pintoras entrevistadas, en especial aquellas casadas y con hijos, aluden a este problema, Así, M^a Isabel Torre Cañeque, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el centro de formación artística más prestigioso de la España de la época, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, al preguntarle si su marido, con el que se casó en 1962 y con el que tuvo cuatro hijos, la apoyó en su carrera contesta:

Sí, me apoyó siempre, pero no como primera persona de profesión. En esa época lo normal era la profesión del marido. Sí, estupendo me aplaudía y todo bien, pero por eso yo no salí hacia fuera, porque yo me tenía que ocupar de la casa (TORRE CAÑEQUE, 2018, [s.p]).

O M^a Antonia Sánchez Escalona, que se formó en la misma Escuela unos años más tarde: “Yo pintaba y mis labores. O sea, que tenía dos profesiones. Me costó mucho esfuerzo, aprovechaba las horas del colegio y, cuando los niños estaban enfermos pintaba rodeada de ellos” (SÁNCHEZ ESCALONA, 2016, [s.p]).

Conclusiones

La historiografía y la crítica de arte feministas se han desarrollado en España a partir de los años ochenta del siglo XX, si bien hubo importantes antecedentes desde el último cuarto de la centuria anterior, coincidiendo con el origen de esta ideología emancipatoria.

Sus principales representantes, mayoritariamente profesoras de la universidad, han elaborado una teoría y metodología, en gran medida importada del ámbito angloamericano, que, en un principio, se centró en la recuperación de las artistas para, después, cuestionar los principios fundamentales de la Historia del Arte *oficial*, ya que han marginado a las mujeres. Atendiendo a la trayectoria que la historiografía y la crítica de arte feministas están teniendo en España, es de esperar que en los próximos años vayan en aumento los estudios, proyectos, seminarios y exposiciones que desde una perspectiva feminista aborden campos cada vez más amplios del arte, tanto internacional como español. Sin embargo, los referentes extranjeros, en especial los anglo-americanos, seguirán teniendo un enorme peso como ha ocurrido hasta ahora. Hoy por hoy, la historiografía y la crítica feminista de arte española adolecen de falta de debate y diálogo, de verdadera discusión académica, así como de un trabajo de investigación en los archivos.

El grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20), frente al método tradicional basado en el análisis de

la obra de arte y de los documentos gráficos y escritos, utiliza como método las fuentes orales. Sin embargo, las entrevistas no solo tienen una importancia cuantitativa, sino, lo que es más importante, cualitativa, ya que aportan mucha información sobre las condiciones en las que las mujeres han vivido y han desarrollado sus carreras artísticas, algo que, por lo general, ignoran las fuentes convencionales. Y es ahí donde radica la relevancia de este proyecto, no tanto en la recuperación de la memoria individual de las creadoras, como en la reconstrucción del contexto de creación de las mujeres en un periodo especialmente complejo de la historia contemporánea española: el Franquismo y las primeras décadas de la Democracia.

Para terminar, me gustaría resaltar que con nuestro proyecto pretendemos colaborar también en la reescritura de la historia y la crítica de arte españolas, introduciendo la mirada feminista y haciéndola, así, más completa, rica, diversa y justa. También quiere ser un estímulo para otras investigadoras e investigadores que decidan adentrarse en el tema de la mujer y el arte, un campo de estudio apasionante y controvertido, lleno de desafíos, donde es muchísimo el trabajo que queda por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

BORZELLO, F. ¿Predicar a los conversos? Las publicaciones feministas sobre arte en los ochenta. In: DEEPWELL, K. (ed.), **Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas**. Madrid: Cátedra, 1998.

CABANILLAS, A. **Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1936)**. Tesis (Doctorado en Historia del Arte). Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2013.

COBO, R. **Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau**. Madrid: Cátedra, 1995.

DÍAZ SÁNCHEZ, P. Las fuentes orales y la construcción de relatos biográficos.

Mujeres trabajadoras en las dictadura franquista. In LLONA, M. (coord.) **Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales**. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, pp. 187-217.

DIEGO, E. Feminismo, queer, género, "post" revisionismo... o todo lo contrario. Ser —o no ser— historiador/a del arte feminista en el Estado español, **Exit Book**, nº 9, 2008, pp. 17-23.

FOLGUERA, P. **Cómo se hace historia oral**. Madrid: Eudema, 1994.

GIMENO DE FLAQUER, C. **La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales**. Madrid: Imprenta y Librería Miguel Gujjarro, 1877.

MAYAYO, P., Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo In: MAYAYO, P., ALIAGA, J. V., **Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010**. León: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León-Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2010. pp. 19-38.

NOCHLIN, L. **Women, Art, and Power and Other Essays**. Oxford: Westview Press, 1989.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses. Women, Art and Ideology**. Londres: Harper & Collins, 1981.

POLLOCK, G. **Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art**. Londres-Nueva York, 2003.

SÁNCHEZ ESCALONA, M^a Antonia. Entrevista concedida al grupo de pesquisa *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20). 19 jun. 2016.

SERRANO DE HARO, A. **Mujeres en el arte: espejo y realidad**. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

TAVERA, S. Mujeres en el discurso franquista hasta los años setenta. In: MORANT I. (dir.), **Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI**, vol. IV, Madrid: Cátedra, 2006.

TORRE CAÑEQUE, M^a Isabel. Entrevista concedida al grupo de pesquisa *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20). 10 feb. 2018.

VILLA, R. Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género. In: VV. AA., **Mujeres en el sistema del arte en España**. Madrid: Mujeres en las Artes Visuales (MAV)-Exit Publicaciones, 2012. pp. 116-123.

Assunção Gonçalves: Artista e Educadora do Cariri Cearense

Assunção Gonçalves: Artist and Educator from the Cariri Region, in the State of Ceará

Ana Cláudia Lopes
de Assunção

Professora adjunta do
Departamento de Artes
Visuais da Universidade
Regional do Cariri/URCA.
ana.claudia@urca.br

Resumo: Este trabalho aborda a artista Assunção Gonçalves (1916-2013), oriunda da região do Cariri cearense, a partir da análise dos materiais e técnicas pictóricas explorados pela artista e de suas contribuições para o ensino/aprendizagem na sala de aula. Na análise das obras, buscou-se identificar seu processo de criação e suas relações com a cultura local, tendo como foco desse processo a trajetória de vida da artista e as conexões com sua produção, reconhecendo seu estilo, temáticas abordadas, técnicas e materiais explorados. Tratou-se de identificar quais as influências que a pintura de Assunção Gonçalves exerce sobre a cultura local e de que forma a artista organizou e sistematizou suas ideias e seus questionamentos para realizar suas pinturas. Além de suas pinturas, a artista é reconhecida como guardiã da memória da cidade de Juazeiro do Norte e como Mestre da Cultura pela execução de suas rendas e seus bolos confeitados, tendo recebido várias homenagens. Pretende-se que este trabalho dê visibilidade à trajetória de vida de Assunção Gonçalves como artista e educadora, podendo ser fonte de referência para o ensino/aprendizagem de Arte, assim como possa instigar os estudantes, professores/artistas/pesquisadores a buscar compreender as possibilidades e limitações dos materiais artísticos no campo da Pintura.

Palavras-chave: Assunção Gonçalves; Processo criativo; Ensino/aprendizagem em Arte; Cariri cearense.

Abstract: This paper comes on the Brazilian artist Assunção Gonçalves (1916-2013), from the Cariri region of the Ceará District, and discusses her contributions to teaching and learning processes on education from the analysis of materials and pictorial techniques used by the artist. In the analysis of the productions, it was identified the artist's creation process and her relation to local culture, as well as her life journey and its relations to her paintings. Also, it was addressed on Assunção's painting style, themes and materials used. It identifies which are the artist's influences over local culture and how she organized and systematized her ideas and questions in her paintings. In addition to her paintings, Assunção is acknowledged as a memory guardian of the Juazeiro do Norte City, and as a Culture Master for her handmade laces and frosting cakes, which awarded her many times. So, in this paper it is intended to enlighten Assunção Gonçalves' life journey as an artist and educator, as well as to raise concern on her chance to become a reference to Arts' teaching and learning processes by teachers, artists and researchers that aim understand the possibilities and limitations of artistic material on Painting.

Keywords: Assunção Gonçalves; Creative Process; Arts' teaching and learning processes; Cariri region. District of Ceará.

Assunção Gonçalves, artista/pintora e educadora, desde muito jovem iniciou suas atividades como educadora e seus experimentos com desenho e pintura, numa época em que ser artista mulher era algo bastante ousado. Ainda nesse período histórico e social, cabiam à mulher os afazeres do lar, "ali ela reina como senhora do lar, como dona de casa, como governanta e mentora dos filhos... no entanto era incapaz, pelas determinações de sua natureza, de voltar-se para as atividades abstratas, intelectuais e criativas." (SIMIONI, 2008, p. 65). Embora nem mesmo Assunção Gonçalves assumisse seu desempenho de pintora como uma atividade profissional, a artista se destacava no cenário local, apesar de ainda ser conhecida como a dona de casa que possuía habilidades em pintar, bordar e fazer confeitos de bolos.

Em 1º de junho de 1916 nasceu Maria Assunção Gonçalves Teles de Menezes, descendente dos primeiros habitantes de Joazeiro - como era chamada a cidade de Juazeiro do Norte anteriormente -, da 14ª geração dos Caramurus, uma tribo indígena que povoava a região.

Sua mãe, Izabel Teles de Menezes, é descendente do Brigadeiro Leandro Bezerra de Monteiro, fundador do sítio Tabuleiro Grande. Seu pai cultivava fumo e o seu manuseio era realizado em casa. O cheiro do fumo impregnado na casa onde moravam provocou a morte de seus irmãos ainda pequenos e, quando sua mãe engravidou novamente, na gestação de Assunção Gonçalves, os pais resolveram mudar de residência, por orientação médica. Residiu desde sua infância na Rua Padre Cícero nº 233, principal rua da cidade. Sua casa ainda hoje é conservada no estilo antigo, com a fachada com uma porta e duas janelas, e se localiza entre a Praça Central da cidade, Praça Padre Cícero e a Igreja Matriz, Paróquia de Nossa Senhora das Dores. Assunção Gonçalves ficou órfã de mãe muito cedo, entre seus cinco e seis anos; continuou a morar na mesma casa com seu pai e sua prima Josefina Gonçalves de Menezes, chamada de Zefina, pessoa que ficou tomando conta da casa e se dedicou à criação de Assunção Gonçalves, pois seu pai precisava trabalhar no roçado e passava muito tempo fora de casa. Sem muitos recursos financeiros, as duas enfrentaram as dificuldades com força e coragem, contando, também, com o auxílio dos pais de Amália Xavier, seu tio José Xavier de Oliveira (Dedé) e sua tia Umbelina Xavier de Oliveira (Bibi), pessoas que incentivaram Assunção Gonçalves a desenvolver suas atividades artísticas.

Foi contemporânea de Lampião e de Padre Cícero, figuras importantes na história e desenvolvimento da região. Assunção Gonçalves acompanhava o *Padim*¹ sempre que possível; era sua menina de recado e também sua secretária. Padre Cícero escrevia muitas cartas para autoridades pedindo por melhorias à cidade e, enquanto escrevia, a menina ficava ao seu lado esperando para passar o mata-borrão. Assunção Gonçalves representou essa imagem em 1975, como registro dos momentos que viveu em sua infância, como



Figura 1. Retrato de Padre Cícero, 1975. 1 fotografia color. 10X15cm. Anotações do álbum de escritos e imagens. Foto: Verônica Leite.

ela descreve em seu álbum de escritos e imagens (Imagem 01). Entre as lembranças da infância, a artista gostava de ver as figuras dos livros que Padre Cícero colecionava; ela dizia que foi uma das coisas que a incentivou ser uma pintora.

Assunção Gonçalves iniciou seus primeiros traços ainda na infância, já sendo então perceptível a sensibilidade da artista pelos relatos de suas experiências estéticas com a paisagem local, como nos conta Íris Tavares (1997), sobre a referência inicial de seus esboços. Nesse tempo, era difícil o acesso aos materiais para desenho e pintura na cidade interiorana, assim como ter acesso a livros para esses estudos; porém, o olhar atento da artista despertou para as representações nas estampas dos tecidos que chegavam à cidade. Assunção se apropriava dessas imagens para o exercício de observação do desenho, rabiscando em papéis soltos suas primeiras inspirações. Nesse exercício que realizou de forma autodidata, descobriu suas habilidades para as atividades artísticas.

Foi incentivada pela família que, ao ver seus primeiros esboços, apoiou a artista para que se desenvolvesse nas atividades do desenho e da pintura. Entre seus familiares, foi seu tio José Xavier de Oliveira (Dedé) quem divulgou seus primeiros desenhos a diversas pessoas,

[1] Nome atribuído popularmente na região ao Padre Cícero.

anunciando o despertar de uma artista. Sua prima, Amália Xavier de Oliveira, filha de Dedé, deu sua contribuição para o desenvolvimento dos seus trabalhos, orientando-a como deveria aumentar e diminuir seus estudos para os desenhos, utilizando a técnica do quadriculado, comum àquela época.

Esse apoio que a artista recebeu da família foi muito importante, pois naquela época, as atividades artísticas eram compreendidas e aceitas na sociedade como atividades refinadas e de lazer desenvolvidas pelas classes abastadas, e às mulheres menos favorecidas cabiam as atividades manuais, como forma de adquirir habilidades destinadas às prendas domésticas a serviço do lar.

Assunção Gonçalves dizia que não se casou porque não teve tempo para isso, pois trabalhou muito e se ocupava demais com suas pinturas, seus bordados, com a confeitaria de bolos e as tarefas como professora, assim, não sobrava tempo para o casamento. A artista dizia que sua casa vivia cheia de amigos e isso preenchia o seu tempo de tal forma que para ela era o suficiente. Em sua casa, abrigava moças que vinham dos sítios circunvizinhos para estudar na cidade mais próxima, que era Juazeiro do Norte. A casa de Assunção Gonçalves foi adaptada com quartos e mobília adequados para receber as pessoas que precisassem de uma boa moradia, assim como o ambiente propiciava o convívio de boas companhias. Muitas dessas moças foram acolhidas como filhas adotivas, uma vez que Assunção Gonçalves assumia a responsabilidade e o compromisso de educá-las.

Foram muitos os seus desafios; sua coragem e sua ousadia fizeram com que se tornasse uma profissional na educação e nas artes, e mesmo rompendo com a tradição do casamento para a época, conquistou um lugar de respeito e admiração diante de uma sociedade patriarcal.

Pessoa muito querida e respeitada por guardar consigo as memórias dos grandes acontecimentos da cidade, tinha um baú no qual guardava preciosos documentos, jornais antigos, fotos, livros, revistas e objetos raros que podiam comprovar a existência dos fatos históricos que Assunção Gonçalves mencionava. Assim, deu uma contribuição de grande valia para manter viva essa memória expressa através de suas representações pictóricas, de seus testemunhos e relatos a pessoas interessadas, como estudiosos e pesquisadores da história da cidade de Juazeiro do Norte.

Em 1988, foi diagnosticada com leucopenia, uma doença que causa a diminuição dos glóbulos brancos e, conseqüentemente, deixa o organismo vulnerável, perdendo a imunidade, o que a impossibilitou de continuar a pintar com a tinta a óleo. Assunção Gonçalves continuou realizando seus confeitos de bolo, suas rendas e bordados. Morreu em 19 de maio de 2013, faltando quase um mês para inteirar seus 97 anos.

No coração da casa, na cozinha: Alta Confeitaria e Rendas de Bilro

Além das pinturas a óleo, Assunção Gonçalves desempenhava atividades de Alta Confeitaria e a confecção de rendas de bilro, sendo muito solicitada na cidade para a feitura de bolos confeitados e ornamentos para festas de casamento, aniversário, batizado e comemorações importantes da igreja, assim como para a confecção de suas rendas. Assunção aprendeu a manusear os bilros em seus bordados desde os seis anos de idade; quem lhe ensinava era sua tia Umbelina, Bibi, como era chamada carinhosamente. Para a artista, a atividade de bordar fazia parte do seu dia a dia, não servia como fonte de renda, pois em sua maioria, confeccionava as peças para presentear pessoas de sua convivência. A artista se considerava uma sumidade na arte de bordar, fazer crochê e rendas de bilros (Imagem 02).



Figura 2. *Rendas de bilro confeccionadas por Assunção Gonçalves, [s/d].*
1 fotografia color. 10x14cm. Foto: Verônica Leite.

Francisquinha foi parceira de Assunção Gonçalves na feitura da Alta Confeitaria e entre elas guardavam um segredo revelado por Francisquinha: todos pensavam que os bolos eram confeccionados por ambas, porém quem preparava a massa do bolo, os recheios e os sequilhos era Francisquinha. Assunção Gonçalves nunca chegou perto da cozinha, de acordo com Francisquinha:

As duas tinham uma parceria de cumplicidade; quando a encomenda chegava, combinavam como seria o formato do bolo, altura e dimensões, e Francisquinha preparava a massa do bolo do jeito que haviam combinado (Imagem 03).

Eu fazia os bolos, preparava, botava na forma, deixava tudo organizado, batia glacê, arrumava. Ela dizia: 'quando estiver tudo pronto me chama'. Quando estava tudo pronto eu dizia: 'pronto, Assunção'. Aí ela chegava só para decorar. (MENEZES, 2015, [s.p]).

A confeitaria dos bolos era confeccionada com a mesma dedicação e primor que Assunção Gonçalves pintava suas telas, pois, de acordo com a encomenda, seus temas variavam; pintava paisagens, cenas religiosas ou bíblicas, e até mesmo pintava o retrato do homenageado sobre o glacê, utilizando tintas adequadas para confeitaria, com tantos detalhes e realismo quanto fazia em suas telas (Imagem 04).

Assunção Gonçalves intensificou as atividades da Alta Confeitaria após a notícia de sua doença e o impedimento de continuar suas



Figura 3. *Francisquinha e Assunção Gonçalves no processo de acabamento do bolo confeitado, [s/d].* 1 fotografia, color. 10X15cm.
Álbum de bolos confeitados.

pinturas a óleo sobre tela, uma vez que viu nessa atividade uma possibilidade de continuar a desenvolver sua arte de pintar, utilizando outros materiais e técnicas. Pode-se dizer que se realizava como artista na feitura das pinturas da confeitaria.



Imagem 04: *Bolo confeitado por Assunção Gonçalves, 2000.* 1 fotografia, color, 10x15cm. Álbum de bolos confeitados.

A pintura de Assunção Gonçalves como um lugar de memórias

O percurso por encontrar as pinturas de Assunção Gonçalves presentes na cidade de Juazeiro do Norte não foi fácil, foram momentos de emoção e também de desencanto. Emoção ao ver suas obras em exposição tanto em espaços públicos quanto em acervos particulares, na casa de pessoas que, na maioria das vezes, tiveram uma aproximação afetiva com a artista, eram seus amigos, parentes ou ex-alunos que, de alguma forma, participaram mais efetivamente do seu cotidiano. Nesses acervos particulares, as obras encontram-se, na sua maioria, bem guardadas e zeladas por seus proprietários. Quanto às obras que estão nos espaços públicos, nem todas estão acondicionadas com os devidos cuidados de preservação e conservação necessários, muitas sem sequer a devida identificação. Junto ao registro das obras originais encontradas, acrescentam-se as produções que estão no seu álbum de escritos e imagens, e no seu álbum de referências de imagens de santos.

Algumas de suas pinturas eram reproduções, todas devidamente identificadas, já que a artista registrava, junto à sua assinatura, a palavra *reprodução* abreviada. Uma peculiaridade da artista ao representar suas produções pictóricas era criar diferentes versões para um mesmo tema. Isso é muito frequente nas representações das imagens de santos como, por exemplo, os *Cristos*, o *Coração de Maria* e o *Coração de Jesus*, *A Samaritana* e, as *Ceias largas*; a artista também pintou, em diferentes versões, os *Juazeiros antigos* e chegou a representar a mesma cena em diferentes momentos do dia: manhã, tarde e noite. Não é possível afirmar se essa foi uma de suas experimentações em relação ao Impressionismo, estilo ao qual ela teve acesso por meio de impressos e presencialmente quando foi ao Rio de Janeiro. Sendo que não há registros ou depoimentos sobre isso, essa é uma hipótese a ser averiguada em outros trabalhos de

pesquisa, já que não é o foco deste trabalho.

Assunção Gonçalves fez a opção por ficar na cidade de Juazeiro do Norte em vez de buscar formação artística nos grandes centros. Em sua cidade natal, onde despertou desde a infância para a arte de desenhar e de pintar, e fez seus primeiros experimentos, criava sua própria tinta para dar o efeito semelhante à aquarela, de transparência, diluindo o papel de fazer bandeirinhas em álcool, assim como fazia seus próprios pincéis, com penas de galinha. Buscava sua inspiração nas imagens impressas nas peças de tecidos e nas revistas ou fotografias que serviam como referências para seus desenhos e pinturas. Sua aprendizagem em pintura se deu com duas senhoras que vieram de Fortaleza e aprenderam arte nas escolas da capital, também através dos manuais, livros, revistas e jornais com informações sobre história da arte e sobre técnicas de desenho e de pintura que amigos frequentadores de sua casa traziam para presentear a artista, além de suas idas ao Rio de Janeiro.

Assunção Gonçalves viveu num período em que a cidade de Juazeiro do Norte estava em pleno fervor religioso, o chamado catolicismo popular, pela presença do líder religioso Padre Cícero, que influenciou no crescimento e desenvolvimento econômico da cidade, promovendo e incentivando a peregrinação de milhares de pessoas atraídas pela fé, em busca de conforto aos seus sofrimentos.

A artista era uma pessoa religiosa e assídua dos rituais católicos; acompanhou de perto todo esse fervor e tinha por hábito guardar o registro de todos os acontecimentos da cidade. Considerada como a guardiã da memória da cidade, sendo solicitada sua presença sempre quando havia conferências na cidade sobre o tema, podendo-se dizer que a história da cidade também é um pouco de sua própria história. Nesse emaranhado de guardados, memórias e afetos, é que se procura encontrar as referências imagéticas do universo mítico/



Imagem 05: *Técnica do quadriculado para estudo de imagem de santos*, [s/d]. 1 fotografia color. 10x15cm. Foto: Carlene Cavalcante.

religioso dessa artista para compreender processo de escolhas para suas temáticas, materiais e técnicas na pintura.

O cenário imagético repleto de imagens de santos presentes nas igrejas e de imagens de “santinhos”² que eram distribuídos influenciou Assunção Gonçalves no desenvolvimento das suas temáticas religiosas. Com seu olhar de artista e assídua frequentadora da igreja, essas imagens não passavam despercebidas, pois ela ficava as admirando e analisando suas formas compositivas.

A artista utilizava esses “santinhos” como referência para suas pinturas; organizou todas as imagens que reuniu e deixou o registro de seus estudos num álbum de referências de imagens de santos. Selecionava algumas imagens e fazia o estudo de proporções, quadriculando por cima da imagem, uma técnica do desenho de ampliação da imagem. Inspirada nas figuras do seu álbum, Assunção Gonçalves ampliava para a tela de pintura a representação da cena com os personagens de santos que queria representar. Foram encontradas algumas dessas referências em suas pinturas, como exemplo, a última ceia com os apóstolos (Imagem 05).

Ao analisar uma obra de arte, podemos identificar vários aspectos expressos em sua imagem, como, por exemplo, o processo de sua criação e execução, que implica muitas vezes numa junção de ideias, esboços e pesquisas, que são elaborados e sistematizados. Seu desenvolvimento envolve a utilização dos materiais e a escolha

da técnica a ser desenvolvida, bem como a conexão desse processo com o meio social e cultural do artista.

Foi analisado, também, o contexto da obra de Assunção Gonçalves em consonância com o depoimento de artistas e pessoas que conviveram com ela, como Luiz Karimai, pintor reconhecido na região, e um dos poucos que analisou a sua obra procurando entender a especificidade da época: “é necessário relativizar e entender a conjuntura, a situação da época dela. Não é possível aplicar conceitos fechados sem entender a sua condição de mulher, a condição local.” (KARIMAI, 2003, [s.p]). Ainda, diz mais em relação ao estilo de pintar da artista: “O invólucro, a embalagem pode ser chamada de acadêmica, mas isso não quer dizer nada. Os surrealistas são vanguardas em termos de mensagem, mas são estritamente acadêmicos (em termos de técnica).” (KARIMAI, 2003, [s.p]). Outro importante depoimento é o de Ângela Morais, artista e educadora: “Acadêmica quanto ao estilo e técnica, e naif quanto ao modo de colocar o que sente, vê e o que contam para ela”. (ALENCAR, 2003, p. 16).

Petrônio Alencar, artista local, tem Assunção Gonçalves como uma referência para história da arte local e faz uma observação quanto ao processo de criação da artista, a de que Assunção Gonçalves possui o “olho de artista”, pois mesmo com as precárias condições de acesso à informação e aos materiais para pintura, demonstrava uma “sensibilidade ao olhar a realidade, ao perceber as nuances do verde, do azul do céu, da cor das nuvens, da terra, dos tons terrosos... a qualidade da pintura da artista vence as falhas técnicas da pintura”. (ALENCAR, 2014, [s.p]). Acrescenta ainda, que além da influência clássica em suas pinturas, percebe a influência das correntes artísticas do século XIX, do Romantismo, dos impressionistas, pela forma que utilizava a cor em suas pinturas. (ALENCAR, 2014, [s.p]).

Como se percebe nos depoimentos, a artista não foi uma

[2] Pequenos cartões impressos, produzidos em grandes quantidades para distribuição e uso entre os seguidores da Igreja Católica, com imagens de santos ou de cenas bíblicas.



Imagem 06: *As três versões do Juazeiro antigo*, [s/d]. 3 fotografias color., 10x15cm. Fotografias do álbum de escritos e imagens. Foto: Verônica Leite.

acadêmica no sentido de ter cursado uma escola oficial de Belas Artes, mas também não deixou de buscar informações sobre o que estava acontecendo no campo das artes, não sendo tão precárias assim suas condições em relação à arte. Entre suas leituras e viagens, construiu conhecimentos sobre estilos e técnicas artísticas e formulou conceitos a respeito de suas preferências no campo da arte, dizendo não se identificar com a arte moderna.

Em relação ao seu estilo, em concordância com os depoimentos, em primeiro lugar não havia uma intenção da artista para explorar determinado estilo ou propor uma configuração visual diferente. Suas pinturas eram representadas de forma espontânea, mais preocupadas com o registro da memória de determinadas cenas da paisagem urbana, de acontecimentos importantes, dos retratos de personagens da história e de suas inspirações com as imagens de santos e de cenas bíblicas.

A obra mais recorrente de Assunção Gonçalves é, sem dúvida, o *Juazeiro antigo*, onde retrata a paisagem dos primórdios de uma cidade que começava a surgir. A artista pintou várias versões diferentes desse tema, visto de ângulos diferenciados e em períodos do dia diversos. São os Juazeiros diurnos e noturnos; o que define a mudança de horários nas cenas é o tratamento da luz na pintura, uma vez que a artista trabalha com as cores de acordo com a atmosfera que pretende causar na cena. Para o amanhecer, uma luz mais clara, para o fim de tarde, uma luz alaranjada, e para o Juazeiro noturno predomina um azul mais intenso, com focos de luz alaranjada que sai de dentro das casas. No seu álbum de escritos e imagens encontram-se fotografias dessas três versões (Imagem 06).



Imagem 07: GONÇALVES, Assunção Gonçalves. *O pacto da paz*, 1978. 1 original de arte, óleo sobre tela, 1,10 x 1,70 cm. Acervo Câmara dos vereadores de Juazeiro do Norte. Foto: Verônica Leite.

O tema das paisagens de *Juazeiro antigo* surgiu a pedido de algumas pessoas mais idosas às quais Assunção Gonçalves gostava de dar atenção e conversar: “o Juazeiro foi a pedido das velhas, eu tinha mania por velho, gostava de conversar com eles” (GONÇALVES, 2003, [s.p]). Foi através dessas conversas que as “velhas” incentivaram a artista a iniciar sua representação das paisagens, das ruas, das igrejas e de um Juazeiro do Norte do passado, já que não havia registro fotográfico dessas imagens, só as lembranças dos moradores mais antigos. Dessa forma, iniciava suas experimentações pictóricas como registro da memória do povo da cidade e, até hoje, essa é a temática mais reconhecida pelas pessoas.

Assunção Gonçalves imaginou essa paisagem a partir desses relatos, ou seja, as pessoas iam contando o que havia naquele lugar antes de se tornar a cidade de Juazeiro do Norte. Segundo esses relatos, lá era o sítio Tabuleiro Grande, com três frondosas árvores de Juá, lugar ideal para o repouso dos tropeiros e viajantes que por ali passavam carregando mercadorias para comercializar nas cidades circunvizinhas, sendo o local ideal para o descanso à sombra. O vilarejo tinha ainda uma capela e um casario antigo feito de taipa.

Uma importante pintura de Assunção Gonçalves foi a polêmica pintura *O pacto dos coronéis*, ou *O pacto da paz* (Imagem 07), que se encontra na Câmara Municipal de Juazeiro do Norte, adquirida na administração do presidente José Viana Neto, entre os anos de 1981 e 1982. A polêmica inicia-se pelo seu nome pois, de acordo com as informações levantadas, há controvérsias em relação ao título dado por Assunção Gonçalves. O título que consta na Câmara Municipal é *O pacto da paz*.

No primeiro dia de sua posse como o primeiro prefeito da cidade de Juazeiro do Norte, no ano de 1911, Padre Cícero, filiado ao extinto Partido Republicano Conservador (PCR), convocou todos os chefes políticos do Cariri para uma sessão política, a fim de apresentar um documento para ser votado por todos, documento este que passou a chamar o *Pacto dos Coronéis*. O documento propunha regras de convivência, um pacto de não violência entre os déspotas sertanejos para que dali por diante cada um se comprometesse em estabelecer uma solidariedade política, de reconciliar os adversários e lavrarem um pacto de harmonia política seguindo as determinações do artigo denominado *Fé política*.

O receio era o de que a reunião acabasse em tiro. Nunca se viram – nem jamais se voltaria a ver – tantos coronéis sertanejos assim reunidos em um mesmo lugar, como naquele 4 de outubro de 1911, em Juazeiro, o dia da posse de Cícero na prefeitura. Lá fora, as ruas estavam enfeitadas de bandeirinhas de papel e a banda do mestre Pelúcio de Macedo fazia a festa. No interior da casa que sediou a solenidade oficial, os dezesseis homens vestidos em roupa de domingo foram recebidos com chuvas de flores e papel picado. Mas não escondiam de ninguém que ruminavam uma coleção de rancores mútuos. (NETO, 2009, p. 331).

A pintura representa o registro histórico do coronelismo no Brasil, um acontecimento político que teve sua importância para o desenvolvimento da cidade do Juazeiro do Norte, e foi uma encomenda

dos vereadores a Assunção Gonçalves que, a partir do livro de atas da histórica reunião, conseguiu obter alguns detalhes para construir essa imagem. A sala onde aconteceu a cena já foi palco de outros acontecimentos históricos e afetivos para a artista.

Suas representações pictóricas revelam muito do seu cotidiano; em suas temáticas religiosas, sociais e políticas, trazia para suas telas cenas que contavam uma história de um lugar não muito distante, um lugar guardado em suas lembranças, registradas por suas pinturas.

A ambição da artista é que antes de morrer realize o seu projeto tão desejado: seria a história de Juazeiro contada fielmente pelos seus pincéis, em painéis, onde estivessem estampados os diversos fatos e acontecimentos da cidade. Seus tempos idos que numa promessa parece nunca se apagar da memória, em relatos contados pelos avós que ainda hoje estão alojados nas paredes coloridas do seu cérebro, esperando um dia transformar o passado em realidade, escrevendo com o pincel uma história fiel, cujas formas e cores fossem o maior testemunho de antigas imagens que o tempo não conseguiu apagar. (TAVARES, 1997, p. 21).

Suas pinturas são os registros que ficaram da memória dessas narrativas, assim como sua própria casa ainda guarda hoje parte dessas memórias. O que se percebe do conjunto de suas produções pictóricas é que a artista tinha por intenção deixar expresso, através das cores e das formas, esses registros. Suas temáticas na pintura retratam a cidade de Juazeiro do Norte num período de efervescência religiosa com a presença de Padre Cícero e são o registro documental da paisagem urbana e de personagens do cotidiano simples de uma artista e educadora. A artista também pintava parte de sua experiência de vida, como é o caso dos temas religiosos, influenciados pela sua ativa participação nas atividades da Igreja.

Considerações finais

Analisar as pinturas de Assunção Gonçalves trouxe à tona a referência da artista, professora e pesquisadora que, mesmo com todas as dificuldades pelas quais passou, por morar numa cidade ainda em desenvolvimento no interior do estado do Ceará e pertencer a uma sociedade patriarcal na qual as mulheres eram educadas para servirem aos maridos em seus lares, conseguiu se destacar no cenário artístico da cidade, ganhando respeito e reconhecimento da sociedade local. Suas inquietações diante das dificuldades de acesso à compra de materiais para pintura a incentivaram a buscar novas possibilidades de experimentos na pintura. Ela representa uma importante contribuição para o ensino/aprendizagem em Pintura, referente ao uso de materiais e técnicas.

O processo de análise e reflexão sobre a trajetória de vida de Assunção Gonçalves como artista e educadora proporcionou uma reflexão sobre o processo de criação da pesquisadora, culminando num processo de experimentos artísticos que buscava identificar as possibilidades e limitações dos materiais e técnicas utilizados pela artista. Os experimentos realizados resultaram numa produção pictórica pessoal, que foi exposta na galeria da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais- EBA/UFMG, como parte da defesa da tese realizada nessa IES. A partir desses processos de experimentos com os materiais e técnicas pictóricos realizados neste trabalho, originou-se o Grupo de Pesquisa Ateliê de Pintura: possibilidades e descobertas dos materiais e técnicas pictóricas, do Departamento de Artes Visuais – CArtes/URCA, que atualmente desenvolve pesquisas de produção de tintas a partir dos pigmentos minerais encontrados na Floresta da Chapada do Araripe.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Petrônio Sampaio. **Assunção Gonçalves: um estudo biográfico**. Crato: Graduação em História/URCA, 2003. Relatório.

NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

TAVARES, Íris. **Assunção Gonçalves: Uma vida dedicada à arte**. Juazeiro do Norte: Edições IPESC – URCA, 1997.

Entrevistas

ALENCAR, Petrônio Sampaio. Entrevista concedida a Ana Cláudia Lopes de Assunção. Câmera digital (60min.). Juazeiro do Norte, abr. 2014.

GONÇALVES, Maria Assunção. Entrevista concedida a Petrônio Sampaio Alencar. 1 fita cassete (150 min.). Juazeiro do Norte, out. 2003.

MENEZES, Francisca Gonçalves. Entrevista concedida a Ana Cláudia Lopes de Assunção. Câmera digital (60min.). Juazeiro do Norte, abr. 2015.

KARIMAI, Luiz. Entrevista concedida a Petrônio Sampaio Alencar. 1 fita cassete (150 min.). Juazeiro do Norte, out. 2003.

A Vocação Historiográfica da História Feminista da Arte

The Historiographic Vocation of the Feminist History of Art

Daniela Pinheiro
Machado Kern

Pós-doutora em Artes
Visuais pela UFRGS.
Doutora em Letras pela
Pontifícia Universidade
Católica do Rio
Grande do Sul/PUCRS.
Professora Associada
Nível I do Programa
de Pós-Graduação
em Artes Visuais e do
Departamento de Artes
Visuais da Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul/UFRGS.
dpmkern@gmail.com

Resumo: Através da análise de um conjunto de obras representativas da história feminista da arte dos anos 1970 e 1980, de autoras seminais para esse campo de estudos, a saber, Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Germaine Greer, Roszika Parker e Griselda Pollock, pretende-se, no presente trabalho, explorar a preocupação com historiografia da arte comum a todas elas. Em um cenário de disputa de narrativas-mestras e de tentativa de inserção de artistas, colecionadoras, curadoras e marchands mulheres nas linhas gerais dos grandes manuais de história da arte, a historiografia tem se mostrado um cenário privilegiado para esses embates, e a busca pelas raízes historiográficas dessas discussões, nas figuras de Plínio o Velho, Boccaccio e Vasari, marca a obra inicial das autoras aqui estudadas.

Palavras-chave: História feminista da arte; Historiografia da arte; Artistas mulheres.

Abstract: Through the analysis of a set of works representing the feminist history of art from the 1970s and 1980s, by seminal authors to this field of study, namely Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Germaine Greer, Roszika Parker and Griselda Pollock, we wish to explore, in the present work, the preoccupation with historiography of art common to all of them. In a scenario of master narratives and attempted of insertion of artists, collectors, curators and women marchands in the broad lines of the great manuals of art history, historiography has been a privileged scenario for these conflicts, and the search for historiographical roots of such discussions in the figures of Pliny the Elder, Boccaccio and Vasari marks the initial work of the authors studied here.

Keywords: Feminist art history; Historiography of art; Women artists.

Em um período de apenas dez anos, quatro textos cruciais para o desenvolvimento da historiografia feminista da arte vieram a lume, todos no mundo de fala inglesa: *Why have there been no great women artists? [Por que não houve grandes artistas mulheres?]* (1971), de Linda Nochlin; *Women artists 1550-1950 [Artistas mulheres 1550-1950]* (1976), de Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris; *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work [A corrida de obstáculos: as fortunas de mulheres pintoras e de suas obras]* (1979), de Germaine Greer, e *Old Mistresses: Women, Art and Ideology [Velhas mestras: Mulheres, Arte e Ideologia]* (1981), de Griselda Pollock e Roszika Parker.

Em comum, os quatro textos apresentam a preocupação com a busca das raízes historiográficas dos estereótipos críticos aplicados especificamente às mulheres, assim como o interesse em contextualizar em linhas gerais o cenário em que textos basilares sobre história da arte eram escritos. Pretende-se aqui acompanhar as estratégias de abordagem que essas autoras fazem dos primórdios da historiografia geral da arte, estabelecendo uma linha de comunicação entre os textos, procurando, para isso, localizar seus pontos de contato.

O começo: *Why have there been no great women artists?*

Em seu texto precursor, *Why have there been no great women artists?*, Linda Nochlin contribui para lançar os termos em que a análise feminista da historiografia da arte se dará nos anos seguintes. Em primeiro lugar, encontramos identificados no texto alguns estereótipos historiográficos sobre artistas. Destaco o estereótipo da aura mágica, segundo o qual grandes artistas são dotados de um gênio misterioso que vem de berço, um estereótipo que remonta ao livro XXXV da *História Natural* de Plínio o Velho, dedicado à pintura:

[1] Para uma edição bilíngue do livro XXXV da *História Natural* de Plínio, cf. l'ANCIEN, 2002. Todas as traduções de textos que, nas Referências, encontram-se em língua inglesa, são da autora.

Subjacente à questão sobre a mulher como artista, então, encontramos o mito do Grande Artista [...], carregando no interior de sua pessoa desde o nascimento uma essência misteriosa [...] chamada Gênio ou Talento [...].

A aura mágica que circunda as artes representacionais e seus criadores, evidentemente, deu origem a mitos desde os primeiros tempos. É bastante interessante que as mesmas habilidades mágicas, atribuídas por Plínio ao escultor grego Lisipo na antiguidade – o misterioso chamado interior na tenra juventude, a ausência de qualquer professor que não a própria Natureza – é repetido tão tarde quanto no século XIX por Max Buchon em sua biografia de Courbet. (NOCHLIN, 2015, p. 49).¹

Esse topos será usado por outros autores, como Vasari, que aplica em algumas das biografias de artistas homens das *Vidas* o que, nas palavras de Nochlin, é um “conto de fadas do Garoto Maravilhoso, descoberto por um artista mais velho ou por um patrono exigente, usualmente disfarçado de um humilde pastorzinho [...]” (NOCHLIN, 2015, p. 50), por exemplo, a biografia de Cimabue e a de Michelangelo, analisadas com maior detalhe por Nochlin. Se Nochlin aqui fala de um topos aplicado a artistas homens exclusivamente, é para ressaltar de fato sua inadequação para as artistas mulheres, em geral não consideradas gênios. O talento masculino nesses textos primeiros da historiografia da arte ocidental, segundo Nochlin, portanto, se explica por critérios não históricos: “O que é enfatizado em todas essas histórias é a aparentemente miraculosa, não-determinada e associal natureza da realização artística [...]” (NOCHLIN, 2015, p. 50).

Em segundo lugar, outro argumento fundamental de Nochlin para a futura historiografia feminista da arte é o de que essa a historicidade mostra-se fatal para qualquer tentativa de compreensão dos motivos da presença (ou ausência) das mulheres na historiografia da arte ocidental, pois como ela explica,

A questão "Por que não houve grandes artistas mulheres?" levounos à conclusão, até agora, de que a arte não é uma atividade livre, autônoma, de indivíduos superdotados, “influenciados” por artistas anteriores, e mais vaga e superficialmente, por “forças sociais”, mas, antes, que a situação total da criação artística, tanto em termos de desenvolvimento do mercado da arte e da natureza e qualidade da obra de arte em si mesma, ocorre em uma situação social, é elementos integral dessa estrutura social, e é mediada e determinada por instituições sociais específicas e definíveis, sejam elas academias de arte, sistemas de patronagem, mitologias do criador divino, artista como super-homem ou “pária social”. (NOCHLIN, 2015, p. 52).

Em outras palavras, questões de contexto social precisam ser consideradas quando se trata de estudar a história de artistas mulheres, e o sistema artístico em que se inserem ou tentam se inserir precisa ser cuidadosamente escrutinado.

Em terceiro lugar, Nochlin deixa claro que é preciso voltar a autores basilares como Vasari para compreender o modo como a historiografia da arte ou exclui de todo, ou inclui de modo problemático vida e obra de mulheres artistas pelo menos desde o Renascimento. Esses três pontos aqui destacados serão retomados, expandidos e respondidos em obras posteriores da historiografia feminista da arte, e irão se impor como questões fundamentais a estruturar abordagens historiográficas feministas até nossos dias.

Women Artists e o estereótipo como fator de recepção

Em 1976, dessa vez unida a Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin organiza uma grande e ambiciosa exposição com obras de mulheres artistas nos Estados Unidos, *Women artists 1550-1950*. O catálogo da exposição, escrito a quatro mãos, irá ampliar bastante as questões que já haviam sido esboçadas no artigo de Nochlin de 1971. É assim que, como veremos, também aqui estereótipos, dessa vez relacionados especificamente a mulheres, são apontados na historiografia da arte,

questões sistêmicas são discutidas, e autores como Plínio o Velho e os renascentistas Boccaccio e Vasari são revisitados, em busca do que escreveram sobre mulheres artistas.

Na procura por registros passados da presença de artistas mulheres na historiografia da arte, inevitável é passar por Plínio o Velho e Boccaccio, conforme Harris e Nochlin (1976, p. 19). Boccaccio, em *De Claris Mulieribus (Of Famous Women)*, de 1361-62, adaptou e comentou as biografias de artistas mulheres citadas com maior brevidade por Plínio o Velho no já citado volume XXXV da *História Natural*. A importância desses autores para a historiografia da arte futura é reconhecida por Harris e Nochlin:

Seria difícil exagerar a importância para a subsequente história das artistas mulheres do breve parágrafo de Plínio sobre as artistas mulheres da antiguidade e as elaborações que Boccaccio fez disso. A maior parte dos biógrafos de artistas de Vasari em diante mencionam Timarete, Irene, e Iaia em algum momento, antes de se voltarem às vidas das sucessoras do Renascimento e do Barroco. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23).

Harris e Nochlin procuram fazer uma leitura balanceada do posicionamento dos autores homens em relação às mulheres nessa historiografia inicial da arte. Colocados em um ponto de vista que se assume como superior, tais autores homens paradoxalmente também procuram estimular em parte, segundo Harris e Nochlin, as mulheres artistas:

A maior parte dos homens do Renascimento que davam conselhos a mulheres estavam paternalisticamente confiantes da inferioridade do sexo feminino e apresentavam como qualidades positivas em mulheres aqueles traços de personalidade que nós agora reconhecemos como barreiras insuperáveis para a realização individual. No entanto, uns poucos vislumbres de uma atitude mais positiva podem ser encontrados na literatura dedicada aos homens e mulheres famosos do passado, histórias

que pretendiam inspirar o leitor com um desejo de emular a grandiosidade do passado e evitar do passado os erros. Não é necessário dizer que há mais exemplos nobres oferecidos aos homens do que às mulheres, e essas últimas estão raramente preocupadas com realização profissional, mas antes com bom caráter. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 22).

A natureza desse estímulo será questionada pelas autoras adiante, através do desdobramento do argumento aqui apresentado, o de que a preocupação dos autores homens com o caráter das artistas mulheres é bem maior do que com sua capacidade e habilidade técnica. Vasari é especialmente atento a alguns fatores sistêmicos que impedem o pleno desenvolvimento técnico de artistas mulheres. É assim que na segunda edição das *Vidas*, de 1568, a edição comentada por Harris e Nochlin,² Vasari, conforme apontado pelas autoras, afirma que a artista Suor Plautilla Nelli (1523-1587/88), “teriam feito coisas maravilhosas se, como os homens, tivessem podido estudar e aprender a desenhar e trabalhar a partir de modelos vivos” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 20-21). É também Vasari que registra, como nos lembram as autoras, uma clara situação de assédio moral sofrida por Properzia de Rossi pelo fato de ser artista mulher. Um artista chamado Amico Aspertini, nos conta Vasari,

[...]louco de inveja, sempre a desencorajava e dizia coisas horríveis sobre ela aos Operaii (os homens responsáveis pela construção e decoração de San Petronio em Bolonha); e foi tão desagradável que ela finalmente recebeu um preço revoltantemente baixo por seu trabalho. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 29-30).³

Vasari outra vez presta atenção a uma dificuldade sofrida pela artista especificamente pelo fato de ser mulher. Esse tipo de observação, no entanto, vem junto a outras de natureza estereotipada, e é nos estereótipos sobre artistas mulheres que Harris e Nochlin concentram muito de sua energia.

[2] A primeira edição, de 1550, com um capítulo abreviado sobre Properzia de Rossi, só recentemente vem merecendo edições anotadas para grande público. Cf. VASARI, 1991.

[3] Greer também vai tocar brevemente nessa questão em seu livro: “Vasari era de opinião de que ela foi destruída pela perseguição masculina; no entanto, Bolonha continuava a se orgulhar de a haver produzido” (GREER, 1979, p. 210).

Boccaccio e seu *De Claris Mulieribus*, por sua vez, são analisados no catálogo com relativo detalhe, e os estereótipos encontrados no texto são apontados e comentados. É assim que as autoras escolhem mostrar o modo como Boccaccio apresenta a rainha assíria Semíramis, para ele corajosa (“a fim de governar não é necessário ser um homem, mas ter coragem”, HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 22), mas devassa (“essa infeliz mulher, queimando em desejo carnal, ofereceu-se a muitos homens”, HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 22). O mesmo padrão de crítica moral será observado por elas quando Boccaccio trata das vidas de três pintoras antigas, que também aparecem em Plínio: Thamyris (para Plínio Timarete), Irene, e Marcia (para Plínio Iaia de Cízicus). Thamyris é elogiada por Boccaccio como exceção, quando contrastada com outras mulheres: “desprezava os deveres das mulheres e praticava a arte de seu pai” e “Ela deve ser elogiada ainda mais se considerarmos os fusos e os cestos das outras mulheres” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23). Na biografia de Irene Boccaccio reforça a lógica do aspecto excepcional da artista mulher através do recurso a um argumento francamente misógino:⁴ “Eu pensava que essas coisas não podiam ser realizadas sem uma grande dose de talento, que nas mulheres é usualmente muito escasso” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23). Finalmente, ao tratar de Marcia, Boccaccio, segundo as autoras, acrescenta ao argumento da artista mulher como exceção “desprezando ocupações femininas, ela se dedicava por completo ao estudo da pintura e da escultura de modo que não iria definir na ociosidade” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23), outro, associado ao decoro na escolha de temas pictóricos, um decoro ligado à correção da conduta moral de Marcia, segundo Boccaccio, uma virgem:

Penso que sua casta modéstia era a causa disso, pois na antiguidade figuras eram na maior parte das vezes representadas nuas ou seminuas, e pareceria necessário a ela seja fazer o homem imperfeito, ou, ao fazê-lo perfeito, esquecer a modéstia virginal. Para evitar ambas as coisas, pareceu melhor para ela se abster de ambas. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23).

Essa dimensão predominante moral da análise de mulheres artistas, que as autoras encontram em Boccaccio, também irão encontrar em Vasari.

Com relação à Properzia de Rossi (c. 1490-1530), além de apresentar os principais dados biográficos então conhecidos, Vasari faz questão de reforçar não apenas o caráter excepcional da artista mulher, mas suas prendas e virtudes, apresentando Properzia como

Habilidosa não apenas em questões domésticas, como as outras, mas em infinitos campos de conhecimento, de modo que não apenas mulheres, mas homens também tinham inveja. Ela era bonita e tocava e cantava melhor do que qualquer outra mulher na cidade naquela época. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 25).

Para as autoras, tal procedimento crítico de modo algum se restringe a Vasari, mas será uma tônica entre biógrafos renascentistas que escrevem sobre artistas mulheres, que procuram modos de ressaltar a aceitabilidade social dessas mulheres “de exceção”:

Uma vez que a escolha de uma carreira profissional era, não obstante, altamente excêntrica para mulheres na Itália dos séculos dezesseis ou dezessete, não é surpreendente que os biógrafos dessas primeiras mulheres fossem cuidadosos em enfatizar que apropriados, femininos caracteres essas mulheres excepcionalmente talentosas eram (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 25).

Próspero em elogios quando se trata de enaltecer virtudes pessoais e modos de conduta das artistas mulheres, Vasari se mostra mais circunspecto quando precisa analisar a obra de arte em si dessas artistas. É esse comportamento que Harris e Nochlin procuram pôr em evidência ao esmiuçar a crítica que Vasari faz a Sofonisba Anguissola (1532-1626). A estratégia adotada pelas autoras para evidenciar o tom morno da crítica de Vasari é compará-la com

[4] Sobre argumentos misóginos na Idade Média e no Renascimento, como os apontados pelas autoras comentadas nesse artigo, cf. BLOCH, 1995, e KING; RABIL, 1998.

as biografias que escreveu sobre homens (como vimos, Nochlin já havia analisado brevemente essas biografias em seu artigo de 1971). Se Vasari elogia em Anguissola a capacidade de pintar de acordo com o modelo real, de artistas homens exige mais, “Ele esperava que os artistas estivessem não apenas aptos a desenhar a partir do natural de modo acurado, mas também a selecionar da natureza de acordo com uma estética interior e a adicionar invenção, proporção, imaginação e graça” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 31). Para ele, infere-se que Anguissola pratica um gênero menor, a pintura de retrato, de modo esforçado e sem a desenvoltura do gênio (como vimos, tido então como uma qualidade unicamente masculina). Harris e Nochlin concluem assim que “Para leitores aptos a analisar a linguagem dele, o elogio de Vasari a ela é polido, mas limitado” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 31).

The obstacle race e o estereótipo como obstáculo

Harris e Nochlin, em sua visão panorâmica sobre artistas mulheres, consideraram importante apresentar, além de informações factuais e contextuais sobre essas artistas, dados sobre sua recepção historiográfica. Já Germaine Greer tem objetivo diferente ao revisitar, em seu *The obstacle race* (1979), sobretudo Plínio e Vasari: ela tem em mente um estereótipo específico, o da mulher idealizada pelos romances de cavalaria. Greer trata desses autores na primeira parte de seu livro, em que mapeia os obstáculos que as artistas mulheres tipicamente enfrentam em suas carreiras (família, amor, ilusão de sucesso,), e nesse sentido, estereótipos são entendidos como obstáculos.

Greer concorda com Nochlin e Harris quanto ao emprego, na historiografia da arte, do estereótipo da mulher artista como ser excepcional: “Sempre houve um grau realmente caprichoso interesse

em mulheres artistas como variedades de prodígios naturais” (GREER, 1979, p. 2). Em Plínio, a ênfase nesse tipo de elogio leva a conclusões pouco críveis sobre a realidade social das artistas mulheres:

O relato algo superficial de Plínio, no qual se pode acreditar tanto quanto no fato de que Águias podem voar rumo ao sol e fênix ressurgem das próprias cinzas e salamandras vivem no fogo, dá a impressão de que pintoras mulheres eram perfeitamente livres para competir com homens mesmo por importantes encomendas para templos, e de que poderiam superá-los como Marsia fez com Sópilo e Dionísio, seus contemporâneos, ou ensiná-los, como Olympia ensinou Autibolus (GREER, 1979, p. 2).

Vasari, assim como Boccaccio, usa Plínio o Velho como fonte para tratar de mulheres artistas, e Germaine Greer o aproxima de Plínio no estilo retórico e na obsessão pela artista prodígio:

Como um erudito humanista e um gentleman, Vasari poderia não parecer ser inferior a Plínio, mas há um toque da hipérbole de Plínio e de sua egrégia credulidade no tom dos escritos de Vasari sobre mulheres cuja adoção ele desprezaria para qualquer outro tópico (GREER, 1979, p. 2).

O efeito colateral do emprego de um “tom especial”, “galante”, para tratar das artistas mulheres, será a rápida adoção, também por outros escritores, desse mesmo *modus operandi*, danoso para a compreensão da produção plástica dessas mulheres: “Seus sucessores como cronistas de arte seguiram seu galante exemplo, listando algo ao acaso mulheres selecionadas e se abstendo de qualquer crítica séria de suas realizações [...]” (GREER, 1979, p. 3). Um exemplo concreto desse procedimento retórico, alimentado, segundo Greer, pela cavalaria humanista do Renascimento, é identificado por ela quando Vasari escreve sobre Sofonisba Anguissola, mesmo exemplo analisado por Harris e Nochlin em 1976:

Mesmo Vasari adotou um duplo padrão quando escreveu sobre as obras de mulheres, pois ele exercia um tipo de galanteria ao lidar com elas que não inibia seu julgamento quando lidava com homens. Ele estava mais interessado em Sofonisba Anguissola e suas irmãs como prodígios da Natureza do que em avaliar sua contribuição para a arte. O desenho de Sofonisba 'si rende più meraviglioso in una donzela' (GREER, 1979, p. 69).

Germaine Greer indica ainda a tendência a fundir avaliação pessoal e profissional no caso das artistas mulheres, que passam a ser apresentadas como belas e virtuosas, por exemplo. Greer explica:

Essas interpenetrações eram todas parte do mundo neoplatônico e eram teoricamente de igual modo aplicáveis a homens, exceto pelo fato de que em homens a aplicação se esperava que fosse figurativa. Nas mulheres se esperava que fosse a verdade literal (GREER, 1979, p. 69-70).

Uma vez confundidas as dimensões pessoal e profissional, a primeira parece sempre tender a se impor a segunda, o que explica o tipo de avaliação, de acordo com Greer, que Sofonisba recebe de Vasari: “Assim, quando poderíamos esperar ouvir mais das técnicas inovadoras de Sofonisba Anguissola, ficamos sabendo, ao invés disso, sobre sua piedade e humildade.” (GREER, 1979, p. 69-70). De novo aparece aqui a questão já apontada por Harris e Nochlin quando trataram das “virtudes” em Properzia de Rossi, segundo o mesmo Vasari.

Old mistresses e a crítica da historiografia geral da arte

Old mistresses, de Griselda Pollock e Roszika Parker, assim como os demais textos já estudados aqui até agora, é um marco importante na historiografia feminista da arte, entre outros motivos por fazer uma contundente crítica à historiografia geral da arte. A preocupação com

historiografia da arte nesse texto é estrutural: trata-se de desmontar a historiografia tradicional em seus pressupostos mais essenciais, a fim de demonstrar que artistas mulheres são nela sub-representadas ou não representadas de todo em função de falhas historiográficas motivadas por preconceitos e estereótipos de toda a ordem: “Uma leitura atenta nos alerta da existência de poderosos mitos sobre a artista, e sobre a frequente cegueira a fatores econômicos e sociais no modo como a arte é produzida, os artistas são ensinados, e as obras de arte são recebidas” (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 3). Tal estado de coisas culminou na exclusão completa de mulheres artistas de manuais gerais de história da arte, bastante populares, como são os livros de Gombrich, *Story of Art* (1961), e de H. W. Janson, *History of Art* (1962), que não mencionam nenhuma mulher em suas primeiras edições. As autoras também chamam a atenção para a necessidade de uma revisão historiográfica completa no que diz respeito à presença e ao papel das artistas mulheres, uma vez que entender as falhas historiográficas permite compreender os próprios limites e problemas da cultura em que se está imerso:

Descobrir a história das mulheres e a arte é em parte relatar o modo como a história da arte é escrita. Expor seus valores subjacentes, seus pressupostos, seus silêncios e seus preconceitos é também compreender que o modo como artistas mulheres são registradas e descritas é crucial para a definição de arte e de artista em nossa sociedade (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 3).

No que diz respeito aos primeiros autores a tratar sobre artistas mulheres, Parker e Pollock seguem o mesmo roteiro de Harris e Nochlin, detendo-se sobre Boccaccio e Vasari e estudando os padrões duplos e estereótipos de que se valem para falar sobre essas artistas. Parker e Pollock situam o já mencionado estereótipo da artista excepcional, “atípica de seu sexo em virtude da habilidade artística”

(PARKER; POLLOCK, 1981, p. 26) como um dos eixos do padrão duplo de avaliação de artistas mulheres adotado por Boccaccio:

Os ensaios de Boccaccio sobre artistas mulheres contêm mensagens contraditórias. Por um lado, as realizações clássicas são propostas como modelos para artistas contemporâneas, e a apresentação de artistas mulheres do período clássico serve para validar e encorajar artistas mulheres no século quatorze. Ainda assim o comentário do poeta mina isso ao asseverar que essas mulheres eram excepcionais, renunciando a seus deveres femininos para perseguir uma profissão masculina (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 14).

Tal padrão duplo nada tem de histórico. Segundo elas, se oferece antes como uma “categorização rígida e anti-histórica da arte das mulheres” (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 14). Críticas de natureza semelhante serão dirigidas a Vasari, lembrado por elas por haver escrito sobre artistas individuais como Properzia de Rossi, Sofonisba Anguissola e irmãs e Plautilla Nelli. Se tais autores como Boccaccio e Vasari escreveram em um momento em que era padrão a misoginia nas letras e nas artes, seus modelos historiográficos se perpetuariam por séculos, esse é o ponto de Pollock e Parker:

Tais estereótipos e pressuposições infectam os escritos sobre arte tanto passados quanto presentes. Mas a difamação das mulheres pelos historiadores é ocultada sob uma visão da história da arte rigidamente construída. Alguns racionalizam sua rejeição às mulheres afirmando que elas são derivativas e, portanto, insignificantes. R. H. Wilenski, por exemplo, asseverou categoricamente, “Mulheres pintoras, como todo mundo sabe, sempre imitam as obras de alguns homens” (Introduction to Dutch Art, 1929, p. 93) (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 7).

Tais consequências duradouras de estereótipos antigos justificam a releitura atenta que fazem de autores basilares para a historiografia geral da arte. É apenas tal releitura que possibilitaria

vislumbrar a situação das artistas mulheres na historiografia geral da arte: uma espécie de apêndice, colocado em segundo plano e em dimensão diversa daquela ocupada pelos artistas homens. Ou, como explicam as autoras,

Não obstante, autores foram obrigados a confrontar o fato de que mulheres consistentemente têm pintado e esculpido, mas seu uso de um estereótipo feminino para tudo o que as mulheres fizeram serve para separar a Arte das mulheres da Arte (masculina) e para acomodar a contradição interna entre a realidade das atividades das mulheres e os mitos da criatividade cultural masculina (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 8-9).

Vasari outra vez é invocado para comprovar a realidade desses mitos impostos às artistas mulheres: Properzia de Rossi para ele seria boa dona de casa, bonita, cantora de talento e, eventualmente, uma escultora habilidosa. Pollock e Parker concluem que “seus leitores são assegurados de que Properzia de’ Rossi conformava-se às expectativas sociais e deveres de uma mulher nobre da época” (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 9).⁵ De novo aqui trata-se de tornar palatável a seu público leitor a ideia de que mulheres possam exercer nobremente alguma outra atividade que não a das lides do lar.

Coda

A história feminista da arte, em seus primeiros textos, como os aqui selecionados, mostrou ampla preocupação com o estudo de fontes primárias da historiografia geral da arte, sobretudo daquelas em que artistas mulheres eram representadas. O exercício historiográfico de contextualizá-las, analisá-las, compará-las e criticá-las, que aqui pudemos acompanhar, no entanto, não haveria de se restringir a fontes tão antigas. Retomar o trabalho das autoras feministas com essas fontes, de todo modo, nos permite recuperar alguns procedimentos

[5] Em *Vision and Difference*, a menção de Pollock sobre a motivação de Vasari no uso de certos estereótipos críticos para tratar de artistas mulheres merece registro: “Além do mais, uma cuidadosa leitura do que Vasari seleciona mencionar sobre artistas mulheres mostra sua concentração precisamente naquelas características de sua posição social que estavam de acordo com o elevado conceito de artista que ele estava tentando assegurar” (POLLOCK, 1988, p. 43).

e interesses que haveriam de se repetir em textos posteriores, sobre autores mais recentes. Afinal, é na arena historiográfica que se trava boa parte das batalhas das historiadoras feministas da arte, que ainda hoje lutam pela revisão do papel das mulheres em geral e das artistas em particular nas narrativas sobre arte.

REFERÊNCIAS

L'ANCIEN, Pline. **Histoire Naturelle XXXV: La Peinture**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. São Paulo: Editora 34, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. **De claris mulieribus**. Die grossen Frauen. Stuttgart: Reclam, 1995 [1361-62].

_____. **Famous women**. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 2003 [1361-62].

COULSON, William D. The reliability of Pliny's Chapters on Greek and Roman Sculpture. **The Classical World**, v. 69, p. 361-372, mar. 1976.

GREER, Germaine. **The obstacle race: the fortunes of women painters and their work**. New York: Farrar Strauys, 1979.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. **Women artists 1550-1950**. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

KING, Margaret L.; RABIL Jr., Albert. The other voice in early modern Europe: Introduction to the series. In: SCHURMAN, Anna Maria von. **Whether a Christian woman should be educated and other writings from her intellectual circle**. Chicago: Chicago University Press, 1998. p. vii-xvii.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: _____. **The Linda Nochlin Reader**. London: Thames & Hudson, 2015 [1971]. p. 42-68.

POLLOCK, Griselda (org.). **Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art**. London and New York: Routledge, 1988.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. **Old Mistresses:**

Women, Art and Ideology. New York: I.B.Tauris, 2013 [1981].

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1568].

_____. **Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. Torino: Einaudi, 1991 [1550]. 2 vol.

Metodologia do Encantamento: Escuta, Diálogo e Criação para uma Pesquisa Artística Feminista

Isabel Nogueira
Doutora em Musicologia
pela Universidade
Autônoma de Madri,
Espanha e Bacharel em
Piano pela Universidade
Federal de Pelotas/
UFPel. Professora Titular
do Departamento de
Música do Instituto de
Artes da Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul/UFRGS.
Coordena o Grupo de
Pesquisa em Estudos
de Gênero, Corpo e
Música da UFRGS.
isabel.isabelnogueira@
gmail.com

Enchantment Methodology: Listening, Dialogue and Creation for Feminist Artistic Research

Resumo: Este artigo propõe a ideia de uma pesquisa artística baseada em processos criativos desenvolvidos a partir do conhecimento corporificado. Reunindo minha prática artística e pedagógica, proponho práticas criativas diárias desenvolvidas em constante processo de escuta e diálogo entre todos os participantes. Os conceitos que embasam o protocolo são: a perspectiva artista, o diálogo com a decolonialidade, as epistemologias feministas e a relação entre criação, improvisação e *performance*. A partir da ideia de que o processo é tão importante quanto o produto, proponho o desenvolvimento do conceito de identidade artística a partir dos saberes localizados em diálogo com a subjetividade individual.

Palavras-chave: Pesquisa artística feminista; Processos criativos; Identidade artística.

Abstract: *This article proposes the idea of artistic research based on creative processes developed from embodied knowledge. Gathering my artistic and pedagogical practice, I propose daily creative practices developed in a constant process of listening and dialogue between all participants. The concepts that underlie the protocol are: the artist perspective, the dialogue with decoloniality, feminist epistemologies and the relationship between creation, improvisation and performance. Based on the idea that the process is as important as the product, I propose the development of the concept of artistic identity based on localized knowledge in a dialogue with individual subjectivity.*

Keywords: *Feminist artistic research; Creative processes; Artistic identity.*

O trabalho que apresento hoje é resultado das reflexões que venho desenvolvendo a partir dos meus estudos e pesquisas sobre musicologia, *performance*, práticas de escrita, ensino e criação musical, todas elas relacionadas aos estudos de gênero.

Minha intenção é pensar sobre as intersecções entre a pesquisa feminista e o desenvolvimento de estratégias de criação sonora de forma individual e coletiva a partir das vivências e reflexões que tenho tido em coletivos feministas e trabalhos realizados de forma colaborativa com artistas sonoras e compositoras.

A partir da ideia de saberes localizados, delinhei o lugar de onde eu falo: sou mulher cis heterossexual, branca, nascida no Sul do Brasil, de classe média, professora universitária, pesquisadora, musicista, cantora, *performer*, compositora, mãe.

Minha formação aconteceu desde os oito anos, com o piano como instrumento principal, atravessada também pelas vivências em dança, teatro, escrita de poesias e diários. Fiz um curso universitário de piano em Pelotas, cidade onde nasci, fiz estudos de doutorado em musicologia na Espanha, onde aprendi sobre estudos de gênero e aprendi também que minha branquitude não era assim tão branca como me haviam ensinado.

Em 1997, iniciei minha carreira acadêmica como professora e pesquisadora. Durante minhas pesquisas para a tese de doutorado, me dediquei a estudar as matrículas e os repertórios interpretados pelos alunos e alunas de piano do Conservatório de Música de Pelotas, no período de 1918 a 1968.

A partir destas reflexões, e estudando também as fotografias de mulheres intérpretes desse acerto, observei a grande presença de mulheres, mas em apenas alguns modos de fazer música, com acesso a alguns instrumentos e não outros, e com perfis determinados nas representações iconográficas.

Estas considerações fizeram todo o sentido ao me encontrar com as reflexões de Lucy Green (2001) sobre os lugares genericados na música. A autora destaca que as mulheres cantoras ou instrumentistas estariam mais próximas de um padrão estabelecido e reconhecido de feminilidade, enquanto as mulheres que compõem ou improvisam estariam mais afastadas desse padrão. Incluo aqui as mulheres que trabalham com tecnologia, seja ela através do uso de computadores, pedais, equipamentos ou instrumentos eletrônicos.

Durante quinze anos, então, meus estudos se direcionaram a aspectos marcadamente históricos, analisando acervos iconográficos, histórias de vida de musicistas, programas de concerto e notícias publicadas em periódicos da cidade de Pelotas.

Durante o processo de leituras e pesquisas, fui observando a forma estruturante com que estes mecanismos se estabeleceram, e concordando com Margareth Rago, passei a perceber as epistemologias feministas como lentes para ver a história, da mesma forma que percebi como muito importante para mim o desenvolvimento de um projeto artístico próprio.

Assim, retomei o trabalho como compositora e *performer*, vinculado à poesia e à experimentação sonora, priorizando práticas artísticas, aliando a essa prática as reflexões musicológicas e as práticas educativas que já vinha desenvolvendo.

Minhas bases de apoio para o desenvolvimento deste trabalho são, então, os estudos e pesquisas que desenvolvo como musicóloga, minha prática de *performance* e improvisação, as práticas como educadora, a participação em grupos e coletivos feministas e a relação com outras artistas em trabalhos colaborativos.

Este trabalho se trata, então, de um manifesto-reflexivo em processo sobre pesquisa artística feminista articulada com a escuta e o diálogo.

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi importante perceber

quatro pilares que para mim são fundamentais: o conceito de escuta profunda, desenvolvido por Pauline Oliveros, a referência a teóricas e autoras mulheres, assim como me perceber como parte do campo da pesquisa e buscar ouvir as vozes e a produção sonora de artistas mulheres.

Esses elementos me apontaram para a importância do diálogo, da conversa, do trabalho colaborativo ancorado na escuta das outras mulheres, e da realização de uma pesquisa informada pela prática artística, na qual os processos são tão importantes quanto os produtos, e o fazer da pesquisa tem uma relação intrínseca com os resultados.

Bell Hooks comenta sobre a importância de que a teoria esteja relacionada com a prática e observa a força da imbricação entre arte e vida. Assim, observo uma indissociabilidade entre minha trajetória como pesquisadora e minha atuação artística, as redes e os temas de pesquisa, e emerge a necessidade de pensar as atuações cotidianas como parte dos processos e procedimentos de pesquisa, concebendo a teoria e a prática como indissociadas:

quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que esta experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks, 2013, p. 85-86).

Audre Lorde ressalta a ideia de que a linguagem criada para nos oprimir não será a mesma que vai nos libertar, e esse pensamento me conduziu ao interesse pela experimentação, pelo uso da tecnologia e da improvisação, assim como ao questionamento dos territórios das linguagens musicais.

Observando a pequena presença de mulheres nos cursos de música, percebi que o campo da música ainda não é percebido pelas mulheres como um campo seguro e acolhedor, principalmente nos

Os conceitos epistemológicos que embasam o protocolo são: a perspectiva ativista, o diálogo com a descolonialidade, as epistemologias feministas e os estudos *queer*, a exploração das possibilidades de registro e da interrelação entre criação e *performance*; o desenvolvimento de conceito e identidade artística a partir dos saberes localizados e do diálogo com a subjetividade; atitudes de retroalimentação do processo artístico através da investigação, diálogo, questionamento, registro e referencialidade.

Para pontuar um pensamento descolonial, nos apoiamos nas reflexões de Maria Lugones:

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. Isso contrasta fortemente com o processo de conversão que constitui a missão de cristianização. (LUGONES, 2014, p. 939).

Pontuamos a questão do pensamento descolonial observando-o a não como um ponto de vista para uma prática histórica, mas como uma necessidade atual, e fazemos sua articulação com as epistemologias feministas para pensar um feminismo descolonial, uma necessidade de descolonização do gênero, como pontua Lugones:

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas “pela situação”. Deve incluir “aprender” sobre povos. Além disso, o feminismo não fornece apenas uma

narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. Começo aqui a fornecer uma forma de compreender a opressão de mulheres subalternizadas através de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista, e heterossexualismo. Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas. Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de “colonialidade do gênero”. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial”. (LUGONES, 2014, p. 940-941).

Talvez a estratégia mais cruel e efetiva dos processos de colonização seja criar e fomentar, ainda hoje, estratégias de ataque à percepção onde os colonizados não se veem como tal, e sim como parte do mundo de onde vieram os colonizadores.

A perpetuação dessas estratégias faz com que nossos programas de estudos universitários, as técnicas que aprendemos como válidas ou os referenciais teóricos venham em sua grande maioria da Europa ou Estados Unidos, fomentando a ideia de que somos ocidentais, de que podemos fazer parte desta cultura ou ao menos devemos nos espelhar nesses modelos.

Adotamos então modelos que podem ser vistos como parte da chamada cultura europeia ou cultura ocidental, mas que em ambos os casos muito dificilmente são vistos como tal.

Interessante pensar que, na prática, este lugar é não apenas inacessível, mas inconcebível: seremos sempre vistos como latinos, sul-americanos, ou mais despectivamente, “sudacas”.

Parto então do pressuposto de que a criação vem de um conhecimento localizado e corporificado, e este conhecimento impulsiona e ressignifica os processos de tomadas de decisão na criação sonora em um movimento de retroalimentação entre prática e reflexão.

A criação sonora é vista aqui como ato político profundamente ligado à *performance* e à improvisação, a partir das percepções e relações de quem cria com o lugar, consigo mesmo, com os outros e com a materialidade do som.

Para tanto, pensamos em uma perspectiva da pesquisa artística baseada em protocolos abertos de ações do que em uma metodologia fechada, e esse conceito informa as atitudes propostas e a forma como são aplicadas.

Elencaremos a seguir algumas das ações constantes do protocolo “Impermanente movimento”:

1. uso das técnicas e do conceito de escuta profunda e *sonic meditation*, desenvolvidos por Pauline Oliveros;
2. a aplicação das técnicas de *soundwalking* e realização de mapas sonoros;
3. o uso da improvisação como fomento da capacidade de fornecer respostas múltiplas aos estímulos e território; atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
4. criação e *performance* coletiva baseada no diálogo e na experiência;
5. uso de recursos não musicais como disparadores do processo criativo, dentre eles palavras-poesias, escrita intuitiva, *cut ups* de textos, imagens, cenários, sonhos, vídeos, cartas, narrativas memoriais;
7. uso de perspectivas decoloniais e comunicação não violenta no desenvolvimento dos processos;
6. atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
7. uso da tecnologia como atravessamento do processo criativo;

8. estímulo à criação de metodologias e formas de registro individuais.

O protocolo de ações pretende oferecer disparadores para o processo criativo, antes do que uma metodologia prescritiva para o desenvolvimento dos processos.

Entendo a pesquisa artística não como uma metodologia unificadora de sentidos, linguagens, procedimentos e sensibilidades, mas como um disparador de processos criativos cujo fim último é desenvolvimento e fortalecimento de subjetividades e identidades artísticas a partir do olhar para a experimentação e para o lócus fraturado (LUGONES, 2014), que vem dos processos colonizantes.

A escuta aparece aqui como ferramenta primordial: uma escuta da materialidade, que tem o som como matéria fundante, aprimorada através das práticas de escuta e meditações sônicas propostas por Pauline Oliveros (2005). Segundo Oliveros, escuta profunda significa:

Escuta profunda significa aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o contínuo espaço / tempo do som - encontrando a vastidão e as complexidades, tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de direcionar sua atenção para um som ou sequência de sons como um foco dentro do contínuo espaço / tempo e perceber o detalhe ou a trajetória deste som ou sequência de sons. Tal foco deve sempre retornar, ou estar dentro de todo o contínuo espaço / tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além. (OLIVEROS, 2005, p. 23).

Pauline define que escutar é uma experiência ativa e voluntária, observando movimentos e texturas, oportunidade na qual as histórias e experiências de cada pessoa atribuem sentidos e significados.

As derivas, fabulações, caminhadas sonoras e os mapas sonoros advindos destas práticas são também portas de contato para narrativas não lineares, que não têm a linguagem como elemento fundante, mas

estão apoiadas na vida, na experiência, nas vivências cotidianas e na possibilidade da experimentação sensorial.

Gloria Anzaldúa (2000), em sua “Carta para as mulheres do terceiro mundo”, aponta para a necessidade de uma escrita que venha da vivência e faça sentido para as pessoas que a produzem:

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

Maria Lugones (2014) se refere à ideia do lócus fraturado, e de como os lugares dos países colonizados são construídos por processos de violência, que engendram e constroem relações de duplicidade:

E desta maneira, quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados” do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla. (LUGONES, 2014, p. 942).

A partir da ideia de lócus fraturado e desta reflexão crítica sobre os processos colonizantes, buscamos uma pesquisa artística que esteja ligada à busca da diversidade, à reflexão sobre estes diálogos e a escuta aos diferentes saberes localizados.

Fomentar a ideia de que cada pessoa participante dos projetos irá desenvolver seus próprios interesses, a partir da criação de um

protocolo de ações que faça sentido para sua própria prática, refere-se ao conceito de uma educação para a transgressão, como coloca bell hooks: “podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é uma educação em artes liberais verdadeiramente libertadora” (hooks, 2013, p. 63).

A criação colocada no diálogo e na escuta do outro e da outra nos remete ao conceito de que os processos são tão ou mais importantes do que os produtos: relatar experiências e vivências, organizando e ouvindo os sentidos advindos dessas é parte essencial do trabalho.

Hooks destaca que:

Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. Cada aluno das minhas turmas tem um diário. Muitas vezes, eles escrevem parágrafos durante a aula e os leem uns aos outros. Isso acontece pelo menos uma vez, qualquer que seja o tamanho da turma. E a maioria das minhas turmas não é pequena. Tem de trinta a sessenta alunos, e houve circunstâncias em que dei aula para mais de cem. Ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento, também garante que nenhum aluno permaneça invisível na sala (hooks, 2013, p. 63).

A reiteração da escuta: escuta de si, escuta do outro e da outra, escuta das sonoridades produzidas.

Em termos materiais, isto se manifesta na proposição que impulsiona nossos processos de improvisação: faça um som, escute aquele som, perceba como esta sonoridade se funde e se mistura nas sonoridades já existentes. Espere para verificar que outras sonoridades seriam necessárias. Respeite o som que já existe. Escolha cuidadosamente seu próximo som.

Por último, mas não menos importante, a referência a autoras mulheres e latino-americanas como parte da epistemologia da diversidade, do movimento e da impermanência a que nos propomos.

Anzaldúa propõe uma visceralidade da criação literária, e estendemos isso à criação sonora:

Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita são medidos pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Sobre os passos do protocolo que listamos, não existe uma ordem necessariamente definida, estes podem ser vistos como disparadores de fluxos criativos, iniciados e repetidos segundo o desejo artístico. Os atravessamentos, sentidos e possibilidades abertas a partir da realização dos passos do protocolo oferecem perspectivas amplas, e suas resultantes irão alimentar os novos processos de tomadas de decisão criativa.

Nômades considerações finais:

Lugar de fala, lugar de escuta, lugar de escrita, lugar de som: estes são os conceitos que venho articulando em minhas reflexões teóricas, práticas artísticas e atuação docente.

É primordial para esta pesquisa reconhecer o lugar, o corpo, a voz, a própria escuta, e entender como elas se construíram.

Entendo que a criação parte da premissa básica de entender de onde viemos: quais nossos marcadores, nossas histórias, trajetórias, vivências cotidianas, nosso lugar no mundo, nossa subjetividade e como foi e é nosso processo de atribuir significados a elas.

Este ponto, embora seja o mais fundamental, não é fácil nem definitivo: está em trânsito, em movimento, em contínuo processo de

desconstrução e ressignificação.

Por isso, dentro desta metodologia, os processos são mais importantes do que os produtos: são processos sobre desejos, escutas, vontades, experimentação e permanência.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n.1, 2000. pp. 229-236. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>> Acesso em: 29 out. 2020.

COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla, DOUGLAS, Anne. **The artistic turn – a manifesto**. Ghent, Belgium; Leuven, Belgium: Orpheus Institute, 2009.

FONOW, Margaret; COOK, Judith. Feminist Methodology: New Applications in the Academy and Public Policy. **Signs Journal of Woman in Culture and Society**. v.30, n. 4, 2005, pp. 2211-2236. Acesso em 09 nov. 2020. doi:10.1086/428417.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LÓPEZ CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias e modelos**. México e Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México; ESMUC, 2014.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, setembro-dezembro, 2014. pp. 935-952. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>> Acesso em: 10 out. 2020.

NOGUEIRA, Isabel. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.2, 2017. pp.1-20. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2141/1414>> Acesso em: 10 out. 2020.

OLIVEROS, Pauline. **Deep listening: a composer's sound practice**. New York: iUniverse, Inc., 2005.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam. (Orgs.). **MASCULINO, FEMININO, PLURAL**. Florianópolis: Ed.Mulheres, 1998.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, pp. 25-56. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887/474>> Acesso em: 29 out. 2020.

031

CONCEIÇÃO DE MIL SAMBAS

CONCEIÇÃO: THE ONE THOUSAND SAMBAS WOMAN

Leandro Maia
Doutor em Música
(Songwriting) pela
Bath Spa University/
Reino Unido. Professor
Adjunto da Universidade
Federal de Pelotas/UFPel.
Prêmio Ibermusicas
de Composição
de Canção Popular
(2014). Compositor
dos discos "Palavreiro
(2008)", "Mandinho"
(2013, infantil) e "Suíte
Maria Bonita e Outras
Veredas" (2014). leandro.
maia@ufpel.edu.br

Resumo: Conceição Rosa Teixeira (1940-) compôs mais de mil sambas sem receber educação musical formal nem reconhecimento, oferecendo a oportunidade para entender processos criativos em música popular. O trabalho de Conceição Teixeira toca em questões de gênero, religião, classe e etnia a partir da perspectiva sociológica da produção cultural (BOURDIEU, 1993), articulando reflexões sobre *habitus*, campo e capital cancional.

Palavras-chave: *Habitus* Cacional; Aprendizagem informal; Música Popular Brasileira; Compositoras cancionistas.

Abstract: *Conceição Rosa Teixeira (1940-) wrote more than a thousand sambas without receiving formal musical education or recognition. She offers the opportunity to understand creative processes in popular music. Her work relates to issues of gender, religion, class and ethnicity from the sociological perspective of cultural production (BOURDIEU, 1993), articulating reflections on habitus, field and capital in songwriting.*

Keywords: *Songwriting Habitus; Informal Learning; Brazilian Popular Music; Women Songwriters.*



Figura 1. Conceição Rosa Teixeira, também conhecida como Dona Cô.

Dona Conceição Teixeira

Conceição Rosa Teixeira é uma pelotense com mais de 80 anos que escreveu mais de mil sambas inéditos, sem saber tocar nenhum instrumento musical, nem receber educação musical formal. Sua criatividade compensa várias restrições relacionadas ao seu status de idosa, afro-brasileira, pessoa de baixa renda e mãe de cerca de cem filhos comunitários. Sua produção cultural é compreendida no contexto das discussões em relação a gênero, classe social, religião, raça e poder.

Desconhecida do grande público, enquanto compositora, Conceição Rosa Teixeira é famosa na Vila Castilho, em Pelotas, por ter criado mais de cem filhos. Seu trabalho como compositora, no entanto, nunca foi reconhecido e pouco notado para além dos círculos familiares. E isso não se deve à qualidade e comunicabilidade de suas canções, mas às condições da vida de uma mulher de baixa renda, de ascendência afro-brasileira, moradora da periferia de Pelotas e do Brasil. Antes de formalmente retirar-se da vida pública, Dona Conceição já não havia conseguido adentrar no mundo profissional da música, apesar de diversas tentativas e da intensa produção dos seus "filhos de papel": "agora que todos os meus filhos cresceram, é o momento de compartilhar com o mundo meus outros filhos - meus filhos de papel" (TEIXEIRA, 2016, [s.p]).

No início dos anos 1980, quando ela passou a adotar crianças

formalmente, amigos músicos, homens, a alertaram sobre os problemas de cantar em público, uma vez que "a noite também é uma criança" e "o juiz não aceitaria uma mulher com filhos sendo compositora na noite" (TEIXEIRA, 2016, [s.p]). Tendo em vista os rumores de uma sociedade conservadora e a ameaça de perder as crianças, Conceição escolheu se retirar da vida pública para cuidar da família nas últimas décadas. Ela, no entanto, continuou a escrever suas músicas em casa até altas horas da madrugada depois do trabalho como doméstica e dos afazeres em sua própria casa, mantendo sua produção musical de forma constante.

Conceição mantém seu imenso arquivo de canções dentro de sacolas plásticas contendo cadernos velhos, envelopes, notas e outros materiais sem nenhuma organização ou catalogação especial. Até meados dos anos 1990, ela se utilizou de um gravador de fitas cassete, mas o dispositivo quebrou e ficou obsoleto, sem possibilidade de reparos. Não se adaptando bem às novas tecnologias digitais dos celulares e gravadores portáteis, Conceição seguiu fazendo os registros que podia, sempre auxiliada por filhos e amigos quando desejava registrar alguma ideia musical. Ela não tem acesso à internet ou às redes sociais, preferindo cartas, rádio e televisão. Ainda assim, demonstra o desejo de divulgar suas músicas no YouTube e fazer com que outras pessoas acessem sua produção.

Um primeiro perfil audiovisual foi realizado em 2014, como parte de um projeto de extensão da Universidade Federal de Pelotas. "Dona Conceição e Seus Sambas" (2014) exhibe depoimentos e canções da compositora, convidada a visitar um estúdio de gravações de Pelotas. O trabalho pode ser acessado na página do curso de cinema da UFPEL:

Como Conceição compôs todas essas músicas sem tocar nenhum instrumento musical? Por que ela continuou compondo durante



Figura 2. Acesso ao filme *Dona Conceição e Seus Sambas* (2014)

todos esses anos recolhida da vida noturna? Dona Conceição justifica-se como um estudo de caso por diversas razões: sua produção consistente e fértil resulta de um processo criativo espontâneo e intuitivo que parece ser uma característica, e não uma exceção, da música brasileira. Esse tipo de criatividade cancional, ligada a aspectos como intuição e conhecimento tácito, ainda não recebeu a atenção devida de investigadores.

Ouvir as Canções da Dona Conceição resulta numa experiência significativa, pois a música está dentro de sua cabeça, enquanto apenas canta e batuca na mesa. Ela é uma compositora original, que articula uma ampla variedade de ritmos, andamentos, estruturas melódicas, temas e gestos composicionais para além do samba, apresentando também tango, ritmos regionais gaúchos como chamamé, ao lado de boleros e modas caipiras. Ela, no entanto, diz que sua competência musical é uma dádiva divina:

Isso [compor canções] não se aprende. Não. Simplesmente sai. É interno. Está guardado. É o nosso potencial. Muitas vezes, as pessoas nascem, crescem, vivem e morrem sem conhecer seu potencial, porque nunca experimentaram, nunca tentaram fazer nada. É um dom divino que simplesmente chega. (TEIXEIRA, 2016, [s.p]).

Conceição acredita que compor é um dom, não um aprendizado. É, para ela, uma manifestação pessoal de potencial ou vocação. Seu testemunho, no entanto, parece equilibrar o ponto de vista essencialista e inspiracional com a frase "muitas vezes as pessoas nascem, crescem, vivem e morrem sem conhecer seu potencial, porque nunca o experimentaram" (TEIXEIRA, 2016, [s.p]). Nesse sentido, a experiên-

cia é necessária para reconhecer o potencial. Um dom, portanto, não é uma dádiva de Deus que se revela sozinha, mas que precisa ser experienciada, revelada ou descoberta através da prática. Até certo ponto, ela identifica a composição como um dom reconhecido pela experiência, revelando também crenças e concepções a respeito da própria aprendizagem e educação musical. Seu testemunho ilustra que sua abordagem criativa ocorreu através do aprendizado informal, por "enculturação", e não na escola. Isso está alinhado com a pesquisa realizada por Lucy Green:

O conceito de enculturação musical refere-se à aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por imersão na música cotidiana e nas práticas musicais do contexto social. Quase todo mundo em qualquer contexto social é musicalmente enculturado. Isto não pode ser evitado porque não podemos fechar os ouvidos e, portanto, entramos em contato com a música que está ao nosso redor, não apenas por opção, mas por default. (GREEN, 2002, p. 22).

Como sabemos, não é somente música que se aprende por enculturação, mas toda uma série complexa de mecanismos sociais. Em outras palavras, enquanto se aprende intuitivamente as técnicas de composição, "aprende-se" também que uma mulher deve priorizar as crianças ao invés da música - algo que não seria exigido no caso de um homem, por exemplo, numa sociedade patriarcal em que a criação direta de filhos e filhas é uma atribuição doméstica do mundo das mulheres.

Retornando à reflexão de Green (2002), a afirmação de que "não podemos fechar os ouvidos" é discutível, pois a ideia de que aprendemos música por imersão não explica inteiramente como, por exemplo, uma irmã escreve músicas e um irmão, não, mesmo estando imersos no mesmo contexto. Embora não possamos desligar nossa escuta, podemos redirecionar e até silenciar nossa audição, considerando a

psicodinâmica da apreciação musical e o fato de que a audição é um "fenômeno fisiológico; ouvir é um ato psicológico" (BARTHES, 1985, p. 245). Aprender através da enculturação não explica como Conceição se tornou compositora, em comparação com pessoas que não são compositoras que compartilham o mesmo *habitus*. Green identifica práticas informais de aprendizagem que compreendem tocar/cantar, compor/improvisar e ouvir/apreciar como as "principais maneiras pelas quais nos envolvemos diretamente com a música" (GREEN, 2002, p. 22). Embora a enculturação não explique inteiramente o surgimento de um compositor, ela é um componente essencial de sua formação.

Além da enculturação, uma compositora deve desenvolver dispositivos cancionais reunindo habilidades e o desejo de tornar-se agente criativo, cujo status é estabelecido em um campo relacionado à sua identidade e condição social. O fazer cancional faz parte da vida de Dona Conceição desde sua infância, configurando seu conhecimento tácito e prático sobre música, aprendida por "absorção", ao modo dos bardos estudados por Lord (1971), que introjetam estruturas criativas sem mesmo a preocupação de descrevê-las:

Se o cantor está na tradição iugoslava, ele obtém um senso de dez sílabas seguidas de uma pausa sintática, embora nunca conte dez sílabas e, se solicitado, talvez não seja capaz de dizer quantas sílabas existem entre as pausas. Da mesma forma, ele absorve em sua própria experiência um sentimento que tende à distribuição de sílabas acentuadas e não acentuadas em suas variações sutis resultantes do jogo de tônicas, comprimento de vogais e linha melódica (...): a melodia se tornou incorporada e no criador a tradição começa a se reproduzir. (LORD, 1971, p. 32).

O mesmo parece ocorrer com os repentistas, trovadores, *rappers* e partideiros brasileiros. No caso da afirmação de Dona Conceição, de que "fazer canção não se aprende", parece haver uma referência

à maneira informal como a composição de canções é absorvida, ligada à enculturação, em contraste com uma educação musical formal e tradicional, muitas vezes centrada na reprodução racional de um repertório com ênfase na teoria e na notação musical. Ao invés disso, a capacidade de compor canções é um conhecimento internalizado, incorporado pela prática. Bourdieu afirma que a exposição contínua às práticas musicais, "uma percepção repetida", contribui para a internalização inconsciente das regras que governam a produção dessas obras. Bourdieu exemplifica:

Como as regras gramaticais, essas regras não são apreendidas como tais e ainda são menos explicitamente formuladas e capazes de serem formuladas: por exemplo, os amantes da música clássica podem não ter consciência nem conhecimento das leis obedecidas pela arte sonora à qual estão acostumados, mas sua educação auditiva é tal que, ouvindo um acorde dominante, são induzidos com urgência a aguardar a tônica que lhe parece a resolução "natural" desse acorde, e têm dificuldade em apreender a coerência interna da música fundada sobre outros princípios. (BOURDIEU, 1993, p. 228).

Apesar de sua extensa, intensa e contínua prática de composição de canções nos últimos setenta anos, Dona Conceição nunca publicou nem profissionalizou ou difundiu sua produção, com exceção de poucas gravações, não tendo nenhuma aparição pública até recentemente. Antes de se retirar dos círculos musicais para cuidar de suas crianças, Conceição ganhou o Primeiro Lugar na competição de Marchinhas de Carnaval de Pelotas, em 1981, com a música "Linda Mascarada". A canção foi interpretada pelo cantor Flávio Alves, ainda atuante na cena musical de Pelotas. A premiação foi o primeiro reconhecimento de Conceição como compositora. Ela também teve músicas gravadas por outros artistas em outras três ocasiões.

A busca pela afirmação como compositora

Antes de decidir se retirar da carreira musical, Conceição se esforçou para promover sua carreira como compositora no início dos anos 1980. Depois de descobrir que sua filiação ao ECAD em Porto Alegre não existia, embora tivesse sido informada de ter sido registrada por conhecidos, ela realizou diversas viagens de ônibus de Pelotas ao Rio de Janeiro e São Paulo, onde se filiou como autora do Escritório de Direitos Autorais da Escola de Música do Rio de Janeiro e também da Sociedade Brasileira de Compositores e Autores de Música (SBACEM.). Os custos de viagem para o Rio de Janeiro e São Paulo foram pagos com sua renda como empregada doméstica e com a ajuda de amigos. Segundo seus depoimentos, ela viajou "incontáveis vezes" de Pelotas para o Rio de Janeiro, em longas viagens de ônibus, percurso de 1.820 quilômetros. Na época, ela atravessou o Brasil na esperança de entrar em contato com gravadoras e artistas, distribuindo fitas cassetes caseiras e letras escritas já estampadas e liberadas pelo Departamento de Censura da Ditadura Militar.

Com um misto de ingenuidade e fé em suas próprias canções, já bastante numerosas, Dona Conceição imaginou que a grande indústria da música estaria interessada em novos autores, e que era necessário apenas bater à porta dos grandes selos fonográficos com suas fitas cassete e suas letras liberadas na censura. Seus esforços não resultaram na recepção que ela esperava, mas geraram algumas gravações de suas músicas por selos aspirantes da época.

A primeira gravação de uma música de Dona Conceição ocorreu em 1983, quando sua música "Pé de Coelho" foi incluída no compacto Jademir José, produzido pela pequena gravadora local Schneider & Severo Ltda., de Porto Alegre. Críticos, jornalistas de música e produtores foram contatados para fornecer informações sobre Conceição

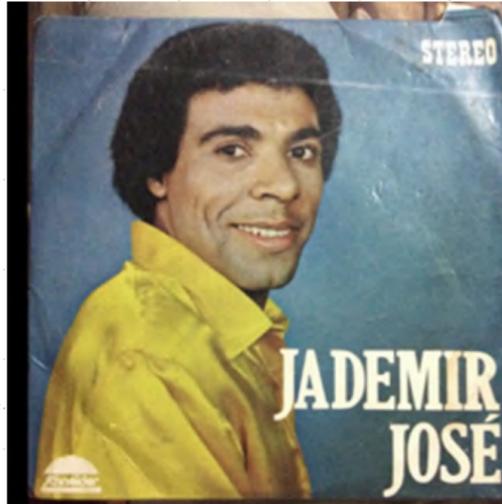


Figura 3. . Disco compacto de Jademir José, 1983.

e a gravadora Schneider & Severo Ltda. Segundo o jornalista musical Juarez Fonseca, responsável pelos lançamentos musicais no Zero Hora, jornal de distribuição massiva (FONSECA, mensagem no Facebook, 20/01/2017), nunca notou nenhuma gravação de Dona Conceição, Jademir José ou lançamentos da gravadora. O produtor musical Ayrton dos Anjos, produtor fonográfico proeminente da época, também não ouviu nada sobre a gravadora e seus lançamentos (ANJOS, mensagem no Facebook, 02/02/2017). O lançamento do cantor Jademir José foi possivelmente uma das tantas incursões frustradas no mercado musical de selos emergentes.

Ainda assim, é fundamental observar que a música "Pé de Coelho" era a primeira faixa do lado A, precisamente no local de destaque para a "música de trabalho", o "cartão de visitas" do cantor estreado, desempenhando o papel de uma aposta de potencial sucesso. Os colaboradores de Teixeira, de acordo com as especificações do folheto, são sua amiga Olga de Pauli e seu filho Nadir Teixeira. Eles não foram exatamente parceiros musicais, mas registrados por Conceição como uma forma de agradecimento e dedicatória, mesmo sem contribuir para a composição da canção em si. Às vezes, este procedimento era feito por Conceição como uma retribuição pela ajuda recebida para datilografar a letra de uma música (TEIXEIRA, 2016, [s.p]).

A segunda gravação de uma música de Conceição foi "Amor, Amor", a quinta faixa do lado A do álbum 'Tony Geraldo' (1984). Por

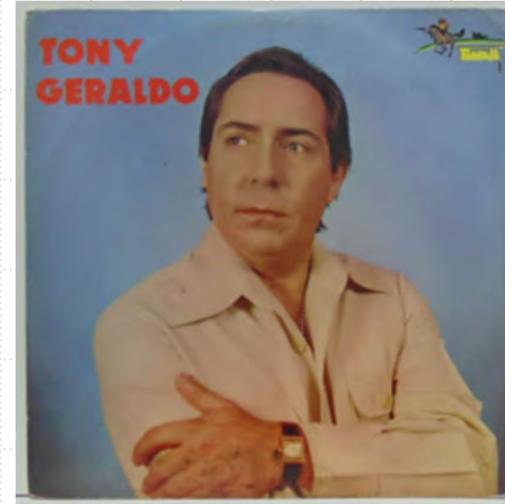


Figura 4. . LP Tony Geraldo. Tiarajú Discos/Polygram, 1984

engano, apenas de Pauli foi creditada no encarte. O nome de Dona Conceição Teixeira provavelmente só foi registrado na documentação fonográfica (GRA, mais tarde ISRC), não sendo possível sua verificação. O álbum de Tony Geraldo é raro e difícil de localizar, e Conceição não o possui. A imagem na Figura 3 foi obtida da Internet. É um lançamento do selo Tiarajú Discos, um pequeno selo local em Porto Alegre, em parceria com a empresa Polygram. Tony Geraldo, cantor romântico, gravou um álbum anterior, em 1969, um EP Jovem Guarda. Ambos cantores, Tony Geraldo e Jademir José, não deixaram vestígios como artistas, não recebendo maior atenção da crítica ou da imprensa.

Esses dois álbuns, de 1983 e 1984, ilustram os esforços de Conceição para fazer parte da indústria da música antes de se retirar da noite. A terceira e última gravação, até então, ocorreu apenas em 1999, quando ela já havia se retirado como compositora profissional. Solon Silva lançou o álbum "Música Popular Pelotense", em comemoração aos seus 30 anos de carreira como músico e radialista. Esse trabalho independente reuniu cerca de dez compositores locais e vinte e cinco músicos de diferentes gerações de samba pelotense, constituindo praticamente uma antologia do gênero na cidade. Solon ainda é um músico ativo na cidade de Pelotas e também é influente nas estações de rádio e televisão locais. Segundo Dona Conceição, "ele foi a primeira pessoa a apoiar sua atividade como compositora" (TEI-



Figura 4. . Cd Música Popular Pelotense, Solon Silva, 1999

XEIRA, 2016, [s.p]), cantando suas músicas e motivando sua produção de composição, principalmente para desfiles de carnaval. No álbum MPP, Silva gravou o samba "Saudação à Alvorada", a décima segunda faixa do álbum.

Por meio de diferentes estratégias, não necessariamente calculadas, segundo o conceito de *habitus* (BOURDIEU, 1977), Conceição tentou conciliar sua vida como compositora e mãe, mas decidiu abandonar a carreira de compositora por quatro razões principais: a distância de Pelotas a o centro do país, onde a indústria da música está concentrada; os papéis incompatíveis de compositora e mãe em uma sociedade patriarcal; os desafios de ser viúva e não contar com um apoiador; e sua dedicação integral para sustentar sua família de baixa renda.

Assim como outras matriarcas de samba, como a Tia Ciata, Dona Conceição é uma mãe de santo iniciada nas tradições religiosas afro-brasileiras, atuando como guia espiritual. Gomes (2013) explica o papel das mulheres nessas culturas:

Alguns estudos, que têm um entendimento profundo dos fundamentos culturais e religiosos das tradições afro-brasileiras, (...) abordam a possibilidade de que esses territórios sejam governados por algum tipo de matriarcado. (GOMES, 2013, p. 177).



Figura 6. . Conceição Teixeira em seu espaço de culto e criação musical

Atributos pessoais de Dona Conceição ilustram sua consciência como matriarca uma condição essencial para cuidar do lar de crianças e também para atuar como uma mãe de santo. O modo como ela faz o sinal da cruz é bastante peculiar: 1) em nome do Pai; 2) em nome da mãe; 3) em nome do Filho; 4) e o Espírito Santo. Além de representar o sincretismo característico da maioria das religiões de matriz africana no Brasil, o gesto desafia a doutrina da Santíssima Trindade, incluindo a mulher junto ao símbolo sagrado. Ela explica: "Onde está a mãe no sinal da cruz? Todos nós nascemos de mãe. Até Deus. E mais uma razão para isso: não podemos quebrar o Espírito Santo em dois" (TEIXEIRA, 2016, [s.p]).

Essa condição matriarcal da religiosidade africana contrasta com a sociedade ocidental e cristã caracterizada pela "dominação masculina" (BOURDIEU, 2001). É compreensível que o conselho de se retirar da vida musical para se dedicar somente à maternidade tenha sido tomado por Dona Conceição sem questionamentos, seguindo uma regra não escrita, mas imposta com força sobre a estrutura social. Essa forma de "violência simbólica" é um instrumento da dominação masculina que tem o efeito de manter as mulheres em um estado permanente de insegurança e de dependência simbólica. As mulheres existem primeiramente através do olhar dos outros, "o que é chamado de 'feminilidade' geralmente nada mais é senão uma

forma de indulgência em relação a expectativas reais ou supostas” (BOURDIEU, 2001, p. 66).

Para Smith (2015), a “objetificação das mulheres na música popular é predominante em todos os gêneros e subgêneros” (SMITH, 2015 apud BURNARD; TRULSSON e SÖDERMAN, 2015, p. 66). No entanto, Conceição resistiu, compondo suas canções em casa como um ato rebelde possível em seu espaço doméstico, associando-o a um prazer invisível já alheio à repressão externa. Ela canta suas músicas *a capella*, escreve suas letras em qualquer tipo de papel e demonstra uma memória fenomenal ao lembrar de músicas feitas há mais de setenta anos atrás. Ela teve algum acesso à educação formal na escola e chegou a participar do orfeão, nos anos em que frequentou a escola.

Dona Conceição Rosa Teixeira por ela mesma: agora no palco

A primeira aparição pública de Dona Conceição ocorreu apenas em 2017, viabilizada através da realização do festival de música "Mistura Mundo Sul Generis", organizado na Bibliotheca Pública Pelotense e no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. O evento recebeu apoio e patrocínio através do *Bath Spa Pioneers Award* e da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas, através do edital de Apoio a Eventos/Secult 008/2017. O festival se desdobrou em diversas frentes: a) Gravação do CD virtual; b) conteúdo audiovisual do show para a internet; c) um filme-documentário (em processo); e d) um programa Especial de Natal transmitido televisão da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (TV-ALRS), transmitindo o festival para todas as regiões do estado.

De um universo de mais de mil canções, cerca de oitenta obras foram observadas de perto e registradas por meio de filmagens e gravações para fins de pesquisa. O impulso de Dona Conceição era



Figura 7. . Peça de divulgação do show

de mostrar o maior número possível de músicas. Restrito a espaços privados e a círculos íntimos, não havia tempo suficiente para coletar todo o seu arsenal de canções, uma vez que havia também a necessidade de observar outras dimensões da sua criatividade: a receptividade das músicas pelo público, o relacionamento da compositora com outros músicos e as decisões musicais sobre *performance* e gravação, considerando os processos de *performance* e de registro fonográfico. Com a finalidade, portanto, de viabilizar a publicação de um primeiro trabalho autoral, foram selecionadas onze músicas, sendo incluídas mais duas durante os concertos ao vivo, totalizando um registro de treze canções distribuídas em doze fonogramas.

Meses antes, em julho de 2017, o crítico musical Juarez Fonseca antecipou o surgimento de Dona Conceição através do artigo no *Jornal Zero Hora* com o título "Leandro Maia apresenta Dona Cô" (FONSECA, 2017), chamando a atenção para a pesquisa em andamento e a revelação de uma nova compositora, "a lendária sambista de Pelotas". O reconhecimento da imprensa também foi crucial para reservar o local de maior prestígio do Sul do Brasil, o Theatro São Pedro, em Porto Alegre.

Para interpretar as canções de Dona Conceição, uma banda composta principalmente por mulheres foi reunida com o auxílio da cantora e pianista Simone Rasslan, que sugeriu a colaboração de Cris-



Figura 8. . Theatro São Pedro, Porto Alegre, 26/11/2017.

tina Bertoni, nome artístico Kiti Santos (sax soprano, flauta e voz), da contrabaixista Ana Paula Freire, conhecida como Aninha Freire; e a percussionista e cantora Gutcha Ramil. Considerando a necessidade de músicos adicionais para sopros e percussão, o saxofonista Rafael Velloso e o percussionista Jucá de León foram também convidados. Como participações especiais, foram contactados os cantores Marcelo Delacroix e Paulo Gaiger, além do violinista Felipe Karam.

Finalmente no palco e cantando suas próprias canções, Dona Conceição foi apresentada ao público do Festival de música "Mistura Mundo Sul Generis" nos dias 22 e 26 de novembro de 2017. O trabalho foi celebrado pelo público e pela imprensa de Pelotas e Porto Alegre, com o apoio de veículos como a TVE e a FM Cultura. Dentre os artigos em diferentes veículos, o jornal Diário Popular, de Pelotas, dedicou uma página inteira para Dona Conceição, com o título "Descobrimo Mundos Musicais Sem Fronteiras" (DIAS, 2017).

O trabalho de Dona Conceição se desdobrou em diversas produções. Um deles é o *songbook* bilíngue "Dona Conceição dos Mi Sambas: *The One-Thousand Sambas Woman*" (MAIA, 2018a), que inclui partituras, biografia, canções comentadas e o acesso ao CD virtual para download, audiovisual do show e um documentário, disponíveis através de código QR. A impressão de edição especial de ti-



Figura 9. . Códigos de acesso para Audiovisual contendo show, cd virtual e songbook

ragem reduzida foi financiada pela Décima Conferência Internacional de Pesquisa em Educação Musical RIME (2017), organizada pela Bath Spa University.

Em 2019, Conceição Teixeira participou de aula magna sobre sua obra, contando com a participação do sambista Solon Silva no lançamento do Núcleo da Canção da Universidade Federal de Pelotas. O evento recebeu atenção do Jornal Diário Popular, sendo capa da edição de 03/04/2019 e reportagem central de página inteira (SANGUINÉ, 2019). Ao final do ano 2019, Conceição foi reconhecida com o Prêmio Culturas Populares, Edição Teixeira, da Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Esporte. Vale ressaltar que, mesmo em meio à retração das políticas culturais provenientes do desmonte da estrutura do antigo Ministério da Cultura, seus equipamentos e funções no Brasil atual, muitos artistas invisibilizados e suas manifestações permanecerão no estado em que se encontram, sem mecanismos de registro e difusão das suas obras. O trabalho criativo de Conceição Rosa Teixeira foi vislumbrado a partir do esforço e empenho de toda uma rede instituições públicas e privadas, envolvendo pesquisadores, artistas, jornalistas, críticos, universidades brasileiras e estrangeiras, equipamentos culturais e veículos de comunicação. Registra-se, assim, em definitivo, a qualidade e a relevância da produção notável dessa sambista pelotense, revelando também a produção de mulheres afro-brasileiras das comunidades, sua produção cultural e suas vozes, muitas vezes não ouvidas com atenção e consideração que merecem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation.** Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **Masculine domination.** Cambridge: Polity Press, 2001.

_____. **The field of cultural production: Essays on art and literature.** Columbia University Press, 1993.

_____. **Outline of a Theory of Practice.** Cambridge University Press, 1977.

BURNARD, Pamela; TRULSSON, Ylva Hofvander; SÖDERMAN, Johan. (Eds.). **Bourdieu and the sociology of music education.** Dorchester, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2015.

DIAS, Ana Cláudia. Mundos musicais sem fronteiras. **Jornal Diário Popular,** Pelotas, 22/11/2017.

DONA CONCEIÇÃO e seus sambas. Direção de Leandro Maia. Pelotas: Cinema UFPEL, 2014 (13 min.). Disponível em <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/dona-conceicao-e-seus-sambas/>> Acesso em 15 fev. 2020.

FONSECA, Juarez. Leandro Maia apresenta Dona Cô, Coluna Paralelo 30, **Jornal Zero Hora,** Porto Alegre, 28/07/2017.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta": a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. **Per Musi,** Belo Horizonte, n.28, 2013, pp .176-191. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n28/a14n28.pdf>> Acesso em: 30 out. 2020.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for music.** Surrey, England: Ashgate, 2002.

LORD, Albert B. **The singer of tales.** Cambridge: Mass, 1971.

MAIA, Leandro. **Dona Conceição dos Mil Sambas - The One-Thousand Sambas Woman.** Polygraf, Porto Alegre, 2018.

_____. **Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music.** 2019. Thesis. 294 f. (Ph.D in Music) - Bath Spa University, Bath, England, 2019.

SANGUINÉ, León. A Mulher de Mil Sambas, **Jornal Diário Popular,** Pelotas, 22/11/2017.

TEIXEIRA, Conceição Rosa. Entrevista concedida a Leandro Maia. Câmera digital (60 min). Pelotas, abr. 2016.

Uma Revolução Estética: O Abstracionismo de Inah (1959-1979)

Rebecca Corrêa e Silva
Doutora pelo Programa
de Pós Graduação
Interdisciplinar em
Ciências Humanas da
Universidade Federal
de Santa Catarina/
UFSC. Mestre em
Gestão Cultural pela
Universidade do
Algarve/UAlg (Portugal),
equivalente ao título
de mestra em Memória
Social e Patrimônio
Cultural, revalidado
pela Universidade
Federal de Pelotas
(UFPeL). Professora do
Instituto Federal de
Educação, Ciência e
Tecnologia Farroupilha.
rebeccasillva@
yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3822-868X>

Una Revolución Estética: El Abstracionismo De Inah (1959-1979)

Resumo: Antes mesmo do abstracionismo se consolidar como nova linguagem pictórica no Rio Grande do Sul, Inah D'Ávila Costa (1915-1998) iniciou o que viria a ser uma revolução nos modos de ensinar, fruir e produzir arte na cidade de Pelotas (RS). Apesar da sua relevância na constituição do sistema das artes pelotense, atestada em estudos recentes, Inah ainda é pouco conhecida, se comparada a notoriedade alcançada pelos seus colegas homens de profissão. Para compreender as possíveis razões desse apagamento, recorreremos à História das Mulheres (PERROT, 2008) sobre a perspectiva de gênero (SCOTT, 1992; 1995), observando as matizes interseccionais deste conceito através das categorias raça/etnia & classe e geração/faixa etária & estado civil. O texto apresenta um recorte de vinte anos (1959-1979), significativo do percurso da pintora, posto que foi o seu período maior atividade. A análise deste período foi baseada em fontes de suportes diversos, como cartas; reportagens e críticas dos jornais locais e no depoimento oral de uma sobrinha.

Palavras-chave: Gênero; História das Mulheres; Pintura abstrata.

Abstract: Antes mismo del abstraccionismo consolidarse como nuevo lenguaje pictórico en Rio Grande del Sur (RS), Inah D'Ávila Costa (1915-1998) empezó lo que vendría a ser una revolución en las maneras de enseñar, fruir y producir arte en la ciudad de Pelotas /RS. Mientras su relevancia en la constitución del sistema de las artes pelotense, certificada en estudios recientes, Inah todavía es poco conocida, comparado a la notoriedad alcanzada por sus compañeros hombres de profesión. Para comprender las razones posibles de esa suspensión, recurrimos a la Historia

de las Mujeres (PERROT, 2008) sobre la perspectiva de género (SCOTT, 1992; 1995), observando los matices interseccionales de ese concepto a través de las categorías raza/etnia & clase y generación/franja etaria y estado civil. El texto presenta un recorte de veinte años (1959-1979), significativo del recorrido de la pintora, puesto que fue su periodo de mayor actividad. El análisis de ese periodo se basó en fuentes de soportes diversos, como cartas; reportajes y críticas de los periódicos locales y en el testimonio oral de una sobrina.

Keywords: Género; Historia de las Mujeres; Pintura abstracta.

Era o despontar de uma nova fase na história da arte da cidade, por meio de uma incipiente *revolução estética*. Revolução que só ocorreu efetivamente na década de setenta, com o pioneirismo da pintura e dos cursos de Inah Costa e com os Salões de Arte de Pelotas. (...) Podemos falar de alguns artistas responsáveis por essa passagem na história da arte em Pelotas. Entretanto, há um consenso em afirmar-se que *a primeira inovadora foi Inah D'Ávila Costa*. (SILVA; LORETO, 1996, p. 89 - grifo da autora).

Ainda são incipientes os estudos sobre mulheres artistas na história da arte brasileira e, mais especificamente, do Rio Grande do Sul. A pouca atenção para esta temática, observada através da ostensiva preferência da imprensa e da historiografia pelotense pelos “grandes mestres”, conduziu ao questionamento de quais seriam as razões mais profundas desta invisibilidade. Este artigo apresenta parte dos resultados da tese de doutorado sobre a pintora Inah D'Ávila Costa (1915-1998) e a sua importância para a constituição do sistema das artes na cidade de Pelotas - RS.

Para tanto, ao mesmo tempo em que particularizamos sua trajetória artística, analisamos os desafios para a escrita da História das Mulheres artistas no Brasil e no Rio Grande do Sul. Esta pesquisa foi norteada no sentido de compreender como a investigação feminista e os estudos de gênero contribuem para o estudo do percurso de Inah Costa, assim como pode vir a contribuir para o conhecimento sobre trajetórias de outras artistas. Para tanto, baseou-se o caminho

teórico-metodológico nas narrativas da crítica feminista da História da Arte e se orientou pela perspectiva da epistemologia dos estudos de gênero.

Dentro deste quadro, fundamentou-se o arcabouço teórico a partir da abordagem de gênero de Joan Scott (1992; 1995) relacionado às matizes interseccionais desse conceito, perpassadas pelos pares das categorias raça/etnia & classe; e geração/faixa etária & estado civil. Nesta perspectiva, a pesquisa sobre a vida e a obra da mulher e artista Inah Costa exigiu um esforço interdisciplinar de aproximação entre as Ciências Humanas e as Artes Visuais ao articular as questões de gênero com as teorias da História das Mulheres. As pinturas desenvolvidas por Inah na sua fase moderna, da qual tratamos aqui, são ilustrativas do processo de transformações que conduziram a uma das maiores revoluções na visualidade artística do século XX: a pintura abstrata.

Dentre as cidades do interior que primeiro absorveram as “novas perspectivas para a arte brasileira”, o livro *Arte no Brasil* elencou, no Rio Grande do Sul, em Pelotas, ao lado de outras no país afora, que, na segunda metade da década de 1960, “destacavam-se pela vitalidade de seus movimentos e pelo número de artistas expressivos que lá vivem e operam.”¹ Dado que grande parte daquela “vitalidade” deveu-se ao esforço de Inah em promover uma mudança da linguagem artística na cidade nos anos 1960 e 1970, este texto dedica-se àqueles vinte anos de atuação da artista em Pelotas.

Diferentemente da região sudeste, no Rio Grande do Sul o mercado de arte moderna se instalou na cidade de Pelotas apenas na década de 1960, “com as primeiras galerias especializadas em artistas vivos e atuantes, e não em antiguidades e obras acadêmicas”². Contudo, no âmbito da afirmação estilística, a nova arte teve como obstáculo a “orientação figurativista” do modernismo sulino, que

“rechaçava fortemente as tendências abstratas que proliferavam no centro do país”³.

Naquela época, a abstração era alvo de “críticas constantes – veladas, ou mesmo abertas”. Assim, dada a hostilidade daquele contexto, “poucos artistas arriscaram-se em experiências abstratas, e nenhum movimento mais forte daquela tendência (geométrica ou informal) se fez presente no Estado.” Tanto é que, quando o pintor Ado Malagoli retornou da Europa, expôs telas que se aproximavam da abstração lírica, “francamente mal recebida, o que forçou o seu retorno à figuração.”⁴

Esta característica do Estado em possuir “um meio artístico avesso à abstração”, enquanto esta já era uma realidade no resto do país, pode ser explicada, em parte, pela ausência da crítica de arte especializada e pela circulação limitada de revistas e informações atualizadas sobre arte⁵. Podemos dizer que Inah conseguiu ultrapassar, em parte, esta barreira, mais intensificada no interior, quando teve a oportunidade de estudar arte moderna no Rio de Janeiro (1955-1958), depois de formada na Escola de Belas-Artes de Pelotas (1949-1953).

Depois de se aconselhar com a escultora Zélia Salgado⁶ a respeito da abertura da Escolinha em Pelotas, Inah também buscou a opinião da mestra sobre fazer uma exposição individual em Pelotas, conforme sugerem os trechos da carta de Zélia, datada de 08/08/1962⁷:

Inah. Apresso-me a responder à sua carta, pois vejo que estás muito aflita. Não há razão para isso: é muito boa a idéia de fazer uma exposição em Pelotas. Estará você contribuindo para a cultura de sua cidade, tanto mais quanto menos preparado esteja o seu povo em receber uma exposição de tendências atuais e novas. Certamente existem ahí *peessoas cultas e viajadas que não se assustam com fórmulas modernas da pintura* - e outras cuja sensibilidade natural e bom gosto ajudá-los-hão a compreender e a sentir a sua arte. *Reacionários e ferrenhos conservadores, espíritos estreitos e pouco inteligentes* se encontram também em todas as cidades do mundo. Os outros têm de aprender e têm que se acostumar. - e você terá contribuído para alargar as idéias e para a cultura de sua cidade. (SALGADO, 1962, [s.p], grifo nosso).

[6] A escultora e pintora paulista Zélia Ferreira Salgado (1904-2009), além de professora, foi amiga de Inah, como podemos observar pela troca de correspondências remetidas para Inah nas datas de: 21/06/1958; 09/07/1958; 19/02/1959; 28/06/1959 e pertencem ao acervo particular de Angélica de Moraes. Zélia foi sobrinha da escultora Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), uma das primeiras artistas reconhecidas no país. Conforme seu depoimento em uma entrevista (SALGADO, 2004, p. 189), Zélia nasceu em São Paulo e estudou na ENBA, onde recebeu o prêmio de viagem ao exterior em 1934. Entre 1947 e 1948 manteve ateliê próprio na Vieira Souto. Esteve entre o grupo de artistas que deram cursos no MAM do Rio no período em que Inah lá esteve (1955-1958). Apesar de sua importância para o cenário artístico nacional, Zélia, assim como muitos nomes femininos, parece ainda não ter recebido o devido reconhecimento por parte da academia e da história da arte brasileira. Felizmente podemos contar com o *website* que traz um universo diversificado de informações sobre a artista: <<http://zeliasalgado.art.br/a-artista/zelia-ferreira-zelia-salgado/>> (Acesso em 01 jun. 2018).

Desde 1964, notava-se que “os intelectuais tradicionais partilhavam das ideias conservadoras do governo militar”, e, “a ênfase na tradição caía como uma luva para a mentalidade pelotense, apesar da vontade de algumas pessoas de mudar e viver outra realidade cultural”⁸. Assim, tomando emprestadas aquelas palavras de Zélia, podemos afirmar que, na Pelotas dos anos 60 - assim como em outras cidades do interior - havia uma resistência formada por uma elite intelectual de “pessoas cultas e viajadas que não se assustam com formas modernas da pintura”, em meio a uma maioria composta de “reacionários e ferrenhos conservadores, espíritos estreitos e pouco inteligentes”.

Para Bourdieu (2003, p. 293), a mudança de uma forma de gosto por outra, condizente com uma nova produção artística é uma transição lenta e difícil. Isso porque o *habitus* ainda está muito arraigado: “os *habitus* antigos podem sobreviver muito tempo a uma revolução dos códigos sociais, e até mesmo, às condições sociais de produção desses códigos.” De certa forma, Diniz (1996, p. 180) irá traduzir este processo gradual de pensar e ver a arte, no caso de Pelotas, como um período permeado por uma “modernidade conservadora” em virtude de ser uma cidade “que abria espaço para o novo, mas preservava a cota do antigo dentro do sistema das artes plásticas (...)”.

Ou seja, o público pelotense, acostumado ao conservadorismo da arte acadêmica representado pela EBA, não absorvia os novos códigos de fruição propostos pela pintura não figurativa e abstrata e, portanto, não a entendiam; e porque não a entendiam, não a apreciavam. Neste sentido, a pintura moderna cumpre uma “função social de distinção” porque afasta aqueles que não sabem daqueles que dominam os códigos⁹. É uma distinção que inicia entre as (os) intelectuais do próprio campo e depois se expande, diferenciando-os

das demais classes.

Ao escrever para Zélia, Inah devia estar receosa com a recepção de seus trabalhos por parte do público pelotense. Como uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, o Modernismo chegou tardiamente por estas bandas. Somente a partir de 1960 teve início uma reflexão sobre o estagnado ensino artístico acadêmico, promovendo, assim, o surgimento do abstracionismo na arte em Pelotas¹⁰.

Numa época em que a arte moderna estava nacionalmente consolidada, o sistema das artes pelotense começava a se configurar. Em setembro de 1964, um “grupo de artistas e intelectuais pelotenses” promoveu a “1ª Semana de Arte Moderna”, realizada no hall do Grande Hotel. A referida exposição contou com 35 telas ligadas às tendências do expressionismo, surrealismo, abstracionismo geométrico e abstracionismo informal¹¹.

Para termos uma ideia da dimensão e da novidade da arte moderna na Pelotas dos anos sessenta, cabe destacar que, antes da Semana, foram realizadas conferências em defesa do modernismo com o propósito de preparar o público. Foram expostas obras de artistas locais, que, mais adiante se somaram às de artistas porto-alegrenses, provenientes da Associação Francisco Lisboa¹², à qual Inah também era filiada.

Com o sistema das artes em Pelotas começando a se consolidar, Inah tinha participação ativa na movimentação na cidade, produzindo, integrando o júri de salões, assessorando estudantes e promovendo a arte e as (os) artistas da cidade. Nesse período, ela começou a ser reconhecida pelos seus pares intelectuais como a figura central no renascimento da pintura em Pelotas, responsável pelo surgimento de uma nova mentalidade favorável à compreensão da liberdade na arte, ainda que, no início, tivesse enfrentado a incompreensão do meio. Na entrevista, Ada (2016), quando perguntada se a tia enfrentou

[7] Acervo Particular Angélica de Moraes.

[8] DINIZ, 1996, p. 94.

[9] BOURDIEU, 2005, p. 115.

[10] SILVA; LORETO, 1996, p. 89.

[11] DINIZ, 1996, p. 168.

[12] Idem.

obstáculos, disse:

Não, não era. Teve obstáculos. Ela sempre dizia que as pessoas diziam que aquilo era uns riscos. Que aquilo não era arte, que aquilo era uns riscos. E era extremamente arquitetado, estudado, equilibrado os quadros dela, se tu olhares. As formas são bem... as cores são bem equilibradas... (AVERBECK, 2016, [s.p.]).

Esse depoimento vai ao encontro do pensamento de Bourdieu (2005, p. 116) sobre as instâncias de reprodução e consagração, nas quais “as obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras puras” porque exigem uma “disposição estética”. São obras “abstratas” porque possuem “enfoques específicos”; também são obras “esotéricas” pela sua “estrutura complexa”, que exige o “conhecimento da história das estruturas anteriores.” Isso torna essas obras “acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado”.

A arte abstrata só podia ser entendida por alguns poucos iniciados. Sem o domínio apropriado dos códigos de leitura daquela arte, o diálogo com a obra não seria possível. Havia muita resistência com a arte abstrata, mesmo entre as (os) artistas autodeclaradamente contrários à novidade. Na Pelotas daquela época, as telas abstratas de Inah eram reservadas ao entendimento de um grupo muito seletivo.

Foi em meio às comemorações do sesquicentenário de Pelotas que Inah realizou a sua primeira exposição individual. Com isso, ela pôde ampliar a divulgação de suas telas para o público em geral, ultrapassando o círculo restrito de artistas e intelectuais. Conforme ela mesma escreveu em seu texto, intitulado “Resposta aos estudantes”¹³, a “Exposição individual, por ser mais trabalhosa, fiz uma no Salão do Clube Comercial, no ano do Sesquicentenário de Pelotas, a pedido do Governo Municipal e da Escola de B. Artes daqui.”

A exposição de Inah era uma dentre as diversas de atrações

culturais e artísticas na cidade, que tiveram início antes mesmo de 07 de julho, data do aniversário de Pelotas. No jornal *Diário Popular*, de maio de 1962, a coluna “Encontro Marcado”¹⁴, de Carlos Alberto Motta, anunciou que o baile estava sendo programado para ser realizado no Clube Brilhante e, como parte das atividades alusivas ao sesquicentenário, haveria uma “mostra de pintores promovida pela Escola de Belas Artes”, que contava com:

Quadros de pelotenses - Leopoldo Gotuzzo (*o Mestre*), Adail Bento Costa (*um artista verdadeiro* a quem Pelotas muito deve, pelo muito que tem dado à nossa cidade com sua inteligência, cultura e bom gosto), Notari (que se ausentou de Pelotas e foi conquistar Recife, onde leciona na Escola Oficial de Pernambuco), Benette (que sempre expôs com tanto sucesso, vendendo tudo quanto pinta), Iná Costa (representada por uma escola clássica que abandonou (cade seus quadros modernistas?), e mais alguns pintores antigos da cidade (Caputo, Litran, Afonso Gastal e outros) além de pinturas da Diretora da Escola sra. Marina Pires e de professores como Nésmaro e Locatelli (com suas ótimas obras). (grifo nosso)

Interessante observar os adjetivos concedidos a eles: Gotuzzo, “mestre”; Adail, “artista verdadeiro”; Notari, que foi “conquistar” Recife. A maioria mencionada foi de homens, com as exceções de Benette, esposa do colunista, e de Inah. Talvez, nessa ocasião, Inah tivesse preferido expor, apenas, sua fase acadêmica porque estava representando a EBA como ex-aluna ou, talvez, porque dali a poucos meses já faria a sua individual, exibindo a sua produção de arte moderna.

Uma semana antes da exposição de Inah, em 13 de setembro de 1962, foi publicada, no jornal porto-alegrense *Diário de Notícias*, uma extensa reportagem sobre o falecimento de Aldo Locatelli, escrita por Heloísa Assumpção Nascimento¹⁵. A professora de história da arte lamentava a perda do “grande mestre e grande pintor”, isso porque, “geralmente, o virtuoso do pincel é avesso ao magistério.”

[13] Trata-se de um manuscrito de três laudas, sem data, no qual Inah enumerou de 1 a 10 Inah o que seriam suas respostas às perguntas dos estudantes. Talvez tenha sido em resposta aos estudantes da EBA Pelotas. (Fonte: Acervo Particular Angélica de Moraes).

[14] DIÁRIO POPULAR. Encontro Marcado. Carlos Alberto Motta – escreve e assina. Exposição de artistas. 22 de maio de 1962. Fonte: Arquivo MALG - Pasta Marina Pires.

[15] DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Heloísa Assumpção Nascimento. Locatelli. 13 de setembro de 1962. Fonte: Arquivo MALG - Pasta Marina Pires.

Este entendimento de que raras (os) artistas conciliaram as carreiras e magistério, mais do que por um fator de gerenciamento do tempo para criar e ensinar, diz respeito à ideia romântica do artista como gênio. Não só muitas (os) artistas menos aquinhoados economicamente ensinavam para complementar a renda que recebiam de sua produção, como essa grande maioria era formada por mulheres. O magistério, como opção de carreira, para *elas* é uma constante na História da Arte.

O convite para a primeira exposição individual de Inah anunciava que esta seria realizada entre 20 e 27/09/1962, no saguão do Clube Comercial¹⁶, no centro de Pelotas. O crítico Francisco Vidal (Franco Villa), descreveu parte das obras na matéria para o jornal *Diário Popular*, de 27/09/1962, intitulada “Pinturas de Iná Costa”¹⁷. Estas foram algumas das impressões do crítico sobre a exposição:

A segunda quinzena de Setembro dêste Sesquicentenário está assinalada na história da arte pelotense pela *notável exposição* da pintora conterrânea Inah D’Ávila Costa (...) a *seleta mostra* vem sendo visitada e elogiada por um sem-número de apreciadores, confirmando a *refinada classe da artista* que, no gênero clássico já se revelara uma das melhores ex-alunas da Escola e que, não contente com as suas excepcionais condições iniciais, vem dando mostra de um constante progresso. (grifo nosso).

Conforme os adjetivos que marcamos em itálico, relativos à mostra (notável, seleta) e à artista (refinada classe), percebemos o quanto a exibição das pinturas de Inah enquadrava-se como um acontecimento elegante na cidade. A obra a seguir, “Evolução da forma”, foi descrita por Vidal:

Sobre esta tela, em especial, o crítico teceu o seguinte comentário: “Em ‘Evolução da Forma’ a técnica atinge um grau extraordinário pela combinação de curvas e retas e em uma perspectiva estonteante e revolucionária (...)” A respeito desse tipo de linha utilizada por Inah, a crítica Angélica de Moraes (2016, [s.p.]) irá chamar de “fita”:



Figura 1 - Inah Costa. “Evolução da Forma”. (s.d)
Fonte: Acervo Particular Mário Eduardo Costa

Ela avança nessa linha, saindo depois do ortogonal para os círculos, para as formas arredondadas, não é? para as formas que inclusive fazem uma ocupação do espaço como se fossem fitas, não é? (...) a fase mais ... importante da Inah, na minha opinião, que é quando ela deixa o traço ser o grande protagonista da composição do quadro. Então, a estrutura do quadro é linha e linha. Linhas que se cruzam, ortogonais, ou em perspectiva, ou em diagonal ... linhas que estruturam as áreas de cor, inclusive, não é? Então a gente observa que há um esboço, ou uma sugestão de paisagem, mas que o quadro é objetivamente abstrato, não é? Ele não se pretende retratar nada objetivamente, não é? Então eu acho que neste momento que ela começa a ter a sua, digamos assim, o seu ... a sua linguagem própria.

É, realmente, a mudança para um estilo próprio que vemos nesta obra, em comparação às telas anteriores, com as linhas ortogonais que promoviam uma geometrização rígida próxima a dos cubistas. Neste trabalho, observamos o uso de técnicas diversas de pinceladas, mais gestuais no primeiro plano.

Nas linhas finais, o crítico, mais uma vez, demonstrou o seu apoio à artista por meio de adjetivos elogiosos: “Ao concluir êste breve apanhado, queremos nos congratular com a cidade por mais esta *primícia artística* de uma de suas *diletas filhas*” (grifo nosso). Vidal finalizou destacando a caminhada da pintura de Inah, *pari passu* com os desdobramentos da arte moderna no restante do país, pois sua

“(…) carreira luminosa de aperfeiçoamento artístico atinge um nível admirável, não só dentro do percurso dessa artista, como da história mesmo da Arte brasileira.”

Apesar de Inah ter realmente trazido uma nova linguagem para a arte da cidade, o exagero dos elogios não deixa de ser, em parte, devido à amizade entre ela e o crítico, que pareceu ao longo do texto convencer o leitor a confiar na qualidade do trabalho dela. Vidal tinha sua palavra legitimada, uma vez que já escrevia há mais de uma década para o jornal e era considerado entre as (os) artistas como um porta-voz da arte moderna em Pelotas.

Na matéria sobre a mesma exposição, intitulada “O mundo de Inah Costa”¹⁸, publicada dias depois, no jornal *Diário Popular* de 10/10/1962, o autor identificado como F.L.G escreveu que, antes, Inah “pintava flôres, paisagens, retratos”, mas a sua “marcante personalidade (...) curvou-se à realidade objetiva.” A partir daí, o crítico disse que Inah estudou arte acadêmica e foi além, partindo para o universo da arte moderna. Novamente, segundo esse autor, foi graças ao “vigor de sua personalidade” que Inah realizou este salto estético e arriscado. Por esse comentário, subentende-se que tal ousadia não era, para ele, uma característica comum às demais artistas. Revelou, ainda, que seus últimos quadros se equiparam aos quadros dos “grandes artistas.” Ou seja, às “obras-primas” dos grandes “mestres”, sobre os quais se escreveu quase a totalidade de biografias na História da Arte.

Seguindo o derrame de panegíricos referentes aos atributos não femininos dedicados à “insigne pintora”, F.L.G estabelece, para cada aspecto da obra de Inah (como composição, efeitos, linhas e cores), um paralelo para uma característica da personalidade dela:

(...) se percebem mais evidentes em as velas e o cais seu *espírito sereno e equilibrado* manifestado pela composição maravilhosamente bem disposta e tranquila, sua *inteligência lúcida* e penetrante, demonstrada pelos notáveis efeitos obtidos com os traços mais singelos, seu *gôsto* (sic) *requintado*, exteriorizado pela maviosa eurrítmia de linhas e côres, seu *ânimo sincero e desprentensioso*, evidenciado pelos motivos sem pompas, aparatos e artifícios.

Quando o autor atribui à artista um “espírito sereno e equilibrado” e de uma “inteligência lúcida” para criar uma composição “bem disposta e tranquila”, revela a sua visão sobre ela como uma mulher de personalidade incomum. Por isso, ele precisa explicar esta extravagância da natureza, reafirmando os atributos intelectuais. Já na segunda parte, na qual seguiu com mais elogios, ele utilizou as expressões “gosto requintado” ao lado de “ânimo sincero e desprentensioso”, qualidades requisitadas das mulheres da alta sociedade.

Dentre as contribuições das ex-alunas de Inah para o desenvolvimento do mercado de arte nos anos 70, destaca-se a abertura da “Galeria de Arte da Moduloja” (1973)¹⁹. Em novembro de 1975, Inah publicou, no jornal *Diário Popular*, seu texto: “Moduloja expõe mostra coletiva”, no qual apresentou um pouco da obra de cada uma das ex-alunas do seu “Curso de Desenho, Pintura e Estruturação”²⁰, participantes da mostra, inaugurada no dia 25 daquele mês.

Como vimos, somente nos anos 1960 é que o sistema da arte em Pelotas começou a adquirir alguma feição. A integração da EBA à UFPel, em 1969, num processo que perdurou até 1972, produziu uma renovação de mentalidade a partir do recém-criado Instituto de Letras e Artes (ILA)²¹. A maior parte das tentativas de renovação plástica provinha do corpo docente; segundo Silva; Loreto (1996, p. 104-105), “detentores dos signos mais indiscutíveis da consagração cultural”. Desta forma, foram as iniciativas individuais e pontuais por

[18] DIÁRIO POPULAR. Notas de arte. O mundo de Inah Costa. 10/10/1962. Autor com as iniciais F.L.G. Fonte: Arquivo MALG.

[19] DINIZ, 1996, p. 110.

[20] Segundo Diniz (1996, p. 109): Inúmeros deles encontraram no estímulo e apoio da professora Inah, bem como nas diretrizes do curso, o caminho para desenvolverem o seu trabalho artístico. (...) A importância do curso no meio pelotense pode ser atestada pelo sucesso obtido ao estimular o trabalho de seus alunos, que passaram a se integrar no sistema das artes pelotense, com suas primeiras exposições.

[21] Conforme Silva (2016), “a história do Centro de Artes passou por várias transformações e denominações - Escola de Belas Artes Carmen Trápaga Simões (1949), Instituto de Artes (1971), Instituto de Letras e Artes (1973), e Instituto de Artes e Design, de 2005 a 2010 (...). Em 2010 o Instituto de Artes e Design uniu-se ao Conservatório de Música, dando origem ao Centro de Artes da UFPel.”

[22] SILVA; LORETO,1996, p.15.

[23] SILVA, 2004, p. 73.

[24] FREITAS, Nelson Abott. Salão de Pelotas: um capítulo importante da cultura pelotense. In: Catálogo do V Salão de Arte de Pelotas. Fonte: Pasta MALG – Salões.

[25] Fonte: Certificado emitido pela SEC/ 5ª DE em 06/10/1977. Acervo: Pasta Inah Costa/MALG

[26] Fonte: Convite para o IV Salão de Arte de Pelotas, realizado em 1980. No texto de Nelson Abott de Freitas, podemos ler um histórico feito à época com uma série de dados sobre as edições anteriores dos Salões (FREITAS, 1980). Arquivo MALG - Salões.

[27] SILVA, 2004, p. 75.

[28] Certificado emitido pela SEC/ 5ª DE em 06/10/1978. Fonte: Pasta Inah Costa/MALG

parte de artistas de fora desta instituição que mais produziram efeitos sobre a mentalidade conservadora, reinante ao promoverem salões, exposições, aberturas de galerias e de cursos.

Naquele contexto, os Salões contribuíram para expandir o conceito de arte contemporânea para além dos círculos de especialistas. As cinco edições do Salão de Arte de Pelotas foram realizadas anualmente, em 1977, 1978, 1979, 1980 e o quinto e último em 1981²², todos organizados pelo crítico Nelson Abott²³. Sobre a relevância dos Salões de Pelotas ao lado da atuação de Inah para a renovação da arte em Pelotas, escreveu Nelson, no convite do V Salão (1981)²⁴:

Foi a partir do Salão de Arte de Pelotas que a arte contemporânea começou a ser melhor recebida na cidade. O público, pela vivência e motivação, começou a sentir melhor essa estética e compreendê-la com outro interesse. (...) foi um capítulo importante na história cultural pelotense: uma espécie de divisor de épocas estéticas, em termos de artes visuais, que foi se juntar à semente plantada pela arte de Inah D'Ávila Costa, nos anos sessenta.

Entre 23 e 06/10/1977, ocorreu o 1º Salão de Arte de Pelotas, no qual Inah participou como expositora a convite da 5ª DE²⁵. A edição de estreia teve 99 inscritos, sendo este considerado por Abott (1980) um número baixo. O crítico apontou este como um dos únicos salões de arte no Estado. Até então, existiam o Salão de Artes Visuais, da UFRGS, e o Salão do Jovem artista, apenas para iniciantes, promovido pelo grupo RBS²⁶. Na matéria publicada no *Diário Popular* de Pelotas, em 15 de agosto de 1982, Abott explicou que, com a extinção do Salão de Artes Visuais, o Salão de Pelotas passou a ser, a partir de 1977, a maior referência a nível regional²⁷.

Entre 29/09 e 06/10/1978, foi realizado o 2º Salão de Arte de Pelotas, tendo Inah integrado o júri²⁸ responsável por avaliar as (os)

123 participantes²⁹. No ano seguinte, de 19 a 26/10/1979, foi realizado o 3º Salão de Arte de Pelotas, com um total de 202 inscrições³⁰, tendo Inah novamente composto o júri³¹. Dando continuidade, as últimas duas edições - em 1980 e 1981 - serão vistas, detalhadamente, a seguir.

Passada uma década, em 1988, Nelson Abott³², escreveu sobre o contexto da Arte em Pelotas, em relação ao restante do Estado:

Houve uma época em que implicavam muito com o público pelotense com relação às artes visuais. Porto-alegrenses, especialmente, diziam que tínhamos parado no tempo, que Pelotas era a terra do academicismo, sem vez para os artistas modernos. (...) Nessa época, em decorrência do meu trabalho como animador cultural da 5ª DE - época em que promovíamos o Salão de Pelotas – estava intimamente ligado à vida artística da Capital do Estado. E, a bem da verdade, ouvia gracejos nas galerias de arte, nos encontros com artistas ou no próprio MARGS.³³

Nessa mesma matéria, Abott recordou-se da época do Salão, entre 1977 e 1981, quando: “éramos constantemente agredidos com palavras e desdém, no Salão de Arte de Pelotas, quando não faltava quem considerasse aqueles acervos um deboche ou um desrespeito ao bom gosto do público”. A seguir, disse, ainda lembrar-se: “dos anos sessenta, quando Iná D'Ávila Costa, uma pioneira, não viu a sua pintura moderna reconhecida. O público, enfim, está sentindo na arte contemporânea o clima espiritual da sua época. É a vez da criatividade.”

Como podemos ver, a arte contemporânea e a pintura de Inah foram, pouco a pouco, sendo absorvidas e aceitas pelo grande público, nos anos 1980, quando a cidade já via a arte com outros olhos, mais atentos para a produção contemporânea.

A trajetória de Inah D'Ávila Costa é uma, dentre muitas, a serem descobertas. Cada nova pesquisa da crítica feminista sobre a história das mulheres artistas necessita encarar o desafio de arriscar novas

[29] FREITAS,1980.

[30] Idem.

[31] Certificado emitido pela SEC/ 5ª DE em 26/10/1979. Fonte: Pasta Inah Costa/MALG

[32] DIÁRIO POPULAR. Nelson Abott de Freitas. Pelotas, 20 de março de 1988, p.6.

[33] SILVA, 2004, p. 66

formas de fazer pesquisa, para assim, obtermos novos resultados e respostas (ainda que temporárias) para as nossas questões. Se a arte de Inah, entre os anos 1960 e 1980, foi vista e/ou entendida por poucas (os), agora, em tempos de democratização da informação artística, chegamos ao momento de tornar a obra de Inah acessível.

REFERÊNCIAS

AVERBECK, Ada Costa. Entrevista sobre Inah Costa. Depoimento concedido a Rebecca Corrêa e Silva. Áudio (50 min). Pelotas, 27 de fev. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 6ªed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

BRITES, Blanca et al. A roda da fortuna: modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. In: GOMES, Paulo. (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. 1ed. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007. p. 116-135.

F.L.G. Notas de arte. O mundo de Inah Costa. **Diário Popular**. 10/10/1962. Fonte: Arquivo MALG.

FREITAS, Nelson Abott de. **Diário Popular**. Pelotas, 20 de março de 1988, p. 6.

FREITAS, Nelson Abott. Salão de Pelotas: um capítulo importante da cultura pelotense. 1980. In: **Catálogo do V Salão de Arte de Pelotas**. Fonte: Pasta MALG – Salões.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Nos Descaminhos do Imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas**. 1996. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. Locatelli. **Diário de Notícias**. 13 de setembro de 1962. Fonte: Arquivo MALG - Pasta Marina Pires.

MORAES, Angélica de. Entrevista sobre Inah Costa. Depoimento concedido a Rebecca Corrêa e Silva. São Paulo, 03 de ago. 2016.

MOTTA, Carlos Alberto. Encontro Marcado. Exposição de artistas. **Diário Popular**. 22 de maio de 1962. Fonte: Arquivo MALG - Pasta Marina Pires.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

SALGADO, Zélia. **[Correspondência]**. Destinatário: Inah D'Ávila Costa. Pelotas, 8 ago. 1962. Acervo Particular Angélica de Moraes.

SILVA, Ursula Rosa da; LORETO, Mari Lucie da Silva. **História da Arte em Pelotas: A pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: EDUCAT/Editora da UCPEL,1996.

SILVA, Ursula Rosa da [Org.]. **Nelson Abott de Freitas e a crítica de artes visuais**. Pelotas: Ed. Universitária/UFPeL, 2004.

_____. O Ensino da Arte na UFPel: memórias da formação docente. Anais do Simpósio 6 – Formação de professores de Artes Visuais: mediações, tecnologias e políticas. **Memórias e Perspectivas contemporâneas da Arte/Educação no RS**. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPel, 2016, v. 1, p. 3134-3149. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s6/ursula_rosa_da_silva.pdf> Acesso em 07 dez. 2020.

SCOTT, Joan Wallach. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p.63-96.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, N.2, p.71-99. jul./dez. 1995.

ODETTE ERNEST DIAS: A PEDAGOGIA DA AUSÊNCIA DE SISTEMA

Raul Costa d'Ávila
Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Autor do livro "A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização" (Editora da UFPel / 2004). É Secretário da Associação Brasileira de Flautistas / ABRAF (2015/2018). Professor de Flauta Transversal na Universidade Federal de Pelotas/UFPel.

Odette Ernest Dias: The Pedagogy of System Absence

Resumo: Esta apresentação ao VI SIGAM é uma adequação do capítulo III (Odette: discurso e percurso) de minha tese "ODETTE ERNEST DIAS: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, com apoio da CAPES através de uma bolsa do Programa Demanda Social. Defendida em abril de 2009, a tese teve como orientador o Prof. Dr. Lucas Robatto e co-orientador o Prof. Dr. Joel Barbosa. Ela se propõe a proporcionar o leitor uma panorâmica do percurso de vida da flautista, na tentativa de desvelar, através de seu discurso repleto de questionamentos, filosofar como ela chegou ao ensino, se tornou professora, promovendo um sistema de ensino que é, "se é que existe", como ela mesma disse, "justamente a ausência de sistema". Constatei uma perspectiva pedagógica composta por respeito, flexibilidade, expressão própria e incentivo ao questionamento, que exerceu uma influência expressiva sobre o comportamento de seus alunos, tornando-os profissionais caracterizados pela diversidade, enquanto flautistas, e pela comunhão de sentimentos, linha de pensamento e atuação, enquanto professores.

Palavras-chave: Odette Ernest Dias; Ensino de flauta; Pedagogia musical.

Abstract: This presentation to VI SIGAM is an adaptation of chapter III (Odette: discourse and path) of my thesis "ODETTE ERNEST DIAS: discourses on a pedagogical perspective of the flute", presented to the Graduate Program of Music of the School of Music from the Federal University of Bahia, supported by a CAPES Scholarship grant from the Social Demand Program. Defended in April 2009, the thesis was advised by Prof. Dr. Lucas Robatto and co-supervisor Dr. Joel Barbosa. It proposes to provide the reader with an overview of the flutist's life path, in an attempt to unveil, through Odette's discourse full of questions, philosophize how she arrived at teaching, became a teacher, promoting a teaching system that is, "if is that there is", as she said, "precisely the absence of a system". I found a pedagogical perspective composed of respect, flexibility, self expression and incentive to questioning, which exerted an expressive influence on the behavior of her students, making them professionals characterized by diversity, as flutists, and by the communion of feelings, line of thought when acting as teachers.

Keywords: Odette Ernest Dias; Teaching of flute; Musical pedagogy.

Detentora de um currículo de grande relevância à história da flauta transversal no Brasil, Odette Ernest Dias (1929), francesa, naturalizada brasileira, tem uma importante participação no processo de formação de um número muito grande de flautistas no Brasil desde 1952, quando chegou para integrar-se à Orquestra Sinfônica Brasileira a convite do Maestro Eleazar de Carvalho. Criticada por não ensinar técnica pura, Odette formou um número significativo de flautistas que vêm exercendo a atividade de professores, músicos de orquestras, bandas, entre outras, tendo uma influência expressiva sobre o comportamento dos mesmos. Em 1974, foi contratada para lecionar na Universidade de Brasília (UnB), onde atuou até 1994. Atualmente vive no Rio de Janeiro, mantendo atividades de ensino, pesquisa e eventos artísticos.

Em sintonia com Couceiro (1998), concordo que a prática de ensino não depende apenas de saberes disciplinares, mas é também resultado de um processo pessoal vivido, construído por uma multiplicidade de fatores. Relaciona-se com a história de vida da pessoa que a desenvolve, com seu modo próprio de ver, sentir, pensar e agir. Assim,

[1] O estágio pós-doutoral foi realizado com auxílio da bolsa de Pós-Doutorado no Exterior (PDE) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[2] Francesco Careri é professor doutor na Università degli studi Roma Tre, Roma, Itália.

[3] *Art Civita* é uma disciplina ministrada por Francesco Careri desde o ano de 2006 na Università Roma Tre.

[4] Módulo 3 *Stalker do Master Studi del Territorio* consiste em um módulo intensivo de uma semana de duração, sendo dois dias de caminhada pela cidade de Roma junto ao grupo *Stalker*.

é fundamental apresentar aqui um pouco dos pensamentos, ideias e crenças da flautista, professora e pesquisadora Odette Ernest Dias, contextualizados através de seu relativismo cultural e visão de mundo. É importante informar que a tese teve uma perspectiva histórica, investigando especificamente uma pedagogia que compreendeu os anos de 1974 a 1994, período que a flautista atuou como docente da Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, aos 90 anos, Odette ensina no Conservatório Brasileiro de Música. Tive, e ainda tenho, o privilégio de manter contato com ela, acompanhando suas constantes reflexões e mutações, conforme ela mesma declara:

Embora tenha formado um significativo número de alunos, em um momento de profunda reflexão sobre sua maneira de ensinar ela

[...] como eu mesma vim ao ensino, como me tornei professora - eu não estudei especificamente para isso - veio normalmente ao decorrer das solicitações - Me torno professora a cada dia - com experiências novas, gratificantes ou não - novos alunos - novas situações - novo contexto. [...]. (DIAS, 2005, p.1).

[...] estou viva e continuo ensinando. O período que você retrata nas entrevistas dos flautistas de Brasília, a meu ver, retrata um período histórico de minha vida. A minha atitude está sempre mudando, em "mutações" - pois o mundo evolui - e eu também. (DIAS, 2008b, p.1).

se questiona, filosofa e depois declara:

Se as reflexões de Odette suscitaram um problema, elas também deixam transparecer a natureza inquietante dela, sua inconclu-

- eu saberia ensinar?
- não sou infalível.
- sou alvo de críticas (por ex: não ensino técnica pura)
- para mim técnica é inseparável da arte "techné (grego) significa arte - fazer. A técnica é inseparável da musicalidade, da sensibilidade, da emoção.
ex: a beleza do estudo das notas longas, das escalas, acordes, intervalos;
- eu aprendo ensinando.
Meu sistema, se é que existe, é justamente a ausência de sistema - ainda mais aqui no Brasil, onde a experiência individual é básica, diferenciada, por isso mesmo riquíssima. Isso pede o maior respeito.
(DIAS, 2005, p. 2, grifo meu).

ção, dodiscência e o respeito aos alunos, tanto às suas origens quanto à sua experiência individual.

Assim, apresento aqui uma panorâmica do percurso de vida da flautista Odette. Através de seu discurso, me propus a desvendar como ela chegou ao ensino, como se tornou professora, permeada por constantes questionamentos e filosofar. Afinal, como apontaram Aranha (2006), Marconi e Presotto (2006), a antropologia filosófica se empenha em responder o que é o homem.

Relativismo cultural e visão de mundo

Odette cresceu em um período histórico difícil, cercada pelos horrores da guerra, obrigada a conviver diariamente com a tragédia.

O que faço hoje é o resultado de anos de vivência musical e, sobretudo, humana, que me permitiram desenvolver as sementes que recebi desde minha infância: uma visão do mundo. (DIAS, 2003, p. 16).

[5] Stalker é um coletivo de arquitetos e pesquisadores conectados à Universidade Roma Tre, que se reuniram em meados dos anos 90. Em 2002, Stalker fundou a rede de pesquisa Osservatorio Nomade (ON), composta por arquitetos, artistas e ativistas.

Apesar disso, fazendo uma retrospectiva sobre sua vida, ela declara: “hoje eu sei, olhando o passado com uma visão mais distante e ampla, e olhando o presente, que o homem nunca deve se acostumar à violência e à repressão” (DIAS, 2003, p. 4-5). Observa que, mesmo sendo criada em um ambiente social muito duro, sua educação não foi repressora, pois seu ambiente doméstico se conservou livre de qualquer preconceito racial, religioso, cultural e nacional. Entusiasticamente ela revela que inclusive fez esgrima, provavelmente influenciada pela visão ampla que seu pai tinha sobre a educação. Além disso, ela declara:

Do ambiente da casa de seus pais, em Paris, guarda a lembrança de que as pessoas que por lá circulavam eram, na sua maioria, de língua

Ele [seu pai] tocava clarinete e ela [sua mãe] bandolim. Ele fazia a gente (eu tinha dois irmãos) cantar e dançar, pular, reconhecer ritmos da rua. Esse foi o ambiente da minha primeira infância; não tínhamos piano, nem rádio, discos, não assistia [sic] concertos (muito caros) – mas a música estava no cotidiano, no corpo. Cedo aprendi a ler as letras e as notas musicais. Quando fui para a escola, eu já sabia – aprendi em casa. (DIAS, 2003, p. 3).

e países diferentes. Isso a fez perceber, “quase intuitivamente”, conforme suas palavras, que

Tal declaração reforça e salienta seu relativismo cultural apontado por Marconi e Presotto (2006):

o mundo era maior que um só país, que a nacionalidade (que pode mudar sempre) não representa uma cultura, que as fronteiras são linhas fictícias e arbitrárias, que a cultura nasce dos gestos, das falas, das músicas, das culinárias, das religiões, representativas e equivalentes no mundo inteiro (DIAS, 2003, p. 2).

Conforme relatos, na educação de Odette e seus irmãos, a música foi uma aliada importante na ação proposta no seio familiar. Isso

a posição cultural relativista tem como fundamento a ideia de que os indivíduos são condicionados a um modo de vida específico e particular, por meio do processo de endoculturação. Adquirem, assim, seus próprios sistemas de valores e sua própria integridade cultural. (MARCONI; PRESOTTO, 2006, p. 31).

lhe proporcionou um envolvimento natural e muito grande com a cultura, que, segundo ela, foi determinante na definição de suas atitudes. A este respeito ela fala: “Considero que, desde a infância, tive a sorte de aprender e viver em casa o que é a cultura e a música, vividas e não assistidas, o que define, acho, minha atitude de hoje” (DIAS, 2003, p. 3, grifo do autor).

Mesmo sendo a visão de mundo de cada indivíduo inteiramente particular, considero fundamental pontuar alguns acontecimentos que – possivelmente –, contribuíram no processo de formação dos valores, crenças e pontos de vista que determinaram a atitude de Odette em suas atitudes [ações] como ser humano, artista e professora. Esse conjunto de princípios representa aquilo que Krapívine conceitua como visão de mundo, do qual compartilho. A este respeito tem-se:

Sua visão de mundo relacionada com os ensinamentos que recebeu do ambiente familiar e no ambiente musical de Paris se enri-

Pode-se definir o conceito de visão de mundo [como] o que se refere ao conjunto de princípios, pontos de vista e convicções que determinam a atitude do ser humano em relação à realidade e a si próprio, a orientação da atividade de cada pessoa concreta, grupo social, classe ou sociedade em geral. A tarefa explicativa do mundo, ou seja, a própria elaboração da visão de mundo, sempre foi tarefa da filosofia que, não sendo atemporal, apreende, em pensamentos a sua época. Isto significa dizer que o processo de produção de conhecimento também se determina pela forma como os homens se organizam em sociedade. (KRAPÍVINE, 1986 apud CARVALHO, 2003, p. 24).

quece com as experiências profissionais no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Brasília. No Rio de Janeiro, cidade que representa sua entrada na vida profissional, tocou em Orquestras Sinfônicas (Brasileira e Nacional), nas Orquestras das Rádios Nacional, Tupi, Mayrink Veiga, e participou de inúmeras gravações com cantores populares. Paralelamente, ela também lecionou na Pro-Arte.

A respeito de suas impressões do Rio de Janeiro, ao chegar ao Brasil em 1952, ela conta:

Em Brasília, outro importante momento profissional de Odette, o meio foi decisivo na definição de sua personalidade, conforme ela

Quando cheguei ao Brasil e ouvi os flautistas populares, de choro ou regional, como se dizia, fiquei fascinada pela sua maneira de tocar: improvisando, com articulações diferentes como se fosse modelar o som, como uma fala (por exemplo, Eugênio Martins, Dante Santoro, Altamiro, Copinha) e percebi que na realidade não existiam “escolas”, mas sim “músicos e música”. (DIAS, 2003, p. 18, grifo meu).

Na Pro-Arte, como eu era ligada à vida profissional bem diversificada, com conhecimentos da música popular, do choro em particular, meus alunos recebiam essas informações – posso dizer que introduzi o choro nessa escola, com sucesso – audições lotadas. Meus alunos daquele tempo são hoje músicos de projeção tanto na área popular quanto na erudita. (DIAS, 2003, p. 17, grifo meu).

reconhece: “A minha própria personalidade se definiu naqueles anos – adquirir uma visão panorâmica do Centro, Planalto Central, para o horizonte de 360°” (DIAS, 2005, p. 5). Em um lampejo poético, a professora traça um paralelo de sua vida com os movimentos de uma sinfonia, deixando transparecer que, em cada fase de sua vida, é notório como as influências do meio foram marcantes, definindo parte de suas atitudes como ser humano, artista e professora. A este respeito ela diz:

Deste modo, tanto o seu relativismo cultural, isto é, uma postura negando normas e valores absolutos, defendendo o pressuposto de

Eu dividiria minha vida em quatro fases, como se fossem quatro movimentos de uma sinfonia. I. Paris – infância, aprendizagem – tradição: Prelúdio. II. Rio de Janeiro - entrar na vida – pessoal e profissional – atividades múltiplas – Allegro. III. Brasília – despojamento, nudez – céu aberto – horizonte, contemplação – produção nova – Adágio. IV. Rio de Janeiro – volta – decantação procura da essencialidade – deixar a carga, o passado para trás – Alegria – Allegro Stretto final. (DIAS, 2005, p. 2, grifo meu).

que as avaliações e reflexões sobre a cultura estão relacionados às origens, quanto sua visão de mundo, são resultados de uma intensa vivência e formação humana, familiar, cultural e social que lhe possibilitaram, como disseram seus ex-alunos, transpor limitações que seriam normais para qualquer pessoa que não tivesse as mesmas experiências vividas por ela. Entre essas, destacam-se defender diferentes riquezas culturais, quebrar paradigmas para encarar o mundo e suas atividades como flautista e educadora sempre de maneira provocativa, questionadora, promovendo o diálogo, a não padronização de alunos, isto é, procurando incentivar a diversidade, o que, segundo Mizukami (1985), contempla a abordagem pedagógica sócio-cultural.

Portanto, ainda que as argumentações apresentadas neste tópico sejam presumíveis, quando argumento que elas contribuíram para o processo de formação dos valores, crenças e pontos de vista que interferiram na concepção e atitude da professora Odette em suas ações – seja como ser humano, artista e professora –, tal conjectura ganha respaldo quando, em carta, revelou-me:

O legado de seus professores

Entre os professores dos quais se lembra, alguns merecem atenção

Você está vendo em mim coisas que existiam mas de que eu não tinha consciência de uma maneira concreta. Meu comportamento, certamente, como você diz, é o resultado de uma vivência, formação humana, familiar, cultural, social, que é intrínseca, vem de longe, e que, sem querer tão objetivamente, passo para meus alunos e para as pessoas que convivem comigo. (DIAS, 2007, p. 2).

especial, a começar de sua primeira professora de piano. Com Madame Marguerite Laueffer-Heumann, além de aprender teoria, solfejo, ditado e leitura à primeira vista, absorveu uma visão mais ampla da música: a ideia de que tocar pode transformar-se em uma “festa” .

Com Lucien Lavailotte, seu primeiro professor de flauta, aos 13 anos, aprendeu algo essencial: soprar no bocal. A esse respeito, ela declara:

Com Nadia Boulanger, no Conservatório de Paris, que a convidava para ilustrar suas aulas públicas de análise da obra de Bach,

Na primeira aula, primeiro com o bocal e depois com a flauta inteira, dedilhando a nota si, ele falou: “sopra” – naturalmente e nada mais – nada de explicações sobre produção do som, acústica etc. etc ... somente “sopra” – e até hoje faço o mesmo, com excelentes resultados: todo mundo sabe instintivamente como “soprar”. O sopro é vital, místico. Aqui no Brasil, nos meios da música popular, se falava “esse flautista tem um sopro bonito”, e não um som bonito. (DIAS, 2003, p. 7).

viveu experiências marcantes. Uma delas, relatada por Sidnei, um de seus ex-alunos, diz respeito à emoção que a Prof^a. Boulanger transmitia aos seus alunos dando aula. Ele se lembra de Odette contar que em sala a Prof^a Boulanger utilizava corais de Bach para ensinar contraponto; em seguida, colocava a turma para cantar e regia o coral e, ao terminar, ela estava chorando.

Com Pierre Boulez e Pierre Schaeffer, assistiu às primeiras experiências de piano preparado. Com Norbert Dufoureq, grande espe-

cialista de Bach, fez um curso de História da Música; com Roland Manuel, historiógrafo de Ravel e Manuel de Falla, fez curso de Estética e Pedagogia.

Com Gaston Crunelle, seu professor de flauta do Conservatório de Paris, aprendeu a respeitar a personalidade de cada aluno, não modificando a maneira de cada um se expressar. Sobre Crunelle, ela declara:

Odette acrescenta que o ensino de Crunelle daria um capítulo à parte. Era relacionado à sua personalidade expressiva e comunica-

[...] Mais do que um roteiro estabelecido, mais do que um conteúdo rígido e histórico, ele formava os alunos para serem músicos, executantes, presentes. Dotado de uma psicologia instintiva, ele ensinava como estudar, insistia na concentração, na memória, na presença física. (DIAS, 2003, p. 11).

tiva de músico profissional atuante. Durante os quatro anos que estudou com Crunelle priorizou a profundidade de foco sobre as obras escolhidas, ao conhecimento superficial de uma grande quantidade de obras: “[...] eu estudei o ‘como estudar’, tanto que nunca mais tive outro professor e todo repertório que toco estudei sozinha com as partituras” (DIAS, 2003, p. 11).

Na classe de Crunelle também teve oportunidade de conhecer pessoalmente André Jolivet, Dutilleux, Pierre Sancan e George Enesco, pois iam assistir à execução de suas obras. Com Enesco ao piano, por exemplo, teve o privilégio de tocar “Cantabile e Presto”. Além disso, foi na classe de Crunelle, também, que ela ganhou o importante Concurso Internacional de Genebra, onde obteve por unanimidade a “primeira medalha de flauta”, em 1951.

Odette menciona, ainda, que Crunelle tinha um assistente, Fernand Caratgé, que o substituíam quando viajava em tournées. Ela observa que “o ensino de Caratgé era mais analítico e completava admiravelmente o de Crunelle” (DIAS, 2003, p. 11-12).

Perguntada por este pesquisador se ela poderia falar um pouco sobre a maneira de Crunelle ensinar, tentando fazer um paralelo entre fundamentos e procedimentos pedagógicos dele, com os fundamentos e procedimentos pedagógicos utilizados por ela, especificamente na UnB, a professora declara:

O respeito à expressão de cada um

O respeito – princípio maior da perspectiva pedagógica de Odette –,

Ah, mas você está sendo muito teórico. O que eu fiz, já te falei, foi confrontado em uma realidade diferente, [...] diferente do que tinha lá em Paris, muito diferente. Então realmente a pessoa vai se influenciar, mas talvez ele me influenciou na ideia de eu ser eu mesma, você entende, mais do que tudo, mais do que tudo. Ele deixou essa coisa da liberdade, da confiança [...] a sua ideia de poder tocar... tocar, tocar. Não é porque me apoiei tanto em Crunelle. Quando me referi a ele, é porque vinha naturalmente. Eu assimilei as coisas dele, eu não precisava de me lembrar o que o Crunelle falava, vinha assim, normalmente, aquela coisa. Ele dizia: “C’est toi qui joues”, “é você que está tocando”. Eu falo isso com meus alunos porque [ele] passou para mim. Não é [por]que quando o aluno está tocando [que] eu vou me lembrar do que o Crunelle falou para mim [...]. O modelo sim, o modelo do que eu assimilei eu incorporei algumas coisas, mas muitas outras coisas me confrontei com coisas [questões/realidades] completamente diferentes [...]. (DIAS, 2006, p. 4).

foi o grande legado transmitido a ela, não só pelos pais, quanto por seu professor, não obstante dela ressaltar que Crunelle lhe “influenciou na ideia de eu ser eu mesma”. Declara, ainda, que ele insistia na importância da personalidade, uma vez que, quanto à flauta, ao repertório, de um modo geral, todos sempre vão “saber bastante”. Pode-se inferir que, para ele, um músico sem personalidade, ainda que toque bem, representa um artista incompleto. Odette enfatiza, citando as palavras dele: “ ‘C’est toi qui joues ’ ” (DIAS, 2003, p. 14).

Questionada por mim a respeito do que ela pensa exatamente sobre “respeitar a expressão de cada um”, ela responde:

Observando o discurso apresentado por Odette e relacionando-o com os seus discursos sobre as qualidades e conduta de Crunelle

Cada um tem um tipo de expressão sonora, como existe no bocal. Você não pode mudar, dizer que o som dele é feio, que o som dele não é ... O som tem que ser afinado, legato e tudo. Mas o timbre de cada um, pertence a cada um, isto é a expressão de cada um [...]. Depois também, a mesma pessoa, na compreensão de uma frase, a questão da respiração, por exemplo, a expressão. [...] Você pode discutir uma frase, você não é dono da verdade, é preciso discutir com o aluno a questão do fraseado, da respiração, do volume [...] Tem gente que tem menos volume. Você tem que saber explicar [...] a disposição física dela, a expressão, a ligação, a sua transformação física. [...] a postura, a posição da flauta ela não é idêntica para todo mundo. Tem gente que tem o ombro mais caído [...]. Então você tem que olhar a pessoa que tem na sua frente, a isto é que eu chamo “a expressão do outro”. Você dialoga com a pessoa, não vai impor. Com aluno você tem que dialogar. [...] Tem que observar muito bem a pessoa que tem na sua frente. Observar muito bem o aspecto físico, a voz da pessoa, a maneira de olhar. Aí você começa... (DIAS, 2006, p. 1, grifos meus).

em sala de aula, percebe-se, com nitidez, a unidade de pensamento entre eles. Tal fato, além de poder ser considerado procedente, a coloca na qualidade de uma efetiva propagadora de um legado que “assimilou”. Como ilustração dessa “qualidade”, ao relatar uma situação vivida na classe de Crunelle, demonstra ter sido aquilo um grande aprendizado que recebeu e transmite:

Ao afirmar “ele é um artista”, seu professor, além de valorizar o aluno, de reconhecer sua condição de flautista, fez um alerta incisivo

Quando estava na classe de flauta em Paris, apareceu um flautista suíço que tocava de uma maneira diferente, sem nenhum vibrato (tido como característica da “escola” francesa). Ele ganhou o primeiro prêmio no primeiro ano. Os alunos criticaram: “ele tem o som feio, etc...” Crunelle mandou-os calar e disse: Ele é um artista. (DIAS, 2003, p. 18).

[6] Roma Temível – texto disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.228/7436>

[7] Gilles Deleuze faz sobre os jogos e os esportes em A lógica do sentido (2000), no texto intitulado “Do jogo ideal”, o autor realiza, a propósito dos jogos inventados por Lewis Carrol em seus livros sobre Alice.

à classe para conscientizá-los de sua individualidade. Assim, Crunelle deixa transparecer sua tendência às teorias progressistas, à pedagogia libertadora, segundo as quais o respeito aos educandos, à sua dignidade, a seu ser em formação, à sua identidade relacionada com suas origens, são levados em consideração. A propósito, remetendo a Freire: “O respeito devido à dignidade do educando não me permite subestimar, pior ainda, zombar do saber que ele traz consigo para a escola” (FREIRE, 1996, p. 64).

Comportamentos e “métodos” de ensino

No que diz respeito especificamente a seu comportamento ou “métodos” de ensino, a flautista-professora declara: “sempre provocar, incentivar a curiosidade dos alunos em relação ao universo musical, fazer deles músicos ‘atuantes’ ” (DIAS, 2005, p. 7). Ela mesma sugere as questões: — “como? provas? concursos? festivais? apresentações públicas?” (ibid) —, e, a seguir revela como eram realizadas as respectivas atividades, e até mesmo como era elaborado o repertório para seus alunos. A este respeito:

Odette aponta outro elemento que considera essencial no seu ensino, ao ressaltar a importância de descobrir a individualidade, a

Provas – eu não aplicava provas –, existia no departamento uma pauta para apresentações públicas dos alunos. Eu falava para eles se inscreverem quando tivessem vontade, e com um repertório preparado – convocávamos os colegas professores, alunos, amigos, parentes para o “concerto”, que fazia parte da avaliação durante o ano todo. Não era uma prova, um concurso, não tinha banca. Da mesma forma, o recital de formatura se tornava uma festa – às vezes com comes e bebes.

Repertório – as “ementas” eram flexíveis – figuravam mais pro forma. Sempre abertas a repertório novo, contemporâneo – obras de jovens compositores do departamento, música “popular”, choro – música eletroacústica.

Festivais-Encontros – Foram promovidos por mim, com apoio total do departamento, dos colegas e alunos e das entidades oficiais (CNPq, CAPES, Embaixadas), vários cursos e encontros nacionais e internacionais – com execuções e concertos ao vivo – pelos alunos e professores, e colaboração dos adidos culturais das embaixadas. (DIAS, 2005, p. 6).

personalidade de cada um, para procurar desenvolvê-la. Fala sobre seus alunos dizendo que todos tocam de uma maneira diferente, um orgulho para ela, que admite ser, talvez, a marca de sua “escola”. Tal fato volta a remeter ao legado de Crunelle que sempre dizia aos seus alunos ser a personalidade o mais importante, uma vez que de flauta todos vão saber o bastante.

Não poderia deixar de remeter aqui as ideias de Jacob, mencionadas por Freire, quando este enfatiza a importância de sermos diferentes um dos outros. Assim, igualmente na Pedagogia da Libertação, para Odette, a individualidade, a identidade, sempre foi considerada um elemento essencial na formação do instrumentista.

Considerações sobre técnica

Como pode ser observado, a flautista-professora assume abertamente não ensinar técnica pura, confirmando as críticas que rece-

“- sou alvo de críticas (por ex: não ensino técnica pura) – para mim, técnica é inseparável da arte ‘techné’ (grego) significa arte – fazer”. (DIAS, 2005, p. 2).

be, mas se justifica. Em vários momentos, reafirma sua concepção de técnica como indissociável de outros requisitos da arte musical. Argumenta enfaticamente que o ensino da técnica deve se relacionar à valorização da expressividade, da musicalidade, da sensibilidade, da emoção, exemplificando: através do estudo das notas longas, escalas, acordes e dos intervalos, você pode produzir beleza musical.

Em outro documento ela faz novas reflexões sobre técnica, estabelecendo paralelos com o hai-kai, o minerador, o ourives e entre a mão e o pensamento. A respeito disso, ela declara:

Neste contexto, cabe fazer um paralelo com um belíssimo texto de Martin Heidegger, a “Serenidade”, apresentado por Isabel Maia

[...] essa técnica é a procura do essencial, o condensado, como no “hai-kai” japonês.

– é o som incisivo, cavado, minerado, e não trabalhado como ourives na superfície.

– a procura desse som, denso, humano, exige um estudo em profundidade, aprimorando todos os recursos de movimento, gestos, respiração e principalmente pensamento que leva à emoção e a comunicação.

Essa é a minha procura constante.

Em resumo: a técnica não é uma ferramenta – ela é a própria arte, – a mão inseparável do pensamento. É preciso visitar o Museu da Estação em BH – Museu de Artes e Ofícios – onde cada ferramenta de trabalho é, em si, uma obra de arte. Esse é o meu conceito de “técnica”. (DIAS, 2007, p. 4).

(2007) . Fazendo uma reflexão sobre a essência da técnica moderna, Heidegger mostra a necessidade de recuperar o que ele chama de “pensamento meditativo”, defendendo que aquilo de maior valor que o homem possui é ser justamente um “ser pensante”. Chama atenção para este fato: o homem se esqueceu de “ser”, deixando-se “amarrar” pelas coisas, ou seja, transformando a realidade em puro objeto para ser dominado e explorado, o que implica em uma supervalorização excessiva na técnica como possibilidade de domínio sobre todas as coisas. Assim, Heidegger propõe que mantenhamos o pensamento “acordado”, não nos esquecendo de “ser”; que sem negar a técnica repensemos nossa relação com ela, pois o homem é um ser pensante.

A meu ver, o ideal de Heidegger nesse texto vai ao encontro da proposta de Odette, que também procura valorizar, antes de tudo, o “ser”, conforme observado em suas palavras. É oportuno, ainda, mencionar a advertência de Vattimo que Odette parece ter no pensamento: “o esquecimento do ser não é um fato que atinja só o pensamento, mas determina todo o modo de ser do homem no mundo” (VATTIMO, 1977, p. 134 apud MAIA, s.d).

O essencial no estudo da flauta

Ao apresentar compactamente o que considera essencial no estudo

da flauta, a flautista-professora delineia um perfil pedagógico dotado de objetividade, atento às prioridades, comprometido com o “ser pensante”, criativo, reflexivo. Deixa também transparecer uma estreita relação com o modelo de ensino de instrumento denominado por Tait (1992), como o da “margem de flexibilidade para o diálogo” ; refere-se à relação de prazer, contentamento, em tocar, ainda que somente estudos, o que só reforça seu mote. Além disso, admite que tais prazer e contentamento abram possibilidade de uma festa, legado de sua primeira professora de piano, Madame Marguerite Laueffer-Heumann.

Não se poderia encerrar este subtópico sem citar suas recomendações específicas para o estudo da flauta:

Resultados de seu ensino

Os resultados de seu ensino na UnB podem ser observados em vá-

O que eu acho essencial no estudo da flauta é ter alguns elementos básicos de estudo de sonoridade primeiro – estudo de intervalos, procurando a maior continuidade e expressividade no som; – exercícios de articulações e ritmos baseados em escalas tonais e modais; – criação de exercícios apropriados às dificuldades de cada peça, cada um no seu estilo; – análise das peças; – conhecimento das partes de piano ou dos outros instrumentos nos conjuntos orquestrais camerísticos; – concentração no tempo de estudo: 20 minutos concentrado é o bastante; – saber parar, relaxar e depois [recomeçar, isso evita tendinite!] e confiar no adquirido; – memorização; – desenvolver o prazer de tocar; – tocar em conjunto, em muitos ambientes, uns para os outros; tocar é uma festa. (DIAS, 2003, p.19).

rios trechos de suas cartas e entrevista, e através de depoimentos dos ex-alunos que hoje atuam em Escolas de Música, Universidades e Orquestras. O primeiro que posso mencionar, é a maneira diferente com que seus alunos tocam em relação uns aos outros, incluindo aí suas próprias filhas. Isso parece ser tão importante e significativo

[10] Agamben discute o sentido do termo “nua” no sintagma “vida nua” que, segundo ele, e em formulação corresponde ao termo grego *haplos*, com o qual a filosofia primeira define o ser puro. “O isolamento da esfera do ser puro, que constitui a realização fundamental da metafísica do ocidente, não é, de fato, livre de analogias com o isolamento da vida nua no âmbito de sua política. Aquilo que constitui, de um lado, o homem como animal pensante, corresponde minuciosamente, do outro, o que o constitui como animal político. Em um caso, trata-se de isolar dos ,múltiplos significados do termo “ser” [...] o ser puro (*ôn haplós*): no outro, a aposta em jogo é a separação da vida nua das múltiplas formas de vida concretas.

[10] Ser puro, vida nua – o que está contido nestes dois conceitos para que tanto a metafísica quanto a política ocidental encontrem nestes, e somente nestes, o seu fundamento e o seu sentido? Qual é o nexó entre esses dois processos constitutivos, nos quais metafísica e política, isolando o seu elemento próprio, parecem chocar-se com um limite impensável? Visto que, por certo, a vida nua é tão indeterminada e impenetrável quanto o ser haplós e, como deste último também se poderia dizer dela que a razão não pode pensá-la senão no estupor e no assombramento (quase atônita, Schelling)”. In: (2002, p. 187).

[11] Deixo meus sapatos no final da caminhada. Saio, mas deixo-os na estrada, com todos aqueles que me acompanharam. Obrigado e até breve em Roma! (tradução do autor).

para ela que, além de mencionar esse ponto como fator de orgulho, o propõe como possível marca característica de sua “escola”.

Outra questão importante mencionada pela flautista-professora é a multiplicação de flautistas que se deu em Brasília durante os vinte anos em que ela ensinou na UnB: “Fiquei vinte anos na UnB e posso dizer que houve uma multiplicação impressionante de flautistas que tocam, ensinam, pesquisam, trabalham em produção” (DIAS, 2003, p. 17). Ainda a este respeito, ela posteriormente declara: “Partindo praticamente do nada em 1974, posso dizer que houve uma multiplicação não ‘de flautistas’, mas de seres humanos felizes e atuantes, caracterizados pela sua liberdade” (DIAS, 2005, p. 5). Isso, sem dúvida, é um reflexo do modelo que ela ofereceu com seu princípio maior: respeito ao ser humano e valorização da individualidade, da personalidade.

Ressalta, também, nos depoimentos e entrevista que me concedeu, a realidade do ensino de flauta atualmente em Brasília, informando que seus alunos já formaram, pelo menos, três gerações de profissionais. [... hoje, 2015, talvez até quatro gerações] Considerando suas características pessoais e de educadora, transmitidas aos seus alunos, ela se indaga: “Como e por que isso tudo pôde e pode acontecer quando a “raiz” é tão pouco “acadêmica”? [...]” (DIAS, 2005, p. 4). Além disso, faz revelações sobre “o período brasileiro (1974 – 1994)”, dizendo que, ao chegar ao Departamento de Música da UnB, praticamente não havia alunos. Os que foram aparecendo tinham perfis os mais variados, sendo a maioria iniciantes. Não existia a prova específica para ingresso ao curso. Nesse contexto, ela diz ter estado diante de um dilema: “Procurar nivelar ou considerar a individualidade de cada um? Cada aula adaptada a cada um?” (ibid).

No que diz respeito ao comportamento de seus ex-alunos, ou à “unidade de comportamento” que eles apresentam, a flautista-professora declara que eles são unidos, curiosos, estão sempre à procura de novidades e repertório diferenciados. Ela destaca não serem

preconceituosos, têm interesse pela música contemporânea e pela brasileira, assim como existe a “unidade de formação, de preparo, de grupo”, além de sentirem “prazer” de tocar. Comenta, com justificada satisfação, que tudo isso lhes foi transmitido por ela. Outra importante declaração foi sobre outro de seus pontos de orgulho: “Um de meus maiores pontos de orgulho é de constatar que muito poucos dos alunos que tive, principalmente em Brasília, se desviaram do campo da música” (DIAS, 2003, p. 17).

Assim, constatei uma perspectiva pedagógica viva, em constantes mutações, transmitindo, sobretudo, autonomia cognitiva a seus alunos. Neste intenso processo de investigação, às vezes perturbador, mas muito prazeroso, meu entendimento da pedagogia de Odette deixou-me também mais convicto de que valores como respeito, diálogo e tato pedagógico são componentes essenciais que se devem integrar à formação do instrumentista. Isso significa atentar para o aspecto essencialmente humano da educação, especialmente na atualidade, quando princípios, valores e costumes, como os mencionados, têm sido relegados.

Por fim, fazendo um paralelo entre as pedagogias de Freire e Odette, enquanto Freire teve como propósito tornar os indivíduos livres das amarras da opressão, retirando-os da condição de dominados, desrespeitados, a perspectiva pedagógica de Odette – norteadas pelo pensar, dialogar e decidir com racionalidade a prática pedagógica a ser vivenciada –, possibilitou aos seus alunos uma atitude de liberdade, de individualidade e de busca da identidade. Através do confronto entre vivências, Odette fez surgir instrumentistas, músicos, desvinculados de modelos pré-estabelecidos, que não sejam aqueles dos próprios alunos: flautistas com personalidades e identidades próprias, consolidando uma “escola”.

Referências

ARANHA, Maria Lúcia. Filosofia da Educação. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

CARVALHO, Maria Araújo. Relação Conceitual: Visão de Liderança e Inteligências Múltiplas. 2003. 160f. Dissertação (Mídia e Conhecimento). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

CAVALIERI FRANÇA, Cecília. Engajando-se na conversação: considerações sobre a técnica e a compreensão musical. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, n. 6, 2001, p. 35-40.

COSTA D'AVILA. Brasília: Escola de Música de Brasília, 2006. Gravação em áudio e vídeo (88 min.).

COUCEIRO, M. L. P. Autoformação e Transformação das Práticas Profissionais dos Professores. Revista de Educação. Vol. VII, 1998. p. 53-62.

DIAS, Odette E. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro, RJ, 11 de junho de 2003.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/ RJ, 30 de abril de 2005.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/ RJ, 26 de julho de 2007.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/RJ, 30 de abril de 2008.

_____. Carta a Raul Costa d'Avila, Rio de Janeiro/RJ, 23 de outubro de 2008b.

_____. Odette Ernest Dias: depoimento [jan.2006]. Entrevistador: Raul Costa d'Avila. Santuário do Caraça (MG): Bocaina, 2006. Gravação em áudio (23 min.).

DICIONÁRIO de Sociologia Endoculturação. Disponível em: <http://www.prof2000.pt/users/dicsoc/soc_e.html#endoculturacao>, Acesso em 02 jan. 2009.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. 34ª ed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1996.

_____. Pedagogia da Esperança. 13ªed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1992.

MAIA, Isabel. Sobre a "Serenidade", de Martin Heidegger. Disponível em:<<http://www.consciencia.org/contemporanea/heideggerisabel.shtml>>. Acesso em: 16 fev. 2007.

MAIA, Sidnei da Costa. Sidnei da Costa Maia: depoimento [2006] Entrevistador: Raul Costa d'Avila.

MARCONI, Marina A. e PRESSOTO, Zélia M. Neves.

Antropologia: uma introdução. São Paulo: Atlas, 2006.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti. Ensino: as abordagens do processo. São Paulo: EPU, 1985.

PACHECO, José Augusto. O pensamento e a acção do professor. Porto: Porto Editora, 1995.

RÓNAI, Laura. Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX. 2003. 314f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

TAIT, Malcolm J. Teaching Strategies and Styles. In COLWELL, Richard (Ed.) Hand-book of research on music and learning. New York: Schirmer Books, 1992, p. 525-535.

VASCONCELOS, M. L.; BRITO, R. H. Conceitos de educação em Paulo Freire. Petrópolis: Editora Vozes, 2006. p. 81

Homenagem à Pianista e Poetisa Yara Cava

Sônia André Cava de Oliveira

Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande/UFRGS. Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Bacharel em Piano, Licenciatura em Educação Artística, habilitação Música pela UFPel. Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. arievilo@ufpel.edu.br

Homenage al Pianista y Poetisa Yara Cava

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar algumas vivências e produções artístico-culturais da Professora, Pianista e Poetisa Yara Cava. Abordamos sua iniciação ao aprendizado da música através do piano; os estudos realizados até sua formatura pelo Conservatório de Música de Pelotas, bem como sua trajetória como docente dos cursos de Licenciatura, Bacharelado e Pós-Graduação em Música da UFPel. Passamos por algumas realizações artístico-musicais de relevância por ela realizadas. E por fim, suas vivências no campo da poesia, bem como a abordagem de sua produção literária.

Palavras-chave: Professora; Pianista; Poetisa; Vivências.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar algunas experiencias y producciones artístico-culturales de la maestra, pianista y poeta Yara Cava. Nos acercamos a tu iniciación para aprender música a través del piano; los estudios realizados hasta su graduación por el Conservatorio de Música de Pelotas, así como su trayectoria como docente en los cursos de pregrado y posgrado en Música de la UFPel. Pasamos por algunos logros artísticos musicales de relevancia realizados por ella. Finalmente, sus experiencias en el campo de la poesía, así como el enfoque de su producción literaria.

Palabras clave: Maestra; Pianista; Poeta; Experiencias.

Introdução

Este trabalho tem a intenção de apresentar e homenagear a professora Yara André Cava – pianista e poetisa pelotense, que se dedicou à música por mais de trinta anos e que há algum tempo alçou voos para a poesia e a pintura.

A história de Yara inicia-se, neste artigo, quando ganhou um presente de seu avô – ganhou um grande amigo. Este se chama *Thürmer* – o seu piano. E até hoje esse amigo tem parcela importante ao longo de sua vida. Yara se refere ao piano da seguinte forma: “Cada tecla tinha um som tão belo, irresistível, doce, saboroso! Foi meu primeiro amor, por ele me apaixonei” (CAVA, 2017, p. 65).

Conta-se a trajetória de uma menina que cresceu ao lado de seu piano, se desenvolveu, formou-se em música e que com o tempo, se transformou em uma artista – pianista e professora, e mais tarde, poetisa. Uma trajetória que se inicia pelo seu amor pela música e que, aos poucos, pelas muitas experiências vivenciadas e apreendidas, constituíram-na na pessoa que se vai apresentar.

Aquela menina Yara Bastos André e, posteriormente, Cava (por parte de seu esposo), é natural de Pelotas/RS, e conta sua história com o piano e com a música:

[...] eu comecei a estudar piano lá na Biblioteca, [...] quando eu vinha aqui os degraus eram alvos, bem branquinhos e bem lisinhos, a luz era forte aliás, forte por causa do sol porque era de dia, era tudo maravilhoso. [...], eu comecei isso jovem, menina, com o carinho do amor do avô, a escada nova, tudo brilhante [...]. (CAVA, 2019b, [s.p]).

Seus estudos musicais iniciaram-se no Conservatório de Música de Pelotas (no prédio da Biblioteca, pois o Conservatório estava em obras), sob a orientação do professor Antônio Margherita, que lecionava teoria musical, e do professor Darry Prietto da Silva, que



Figura 1. Yara acompanhada de seu avô, indo para ao Conservatório de Música.
Fonte: Acervo Yara Cava.

ministrava piano. Mais tarde, passou a ter aulas de piano com o professor Milton de Lemos, que era diretor, e também aulas de canto com a professora Lourdes Nascimento.

No decorrer desse caminho, aquela menina foi se desenvolvendo musicalmente e também como pessoa, construindo seu jeito de ser, de se expressar e de enfrentar desafios. Pode-se destacar que Yara obteve os bons resultados, os quais hoje se vai recordar, porque sua formação iniciou a partir do incentivo do seu avô, das influências musicais da família, e do seu amor pela música e por seu piano.

Yara fala sobre o incentivo de seu avô, suas experiências iniciais e seu futuro com o piano:

Eu devo isso a ele, porque ele idealizou que eu tinha que ser uma pianista... Ele tinha muito orgulho de mim mesmo sendo criança. Ele fazia eu tocar para o padeiro, para o verdureiro, para o leiteiro, porque naquela época se vendia o leite em tarros na rua. O leiteiro levava o leite na casa. E assim eu tinha que tocar para todo mundo. Durante a noite quando não havia mais movimento na casa, ele abria a janela da sala e fazia eu tocar. A “gurizada” subia na janela da casa e me aplaudia, e vovô dizia: Vai se habituando, porque quando for adulta vai ser pianista e tocar para o público. E eu ficava envergonhada, mas isto foi me dando asas para voar, foi criando aquela vontade de tocar para os outros e ganhar aplausos. Meu avô foi meu grande incentivador. (OLIVEIRA; GONÇALVES; SOARES, 2017, [s.p]).

Sob orientação e zelo de seus professores de piano – Darry Silva¹ e Milton de Lemos², desempenhou suas tarefas de estudo com disciplina e estudo diário, realizando muita técnica ao piano, e também desenvolvendo sua expressão, seu cantar das melodias, com coragem e determinação para enfrentar os desafios de realizar, de executar musicalmente uma obra. Do mesmo modo, foram muito importantes no seu crescimento, tomar o gosto pela sua participação em apresentações e recitais – sendo um grande incentivo dos professores, e ser estimulada a tocar mais, se dedicar mais, ao assistir concertos e recitais de grandes intérpretes que passaram pelos palcos do Conservatório de Música, principalmente. Por último, mas muito significativo, foram a dedicação e o entusiasmo que desde o começo se mantiveram presentes no seu íntimo e foram a força motriz para fazê-la atingir seus objetivos, fazer música, tornando-se pianista. Falando de seus professores de piano, o professor Milton de Lemos, um músico, educador, professor de prestígio no meio musical brasileiro foi descrito como

[...] figura tensionada entre a rigidez com que exercia seu papel de educador e administrador e a dedicação e elegância que nos relatos aparecem com precisão de detalhes tais como o formato das mãos, os sobretudos longos, o olhar altivo e distante que caracterizam o bom músico. (OLIVEIRA; GONÇALVES; SOARES, 2007, p. 245).

O professor Milton de Lemos, estando à frente do Conservatório de Música entre os anos de 1923 a 1954, como diretor, também formou muitos jovens e proporcionou e incentivou a busca de aperfeiçoamento dos mesmos quando, segundo Cava (2017, p. 98), “Pressentindo as possibilidades na carreira artística de seus jovens alunos, animava-os ao redobrado estudo, incentivando-os a trilhar o difícil caminho da arte”.

[1] Darry Prietto da Silva “empezó sus estudios de piano con su hermana Arietta y con Amélia Soares, en la ciudad de Pelotas. En el año de 1920, ingresó en el Conservatorio de la ciudad, y tuvo como profesores de piano a Sá Pereira, Milton de Lemos y Heitor de Lemos. Realizó estudios de perfeccionamiento en piano con los maestros Barrozo Neto, Rossini Freitas y armonía y canto coral con Lorenzo Fernandez, en el Conservatorio Brasileiro de Música de Rio de Janeiro”. (NOGUEIRA, 2001, p. 145-146)

[2] Milton de Lemos “empezó sus estudios de piano con su madre, Amélia Augusta Figueira de Lemos, ingresando luego después en el Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro. Realizó toda su carrera de piano en la cátedra del consagrado profesor y compositor Barrozo Netto, y en 1919 lo ha concluido alcanzando Medalla de Oro en 1919 en el concurso al premio de la escuela. Concluyó la carrera de Teoría y Solfeo con Frederico Nascimento, y luego recibió lecciones particulares de harmonía del maestro”. (NOGUEIRA, 2001, p. 161).



Yara criança, juntamente com professores e alunos do Conservatório.
Fonte: acervo do Centro de Documentação Musical Cons. Música – UFPel.

A professora Yara Cava coloca que Darry Silva foi seu primeiro professor no Conservatório de Música e que, como ensinamento, a deixou a importância do estudo da técnica para atingir a realização musical. (CAVA, 2019b; 2019).

Em 1950 ela se formou pelo Conservatório de Música de Pelotas “com nota máxima do curso de piano”, e foi “contemplada com uma bolsa de estudo para frequentar o Segundo Curso Internacional de Férias” na cidade de Teresópolis no estado do Rio de Janeiro. Lá cursou piano, canto e música de câmara, tendo estudado com os professores Tomaz Teran³, Anselmo Slatopolski e Hans-Joachim Koellreutter⁴, segundo Cava (2019a).

Nesses cursos, a oportunidade de conviver e receber orientação com renomados professores estrangeiros e brasileiros – músicos e compositores, e também compartilhar saberes com estudantes de várias partes do Brasil, contribuíram para seu desenvolvimento musical e artístico, construindo novos conhecimentos pelas experiências vivenciadas nos diferentes cursos. Ao retornar para Pelotas, foi “convidada pelo Sr. Diretor e Professor Milton de Lemos para lecionar no Conservatório, onde permaneceu até sua aposentadoria em 1989, já então este educandário agregado à Universidade”, conforme Yara (CAVA, 2019b).



Chegada no aeroporto de Pelotas após o concerto no Rio de Janeiro, em 1951.
Fonte: Acervo Yara Cava

Momentos significativos de sua carreira musical

A partir deste momento, destacam-se experiências artístico-musicais significativas que a professora Yara participou. Iniciou sua carreira artística realizando Concertos com Orquestras – no Rio de Janeiro sob a regência da maestrina Joanídia Sodré, em Porto Alegre com o maestro Pablo Komlós, e em Pelotas com os regentes Ênio de Freitas e Castro e Guido Santórsola, além de muitos recitais solo, concertos e apresentações artísticas.

Desses, ressalta-se o Concerto ‘Recitais de Intercâmbio’, promovido pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro em agosto de 1951. Sob a orientação do professor Milton de Lemos, a jovem pianista Yara André apresentou um programa de Concerto com obras importantes da literatura erudita pianística, na Sala Leopoldo Miguez da Escola de Nacional de Música.

Iniciou a primeira parte com a Sonata op.110 de Beethoven e em seguida executou o Prelúdio e Fuga em lá bemol maior de J. Sebastian Bach. A segunda parte iniciou com obras dos compositores brasileiros Barrozo Netto e Carlos Anes, em seguida executou uma peça de Isidor Philipp – compositor e pianista húngaro radicado na França, e depois duas obras de F. Chopin – Estudo op.10 nº 7 e Balada em sol menor, op.23. E, para finalizar, a pianista executou a obra de Beethoven para piano e orquestra – Concerto nº 3 op. 37, em dó menor – com a Orquestra Sinfônica da Juventude sob a regência da

[3] Tomás Terán, 1896-1964. Pianista espanhol, tuvo importante actuación como profesor y pianista en Brasil, donde estuvo afinado a partir de 1929. Colaborador de Villa-Lobos, presentó en Paris en 1927 la primera audición de su Choros n.8, para dos pianos y orquesta. (NOGUEIRA, 2001, p. 148).

[4] Hans-Joachim Koellreutter, 1915-2005. Músico, compositor, ensaísta e educador alemão naturalizado brasileiro (BRITO, 2015, p. 17). Estudou na Escola de Música de Berlim, tendo aulas de flauta, piano, musicologia, composição e regência coral com professores importantes. (BRITO, 2015, p. 22). O compositor foi responsável por um grande número de ações e iniciativas no cenário cultural e musical brasileiro, iniciadas no final da década de 1930 e estendidas por todo século XX. (BRITO, 2015, p. 24).

Maestrina Joanídia Sodré⁵, além das obras extras ao programa que foram tocadas, entre elas, uma peça do compositor russo Prokofiev. (PROGRAMA DE CONCERTO, 1951).

O Concerto, como um todo, foi de muita relevância para a carreira artística da jovem pianista, pois foi a grande oportunidade de mostrar seu talento numa das escolas de música mais importantes do país e com a presença de uma plateia bastante qualificada. Ser conduzida pela maestrina Joanídia Sodré foi outro grande desafio ao executar o Concerto de Beethoven para piano e orquestra com ilustre musicista do cenário carioca. A regente também era pianista e compositora que muito se dedicou à música e teve papel importante no ensino da música no Rio de Janeiro ao ser diretora da Escola Nacional de Música ao longo de vinte anos. (MÚSICA, 2019).

O contexto da sociedade na época deste Concerto – década de 50 –, era de muitas jovens moças estudando piano, e ao mesmo tempo, os professores de piano eram na sua maioria homens, muitos dos quais também seguindo suas carreiras como pianistas e compositores. No entanto, este Concerto foi bem diferenciado e característico, pois mostrou a presença das mulheres apresentando a sua arte, a sua expressão, a sua paixão pelo fazer musical – pela presença da jovem pianista Yara André e a uma maestrina Joanídia Sodré, em plena Escola de Música do Rio de Janeiro, demonstrando a força e a competência das mulheres no meio musical.

Como resultado dessa apresentação, a jovem Yara André recebeu uma crítica muito expressiva da pianista brasileira Dyla Josetti⁶, e que na época foi publicada em um jornal da cidade do Rio de Janeiro. A seguir, destacam-se os trechos que entende-se relevantes:

A jovem e talentosa gaúcha lára André, que apresentou-se em recital no Salão Leopoldo Miguez, é mais uma pianista que surge, cotada de aptidões tais que passou do terreno das promessas. [...].
lára André está apta a arcar com as maiores responsabilidades pianísticas. Dona de magnífica intuição artística, a brilhante musicista venceu todas as dificuldades com absoluta segurança e apreciável técnica, especialmente nas obras de Bach e Beethoven. (JOSETTI, 1951, [s.p]).

Neste primeiro trecho da crítica, Dyla Josetti destaca o potencial artístico da jovem pianista, evidenciando sua intuição, segurança e a técnica, além de indicar sua capacidade e disposição para a carreira artística.

Outro trecho a ser destacado pela crítica:

Evidenciando um temperamento de esplendida musicalidade, lára André deixou perceber agilidade apreciável e segurança de ritmo, atraindo as atenções do auditório com seu magnífico “toucher”, aveludado, discreto e medido. É difícil salientar alguma peça do seu programa, pois todas obedeceram à mesma criteriosa execução, analisada nos mínimos detalhes. (JOSETTI, 1951, [s.p]).

Aqui é reconhecida a musicalidade da jovem Yara, chamando a atenção para seu toque refinado ao piano, o que indica o domínio das obras que executa e seu profundo conhecimento do repertório, consequência de muita dedicação, horas de estudo, e uma criteriosa orientação por parte de seu professor Milton de Lemos.

E concluindo a crítica, a pianista Dyla Josetti faz mais elogios e ainda menciona as obras extras que foram executadas após o término de um longo concerto.

Vibrantes aplausos, certamente extensivos ao seu ilustre mestre, presente ao concerto coroaram ainda a “Marcha do Amor das Três Laranjas” de Prokofieff, à qual lára André deu soberba e enérgica execução, entre outros extras.
Temos certeza no brilhante futuro artístico da jovem pianista. Não lhe faltam força de vontade, personalidade bem marcada e uma incontida ânsia de aperfeiçoamento. (JOSETTI, 1951, [s.p]).

É manifestada a resposta da plateia pelos aplausos recebidos e, principalmente, a crítica de Dyla Josetti revela a sua percepção sobre a jovem pianista, anunciando um futuro promissor à Yara André pelas qualidades ali colocadas: “força de vontade, personalidade bem marcada e uma incontida ânsia de aperfeiçoamento”. E, mais uma vez, destaca-se a presença de uma pianista dando seu parecer sobre o concerto num jornal do Rio de Janeiro.

A jovem pianista Yara André, ao apresentar seu potencial artístico a um público bastante distinto, na presença de vários professores renomados, entre outros, destaca:

Lembro que encerrei o programa junto à Orquestra da Juventude com o Concerto N° 3 de Beethoven, tendo como regente a diretora maestrina Joanídia Sodré. Dentre a numerosa plateia, estiveram presentes: Magdalena Tagliaferro, Rossini de Freitas, Dyla Josetti, Edith Bulhões, Yolanda Ferreira, Lara Gomes Grosso, Lourdes Gonçalves, Julinha Vagner Cohin, Marialcina Lopes, Oriano de Almeida, Francisco Fabião, Margarida Lopes de Almeida e Leopoldo Gotuzzo, entre outros. Durante os cumprimentos, fui apresentada ao Professor Guilherme Fontainha, um senhor de compleição robusta, sorridente, alto e simpático, que se expressou mais ou menos assim: ‘Não deixaria de assistir ao recital de uma aluna do Milton, meu ilustre e prezado amigo, que desenvolve e propaga a música através de um Conservatório conceituado pela competência e dinamismo de seus dirigentes. Os frutos estão visíveis. Parabéns, jovem pianista’. (OLIVEIRA; GONÇALVES; SOARES, 2017, [s.p]).

Chama-se a atenção às palavras de Guilherme Fontainha, diretor do Instituto de Artes de Porto Alegre, que prestigiou o concerto, confiando na competência de Milton de Lemos, professor de Yara André, e confirmando os elogios apresentados na crítica da pianista Dyla Josetti.

Embora esse episódio, anteriormente relatado, seja de real importância, cabe aqui apresentar as outras experiências artísticas que Yara André teve ao tocar com outras orquestras e regentes e que



A orquestra de Pelotas tendo Yara como solista e como spala no violino, Olga Fossati.
Fonte: Acervo Centro Documentação Musical Cons. Música - UFPel

também foram muito significativas. Estas vivências contribuíram para desenvolver e constituir sua formação como musicista.

Em julho do ano de 1951, na cidade de Pelotas, Yara se apresentou como solista do Concerto de Beethoven n° 3 op.37 para piano com a Sociedade Orquestral de Pelotas, sob a regência do Maestro e Professor Ênio de Freitas e Castro⁷, que foi professor, compositor, pianista, maestro, folclorista e musicólogo brasileiro. (WIKIPÉDIA, 2019a).

Mais tarde, em outubro de 1952, foi solista no Concerto em Ré menor de Mozart, com a Sociedade Orquestral de Pelotas, sob a regência do maestro Guido Santórsola⁸, que foi compositor, violinista, violoncelista e maestro. Atuou na Orquestra Municipal do Teatro do Rio de Janeiro e foi professor do Conservatório de São Paulo. (WIKIPÉDIA, 2019b).

Outra apresentação de relevância foi em 1955, quando Yara André tocou com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre o Concerto de Beethoven n° 3, sob a regência do maestro Pablo Komlós⁹, no Salão Nobre da Pontifícia Universidade Católica. Importante regente no Rio Grande do Sul, o maestro húngaro assumiu a regência e a organização da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) em 1950, ano de sua fundação, e manteve-se no cargo até 1978. (WIKIPÉDIA, 2019d).

Neste pouco tempo após sua formatura, a jovem Yara demonstrou a capacidade de enfrentar grandes desafios e disposição para assumir novas responsabilidades.

Destacam-se, ainda, outros tantos recitais e apresentações dos quais Yara Cava participou ao longo de sua trajetória como musicista e professora, tocando com seus colegas de Conservatório, acompanhando cantores e instrumentistas, entre outras atividades. Citando alguns deles: Recital “3 Pianos” – com Yara André; Alcebiades Lino de Souza e Enilda Maurell Feistauer, sem data (NOGUEIRA, 2005, p. 144); Jarbas Taurino, barítono gaúcho; Piano: Yara Cava em maio de 1986 (CALDAS, 1992, p. 129); Concerto a dois pianos - Alcebiades Souza e Yara Cava, em maio de 1978 (CALDAS, 1992, p. 124).

Embora já estando aposentada de suas atividades docentes na universidade desde 1989, Yara continua fazendo música e mostrando sua arte. Destacam-se: Concerto a dois pianos – Sônia Cava e Yara Cava, em outubro de 1990; Recital de Lançamento do Livro Técnica Pianística de Sônia Cava quando Yara Cava e Sônia Cava tocaram Gounod – Meditation sur le 1º Prelude de J.S. Bach – Ave Maria (arranjo para dois pianos), em dezembro de 2012. (PROGRAMA DO RECITAL, 2012), entre outros.

E ainda, mais recentemente, em junho de 2018, se apresentou no Recital dos Ex-Alunos do Conservatório de Música da UFPel – Homenagem ao Centenário, executando três peças solo de compositores brasileiros, das quais se destaca a obra “Tango Brasileiro”, composta por Antônio Sá Pereira, primeiro diretor do Conservatório de Música; e também tocou uma obra a quatro mãos acompanhada de sua filha – Sônia Cava.

As mãos de Yara Cava e sua arte continuam em movimento, mostrando seu amor pela música e preservando a cultura musical e pianística.

Novos rumos

Chegou um tempo de escolhas, e Yara André optou por casar e constituir família, o que significou renunciar a carreira artística de pianista concertista em virtude de não ser possível conciliar uma vida de dedicação aos estudos musicais e apresentações artísticas, e dedicar-se a vida em família como mãe e esposa. Sobre isso, ela nos diz:

Sempre fazíamos música em casa. Com ele (o esposo - Armando) cantando era muito bom. Assim é que eu não me arrependo de não ter seguido a carreira... Cada vez que ia tocar, ficava um pouco nervosa, sentia algo, que é bom sentir. Quem não sente essa emoção antes de se apresentar não transborda a sensibilidade, fica amarrado... A endorfina funciona quando ficamos nervosos para nos apresentar, e se consegue ser cada vez melhor. Então achava que era bom para mim, tocar, porque quanto mais tocava, melhor eu me sentia. Apesar da tensão que dá na hora de entrar no palco, depois que se senta e começa a tocar a gente se sente bem. É gostoso, é compensador o aplauso do público [...]. (OLIVEIRA; GONÇALVES; SOARES, 2017, [s.p]).

Mas essa escolha não a afastou da música. Manteve-se sempre ativa na função de professora de piano, que desde cedo já exercia no Conservatório de Música. Também assumiu a responsabilidade de outras disciplinas quando se tornou professora do Curso de Música da Universidade Federal de Pelotas, tendo ingressado por meio de concurso público, quando defendeu a tese de concurso “Escalas e Arpejos: base da técnica pianística”, em 1977.

Neste longo tempo continuou participando de recitais como pianista, mas também desenvolveu atividades pedagógicas nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música, e no curso de especialização da Universidade Federal de Pelotas. Como professora, formou músicos ministrando disciplinas teóricas e práticas, orientando seus alunos de piano e promovendo apresentações artísticas dos

[6] Roma Temível
– texto disponível
em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.228/7436>

[7] Gilles Deleuze
faz sobre os jogos
e os esportes
em A lógica do
sentido (2000), no
texto intitulado
“Do jogo ideal”, o
autor realiza, a
propósito dos
jogos inventados
por Lewis Carrol
em seus livros
sobre Alice.

mesmos.

Dos frutos de seu longo período de docência no Conservatório e Universidade, destacam-se os vários alunos que formou, na graduação e na especialização, da qual se orgulha, conforme sua fala:

Como professora, formou vários alunos, entre eles, Maria do Carmo Seus, Afonso Celso da Costa Júnior, Isabel Nogueira, Vânia Branco de Araújo, Heloísa Fonseca da Silva, Ema Silva, Paulo Santos, Maria Luiza Coelho de Moraes, Izolda Dias, Mariza Vasques, Maria Helena Cruz, Vera Beatriz Penna Comin. Ana Maria Allgayer, Sônia Cava, Maria Dilma Prietto Luzardi, Luiz Guilherme Goldberg, Cecy Gagli, Aida Etchalus, Dionara Schneider, Maria Elisabeth Maurer de Salles, Loila Weymar [...]. (OLIVEIRA; GONÇALVES; SOARES, 2017, [s.p]).

É importante mencionar que, no decorrer de suas atividades profissionais, de acordo com a professora Yara, ela participou de cursos de aperfeiçoamento ministrados pelos pianistas Henriqueta Duarte, Homero Magalhães, Miguel Proença e Luiz Henrique Senise, entre outros, nas áreas de didática e interpretação pianística; de música folclórica e popular brasileira; de musicalidade e pedagogia do piano; da 4ª Oficina de Música em Curitiba, dentre outros. Estes fatos demonstram a permanente formação e a busca por atualização e constante troca de experiências com colegas pianistas, também professores. (CAVA, 2017, p. 68).

Encerrando esta etapa, retoma-se ao que Josetti (1951, [s.p]), falou em sua crítica à Yara, “Não lhe faltam força de vontade, personalidade bem marcada e uma incontida ânsia de aperfeiçoamento”, que é o entendimento que se percebe desta professora – musicista.

Do silêncio a novos voos, nova arte

Depois que seu esposo faleceu, Yara ‘desabou’. Havia entre eles uma relação forte e verdadeira que parecia eterna e é. A música, um dos

laços que os prendia, silenciou... o piano não mais cantou, permaneceu fechado por muito tempo. E foi a filha que o fez cantarolar de novo. Yara procurou continuar vivendo para poder contar sua história vivida, agora com os sons das palavras escritas. Tentando mostrar a força do verdadeiro amor, frequentou a Oficina da professora Hilda Simões Lopes para contar sua vida amorosa. Seu primeiro livro foi intitulado *Amor para sempre*. O segundo, *Poeiras do tempo*. O romance *Filhos do Pampa*, que participou com Alma Berasain, Lia Duarte, Elaine Fontoura e Maria Elizabete Vianna, nasceu das sementes plantadas nas aulas da professora Hildinha, termo carinhoso como a chamavam.

Yara nos conta sobre a importância dos começos de seus estudos musicais e literários quando diz: “Eu comecei a estudar piano lá na Biblioteca, [...], lá eu comecei também a literatura, a música e a literatura”. (CAVA, 2019b, [s.p]).

No parágrafo seguinte, iniciando os estudos de literatura na terceira idade comenta:

E quando eu subi a escada a luz luxuriante daqueles postes estava enfraquecida sabe, e eu olhei pro chão as escadas tão desgastadas que chegam a ter um vão assim de pisarem, e eu, que diferença... Porque quando eu vinha aqui os degraus eram alvos, bem branquinhos e bem lisinhos, a luz era forte aliás, forte por causa do sol porque era de dia, era tudo maravilhoso. (CAVA, 2019b, [s.p]).

Ela ainda continua a desenvolver seus dons artísticos e passou a escrever, tendo participado de vários livros editados, bem como a pintar quadros a óleo. E como ela mesma diz: “Sinto-me como uma figueira, que com suas sombras pode abrigar e incentivar os que dela necessitarem. Minha vida só tem sentido porque me sinto ainda útil...” (OLIVEIRA; GONÇALVES; SOARES, 2017, [s.p]).

Atualmente Yara frequenta o Centro Literário Pelotense, participando anualmente de suas Coletâneas. Tem conquistado

[8] Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidades, nem como boa vontade, ela se trai por signos involuntários” (DELEUZE, 1987, p. 14).

[9] *Nómos*, originalmente foi uma forma poética recitada com o acompanhamento de instrumentos em ocasiões especiais ou para o louvor aos deuses. Também significava, em que pese sua origem indo-europeia, uma forma de divisão territorial no Egito, algo como uma província. No sentido adotado por significava, originalmente, uma regra de conduta ou dizia respeito aos costumes (mores), ou ao que, em português, designamos como *habitus*. Genericamente tem o sentido de regra, norma ou lei, ou de um códex, jurídico, legal (AGAMBEN, 2002).



Obra literária de Yara Cava. Fonte: Acervo Yara Cava

honrosas classificações em concursos municipais, estaduais e nacionais pelo seu trabalho literário.

Em sua produção literária escreveu e participou de 32 livros, acima apresentados.

Também recebeu, nos últimos tempos, as seguintes homenagens – o Troféu Milton de Lemos em 2018, e foi homenageada pelo Centro de Artes ao ser uma das professoras que teve sua imagem pintada na fachada do Centro.

Yara continua “chama” viva a iluminar os caminhos que se cruzam com os que ela percorre, aceitando novos desafios e alçando novos voos.

Considerações Finais

“A trajetória do artista-professor também merece ser vista pela história, não pela história da arte apenas, mas pela história de como fazer arte, ou seja, do processo a partir do qual surge a obra, da busca ou do modo como se busca para criar”. (SILVA, 2015, p. 3141). A história, aqui apresentada, evidencia o processo de formação e constituição de uma professora-artista, demonstrando como Yara Cava constrói sua trajetória, e principalmente o quanto ela trabalha e se dedica para expressar a sua arte através da interpretação ao piano, e através da literatura.



Yara André Cava. Fonte: Acervo Yara Cava

Foi muito honroso podermos participar deste trabalho. Foi uma tarefa difícil mostrar num pequeno recorte a vida inteira de uma pessoa que se mantém ativa, seja produzindo arte, seja ensinando, seja produzindo vida para os que com ela se encontram e compartilham vivências através da música, através da literatura, através do seu ser.

Encerramos este trabalho, deixando com vocês a própria voz de Yara Cava (2017, p. 9) no seu poema:

Quem sou ?

Sou um pouco de tudo. Faço parte do mundo.
Trago seiva nas veias. No coração, o amor.
Guardo sal, guardo mel. Amo a vida e o Senhor.
Sou filha, sou mãe, sou irmã, sou avó,
sou um pouco de tudo;
esperança, alegria, lágrima e poesia.
Eu procuro na dor encontrar harmonia
Sou um raio de sol, uma gota de chuva,
um pedaço de terra, uma nesga de mar,
ora voo, gaivota, ora afundo, marisco.
Com disposição, vou à luta da vida,
mesmo estando ferida.
Sei que nunca estou só. Faço parte do mundo.
Sou um pouco de tudo!!!

Yara

REFERÊNCIAS

BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreutter**: ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2015. 152p.

CAVA, Yara André Bastos. **Poeiras do tempo**: Autobiografia. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 2017.

_____. **Currículo**. Pelotas, 2019a.

_____. Entrevista concedida a Clarice Franco de Souza. Pelotas, out. 2019b.

CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Pelotas**. Pelotas: Semeador, 1992.

JOSETTI, Dyla. Música – crítica de concerto. **Jornal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ago. 1951.

MULHER500.org.com . **JOANÍDIA SODRÉ**. 2019. Disponível em: <<http://www.mulher500.org.br/joanidia-sodre-1903-1975/>> Acesso 15 nov. 2019.

MUSICA.ufrj.br . **JOANÍDIA SODRÉ**. **Galeria dos Diretores**. 2019. Disponível em: <<http://musica.ufrj.br/index.php/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores/diretor/13>> Acesso 15 nov. 2019.

NOGUEIRA, Isabel Porto. **El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968**: una lectura histórica, musicológica y antropológica. Tese (Doutorado em História e Ciências Musicais) – Universidade Autônoma de Madri, UAM, Espanha, 2001.

_____. Professores e alunos: ensino e atividades artísticas. In: NOGUEIRA, Isabel. (Org.). **História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Palotti, 2005. p.128-199.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; CARDOSO, Alex Vaz. A música se faz porque é vida: trajetória de vida de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas – RS. **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul/RS, v.6, n.12, jul./dez. 2007. p. 239-258

OLIVEIRA, Sônia A. Cava de; GONÇALVES, Quezia Tabordes; SOARES, Bruno Ferreira. **Entre Linhas**: a vida profissional da professora e pianista Yara Cava. Artigo. Pelotas, 2017.

PROGRAMA DE CONCERTO. **Recitais de Intercâmbio**

– **YARA ANDRÉ**. Rio de Janeiro, 1951.

PROGRAMA DO RECITAL. **Recital Lançamento do Livro Técnica Pianística de Sônia Cava**. Pelotas, 2012.

SILVA, Úrsula Rosa da. O Ensino da Arte na UFPEL: memórias da formação docente. IN: **Anais Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP – Compartilhamentos na Arte: redes e conexões**. Santa Maria, 2015, p. 3134-3149.

WIKIPÉDIA. **Ênio de Freitas e Castro**. 2019a. Acesso 15 nov.2019.

WIKIPÉDIA. **Guido Santórsola**. 2019b. Acesso 15 nov.2019.

WIKIPÉDIA. **Joanídia Sodré**. 2019c. Acesso 15 nov.2019.

WIKIPÉDIA. **Pablo Komlós**. 2019d . Acesso 15 nov.2019.

MÚSICA E HISTÓRIA. **DYLA JOSETTI**. 2019. Disponível em: <www.musicaehistoria.com.br> Acesso 15 nov. 2019.

Precisamos Falar Sobre o Cativeiro Das Mulheres: A Figura da Mãesposa Como um Modelo de Aprisionamento no Audiovisual

Ana Paula Penkala
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da Universidade Federal de Pelotas, penkala@gmail.com

Isadora Ebersol
Doutoranda em Educação pela Universidade Federal de Pelotas/UFPel. isadora.ebersol@gmail.com

We Need to Talk About Women's Captivity: The Mother-wife Character as a Imprisonment Model in the Audiovisual Production

Resumo: Este trabalho discute a representação da mulher no audiovisual a partir do conceito de *mãesposa* desenvolvido por Marcela Lagarde (2005) e alicerçado na noção da mulher cativa, aprisionada na sua condição feminina. A figura da mãe e da maternidade é pensada em seu aspecto literal e alegórico centrada na personagem Eva do filme *Precisamos falar sobre o Kevin* (*We need to talk about Kevin*, Lynne Ramsay, 2011), que é mãe do jovem autor de um massacre em sua escola. A jornada de culpa e penitência da personagem tematiza questões sociais, culturais e psíquicas relacionadas à socialização feminina para o cativeiro da maternidade e da conjugalidade.

Palavras-chave: *Mãesposa*; Representação; Cativeiros; Alegoria; Maternidade.

Abstract: *This paper discusses the representation of women in film, based on the concept of mother-wife developed by Marcela Lagarde (2005) and builded in the notion of the captive woman, imprisoned in her female condition. The mother and motherhood figures are discussed in its literal and allegorical aspect, centered on the character of Eva in the movie We need to talk about Kevin (Lynne Ramsay, 2011), the mother to a young school massacre perpetrator. The journey of Eva's guilt and penance thematizes social, cultural, and psychic issues related to female socialization into the captivity of motherhood and conjuality.*

Keywords: *Mother-wives. Representation. Captivity. Allegory. Motherhood.*

Duas concepções são centrais para os Estudos Feministas: a noção de público e privado como espaços relacionados aos papéis sexuais, e o corpo como espaço político (e, para a maior parte das vertentes feministas, como origem de nossa opressão). Tanto a dicotomia público-privado, quanto o corpo feminino, são pontos nevrálgicos na figura da mãe, conceitual, simbólica e praticamente.

Desde o início do movimento das mulheres, as ativistas e teóricas feministas viram o conceito de “corpo” como uma chave para compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina. [...] Desse modo, a análise da sexualidade, da procriação e da maternidade foi colocada no centro da teoria feminista e da história das mulheres. (FEDERICI, 2017, p. 31-32).

É sobre essa figura, essa *categoria*, a mãe, que nos debruçamos neste trabalho, em ordem de investigá-la a partir de sua representação no audiovisual.

O “lugar da mulher” é o espaço privado e, portanto, a simbologia da casa, do doméstico como espaço feminino não é senão uma “alegoria” falha, pois profundamente concreta e literal. É irônico, portanto, que o conceito de “público” possa ser aplicado às mulheres, e talvez somente uma mulher poderá compreender essa relação: nosso corpo é do Estado, do marido, do pai. É das ciências, é das artes e é também onde o mais pesado trabalho se configura: o de reproduzir humanos. Susan Okin (2008) aponta ambiguidades na distinção entre o público e o privado,

[...] especialmente na teoria liberal – “o privado” sendo usado para referir-se a uma esfera ou esferas da vida social nas quais a intrusão ou interferência em relação à liberdade requer justificativa especial, e “o público” para referir-se a uma esfera ou esferas vistas como geralmente ou justificadamente mais acessíveis. (OKIN, 2008, p. 306).

Se compreendermos aquilo que funda a sociedade patriarcal, que está intimamente relacionado ao que sustenta o pensamento liberal, essas ambiguidades perdem-se enquanto tal. A mulher não tem direito ao “privado”, ela *pertence* ao privado e, portanto, não é sua a liberdade de viver sem a interferência ou intrusão injustificada, mas de seu proprietário. Não é por acaso que a violência contra o corpo e a mente femininos ainda é considerada culturalmente como assunto íntimo.

O ápice da situação pública do corpo feminino está em nosso papel reprodutivo. O Estado não nos permite regular o controle sobre nossos corpos, da concepção ao parto. Um ventre grávido que se pronuncia por baixo da roupa é um convite ao toque ou interferência de qualquer desconhecido.

Como os estudos feministas têm revelado, desde os princípios do liberalismo no século XVII, tanto os direitos políticos quanto os direitos pertencentes à concepção moderna liberal de privacidade e do privado têm sido defendidos como direitos dos indivíduos; mas esses indivíduos foram supostos, e com frequência explicitamente definidos, como adultos, chefes de família masculinos. (OKIN, 2008, p. 308).

Ou seja: a mulher pertence ao âmbito do privado, pois é propriedade do indivíduo que tem direito a liberdades individuais e, também, à vida pública: o homem. No entanto, o corpo da mulher é público no sentido de que ela, não sendo indivíduo, não tem sobre a própria pessoa poder completo, nem em condições liberais, nem no pensamento progressista, que ainda opera dentro de um sistema capitalista patriarcal. Assim, a maternidade é a mais profunda e mais exemplar violência sexual que sofremos. É uma violência porque nos desumaniza, nos arranca a individualidade, interfere em nosso papel social, como cidadãs, como trabalhadoras, como seres produtivos, nos desassiste enquanto seres humanos emocionais e intelectuais. Sexual,

pois está inteiramente relacionada ao nosso papel sexual biológico, o de reproduzir. Nenhum desses aspectos da maternidade, aqui descritos de forma mórbida, lúgubre, ressentida, se deve ao evento biológico de conceber, gestar, parir, amamentar ou criar em si, e sim ao que nos é imposto social e culturalmente a partir desses eventos. Essas imposições surgem de um pacto original, que Carole Pateman (1993), define como aquilo que rege a sociedade moderna e que cria os contratos social e sexual a partir dos quais somos normatizados. “[...] É social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres -, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres.” (PATEMAN, 1993, p. 17). No cerne dessa sociedade moderna também nasce o novo conceito de maternidade, atrelado aos postulados que criam também as noções contemporâneas de sujeito e a estrutura de classes que sofisticada a origem feudal da acumulação primitiva que vem a dar origem ao capitalismo.

Foi Rousseau, com a publicação de *Émile*¹, em 1762, que cristalizou as novas idéias e deu um verdadeiro impulso inicial à família moderna, isto é, a família fundada no amor materno. Veremos que depois do *Émile*, durante dois séculos, todos os pensadores que se ocupam da infância retornam ao pensamento rousseauiano para levar cada vez mais longe as suas implicações. (BADINTER, 1985, p. 54).

A definição moderna de “natureza feminina” está atrelada ao que representa a “boa mãe”, concepções que fundam o aspecto fundamental segundo o qual se configura a socialização feminina até os dias atuais.

[1] Em português, publicado como “*Emílio, ou Da Educação*”.

Assim fazem Rousseau e Freud, que elaboraram ambos uma imagem da mulher singularmente semelhante, com 150 anos a separá-los: sublinham o senso da dedicação e do sacrifício que caracteriza, segundo eles, a mulher "normal". Fechadas nesse esquema por vezes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionara chamar de sua "natureza"? Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçando com isso sua autoridade, ou tentavam distanciar-se dele, e tinham de pagar caro por isso. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade". (BADINTER, 1985, p. 238-9).

Nesse sentido, o conceito de *cativeiro* desenvolvido pela antropóloga mexicana Marcela Lagarde é profícuo, pois engendra público e privado ao que nos vale enquanto destino ao nascermos mulheres: cativeiro depende de decisão de outrem, de um sistema, de regras, de uma sentença, portanto público; e nos coloca no âmbito do espaço circunscrito, do pertencimento a algo que não nós mesmas, do lugar que não tem valor social, civilizatório, para a construção da história humana, portanto privado. Os *cativeiros das mulheres*, segundo Lagarde (2005), são definidos por *círculos* vitais femininos atravessados por normas, modos de vida, cultura e sustentados por instituições, perpassados por um

complexo de fenômenos opressivos que articulam a expropriação, a inferiorização, a discriminação, a dependência e a subordinação, define a sexualidade, as atividades, o trabalho, as relações sociais, as formas de participação no mundo e na cultura das mulheres. Além disso, define os limites de suas possibilidades de vida. (LAGARDE, 2005, p. 17, tradução nossa).

Neste artigo, discutimos a representação da mulher no audiovisual a partir do conceito de *mãesposa* (no original, em espanhol, *madresposa*), desenvolvido por Lagarde dentro de sua tipologia de mulheres em seus *cativeiros*. O recorte desta reflexão se dá sobre *Precisamos falar sobre o Kevin* (*We need to talk about Kevin*, Lynne

Ramsay, 2011), filme estadunidense, baseado no livro homônimo de 2003 escrito por Lionel Shriver, que foi escolhido para esta análise por tratar de uma mulher que vive com a culpa e o estigma social de ser a mãe de um jovem autor de um massacre em uma escola – também tendo matado o pai e a irmã mais nova. A análise pretende discutir, pela concepção da *mãesposa* de Lagarde, a representação da figura da mãe e da maternidade em torno de questões sociais, culturais e psíquicas como a culpa e a negação do destino feminino; a socialização feminina para o cativeiro da maternidade e da conjugalidade até que se dissocie de sua individualidade para assumir a totalidade de uma *mãesposa* boa e, portanto, aceita; as articulações entre trabalho e sexo como culminantes no exercício do papel social e cultural da mãe e a relação entre a maternidade e a responsabilidade de também “prestar contas à sociedade” sobre a criação dos filhos. Eva, mãe de Kevin, é uma cativa singular, pois representa o cativeiro da *mãesposa* em seu aspecto literal mas também como uma alegoria.

PRECISAMOS FALAR SOBRE OS GRILHÕES

Eva como *mãesposa* literal

Precisamos falar sobre o Kevin é uma narrativa conduzida pela jornada de uma mulher cujo passado entendemos a partir de *flashbacks* que nos explicam as circunstâncias sob as quais vive Eva, mulher de meia idade que aparenta carregar um peso emocional muito grande. A maneira com que a trama é conduzida mostra-nos primeiro esse ser quase catatônico, que funciona de forma automática, algo já evidenciado pela forma com que a personagem se apresenta. Na primeira vez em que vemos Eva, ela está sendo carregada por várias mãos, deitada, como que flutuando sobre uma corrente de pessoas e encharcada de tomates amassados. Ela está participando da *Tomatina*,



Figura 1: Eva e seu corpo livre na Tomatina. Fonte: captura de tela do filme.

um evento que ocorre todos os anos na cidade valenciana de Buñol, na Espanha. De braços abertos, roupas translúcidas e sorridente, Eva tem na postura um gozo da vida através da liberdade do corpo, da independência. (FIGURA 1). Na cena seguinte, o corpo de Eva representa um movimento oposto, concêntrico, apagado, expressão do rosto transparecendo cansaço, desespero e impotência. Seu estado emocional é em muito representado pelas roupas que agora não lhe vestem e sim como que se depositam sobre seus ombros, como que não fossem dela. O cabelo, “sem corte”, contrasta com o que veremos mais adiante ser uma característica de sua personalidade aventureira e independente, com um cabelo curto que transparece grande segurança. (FIGURA 2).

A maternidade e a conjugalidade são as esferas vitais que organizam e conformam os modos de vida femininos, independente da idade, da classe social, da nacionalidade, religião ou visão política das mulheres.

Além disso, todas as mulheres são mãesposas ainda que não tenham filhos ou marido, assim como é certo também que algumas mulheres com filhos e casadas tenham dificuldades para cumprir com seu dever e assumir-se como tais, ou para serem identificadas como mães ou como esposas, de acordo com os estereótipos de designação vigentes. (LAGARDE, 2005, p. 363, tradução nossa).



Figura 2: Eva antes e depois do massacre na escola. Fonte: captura de tela do filme.

Eva é uma mulher livre, independente, que gosta de viajar e ama seu trabalho e sua liberdade. Não aceita uma gravidez e não consegue se conectar emocionalmente com o filho, que cresce sendo extremamente hostil a ela, talvez sofrendo de algum transtorno antissocial². Com quase 16 anos, Kevin executa um massacre na escola onde estuda depois de matar o pai e a irmã mais nova. Kevin é preso e Eva perde tudo o que tem, passando a viver em situação precária e lidando com a violência dos que a estigmatizam pelo crime do filho.

A fase em que Eva está grávida de Kevin é análoga, de certa forma, do período posterior ao massacre. As roupas e a postura da Eva gestante na primeira parte do filme são pesadas, a roupa representando o fardo do corpo tomado por algo que ela não desejava, não aceitava. Em determinada cena, em um vestiário, sua postura contrasta com a de outras grávidas, que exibem suas barrigas enquanto vestem roupas adequadas aos exercícios e ao

[2] Este texto não tem a intenção de diagnosticar Kevin do ponto de vista psicológico, porém o filme parece não construir o personagem como alguém psicopata ou sociopata, mas como resultado de uma rejeição materna, uma ambivalência entre a rejeição da maternidade e uma necessidade de reparação através da permissividade e superproteção.



Figura 3: O rosto, a postura e as roupas denunciam sua rejeição àquele estado.
Fonte: captura de tela do filme.

período. (FIGURA 3). As roupas de Eva são largas, como que tecidos pendurados sobre seus ombros caídos, tal qual a roupa social que veste para o trabalho depois do massacre, parecendo esconder seu corpo como uma armadura que representa também a vergonha, o peso da culpa por não ter amado Kevin “como deveria”.

Embora do ponto de vista de outro narrador, no filme é possível compreender que a condução da narrativa é empática com Eva, e isso talvez não seja por acaso, já que *Precisamos falar sobre o Kevin* é dirigido por uma mulher.

Em dado momento, ao decorar o que viria a ser o seu espaço na casa nova para a qual a família se muda, Eva ocupa todas as paredes com mapas, os quais representam sua paixão pelas viagens e sua liberdade. Kevin, uma criança de cerca de sete anos que ainda usa fraldas, usa uma arma de tinta e espirra preto e vermelho sobre as paredes. Furiosa com a forma afrontosa com que Kevin faz isso, Eva arranca o brinquedo da mão do filho e o destrói, pisando dele e espirrando tinta vermelha pelo tapete. O pai faz uma mediação posterior dizendo que o filho queria apenas ajudar na decoração, dando a “sua cara” para o ambiente. A “cara de Kevin” pode ser uma boa metáfora, apesar de ser possível entender que a dinâmica se constrói nessa atitude na forma de uma destruição do que representa a liberdade na mãe, uma destruição da identidade de Eva, uma invasão violenta de



Figura 4: Kevin, com cerca de sete anos e ainda usando fraldas, picha os mapas que decoram o espaço de sua mãe. Fonte: Captura de tela do filme

seu espaço como o seria, por analogia, na gravidez (especialmente se não desejada). A tinta sobre os mapas pode ser uma metáfora desenhada pela própria desculpa de “dar sua cara” para o espaço da mãe, nos lembrando que a existência de Kevin é uma violência contra a pessoa de Eva, que deixa de ter uma identidade para ser obrigada a cumprir um papel abnegado de quem cede seu espaço para outra pessoa. (FIGURA 4).

O filme é costurado pelas visitas periódicas de Eva a Kevin na prisão, o tempo presente da narrativa. Seu cativo, no entanto, é generalizado. Assim, há uma simbologia na sua “prisão” em liberdade e no espaço da penitenciária onde está Kevin que traz duas visões que se complementam. O filme confronta a vida de Eva antes de Kevin com os períodos posteriores ao nascimento dele e ao massacre na escola. Antes de Kevin, a liberdade aparece nos diálogos, no figurino, na postura, na forma como Eva é constituída como um indivíduo. Após Kevin, seu corpo é pesado, seu rosto se transfigura e signos de uma “feminilidade” restritiva se instauram: as roupas sujas de tomate contrastam com as roupas de uma mulher que é mãe e tem seu corpo constantemente moldado por padrões; o conforto conflita com o contrato social da feminilidade representada pelos sapatos de salto médio. A personagem vai sendo moldada, restringida, *cativa* desde que se casa e passa a adotar um estilo mais contido, menos



Figura 5: "Escape" e a fuga desejada ardentemente.
Fonte: captura de tela do filme

espontâneo, mais contratual, com seu cabelo, roupas e sapatos. Após o massacre, quando sua vida “em liberdade” é análoga a de uma pessoa presa e odiada pela sociedade, Eva veste roupas em tons escuros, neutros e de tamanhos e formatos nunca condizentes com seu próprio corpo. Não são roupas confortáveis, mas roupas que ela usa para cumprir sua pena. Em casa, veste calças largas de malha e uma camiseta que era do marido, distante, mesmo na intimidade, de sua personalidade anterior. Fora de casa, usa um “uniforme genérico de mulher”, do qual fazem parte saias longas e justas, camisas conservadoras e sapatos de bico fino, que funcionam como grilhões que permitem que ande, mas não sem esforço, dor ou pesar. A metáfora desse cativo feminino se completa com os casacos pesados que veste como que para se esconder, proteger da violência do mundo. Eva é constantemente confrontada por mães de vítimas de seu filho, que a agredem de forma extremamente violenta. Ela está sempre escondida, procurando se esconder ou voltando rapidamente para um lugar que considere seguro (como se vê na FIGURA 2, já citada). Após o nascimento do filho, Eva é constantemente enquadrada próxima a *posters* ou sinalização onde se lê “escape” ou “exit”, indicando sua constante tentativa de fugir que gera apenas mais amarras, sejam elas emocionais ou materiais. (FIGURA 5).

Para além disso, os espaços a definem ou a seu estágio de



Figura 6: Eva, "a louca", presa à maternidade como a uma cama em um manicômio. Fonte: captura de tela do filme.

assimilação à figura da mãe abnegada que Rousseau preconiza. “As analogias entre a mãe e a freira, a casa e o convento, dizem muito sobre o ideal feminino de Rousseau. Sacrifício e reclusão são as suas condições. Fora desse modelo não há salvação para as mulheres.” (BADINTER, 1985, p. 245). Antes do casamento, Eva vive na Europa; é trazida para os EUA por Franklin. Os primeiros anos de casados se passam em um apartamento no centro, cuja decoração e localização condizem com a personalidade de Eva. O nascimento de Kevin é marcado por uma transição que coloca Eva numa cama branca de um quarto branco asséptico de hospital, onde ela parece estar presa como em um manicômio antigo. (FIGURA 6).

Depois de Kevin, o marido compra uma casa grande no subúrbio, que parece sempre vazia, sem personalidade, até o evento do massacre. Ao unir os pontos dessa narrativa cheia de idas e vindas entre passado e presente, é possível compreender Franklin como o agente que opera as mudanças de cativo. Ele trabalha o dia todo e controla os moldes da família, deixando a esposa com o dever de governar o espaço doméstico (ainda que ela trabalhe). Muda-se de casa e leva com ele um objeto que não tem escolha e que é funcional em sua vida: a mulher. Eva transfere para o “seu espaço” na nova casa sua personalidade, seus objetos de decoração. A casa onde ela passa a morar após o massacre, a qual é vandalizada no início do filme com tinta vermelha, também não tem sua personalidade, funcionando como uma casa de passagem, ainda que Eva pareça condenada a ela como a uma cela de prisão. Enquanto trabalha arduamente para

limpar a tinta vermelha da fachada desta casa, recria nela um quarto tal qual o antigo espaço do filho na casa do subúrbio, organizando os mínimos detalhes, como se aquele lugar tivesse parado no tempo. O carro antigo amarelo é o único espaço que parece pertencer a Eva e continua de certa forma impermeável à assimilação desta mulher à figura da *mãesposa*. O carro representa a mobilidade que definiria a personalidade de Eva, sua possibilidade de escapar, de ir embora. É como se a liberdade em Eva fosse substituída pela sua urgência em fugir, desatachar-se.

O quarto do filho que ela reconstitui na casa onde passa a morar depois do massacre também representa uma prisão, já que sua relação com o filho passa a ser a de uma reconexão do cordão umbilical, em que Kevin está sendo gestado novamente, preso, o que funciona como a prisão da “primeira” gestação do filho. Ela o visita como um ritual a partir do qual se percebe sua incapacidade de se libertar da responsabilidade sobre os horrores provocados por Kevin. É na visita semanal ao filho na prisão que o círculo do cativo de Eva se manifesta como uma costura do tempo, uma justificativa que liga esta mulher à vida social como que vivesse apenas para gestar esse monstro novamente, pelo qual sente culpa, responsabilidade e, mais que tudo, um ressentimento assentido, uma permissão para que ela seja presa também. No filme, parece claro que Kevin é uma pessoa doente, perverso em sua intenção de escravizar e torturar sua própria mãe. E de forma alguma isso invalida a construção da culpa e do caminho em direção aos cativos que Eva atravessa, porém sugere outro olhar dentro do qual podemos pensar *Precisamos falar sobre o Kevin* como uma alegoria sobre a maternidade e, pela perspectiva de Lagarde (2005), ainda, sobre o(s) cativo(s) de Eva.

Eva como alegoria

Talvez seja vulgar começar a refletir sobre as metáforas em *Precisamos falar sobre o Kevin* pela referência concreta à “primeira mulher” da criação, a Eva, que Deus cria para, em última análise, servir de par ao homem. Mas a noção de cativo da mulher como *mãesposa* que Lagarde (2005) desenvolve é justamente a fundação da noção de família no Ocidente e o mito que instaura, além da heterossexualidade compulsória, a objetificação compulsória da mulher e a também compulsória maternidade. Quando Badinter (1985) apresenta a mulher e mãe perfeita segundo Jean-Jacques Rousseau, é uma espécie de Eva bíblica que ele estaria descrevendo: “‘Complemento’ do homem, a mulher é uma criatura essencialmente relativa. [...] A natureza feminina é, propriamente falando, 'alienada' pelo e para o homem. Sua essência, sua finalidade, sua função são relativas ao homem.” (BADINTER, 1985, p. 242).

A trajetória de Eva neste filme é algo tão comum na experiência feminina que sua estrutura narrativa nos leva a pensar em uma grande alegoria na qual Kevin não é senão o próprio homem enquanto uma figura engendrada no centro do patriarcado enquanto um sistema. Franklin, o marido, representa o próprio sistema patriarcal, enquanto Celie, a filha pequena, é a mulher em si. Neste sentido, Eva é a mulher-mãe-objeto criada pela cultura androcêntrica suportada pela ciência, pelas artes, pela própria filosofia.

A construção do filme parte de um lugar que olha empaticamente para Eva. No audiovisual, se reconhece que esta câmera, essa montagem, a condução de toda narrativa é feita a partir de um ponto de vista que se identifica com a personagem feminina. Nos leva desde a Eva que é livre, aberta, alegre, e passa pelos estágios de assimilação dela pelos aprisionamentos patriarcais. O casamento e a mudança para os Estados Unidos são sutilmente sugeridos no filme,

sendo explícitos apenas quando da concepção de Kevin. A maneira com que o filme mostra o início da vida de Kevin sob um microscópio dentro do corpo de Eva nos deixa clara a mudança do namoro e do sexo poético entre ela e Franklin, para uma circunstância biológica que muda a vida e o corpo dela. A sequência mostra Eva na Tomatina, atordoada, como se estivesse perdida, enquanto a voz em *off* de Franklin pergunta quando ela vai voltar pra casa pois ele está com saudade. O que se segue é a celebração desse reencontro, que culmina em sexo – durante o qual Franklin pede que ela prometa que nunca mais vai embora. Aí se dá a concepção de Kevin, a ciência das células se dividindo e multiplicando. Estes são os primeiros encarceramentos dessa Eva que era livre e recebe esse chamado para que se prenda “voluntariamente”, para que negue sua liberdade e atenda o desejo de um homem que “precisa” dela. O patriarcado representado por Franklin faz seus chamados várias vezes, desde a gênese de uma mulher. Mas Eva era livre, tinha a liberdade de viajar, de fugir, de usufruir da vida, enquanto o chamado de Franklin é como que um ultimato, no qual ele finalmente consegue trazer essa mulher que, nesse sistema, é não normativa, “anormal”, para o primeiro cativo.

Em *Precisamos falar sobre o Kevin* os cativos do casamento e da gravidez se dão ao mesmo tempo, em um processo que se mostra como uma força natural contra a qual Eva não consegue lutar. O “amor romântico” é uma isca que Eva morde. Porém, diferente das mulheres que se entendem felizes tendo escolhido esse caminho, como Lagarde (2005) cita, Eva claramente não está confortável com essa perda de si mesma quando fica grávida. A gestação de Kevin acalma Franklin porque faz com que ele sinta a tranquilidade de tê-la “cativado”; mas exaspera Eva, que não quer e não concorda com isso que demonstra claramente ser uma violação de seu corpo, sua

individualidade, sua vida. Eva é aquela outra mulher a quem chamam louca, fria ou “desnaturada”, aquela que não quer ser parte desse caminho determinista que o patriarcado reserva às mulheres. O conflito maior surge daí, pois ela entende que *deve* cumprir esse papel, e que deve cumpri-lo sem sofrimento, mas não sente aquilo – a gravidez e a maternidade –, como algo natural para ela. O resultado disso é o início de sua grande culpa, da qual se torna refém.

Kevin ser representado como uma criança que já nasce hostil à mãe nos parece mais uma grande parte dessa alegoria que propriamente a construção de um personagem com transtorno de personalidade antissocial. A narrativa deixa claro que Kevin é uma criança perversa que segue sendo um adolescente perverso, mas a culpa que Eva sente é demonstrada como um sequestro do qual ela participa como “voluntária”, pois entende ter “causado” esse monstro com sua dificuldade em naturalmente *ser* uma *mãesposa*. A partir do nascimento de Kevin, Eva se entrega a um processo de penitência que começa com a culpa por não conseguir sentir “o afeto normal” pelo filho e culmina em se tornar refém de um tirano, para quem ela faz tudo que possa ajudá-la a suprir a falta que seu “instinto materno” faz e compensar sua “falha” como mãe. Essa compensação é uma busca por expiar a culpa que apenas agrava o sentimento de dívida com um modelo de mãe e de esposa que ela não consegue seguir naturalmente. Um dos momentos significativos dessa alegoria se passa quando encontra o filho doente e cuida dele, exercendo o papel de cuidadora/enfermeira que entende ser o seu. O filho inusitadamente age como frágil e entregue ao afeto da mãe, que admira esse carinho tanto quanto se admira de si mesma por ter conseguido algum sucesso – como que finalmente entendendo que era aquilo que Kevin precisava dela. Olha para Franklin como quem diz “olha só, estou conseguindo desempenhar esse papel de mãe

amorosa! Sou normal!”. Franklin acena, reafirmando sua aprovação.

A troca de carinho não dura, pois o filho volta a ser hostil com a mãe no dia seguinte. Suas ações e reações com relação à mãe sempre contrastam com aquilo que mostra ao pai, que entende que ele é um “doce garotinho”. Franklin ameniza tudo em Kevin, muitas vezes usando a escusa de que ele é “apenas um garoto”, o que faz com que Eva sinta que está enlouquecendo e/ou que ela é quem está fazendo algo errado. O patriarcado exerce seu papel de naturalizar as ações masculinas, especialmente se são violentas contra as mulheres, e obrigá-las a sentirem-se culpadas, carregando o fardo de arcar com as consequências nefastas dos atos masculinos contra elas mesmas ou contra quem quer que seja. As tentativas de Eva de dividir com o marido os problemas com Kevin – ilustradas pelo próprio título do livro/filme, são infrutíferas, como se vê na recusa social em desnaturalizar a violência e toxidade da masculinidade.

Kevin dirige seu ódio difuso à própria irmã mais nova, que o adora, a tal ponto de ele provocar um acidente que faz com que a menina perca um olho. Desta vez, a culpa recai duplamente sobre Eva: a mãe culpa a si mesma pois o filho o fez para atingi-la e o marido a culpa por se descuidar da filha. Eva e Celie representam a mulher e sua experiência hierárquica relativa ao seu papel no patriarcado, este representado por Franklin, o marido e pai (as figuras que materializam, como papéis sociais, esse sistema). Kevin, enquanto protegido por esse sistema e fruto dele, molda a mãe a partir da violência que dirige contra ela, assim como molda a irmã.

O ápice dessas relações de violência, culpa e dominação está no massacre cometido por Kevin. Ele não tem “um ponto”, apenas mata em um espetáculo de exercício de poder frívolo, mas acima de tudo como um ato final no qual encerra seu projeto contra a própria mãe. As consequências do massacre são as perdas: o filho é preso e

o marido e a filha estão mortos; Eva perde sua casa, seu trabalho e a liberdade, pois passa a ser perseguida e agredida, além de sentir-se obrigada a visitar o filho na prisão. O ato de Kevin, que ele, ao final, diz não saber por que cometeu, destitui Eva de sua humanidade. Além das agressões e humilhações as quais é submetida, é impossibilitada de ter sua dignidade através de seu trabalho, cuja carreira construiu por seus méritos; é obrigada a viver como uma pária da sociedade e sequer tem seu luto respeitado (já que perdeu uma filha e o marido também). O ato final de perversidade de Kevin age sobre a culpa que ele próprio ajudou a construir em Eva (com ajuda do pai): seu sentimento tem relação direta com sua responsabilização pelas atrocidades do filho, pois é a mãe a culpada pelo amor ou desamor dado ao filho, pela educação e boa criação da criança e por ser ou não sua baliza moral. A violência dirigida a ela pelas mulheres mães das vítimas de Kevin é a punição que mesmo as mulheres impõem à mãe que “não cumpre bem seu papel”.

No trabalho, numa festa de final de ano na empresa, Eva declina do convite de um colega para dançar, ao que este responde que ela é uma vadia arrogante que pensa que alguém ainda vai querer ela agora. A agressão reforça a perda de dignidade de Eva, que passa a ser vista como uma *coisa* que não tem direito de não aceitar qualquer coisa já que é desprezível, é abjeta. Uma mulher maculada pela desumanização é uma mulher sobre quem a sociedade permite mais atrocidades – como contra as putas, as estupradas, as divorciadas, as pobres/miseráveis e as criminosas. A mãe sagrada e a esposa imune não é uma pessoa, mas um objeto que o patriarcado usa para seus propósitos. Quando deixa de ser mãe ou sagrada, esposa ou estar completamente dentro das normas sociais impostas às mulheres, é um corpo sem dignidade humana, existente apenas para o escárnio e para o sadismo catártico de uma sociedade que odeia as mulheres

como um pressuposto.

A sequência final do filme mostra Eva confrontando o filho na prisão, de certa forma o vendo como mais humano desta vez, mas também como que tirando das próprias costas a responsabilidade pela sua monstruosidade. Pergunta “por que?” e Kevin responde, com um olhar vulnerável: “achei que soubesse, mas não sei mais”. O abraço que Eva lhe dá na despedida, logo após essa resposta, é carregado da brutalidade de um afeto torto que surge de se reconhecer como humana e ao filho como falho, como humano também. O corredor por onde passa para sair da prisão não é mais um. Durante o filme a vemos nesse espaço que é o signo da passagem, da saída, do escape. Porém, está sempre ora indo em direção contrária às saídas, ou presa em uma espera, como no hospital. O último corredor por onde passa no filme dá para uma abertura para algo fora da prisão, um grande clarão que remete à liberdade, à saída que Eva tanto busca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Precisamos falar sobre o Kevin é um filme que, para além do “enredo”, nos conduz a uma história cheia de complexidades, adentrando labirintos psíquicos, emocionais e até materiais da experiência de uma mulher. A trajetória de Eva, mãe de Kevin, é atravessada por culpa. É essa culpa que se configura em um dos *cativeiros* femininos, a partir de um olhar à luz dos conceitos desenvolvidos pela antropóloga Marcela Lagarde. Um dos cativeiros a que as mulheres são submetidas enquanto uma classe é nomeado pela autora como *mãesposa*. Para Lagarde (2005), todas as mulheres o são, ainda que não sejam casadas ou tenham filhos. Está na gênese da construção da mulher o molde para esses papéis. No filme, a vida de Eva, de pouco antes de se casar até a visita ao filho assassino em uma prisão, é contada pelo prisma do aprisionamento, sendo a culpa o maior deles

talvez; e este artigo buscou compreender de que maneira, literal e alegórica, Eva é um modelo de *mãesposa*. A discussão conta com articulações entre esses conceitos – cativeiros e *mãesposa* –, e as perspectivas sobre o *mito do amor materno* de Elisabeth Badinter, que é fundante da sociedade moderna; o olhar de Silvia Federici a respeito da relação entre a exploração e opressão das mulheres e a acumulação primitiva; a própria abordagem de Susan Okin e Carole Pateman sobre as esferas do público e do privado na experiência feminina. Essa reflexão, que está ainda longe de ser encerrada, nos coloca diante da representação como uma forma de figurar e configurar, neste caso, por meio do audiovisual, o que é invisível em nossa sociedade, como os grilhões que a *mãesposa* tem presos ao seu corpo, material e emocionalmente.

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: O mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas**. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Rev. Estud. Fem.** [online]. 2008, vol.16, n.2, p. 305-332.
- PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Mulheres na Ciência e a Sub-Representação das Mulheres nas Carreiras Científicas

Angela Raffin Pohlmann

Pós-doutorado em Ciências Farmacêuticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS com bolsa sanduíche na Universidade de Barcelona. Docente do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPel. angelapohlmann.ufpel@gmail.com

Reginaldo da

Nóbrega Tavares
Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Pelotas/UFPel. Mestrado em Computação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Graduação em Engenharia Elétrica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUC-RS. Docente do Centro de Engenharias da UFPel; regi.ntavares@gmail.com

Women in Science and Female Underrepresentation in Scientific Careers

Resumo: O artigo pretende trazer contribuições sobre a sub-representação das mulheres na ciência, a partir de uma ideia que surgiu com a constatação do número de estudantes egressas dos cursos de Engenharia na UFPel, no intervalo entre os anos 2014 e 2019. O que poderia ser inferido a partir da constatação dos percentuais de acadêmicas em relação ao número de acadêmicos nos cursos de engenharia da UFPel? Por que o número de estudantes do sexo feminino é inferior ao número de estudantes do sexo masculino nos cursos de engenharia da UFPel? Tomando como ponto de partida artigos disponíveis na internet, procuramos tecer algumas relações entre estes números, estas escolhas de profissão e suas relações sociais entre ciência e tecnologia.

Palavras-chave: Mulheres na ciência; Engenharia; UFPel.

Abstract: *This article aims to bring contributions about the under-representation of women in science, from an idea that emerged with the finding of the number of students graduating from Engineering courses at UFPel, between 2014 and 2019. What could be inferred from the finding of the percentages of academics in relation to the number of academics in engineering courses at UFPel? Why is the number of female students lower than the number of male students in UFPel engineering courses? Taking as a starting point articles available on the internet, we seek to weave some relations between these numbers, these career choices and their social relations between science and technology.*

Keywords: *Women in science; Engineering; UFPel.*

Com este trabalho, procuramos propor alguns questionamentos sobre as escolhas das mulheres pela formação acadêmica no campo da ciência, e em especial, no campo da Engenharia, numa ideia que surgiu a partir de um levantamento do número de egressas no período entre 2014 e 2019, nos cursos de Engenharia da Universidade Federal de Pelotas, comparando os percentuais entre estudantes dos sexos masculino e feminino. Os números levantados nos mostram algumas tendências e, a partir deles, iniciamos nossos questionamentos.

No campo conhecido como STEM (da sigla em inglês: Science, Technology, Engineering and Mathematics), vemos o fenômeno da sub-representação das mulheres nas carreiras científicas. Este fenômeno está presente nos países de economias avançadas, e continua sendo um desafio para educadores e formuladores de políticas públicas. Para Vanderlan Bolzani (2019), professora titular IQAr-Unesp e vice-presidente da SBPC,

Nos EUA, levantamento realizado em 2013, mostrou que apesar de as mulheres constituírem 46% da força de trabalho ocupavam apenas 27% dos postos em ciência e engenharia. São números que representam um avanço se comparados aos de 2003, mas revelam também a dificuldade em vencer as barreiras das estruturas tradicionais. (BOLZANI, 2019, [s.p]).

Na Comunidade Européia, em 2012, a proporção é de 70% de homens para 30% de mulheres nas etapas iniciais da carreira de pesquisa científica, sendo que apenas 10% das mulheres chegam às etapas finais da carreira como pesquisadoras “sênior” (BOLZANI, 2019, [s.p]).

No Brasil, a base da pirâmide educacional vem se alterando, num movimento que demonstra que o número de mulheres que concluiu o ensino médio é ligeiramente superior ao de homens.



Figura 1: Exposição fotográfica destaca pesquisadoras PQ-1A da UFRGS
 Fonte: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/exposicao-fotografica-destaca-pesquisadoras-da-ufrgs>

No Brasil, a sub-representação das mulheres é um fenômeno em movimento e vem se alterando rapidamente na base da pirâmide educacional. Segundo o censo do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira), de 2000 a 2012, o número de mulheres que concluiu o ensino médio é ligeiramente superior ao de homens. Nos cursos de graduação, considerando-se todas as carreiras, aí incluídas áreas onde a predominância feminina é marcante como pedagogia, letras, ciências humanas, em 2012, elas representam 57,1% dos concluintes. (BOLZANI, 2019, [s.p]).

Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2014, foi realizada uma homenagem às professoras-pesquisadoras PQ-1A do CNPq.

A iniciativa reuniu as pesquisadoras PQ-1A do CNPq, em exposição fotográfica com os retratos destas mulheres dedicadas à produção científica na UFRGS. Do universo de pesquisadores 1A do CNPq na UFRGS, cerca de apenas 10% são mulheres (Fig.1). “Do total de 19 mulheres nesse grupo, 17 aceitaram fazer parte do projeto. Nesse sentido, a exposição tem o objetivo, também de chamar a atenção para essa diferença entre o acesso ao topo da carreira”. (UFRGS, 2014, [s.p]).



Figura 2: Página do Google com o termo de busca "Mulheres na Ciência"
 Fonte: <https://www.google.com/>

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Iniciamos a pesquisa de dados tomando como base os resultados que apareceram numa busca simples, feita pelo Google, na internet, com as palavras “Mulheres na ciência”, e consideramos os títulos que apareceram apenas na primeira página dos resultados desta busca (Fig.2).

A partir deste levantamento, iniciamos a leitura dos documentos

cuja ordem em que aparecem na listagem são: uma página sobre a entrega do prêmio para mulheres na ciência promovido pela L’Oreal, UNESCO e Academia Brasileira de Ciência; um artigo no Observatório do Terceiro Setor “Mulheres na ciência: os desafios e conquistas de ontem e hoje”; uma página do Jornal da USP com notícias a partir da tag “Mulheres na ciência”; uma página da Wikipédia “Mulheres na ciência”; a seguinte é “Mulheres na ciência: dez mulheres, muitas histórias; a outra, “Mulheres na ciência - o futuro é feminino”; depois, “10 grandes mulheres da ciência - Revista Galileu | Ciência”; em seguida, uma página da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) com o artigo “As mulheres na ciência e as expectativas para o século XXI”; e por último, o artigo científico “Trajetórias de mulheres na ciência: ‘ser cientista’ e ‘ser mulher’”.

Na entrevista “Science Talk”: em cerimônia do prêmio para mulheres na ciência, três cientistas respondem perguntas sobre profissão, gênero e os desafios da carreira científica. A conversa foi mediada por uma jornalista, com a participação de mulheres de diferentes áreas da ciência. As entrevistadas eram Denise Carvalho, reitora da UFRJ; Marcia Barbosa, professora da UFRGS, e Zélia Ludwig, professora da UFJF. Entre os destaques da entrevista, lemos que “60% das meninas recebem bolsa de incentivo do CNPQ mas há apenas 24% de pesquisadoras nos cargos mais altos”, afirmou Denise Carvalho, primeira reitora mulher da UFRJ. (PARA MULHERES, 2019, [s.p]).

A física Marcia Barbosa, professora da UFRGS, ganhou o prêmio internacional “For Women in Science”, na França, em 2013, e nesta entrevista, falou sobre os impactos desta premiação no desenvolvimento do seu trabalho: “Estudos mostram que as mulheres perdem a ambição na área acadêmica – e não é por causa dos filhos, não é por causa do marido. Elas perdem a ambição por causa de



Figura 3: Cerimônia do Prêmio para Mulheres na Ciência.

Fonte: <https://www.paramulheresnaciencia.com.br/noticias/science-talk-em-cerimonia-do-premio-para-mulheres-na-ciencia-tres-cientistas-respondem-perguntas-sobre-profissao-genero-e-os-desafios-da-carreira-cientifica/>

comentários dos próprios colegas de trabalho”. (PARA MULHERES, 2019, [s.p]).

Se o percentual de mulheres cientistas é pequeno, o percentual de mulheres cientistas negras é ainda menor, aponta Zélia Ludwig, pesquisadora e professora da UFJF. Ela costuma observar o número de mulheres negras nos ambientes da ciência junto com ela e constatou que, conforme foi crescendo na carreira, esse número foi diminuindo, sendo muitas vezes quase inexistente. “Se esse percentual já é pequeno entre as mulheres no geral, imagina entre as mulheres negras? Pensei como poderia mudar essa realidade através da ciência”. (PARA MULHERES, 2019, [s.p]).

AL’Oréal Brasil promove desde 2006, em parceria com a UNESCO BRASIL e com a Academia Brasileira de Ciências, o Programa “Para Mulheres na Ciência” (Fig.3). Em 2019, o Programa completa 14 anos, e tem o objetivo de contribuir para transformar o panorama da ciência

Figura 4: Página do Jornal da USP com o tag "Mulheres na ciência"
Fonte: <https://jornal.usp.br/tag/mulheres-na-ciencia/>

no País, favorecendo o equilíbrio dos gêneros no cenário brasileiro e incentivando a entrada de jovens mulheres no universo científico. A cada ano, sete jovens pesquisadoras de diversas áreas são premiadas. Os trabalhos são avaliados por uma comissão julgadora formada por renomados profissionais das áreas científicas. Sem querer aqui fazer apologia a este prêmio, ou fazer propaganda da marca, trouxemos estes dados apenas para tentar mostrar os desafios, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres na ciência e alguns dos desdobramentos desta iniciativa no cenário brasileiro.

O Jornal da USP, com a *tag* “Mulheres na ciência”, mostra uma série de reportagens sobre a relação entre a ciência, as mulheres e o papel da escola nesta formação; sobre projetos que estimulam as meninas a seguirem a carreira científica; e, ainda, reportagens



Figura 5: Mulher ensinando geometria. Ilustração de uma tradução medieval dos *Elementos* de Euclides, 1310). Fonte: Wikipédia <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulheres_na_ci%C3%A2ncia>

sobre a premiação de professoras da USP ligadas à ciência; e sobre a desigualdade de gênero na área das ciências (Fig.4).

Na página da Wikipédia sobre “Mulheres na ciência”, vemos que “a participação das mulheres na construção do pensamento científico é tão antiga quanto o princípio da ciência”. (WIKIPEDIA, 2019, [s.p]). A partir dos estudos de historiadores que se debruçaram sobre as relações de gênero e ciência, muitas contribuições puderam ser revisadas, trazendo à tona as realizações científicas das mulheres, além de revelar as inúmeras barreiras enfrentadas e as estratégias usadas para que seus trabalhos pudessem ser publicados nos periódicos científicos de grande impacto. “Durante a Idade Média, os conventos foram um importante lugar de educação para as mulheres, e algumas dessas comunidades forneceram oportunidades para que as mulheres contribuíssem para a pesquisa acadêmica”. (WIKIPEDIA, 2019, [s.p]). (Fig.5).

No entanto, com o surgimento das primeiras universidades, no séc. XI, as mulheres foram excluídas da educação universitária. Demoraram sete séculos até que a primeira mulher pudesse ter uma



Figura 6: Marie Curie ca. 1920
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marie_Curie

cadeira universitária, cabendo à Laura Bassi esse feito. Laura Maria Caterina Bassi (1711-1778) era italiana, e foi oficialmente a primeira a ensinar em uma universidade na Europa ao ser nomeada professora de anatomia, em 1731, na Universidade de Bolonha.

A primeira mulher a receber um Prêmio Nobel foi Marie Curie que, em 1903, recebeu o Nobel de Física, e em 1911 recebeu o Nobel de Química, ambos por seu trabalho sobre radiação. Ela foi a primeira pessoa a receber dois prêmios Nobel (Fig.6).

O artigo “As mulheres na ciência e as expectativas para o século XXI” publicado no dia internacional da mulher, no portal “Nossa Ciência”, na página da SBPC, escrito por Vanderlan Bolzani, descreve as barreiras encontradas pelas mulheres e os avanços concretos obtidos nas últimas décadas. Diz ela: “Graças à sua atuação como cientistas, essas mulheres conseguiram se destacar em um campo de atividade bastante valorizado pela sociedade, no qual os homens ainda predominam de forma marcante.” (BOLZANI, 2019, [s.p]). Ela lembra o quão recente é a participação das mulheres nos espaços oficiais da ciência, citando o caso de Marie Curie como o de maior visibilidade e impacto. “Polonesa, vivendo no período em que seu país estava sobre dominação do império russo, [...] Marie Curie construiu

sua trajetória com uma tenacidade admirável”. (BOLZANI, 2019, [s.p]). Esta cientista “soube burlar as proibições de estudo superior para as mulheres no contexto de então”. (BOLZANI, 2019, [s.p]). No momento em que ela consegue articular sua ida a Paris, e, anos depois, ao se inserir nos “grupos científicos que realizavam a pesquisa mais avançada em Física e Química na Europa” (BOLZANI, 2019, [s.p]), ela consegue, portanto, seu espaço no mundo da ciência.

Vanderlan Bolzani é enfática ao afirmar que, apesar das inúmeras conquistas pelas mulheres no campo da ciência a partir do final do século XIX, e no século XX, ainda são insuficientes os números se compararmos a atuação das mulheres em relação aos homens no mesmo campo. O número de cientistas mulheres, criativas e talentosas, e bem sucedidas, cresceu ao longo do século XX, mas “se essa mudança trouxe uma prova de qualidade, não se traduziu, entretanto, em um processo de participação igualitária das mulheres nas faixas média e alta das carreiras e, sobretudo, nos postos de direção”. (BOLZANI, 2019, [s.p]).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Universidade Federal de Pelotas, analisando os números de egressos dos cursos de Engenharia, constatamos que 40% do total de egressos são do sexo feminino. Foram analisados os dados, entre 2014 e 2019, de 12 cursos de Engenharia que atualmente são oferecidos na UFPel: Engenharia Agrícola; Engenharia Ambiental e Sanitária; Engenharia Civil; Engenharia de Computação; Engenharia de Controle e Automação; Engenharia Eletrônica; Engenharia Geológica; Engenharia Hídrica; Engenharia Industrial Madeireira; Engenharia de Materiais; Engenharia de Petróleo e Engenharia de Produção.

Tomando 40% como o percentual de referência, podemos classificar os cursos em três diferentes faixas:

a) os cursos que formaram mais mulheres. No caso observado, 51% a 63% são egressos do sexo feminino (superando o número de homens formados nestes cursos);

b) os cursos que formaram um número de mulheres superior ao número de 40% do total, mas que não formaram a maioria de mulheres;

c) os cursos que formaram um número de mulheres inferior ao número de homens (de 10% a 20% de mulheres).

Podemos inferir que a faixa (a) tem uma predominância de mulheres, enquanto a faixa (c) possui uma predominância masculina. Na faixa (b) estão os cursos nos quais as mulheres se aproximam da condição de igualdade numérica nos cursos.

Os números mostram que dois cursos estão na faixa (a), cinco cursos estão na faixa (b) e cinco estão da faixa (c). Ou seja, em 20% dos cursos de engenharia da UFPel há predominância de formandas mulheres. Em apenas um dos cursos há equilíbrio entre o número de mulheres e homens, com 51% de mulheres. Nos demais cursos, ainda há a predominância masculina no número de egressos.

REFERÊNCIAS

BOLZANI, Vanderlan. SBPC NA MÍDIA. As mulheres na ciência e as expectativas para o século XXI. 2019. Disponível em: <<http://portal.sbpcnet.org.br/noticias/as-mulheres-na-ciencia-e-as-expectativas-para-o-seculo-xxi-3>> Acesso em: 29 out. 2019

JORNAL DA USP. Mulheres na Ciência. 2019. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/tag/mulheres-na-ciencia/>> Acesso em 29 out. 2019.

MINAS FAZ CIENCIA. Dez cientistas, muitas histórias. Disponível em: <<http://minasfazciencia.com.br/mulher-faz-ciencia/>> Acesso em 29 out.2019.

MULHERES NA CIENCIA. O FUTURO é FEMININO. 2019. Disponível em: <<http://mulheresnaciencia.com.br/>> Acesso em: 29 out.2019

LIMA, Mariana. Mulheres na Ciência: os desafios e conquistas de ontem e hoje.

Observatório do Terceiro Setor. 2019. Disponível em: <<https://observatorio3setor.org.br/carrossel/mulheres-na-ciencia-os-desafios-e-conquistas-de-ontem-e-hoje>> Acesso em: 29 out.2019

PARA MULHERES Na Ciência. Science Talk: em cerimônia do prêmio para mulheres na ciência, três cientistas respondem perguntas sobre profissão, gênero e os desafios da carreira científica. 2019. Disponível em: <<https://www.paramulheresnaciencia.com.br/>> Acesso em 29 out.2019.

SILVA, Fabiane Ferreira da; RIBEIRO, Paula Regina Costa. Trajetórias de mulheres na ciência: "ser cientista" e "ser mulher". **Ciênc. educ.** [online]. Bauru, vol.20, n.2, 2014, pp.449-466. ISSN 1516-7313.

UFPel. Cursos. 2019. Disponível em: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/grau/bacharelado>> Acesso em: 29 out.2019

UFRGS. Exposição fotográfica destaca pesquisadoras da UFRGS. 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/exposicao-fotografica-destaca-pesquisadoras-da-ufrgs>> Acesso em: 29 out.2019

WIKIPEDIA. MULHERES NA CIÊNCIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulheres_na_ci%C3%Aancia> Acesso em: 29 out.2019

Poesia – Corpo – Liberdade em Maria Teresa Horta

Michelle Vasconcelos
Doutora e Mestre em
Literatura Comparada
Universidade Federal
do Rio Grande do Norte/
UFRN. Doutoranda em
História pela Pontifícia
Universidade Católica
do Rio Grande do Sul/
PUCRS, bolsista CNPq.
Investigação realizada
com o financiamento
da Fundação
Calouste Gulbenkian.
michellevasc@
hotmai.com

**Rodrigo Santos
de Oliveira**
Doutor e Mestre em
História pela Pontifícia
Universidade Católica
do Rio Grande do Sul/
PUCRS. Professor
Adjunto do Curso de
História da Universidade
Federal do Rio
Grande/FURG. oliv.
rod@hotmail.com

Poetry- Body- Freedom in Maria Teresa Horta's Writings

Resumo: Maria Teresa Horta (1937-) é um dos nomes mais importantes da literatura de autoria feminina em Portugal do século XX. A sua produção tem início durante a ditadura salazarista, e se caracterizou por um forte combate ao regime, o que lhe rendeu duras perseguições políticas. Desta maneira, a sua produção do período deve ser analisada com um atento olhar histórico e político, visto que o viés ideológico político perpassou toda a sua produção, principalmente nas publicações entre 1961 e 1977, ano em que publica *Mulheres de Abril*. Diversas foram as suas formas de se expressar e se manifestar contra o regime político vigente, entretanto, o uso da imagem do corpo feminino e das questões inerentes ao sujeito feminino na sociedade portuguesa da época, como forma de resistência ao Estado Novo, são talvez as que se tornaram mais características de sua obra, e motivo pelo qual hoje é amplamente conhecida. Desta maneira, o presente se propõe a analisar a relação que Teresa Horta constrói entre poesia, corpo e liberdade na sua produção entre 1971 e 1977, tomando em consideração o contexto político vigente, as suas ações e participações políticas e as políticas estatais em relação à mulher.

Palavras-chave: Ditadura; Poesia; Corpo; Feminismo; Maria Teresa Horta.

Abstract: *Maria Teresa Horta (1937-) is one of the most important names in women's literature in Portugal in the 20th century. Her production started during the Salazar dictatorship, and was characterized by a strong fight against the regime, which resulted in harsh political persecutions. In this way, her production from the period must be analyzed with a careful historical and political view, since the ideological political bias permeated her entire production, mainly in the publications between 1961 and 1977, the year in which she published *Mulheres de Abril*. There were several ways of expressing and manifesting against the current political regime, however, the use of the image of the female body and the issues inherent to the female*

subject in Portuguese society at the time, as a form of resistance to the Estado Novo, are perhaps the ones that became more characteristic of her work, and that is why it is widely known. In this way, this paper intends to analyze the relationship that Teresa Horta builds between poetry, body and freedom in her production between 1971 and 1977, taking into account the current political context, her political actions and participations, and the state policies in relation to women.

Keywords: Dictatorship; Poetry; Body; Feminism; Maria Teresa Horta.

Maria Teresa Horta (1937), jornalista e escritora portuguesa conhecida pela sua forte oposição ao Estado Novo, ao salazarismo e pela luta feminista, iniciou a sua vida jornalística ainda cedo, entre finais da década de 1950 e início dos 60, na redação do jornal *República*. Começa a sua carreira literária com *Espelho Inicial*, em 1960, vindo a fazer parte do movimento literário *Poesia 61*, juntamente com Fíamã Hasse Paes Brandão, Casimiro de Brito, Gastão Cruz e Luiza Neto Jorge. Durante a década de 1960, Teresa Horta colaborou em vários periódicos.

Embora tenha publicado 8 títulos na década de 1960, foi na década de 1970 quando se tornou amplamente conhecida pelo público, não apenas pela publicação de *Minha Senhora de Mim* (1971), que foi apreendida pela censura do Estado Novo, mas, sobretudo, pela publicação de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), juntamente com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. O livro, pelo qual ficaram conhecidas como “As Três Marias”, foi considerado pela censura como imoral e pornográfico, o que lhes rendeu a apreensão da obra, condução e interrogatório das escritoras e um processo movido pelo Estado, o que as tornou conhecidas internacionalmente.

O salazarismo... opressão e repressão

A instabilidade política do período republicano abriu caminho para o Golpe militar de 28 de maio de 1926. O golpe foi, de acordo com

Marques (2001), uma reação antiurbana, da maioria conservadora das províncias, e que triunfou porque soube utilizar as camadas inertes da população, representando-as, no seu conservadorismo, através da defesa dos valores tradicionais: a Religião, o Exército, a Nação, a Família, a Ordem e a Terra.

Salazar tinha uma forte ligação com a Igreja, que foi, fundamentalmente, o braço direito de seu governo, seja no restabelecimento oficial das relações, que se consolidou a partir da Concordata de 1940, seja pelo discurso conservador de cunho cristão utilizado pelo ditador para defender os seus valores e modelos, adotando o slogan “Deus, Pátria e Família”, e o lema “A mulher para o lar”. Desta forma, a família de modelo cristão passou a ser o núcleo da sociedade do Estado Novo. Assim, o “destino biológico” e a moral cristã passam a ser os determinantes da conduta feminina:

Além da opressão política social, educativa e cultural, o regime de Salazar impôs – com a ajuda da Igreja Católica –, uma moral repressiva, assente na desigualdade de gênero e na diabolização do prazer.

O sexo feminino, alvo preferencial deste puritanismo, foi simultaneamente o alvo mais fácil de atingir, dado que a “relação com a Igreja era feita pelas mulheres [...]”. (FREIRE, 2010, p. 26).

Maria Teresa Horta rememora o fato afirmando que “os homens iam à Igreja, mas ficavam lá trás, e as mulheres à frente.” (TERESA HORTA, 2019, [s.p]). A desigualdade de gênero estava marcada em todas as esferas, privada e pública. Mesmo em relação à sexualidade, considerada um dos maiores tabus, senão o maior durante a ditadura portuguesa, a desigualdade de gênero estava marcada nos comportamentos esperados:

Chegada pura e casta ao altar no dia do casamento, a noiva seria desflorada na noite de núpcias. A partir desta data, sujeitar-se-ia aos desejos e impulsos do esposo, tanto no leito conjugal, como nos outros domínios da vida de cada dia. De si, não se esperam iniciativas sexuais, fantasias eróticas e muito menos orgasmo. Pelo contrário. Deveria manter-se recatada e passiva nas artes do prazer. Quanto menos soubesse sobre a exuberância do corpo, ou menos aparentasse saber, maior seria a sua virtude. (FREIRE, 2010, p. 32).

O corpo feminino, então, é o que se pretende dócil, subserviente e casto. É neste contexto de opressão feminina em que Maria Teresa Horta cresce.

Eu conheci mulheres que escreviam na casa de banho, às escondidas do marido. A casa de banho era o único sítio onde elas podiam estar fechadas. Não podiam estar em outro sítio nenhum, porque aí tinham que estar disponíveis para os maridos, os filhos, as sogras, para as cunhadas, para toda a gente. E para os maridos. Não podiam ter vida particular, não podiam ter segredos, pensar coisas que os outros não tivessem à espera que elas pensassem. E não se culpem por isso... (TERESA HORTA, 2019, [s.p])¹

E é neste ambiente de repressão às liberdades femininas e a quaisquer liberdades individuais, que Maria Teresa Horta cresce. Em 1971, publica sua obra *Minha Senhora de Mim*, que pode ser compreendida como um discurso de oposição à mentalidade conservadora e à política do Estado Novo em relação à mulher.

Na chamada poesia inicial de Maria Teresa Horta, a de 1960, a temática do corpo feminino aparece, talvez, como secundária. O corpo aparece, em ato amoroso, já em *Candelabro* (1965). Mas é com *Minha Senhora de Mim* que Teresa Horta assinala definitivamente a subversão literária e política. Como o próprio título já sinaliza, a obra tem como um dos temas centrais a autonomia e liberdade femininas, contesta o modelo e a desigualdade de gênero dentro da sociedade portuguesa da época. Isso se dá, sobretudo, pela reivindicação do eu

[1] Entrevista concedida à autora do artigo em 23 de janeiro de 2019.

lírico feminino pela posse do seu corpo e sexualidades. Ser senhora de si e não de um homem, ter o direito sobre seu corpo, sobre sua sexualidade, seu desejo, ter direito à individualidade e ter direito à voz são alguns dos discursos de subversão construídos nos poemas do livro.

Minha Senhora de mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim
sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço
Comigo me desavim
minha senhora
de mim
nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços
Comigo me desavim
minha senhora
de mim
recusando o que é desfeito
no interior do meu peito (HORTA, 2019, p. 65).

Mas é o erotismo feminino o tema que mais causou reação adversa à obra na sociedade portuguesa da época, por subverter totalmente o papel (e comportamento) feminino, por transgredir toda uma cultura pautada nos juízos morais cristãos e no papel feminino da “boa mulher” naquela sociedade. É na exploração da sexualidade e desejo femininos que a senhora de si assume o papel ativo na sexualidade. Ou no encontro amoroso do casal, como em “Segredo”, em que a mulher guia o encontro. O ato sexual e o gozo aparecem de forma metaforizada, através dos termos “poço”, “novelo” e “roca de fiar”, e sugere o encontro secreto de um casal:

SEGREDO

Não contes do meu
Vestido
Que tiro pela cabeça
Nem que corro os
Cortinados
Para uma sombra mais espessa

Deixa que feche o anel
Em redor do teu pescoço

Com as minhas longas
Pernas
E a sombra do meu poço

Não contes do meu
Novelo
Nem da roca de fiar

Nem o que faço
Com eles
A fim de te ouvir gritar. (HORTA, 2019, p. 102).

O fechar das cortinas e o segredo/silêncio sobre o encontro e o prazer são flagrantes de uma sociedade na qual a sexualidade ou a simples demonstração afetiva era um interdito social, fato que pode ser atestado pela Postura nº 69 035 da Câmara Municipal de Lisboa, que data de 9 de janeiro de 1953, e que ditava as seguintes multas para quem fosse “flagrado” realizando atos inapropriados em logradouros públicos:

1º Mão na mão	2\$50
2º Mão naquilo	15\$00
3º Aquilo na mão	30\$00
4º Aquilo naquilo.....	50\$00
5º Aquilo atrás daquilo	100\$00
Parágrafo único – Com a língua naquilo	150\$00
(de multa, preso e fotografado) (LISBOA, 1953, [s.p.]).	

A Postura da Câmara de Lisboa não apenas limitava a afetividade e o erotismo entre os casais, como estipulava, em forma de multa, qual ato erótico/sexual era considerado mais “pernicioso” dentro daquela sociedade. Ora, “o sexo servia para descarregar a energia masculina. A mulher, que não tinha sido educada para o erotismo, e muito menos para a beleza do sexo, apanhava muitas vezes com o marido na cama que se servia dela como uma besta.” (FREIRE, 2010, p. 122).

Neste sentido, a obra representa uma viragem na produção poética e na vida da escritora porque não só inova nos aspectos e temas literários que seriam comuns às mulheres da época, como foi objeto de apreensão e destruição pela PIDE/DGS, sendo a autora levada a prestar depoimento. Conta Teresa Horta: “certa noite estava descendo as escadas do Cinema São Jorge, quando dois homens chegaram e perguntaram: você é Maria Teresa Horta?” (TERESA HORTA, 2019, [s.p]). Tais homens, que se identificaram como sendo da PIDE, levaram Maria Teresa Horta para a delegacia, sem mandato, onde foi interrogada e detida. Sua editora, Snu Abecassis, da Editora Dom Quixote à época, foi proibida de publicar qualquer título de Maria Teresa Horta. Mesmo que fossem “contos da carochinha”.

Com *Minha Senhora de Mim* apreendido e a escritora proibida de publicar, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa escrevem, a seis mãos, a polêmica obra *Novas Cartas Portuguesas*, lançada em 1972, pela Estúdios Cor. A obra foi considerada “atentatória à moral e aos bons costumes”, vindo a ser apreendida, destruída e as três escritoras interrogadas e presas. Com isso, as três foram levadas a julgamento, que se estendeu até maio de 1974, tendo fim com a Revolução dos Cravos e a absolvição das três.

Contudo, entre 1972 e 1974, ela escreve um de seus livros em que, até então, o erotismo se faz mais presente, e o corpo feminino aparece,

definitivamente, como corpo político. É como ato de insubmissão, desobediência e rebeldia que Maria Teresa Horta escreve *Educação Sentimental* (1975), que, como ela mesma diz, foi “escrito nos bancos do tribunal”.

Num país conservador, sexista e autoritário onde as mulheres não possuíam qualquer educação para a sexualidade ou para o corpo, Horta escreve a sua “Educação Sentimental” para estas mulheres, como uma espécie de guia de conhecimento do corpo:

EDUCAÇÃO SENTIMENTAL

Põe devagar os dedos
devagar...

e sobe devagar
até ao cimo

o suco lento que sentes
escorregar
é o suor das grutas
o seu vinho

Contorna o poço
aí tens de parar
descer, talvez
tomar outro caminho...

Mas põe os dedos
e sobe devagar...

Não tenhas medo
daquilo que te ensino (HORTA, 2019, p. 116).

Teresa Horta, em *Educação Sentimental*, subverte os discursos em torno da sexualidade que estabelecem finalidade, procedimentos e ordenações sobre o sexo, substituindo-os pelo conhecimento do corpo sexual, pela busca do prazer: o gozo como única finalidade.

Como ato de insubordinação e rebeldia, os poemas que

compõem o seu vasto guia de educação sentimental afrontam os discurso de poder e controle sobre a sexualidade e, principalmente, mentalidade/imaginário acerca do sujeito feminino. E esta educação sentimental pode ser entendida como a impossibilidade de deixar-se dominar, impossibilidade de se deixar ser “educada” pelos discursos conservadores:

DOMÍNIO

Não deixo que as coisas
Me dominem
Nem que a vasta secura
Me adormeça
Nem que a vela
Me apague
nos sentidos
a febre a que a boca não se entrega
[...] (HORTA, 2019, p. 120).

Em “Domínio” conseguimos perceber claramente que *Educação Sentimental* não é apenas um livro de conhecimento erótico, no sentido em que explora o conhecimento e prazer, mas um livro de contestação política a todo um sistema de controle social dos corpos. *Educação Sentimental* é, além de tudo, um livro de liberdade, que desafia, através da palavra, os resquícios de um sistema autoritário numa sociedade extremamente conservadora e ainda atrasada no que se refere às políticas dos corpos.

Convém apontar que, no dia 24 de maio de 1974, o jornal *O Expresso* publica uma matéria intitulada “Virgindade até o casamento é símbolo da mulher portuguesa – pensa (ainda) a população nacional”, em que conclui, num universo de 800 entrevistados em centros urbanos, que pelo menos 2/3 da população acredita que a virgindade deve ser conservada até o casamento (66%). E desta maioria, 75% são mulheres e 73% são de sujeitos casados. E 77% desta amostra concordou que a virgindade é um símbolo próprio da mulher

portuguesa. O que confirma a permanência de uma mentalidade extremamente conservadora após o 25 de Abril.

Logo, a poesia de *Educação Sentimental* desafia os tabus sexuais, talvez os maiores interditos desta sociedade, utilizados para estabelecer as relações de poder entre os gêneros.

O sonho de Abril: “Abril foi um sonho!”

A Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, pôs fim a quase meio século de ditadura em Portugal, dando início a um longo processo político de redemocratização no país. A liberdade veio com o 25 de Abril. Mas o que realmente teria mudado para as mulheres? Que liberdades haviam sido conquistadas?

Dentro da nova vaga de liberdades pós-25 de Abril, começam a surgir os debates, grupos feministas e grupos de mulheres. Maria Teresa Horta, por sua vez, participa da formação do Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), em maio de 1974, após o término do julgamento das Três Marias, seguindo a mesma linha do movimento francês MLF, que tinha como principal diretriz a eliminação de todas as estruturas e instituições sexistas. O MLM tem como principais pautas a igualdade de direitos e a todas as profissões para ambos os sexos, a igualdade salarial, o reconhecimento do valor econômico do trabalho doméstico e, ainda, o direito à educação sexual, a métodos contraceptivos e ao aborto. (TAVARES, 1998). O MLM teve pautas extremamente progressistas para o período. A Revolução dos Cravos havia mudado definitivamente a estrutura política portuguesa, mas não a mentalidade.

A exemplo, em 13 janeiro de 1975, o grupo propõe um ato no Parque Eduardo VII, onde queimaria os símbolos do patriarcado, e, para isso, mulheres foram caracterizadas como “dona de casa”, “noiva” e “vamp”. O ato no parque, noticiado por um jornal local que

dizia que as mulheres iram praticar *strip-tease* e queimar *soutiens*, foi invadido por homens que agrediram e violaram as mulheres presentes. Tal ato reflete a permanência da visão conservadora em relação ao comportamento e ao lugar social feminino. Segundo Horta: “Nós nunca quisemos queimar *soutiens*, sempre considerámos que essa não era, nunca seria a forma escolhida para demonstrar o que defendíamos. Não era assim que devíamos defender as nossas causa” (HORTA, 2017, [s.p.]).

A direção do MLM à época vai buscar os partidos políticos para explicações sobre as atitudes dos seus associados, mas estes se isentaram das ações criminosas.

Enquanto a implementação de Educação Sexual parecia ser bem aceita pelos entrevistados na pesquisa realizada pelo Expresso em 24 de maio de 1974, já que 88% da amostra respondeu que gostaria de ter recebido educação sexual na escola, o aborto era ainda punido com prisão.

Em finais de 1974, Teresa Horta, juntamente com Célia Metrass e Helena de Sá Medeiros, publicam o livro *Aborto: direito ao nosso corpo*, que se trata de um inquérito realizado pelas três feministas com mulheres vítimas de aborto, parteiras, médicos, psicólogos e juristas, a fim de desnudar a realidade do país, mostrando o aborto como uma prática comum na clandestinidade, e que afeta a saúde física e psicológica das mulheres. O objetivo era a discriminação do aborto, defender o direito ao aborto seguro, ao acesso a métodos contraceptivos, a uma educação sexual e planeamento familiar. O livro, como as próprias autoras assinalaram na introdução, foi publicado após a cisão do MLM, causada por divergências ideológicas.

Ora, se a liberdade, para Maria Teresa Horta, passava pela liberdade do corpo, pelo direito do sujeito ao seu corpo no que diz respeito ao comportamento, sexualidade, desejos, decisões, logo o

aborto se tornou uma questão central e tabu, porque implicava outras tantas: como a maternidade compulsória, a violência contra a mulher, a falta de educação sexual e planeamento familiar, a tripla exploração da mulher (trabalho, marido e filhos), etc. Não obstante, estas serão várias das questões a serem trazidas pela jornalista no periódico “o diário”, do editorial Caminho (1976 e 1977), na *Revista Mulheres* (1978-1989), e na sua obra *Mulheres de Abril* (1977).

Em 1977, Maria Teresa Horta publica *Mulheres de Abril*, escrito entre abril e novembro de 1977, composto por 58 poemas, muitos deles poemas-denúncias que a escritora escreve a partir de notícias de violências contra mulheres, acompanhados pelas notas dos jornais; de relatos de mulheres operárias, que recolheu em inquéritos. Ou mesmo da condição das camponesas, o grupo menos privilegiado, levando em consideração a exploração e miséria do camponês português. A escritora apresenta assim o seu livro na primeira edição:

Mulheres de Abril pretende ser um relato do quotidiano das mulheres portuguesas: de hoje e ontem, também... o ontem reflectido no hoje, ainda, mas já o futuro e o presente, tão diferentes, apesar de tudo. [...] pretende ser, pois, a denúncia do real terrível, do devastador, aniquilador quotidiano das mulheres portuguesas, mas também da mudança, já, da esperança e da luta por um mundo novo: sem diferença de classe e de sexo. [...] pretende ser o canto à coragem, a resistência [...] pretende ser o desfiar, contar do seu anonimato [...] pretende ser o retrato de todas as mulheres portuguesas que o fascismo exigia sacrificadas, secundarizadas, duplamente exploradas e oprimidas. [...] pretende ser dessas mulheres o grito. [...] (HORTA, 1977, p. 13).

E traz uma dedicatória a todas essas mulheres:

*A todas as mulheres, minhas irmãs,
que durante estes últimos três anos
tanto me ensinaram sobre
a liberdade, a dignidade e a coragem.* (HORTA, 1977, p. 11).

O possui poema homônimo que faz homenagem às Mulheres de Abril, sujeito plural, coletivo, que não figuram na História oficial, mas são parte do processo de mudança que está ser implementado no país. Afinal, as mulheres continuam sem ter acesso aos direitos requeridos, a sua exploração continua: na casa, na fábrica, no campo, no trabalho doméstico. São as mulheres invisíveis, comuns, que Teresa Horta nos apresenta em seu livro, que muitas vezes só se tornam “alguém” quando figuram a página policial:

**CANTAR A UMA MULHER ASSASSINADA
ENQUANTO DORMIA**

Estavas na cama
com o filho deitada
chegou-se-te o homem
não te disse nada
[...]

Mas tu já dormias
e dele o ciúme
tu desconhecias

E o homem curvado
de súbito se ergueu
brandindo o machado que no teu pescoço
três vezes desceu

– Marido! – dirias
Que fizeste tu
da vida que eu queria?

Mas tu já morrias... (HORTA, 2019, p. 225).

São mulheres cujos corpos são explorados e violentados por maridos, pais, patrões, pela sociedade que as cala e que as trata como um objeto. É para um trabalho de parto de um país, um novo país, que Teresa Horta conclama as companheiras, as Mulheres de Abril, tantas anônimas, nos campos, cidades, fábricas, guerreiras.

TRABALHO DE PARTO

Mulheres – companheiras
ombro a ombro

o ventre a crescer-nos
de coragem

Como tarefa temos
o que somos:
no interior da luta
a sua faca
[...]
Em trabalho de parto
de um país (HORTA, 2019, p. 267).

Produto ainda do salazarismo, de uma mentalidade conservadora e sexista, Portugal precisa ser gestado e parido (novamente): um país com liberdade, igualdade, fraternidade e o respeito que nunca se viu. O ideal de liberdade e o ideal feminista são, sobretudo, antifascistas. Antifascista porque só se pode clamar pela liberdade individual combatendo o fascismo. Só se pode defender a liberdade sexual, a liberdade dos corpos, a educação sexual, o aborto, e a autonomia feminina combatendo o fascismo. Desta maneira, na produção intelectual de Maria Teresa Horta do período, ser feminista é ser antifascista e vice-versa.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Isabel. **Amor e sexo no tempo de Salazar**. Prefácio de José Luís Pio Abreu. Lisboa: Esfera dos Livros, 2010.

HORTA, Maria Teresa. **Mulheres de Abril**. Lisboa: Editorial Caminho, 1977.

_____. **Poesia**: década de 1970. Organizado por Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento; Marlise Vaz Bridi. São Paulo: LiberArs, 2019.

_____. Entrevista concedida a Michelle Vasconcelos. Gravador digital (105 min). Lisboa, jan. 2019.

_____. In: Manifestação feminista fez história em 1975. **Jornal de Notícias**, Lisboa, Caderno Delas, 13 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.delas.pt/13-de-janeiro-de-1975-o-adeus-aos-simbolos-da-opressao-feminina/atualidade/72153/>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

LISBOA. **Portaria 69.035/1953**. Destinada a aumentar o policiamento em zonas. Lisboa: Câmara Municipal, 1953

MARQUES, António H. de Oliveira et al. Da Monarquia para a república. In: TENGARRINHA, José. (Org.) **História de Portugal**. 2 ed. Bauru/Sp: EDUSC; São Paulo/SP: UNESP; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001.

TAVARES, Manuela. **Movimento das mulheres em Portugal após Abril de 1974**. 1998. 295 p. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres). Universidade Aberta. Lisboa, 1998.

VIRGINDADE até o casamento é símbolo da mulher portuguesa – pensa (ainda) a população nacional. **O Expresso**, Lisboa, ano 2, [s.p.] 24 maio 1974.

Três Mulheres do Drama do Séc. Xix nas Mulheres de Nosso Tempo - O Cristianismo como Obliteração das Mulheres^{1 2}

Paulo Gaiger
Doutor em Ócio e Potencial Humano pela Universidade de Deusto, Bilbao, Espanha (reconhecido como Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Professor da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador de projeto de Pesquisa "Gênero e Teatro: processos artístico-sociológicos". Consultor Internacional de ONV/ONU (1/2008), Honduras, e ENAD/UNICEF (2007), Honduras, do Programa Conjunto de Apoio à Segurança Humana (PCASH-ONU). paulogaiger@gmail.com

Tres Mujeres del Drama del Siglo Xix en las Mujeres de Nuestro Tiempo - El Cristianismo como Obliteración de las Mujeres

Resumo: O artigo é um recorte do processo desenvolvido no grupo Gênero e Teatro. Neste 2019, foram pinçados da dramaturgia do XIX, três personagens mulheres das peças *A dama das Camélias*, *Casa de Bonecas* e *Senhorita Júlia*. Sobre a realidade contemporânea da mulher, foram selecionadas três crônicas do jornal *Diário Popular* que abordam a trajetória da mãe e das filhas no ambiente familiar. Nessa direção, *Gisele*, escrito a partir da história real de Gisele Santos, quase assassinada por seu namorado, integram esta reflexão. Aqui nos propomos a desvelar relações entre as três personagens, as mulheres da trilogia e *Gisele*, assim como a reflexão de como as relações de poder e sujeição se renovam da forma explícita à dissimulada.

Palavras-chave: Teatro; Crônica; Condição feminina; Cristianismo.

Abstract: *El artículo es un recorte del proceso desarrollado en el grupo de género y teatro. En este 2019, fueron rescatados de la dramaturgia del siglo XIX, tres personajes femeninos de las obras The Lady of Camellias, Doll House y Miss Julia. Sobre la realidad contemporánea de las mujeres, se seleccionaron tres crónicas del periódico Diario Popular que abordan la trayectoria de la madre y las hijas en el entorno familiar. En esta dirección, Gisele, escrita desde la historia real de Gisele Santos, casi asesinada por su novio, es parte de esta reflexión. Aquí proponemos revelar las relaciones entre los tres personajes, las mujeres de la trilogía y Gisele, así como el reflejo de cómo las relaciones de poder y sujeción se renuevan explícitamente a los disfrazados.*

Keywords: Teatro, Crónica, Condición femenina; Cristianismo..

Os dramas *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, *A casa de bonecas*, de Henrik Ibsen e *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, têm em comum o recorte da vida de três mulheres encerradas em um universo social, religioso e político hegemonicamente masculino. Margarida é a personagem central de *A Dama das Camélias*, melodrama romântico muito apreciado em suas várias versões. Vivendo no meio de aristocratas, entre nobres e condes, frivolidades, galanteios e assédio constantes, Margarida se vê obrigada a manter um estilo de vida de aparente opulência e caprichos, que a leva à falência e à morte por tuberculose. Armand Duval, apaixonado, tenta de todos os modos saldar as dívidas de Margarida condicionando, como outros, a relação à exclusividade e, ao mesmo tempo, à reclusão. Margarida revela-se perdida em meio ao tumulto da testosterona que a cerca, que a deseja, mas não a respeita. Ao longo do tempo, público e crítica atribuíram a desdita de Margarida ao fato de ela ser prostituta de luxo, como uma punição divina. Nenhuma palavra em relação aos homens que a cortejavam, sujeitavam e a usavam. Em *A Casa de Bonecas*, Nora é tratada infantilmente por Helmer, seu marido, como se ela fosse uma criança, uma inábil, um bibelô. Aquilo que em uma primeira leitura poderia ser entendido como carinho, proteção, respeito e afeto, é expressão de menosprezo, violência dissimulada e cerceamento. São as contradições e a ingratidão de Helmer que fazem despertar em Nora a consciência de seu cárcere. Ela abandona o lar, marido, filhos e os privilégios burgueses que a detém, e ruma para um lugar indefinido. Por ter deixado os filhos, Nora é execrada pelo público e pela crítica. Nada se ouviu em relação ao seu marido. Júlia, insegura e presa aos costumes e à propriedade de seu pai, embora busque subverter sua condição marginal de mulher, ao mesmo tempo aristocrática e submissa,

[1] Parte deste trabalho foi apresentada no 7º SENALLP - Simpósio Temático: Literatura dramática do conflito: tensão e embate no texto teatral - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE (FURG/2019).

[2] Integrantes do Grupo: GIGANTE, Cláudia; MENDES, Karolína; CONTER, Letícia; OLIVEIRA, Érica (todas estudantes do Curso de Teatro – Licenciatura da UFPel).

[3] Quando deixei de existir. Disponível em: <<https://www.diariopopular.com.br/opiniao/quando-deixei-de-existir-139455/>>; Quando matei minha mulher. Disponível em: <<https://www.diariopopular.com.br/opiniao/meu-pai-era-contra-o-tema-de-genero-na-escola>>

comete suicídio, menos pelas possibilidades esfumadas de emancipação, mas, sobretudo, pelo sentimento de culpa vivido após ter tido relações sexuais com um empregado. A personagem é considerada ingênua e perturbada ao deixar-se seduzir por Jean, o empregado, com quem chega a fazer planos mirabolantes de fuga. Quase nada se sabe sobre Jean, a não ser o dedo apontado ao fato de ele ser argucioso, empregado e de pertencer a uma classe inferior. No *Diário Popular*, principal periódico da região sul, o cronista Paulo Gaiger, também autor deste trabalho, publicou uma trilogia sobre a trajetória e condição femininas em uma mesma família, desde a relação de namoro dos pais ao darem-se conta das filhas, e da mãe em relação à condição de depreciação e sujeição³. Outra situação é refletida no esquete *Gisele* ou *Sem (a)braços*, peça curta escrita por Paulo Gaiger, a partir de um fato real ocorrido em Porto Alegre há cinco anos. Gisele teve os pés e as mãos amputados a golpes de facão por seu namorado, tomado pelo ciúme em razão do pedido de separação. Ele está preso, mas ela o perdoou.

A pesquisa busca desvelar relações entre as três personagens dos dramas, o contexto masculino que as cerca, e as mulheres e contextos de nosso tempo através das crônicas e do esquete. Em que medida, Júlias, Noras e Margaridas renascem, sobrevivem e quebram barreiras no Brasil do século XXI, seja em nossas famílias, seja como Gisele. E, sobretudo, busca desvelar a contaminação do cristianismo na compleição da mulher.

As mulheres e o tempo

Ao longo da história, especialmente depois que nos convertemos em sedentários, deixando o bando, a pequena tribo e a vida de caçadores-coletores, e nos fixamos em uma terra para plantar e

criar animais domesticados, a condição feminina sofreu alterações mais acentuadas. O que sabemos, está registrado através da arte da cerâmica, nos túmulos e, posteriormente, na escrita. A idade do ferro foi um período de fortes mudanças e que foi construindo, pouco a pouco, um lugar de sujeição para as mulheres nas diferentes sociedades, embora com exceções. Antes, no paleolítico, por exemplo, a ideia de casal era desconhecida. Cada mulher pertencia igualmente a todos os homens e cada homem a todas as mulheres. O matrimônio era por grupos. Cada criança tinha vários pais e várias mães. No entanto, com a agricultura, a ideia de casal a partir do pátrio-poder foi se cristalizando, o homem como proprietário da terra e do filho, e este com uma mãe que também pertence ao seu pai. A história dos últimos oito mil anos coloca a mulher também como troféu de guerra e batalha: o estupro, o sequestro e o assassinato. A história de Helena de Tróia aponta realidades muito mais danosas às mulheres. Outros tempos, outra ética, outras cabeças.

Em que pese tudo isso, foi o surgimento, o poder e a expansão do cristianismo que determinou, em nome de um ser superior fantasmal, o nicho em que devem ser colocadas as mulheres do mundo todo: da submissão, da dedicação, da assexualidade e da obediência. Em Éfeso, na Turquia, Ártemis, a deusa da vida selvagem, da fertilidade e da caça, foi substituída pela Virgem Maria, divindade cristã da passividade, da sujeição, da mudez e da servidão. As mulheres e homens que visitam a casa da Virgem confundem isso com predestinação, desvelo e amor.

Nesses dois mil anos, o cristianismo conquistou reinos, territórios e nações, proibiu os cuidados corporais e o saneamento, evangelizou aborígenes para serem mais facilmente exterminados, perseguiu outras religiões, caçou cristãos considerados hereges,

torturou e queimou mulheres e homens desobedientes em nome de Deus. As alegadas mensagens de amor presentes, especialmente, nos evangelhos, frente à violência protagonizada pelas igrejas ao longo da história perdem força e sentido. Em nossos tempos tacanhos, são as igrejas cristãs evangélicas as que sustentam partidos fascistas ou de direita, mas, sobretudo, os discursos homofóbicos, misóginos e racistas. Nenhuma palavra se refere à desigualdade social ou à injustiça.

As três mulheres da dramaturgia, Gisele e as mulheres das crônicas, carregam em seus corpos, em seus olhares e modos demarcados de pensar, o lugar e a conduta permitida às mulheres segundo o cristianismo: a Maria submissa e pura, e não Ártemis, da vida selvagem. Menos ainda a personagem dos evangelhos, Madalena, que por sua ascendência sobre Jesus e seus seguidores, segundo estudos recentes, foi eliminada da bancada dos eleitos por Deus. Mulheres não entram no reino, a não ser que aceitem a domesticação ao papel determinado pelo cristianismo.

Rituais sagrados de domesticação

Ainda, a educação das meninas é desigual a dos meninos, em um sentido de pobreza e de demarcação de limites estreitos. Embora as exceções existam, para a maior parte das meninas, especialmente das camadas mais empobrecidas, lhes toca as tarefas domésticas, os cuidados com os irmãos menores, o emudecimento diante do assédio e abuso sexual por familiares, a postura e condutas legitimadas como boas maneiras, a internalização imperativa da maternidade e do casamento. Mesmo que o número de meninas e mulheres venha num crescente nas escolas e nas universidades, por outro lado, são as mulheres as mais constrangidas a abandonar os estudos precocemente em razão de tarefas do lar e da gravidez

precoce. Os templos neopentecostais se multiplicam feito pragas em todas as cidades, com a incumbência de cercear mulheres e manter os estados de pobreza. O bispo da Universal pregou que mulheres não devem ingressar na universidade porque correm o risco de ficar sem marido. O marido é quem as protege, sustenta e é a quem elas devem agradecer. O islã é aqui.

Os estímulos à maternidade e às proles numerosas também são parte de estratégias masculinistas amparadas em preceitos bíblicos para manter as mulheres reclusas e ocupadas. Outras mulheres receberão um salário menor do que os homens, embora desempenhem tarefas semelhantes. Meninas, adolescentes e mulheres adultas serão vigiadas e cobradas quanto à vestimenta, aos cuidados corporais, à necessidade do aborto, à fidelidade e à obediência. A Virgem fez bem o seu trabalho.

CONSIDERAÇÕES EM DEVIR

A partir desta reflexão/ensaio, se pode inferir que as Noras, Margaridas, Júlias, Giseles e as mulheres da trilogia, podem ser encontradas em muitas das famílias brasileiras. Parte deste fenômeno redivivo se deve à onda conservadora e moralista que vem tomando conta de todos os rincões do país, mas, sobretudo, à propagação das igrejas neopentecostais. Nos dramas, as personagens mulheres estão enjauladas na supremacia masculinista que desenvolve estratégias nas quais dissimula a opressão por zelo. Gisele, que representa centenas de mulheres golpeadas, mutiladas e assassinadas por seus maridos ou namorados, não consegue ver a si mesma porque foi convencida de que a sua imagem ideal é a do marido ou do namorado. As mulheres da trilogia, se na primeira parte o relato vai da vitalidade e liberdade juvenil a um grau de sujeição através de artifícios

e chantagens próprias do macho e das famílias, na segunda, o marido e pai, sendo velado, repassa toda a sua vida e, somente agora, morto, percebe o quanto oprimiu as mulheres da casa. Na terceira parte, as filhas percebem a armadilha e conseguem saltar fora levando consigo a mãe para se reconstruírem.

Enquanto escrevemos esta reflexão, Bolsonaro, em visita a Arábia Saudita, do ditador Bin Salman, disse: “Todo mundo gostaria de passar a tarde com um príncipe. Principalmente vocês, mulheres!”. O Conto da Aia já está acontecendo!

Há muito que pensar e fazer!

Gisele ou sem (a)braços

Paulo Gaiger

Moça, moça... me faz um favorzinho...óí esse paninho aqui no meu colo, dá uma limpadinha na minha baba... desculpa, tá, moça. Depois desse acidente, eu fico me babando! Fico chateando as pessoas! É meio nojento, né? Como é o teu nome? Que bonito! Adoro esses nomes... o meu é Gisele, pomposo, né! Gisele! Nome de princesa... me disseram que é nome de balé. Gisele! A bailarina! Como é que eu vou dançar, hem? No Theatro Guarany... fazendo o papel... como o saci pererê? (gargalhadas) Imagina eu no palco pulando num pé só! Gisele, dançando a dança do Saci! (ri). Quem sabe dançar a dança do Saci? E óí, meus bracinhos curtosinhos! Como é que eu vou pegar no meu príncipe para dançar no salão? Ai, Jesus. Como Jesus é bom! Eu podia estar morta, enterrada a sete palmas... mas não, to aqui, vivinha, vivinha da silva, como um saci e sem os bracinhos... Não, não me fazem falta! Oh, consigo até bater palmas! (bate com os cotovelos):

Bate a Mão, Bate o Pé

Bate a mão

Bate amão

Bate o pé

Bate o pé

Vem brincar, vem dançar

Quero ver, quero ver

Quem quiser aprender

Bata forte pra valer

Cantando

Lá Pulando

Lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

Cantando

Lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

Bate o pé, vamos aprender

Bate a mão

Bate o pé

OU

Dedo das Mãos, Dedo dos Pés (Finger And Toes)

Dedo das mãos, dedo dos pés

Temos cinco em cada um Dedo

das mãos, dedo dos pés Vamos

contar, vou te ensinar...

Um, dois, três, quatro, cinco
Na mão esquerda
Um, dois, três, quatro, cinco
Na mão direita
Um, dois, três, quatro, cinco
No pé esquerdo
Um, dois, três, quatro, cinco...

Meu marido, sabe, é muito ciumento... mas um ciúme de amor... muito amor. Aí ele teve um ataque desses... bah, mas antes ele já me batia, antes... minha mãe dizia: casou, agora aguenta! O que Deus une ninguém separa, nem a porrada, nem a facada, nem o desrespeito, nem a humilhação... Então, ele me batia por amor, o ciumentinho! Aí ele perdeu a cabeça e me cortou os braços e uma perna... era para ser as duas, mas Jesus me protegeu e eu fiquei com uma... pelo menos eu posso pular como o Saci! Com um facão, uma machado... nem imaginava que ele tinha estas habilidades com o facão. Ele é muito bom no facão, zap, zap, zap, foi um braço, foi outro braço, foi uma perna! Mas, ó, tô aqui, oh, eu tô feliz... Ele tá preso! Coitado! Eu tô livre, livre, livre. Eu posso cantar, querem ouvir? Tem alguém de aniversário? Oh, eu bato palmas.

CRÔNICAS

Quando deixei de existir

Paulo Gaiger

Eu tinha catorze anos, recém havia ingressado no ensino médio. Vestia roupas que meus pais diziam ser esquisitas, ouvia minha mãe suspirar desconsolada. Meu pai comentava de lado e com ironia: vais assim, com essa coisa absurda, não preferes vestir

uma roupa normal? Usava piercing e tatuei uns versos de uma poesia da Florbela Espanca que eu adorava: “Eu quero amar, amar perdidamente! Amar só por amar: Aqui... além... Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente... Amar! Amar! E não amar ninguém!”. A biblioteca da escola não era lá uma grande biblioteca, mas num cantinho perdido de uma estante, tinha uma coleção de livros de poesia, de Vinícius de Moraes, Fernando Pessoa, Cecília Meireles, Cora Coralina, Leminski, Mário Quintana, Elisa Lucinda... nomes que eu nunca tinha ouvido falar. Quando um professor faltava, eu corria para o meu canto e lia encantada. Um dia dei com a Florbela e me apaixonei. Outro dia, um menino da minha classe foi comigo. Ele também pareceu encantado com as poesias e decidiu, por toda uma vida inteira, que preenchia cada período sem aula, lê-las para mim em cada encontro às escondidas na biblioteca. Eu aceitei e me apaixonei. Mudei o ritmo de meu coração, já não eram as poesias que me mobilizavam, mas a sua voz e, a cada final de leitura, o beijo molhado. Depois de alguns meses vivendo uma rotina que parecia muito melhor e mais perfeita que o mundo dos filmes bobos para adolescentes, os beijos molhados se multiplicaram e as leituras de poesia foram caindo no esquecimento. Ele me impelia a fazer outras coisas, dizia que o excesso de livros deixava a gente fora da casinha, que era preciso viver o aqui e o agora, isto é, nossos arretos e beijos intermináveis. Eu vivia uma avalanche diária de promessas de amor “para sempre”, na mesma medida em que seus ciúmes erguiam muros entre eu e meus amigos, entre os livros e eu. Não queria que eu sáísse com mais ninguém, pediu a senha de meu celular e verificava as mensagens que eu recebia ou enviava. “É porque te amo”, sussurrava ao meu ouvido. Quando meus pais viajavam, íamos para o meu quarto e lá transávamos como coelhos. Ele gostava de futebol e eu assistia com ele quase

031

todas as partidas. Quando eu enchia o saco desta vida meio sem graça, eu só para ele, ele retomava declarações, às vezes até relia algum poema que eu guardava em casa. Começou a censurar minhas roupas. Senti que meu piercing oxidava e minha tatuagem desbotava. Mas uma vez, ele fez uma jura que, agora sei, deve ter sido a mesma de meu pai para a minha mãe: “quero ser o pai dos teus filhos”. Eu não queria ser mãe. Tempos depois, nos casamos. Nunca quis casar na igreja, mas meus avós suplicaram. Casei na igreja a pedido deles, me justifiquei. Não terminei a faculdade, mas cuidei de três meninas, nem todas planejadas. Às vezes, conseguia encontrar uma amiga, mas a minha rotina era a casa, o salão, a ginástica e o sexo quando ele queria. Ele ia para o futebol, enchia a cara de cerveja, comia garotas de programa e ostentava o título de homem e marido, defensor da família. Cansada e preparando o almoço, ouvi na rádio a canção A história de Lilly Braun, do Chico, cantada pela Maria Gadú. Fiquei arrepiada e chorei. Chorei muito repassando minha vida e querendo saber quando eu havia deixado de existir, quando abandonei a mulher para me tornar esposa e vassala de um homem minúsculo. No dia em que um AVC o mandou para o ultramundo, mal consegui fingir consternação. Eu tinha raiva de mim mesma, de como eu havia traído a Florbela e me deixado levar pela correnteza do lugar comum, um destino para as mulheres, desenhado pelos homens. Em nenhum momento alguém me alertou do absurdo. Recoloquei o piercing, descobri a tatuagem e sentei com minhas filhas: “está tudo errado. Vamos fazer diferente! Sejam mulheres, sempre! Livres e independentes!”

Quando matei minha mulher

Paulo Gaiger

O que acontece comigo é assombroso: a confirmação de que no hiato entre a última respiração e o *rigor mortis*, a vida inteirinha percorre a memória para revelar nossa verdadeira face. Em meu caso, é mais extraordinário ainda porque já estou dentro do caixão sendo velado. Não respiro e meu coração está apodrecido há muitos anos. Amigos do futebol, colegas de trabalho, meus pais, estão aqui. Embora mortinho da silva, percebo, através das pálpebras, minha esposa e minhas filhas recebendo os que vieram se despedir. As conheço bem e sei que fingem tristeza. É como se livrassem de um pesadelo. De mim, obviamente! Já prevejo, depois do ritual, comemorando com espumantes e dançando de alegria. Conheci minha esposa na escola quando éramos adolescentes. Nos intervalos ou quando um professor faltava, eu ficava mexendo no celular, falando qualquer coisa com meus colegas ou batendo uma bolinha na quadra. Entre as meninas da sala, ela era a mais estranha. Vestia umas roupas sem noção, tinha uma tatuagem com versos que eu não entendia, usava piercing e quase sempre ia para a biblioteca. Contudo, era extrovertida e às vezes bancava discussões sobre feminismo, direitos humanos e sei lá o que mais. Sobretudo, era linda. Seu jeito diferente me desafiou, e um dia, depois de uma aposta com meus colegas, me convidei para ir à biblioteca com ela, e ela, sem rodeios, topou. Olhei para meus colegas e dei um breve sorriso a la Don Juan, caçoando deles. Nas primeiras vezes em que fomos juntos à biblioteca, ouvi o que ela tinha a dizer sobre literatura e poesia. Então soube que ela havia se apaixonado por uma poetisa portuguesa, Florbela Espanca, e tatuou parte de um poema em suas costas. Sem nenhum

constrangimento, apenas cuidando a funcionária da biblioteca, ela tirou a blusa e mostrou o poema e pediu para que eu o lesse. Li, muito nervoso. Ela disse que minha voz era linda e pegou um livro de poesia: “leia para mim”. Ao longo de semanas, assim foram meus recreios e períodos sem professor. Até que um dia, demos o primeiro beijo. Um beijo gostoso que foi a ponte para uma paixão eternamente infantil. Fisguei a guria, anunciei aos meus colegas. E fui cansando do ritual da biblioteca. Na verdade, nunca gostei de leitura. Fiz toda esta ginástica porque queria conquistá-la, queria um troféu. Pouco a pouco, fui propondo outras coisas e quando ela insistia, inventava qualquer mal estar para não irmos às leituras. Ela foi cedendo porque acreditava em mim. Me acompanhava no futebol e, por ciúmes e possessão, metodicamente afastei seus amigos e os livros de seu horizonte. Os pais dela me apoiaram. Por amor, eu dizia: “Te quero só para mim”. Às vezes ela ficava furiosa. Então, eu pegava um livro e lia um trecho, entrecortado de juras de amor e desespero ensaiado. Quando isso não funcionava, largava a mão. A obriguei a tirar o piercing e a cobrir a tatuagem. Não sei por que agia assim. Meu pai nunca amou minha mãe, mas a suportava em nome da família. Minha mãe se sujeitou ao pesadelo, em nome da família. Agora no caixão, reconheço que nunca a amei, nem a respeitei. Queria a posse de um objeto que eu pudesse mostrar: essa é minha esposa. Quando casamos a coloquei dentro de casa. Aqui, não cobrimos as mulheres com *hijab*, mas as confinamos no espaço doméstico, o que dá na mesma. A convenci a largar a faculdade porque eu já trabalhava no escritório do meu pai. Outra maneira de prender a esposa é enchendo a casa de filhos. Tivemos três meninas que ocuparam o tempo todo dela. Acabei buscando garotas de programa porque entendia que não podia fazer sexo e extravasar meus fetiches com a mãe de

minhas filhas. Quando as meninas cresceram, começaram a se dar conta do pai que tinham. O pai machão que, em doses diárias de covardia, chantagens e mentiras, foi aniquilando a mulher que um dia conheceu indo para a biblioteca. Meu coração e meus valores já eram podres.

Meu pai era contra o tema de gênero na escola

Paulo Gaiger

Até os meus doze anos, eu admirava meu pai. No velório dele, na semana passada, já com meus vinte anos, meu sentimento era outro. Eu vivi um dilema: chorar a sua morte ou me sentir aliviada e livre. Minha mãe e minhas duas irmãs contaram que experienciaram sentimento parecido ao meu. Pareço uma filha ingrata ao escrever isso, não é? Mas tento explicar: até o início de minha adolescência eu achava natural como as coisas se davam em casa. Minha mãe, doméstica, preparando as refeições, limpando os quartos, cozinha, banheiro, escritório e sala, nos auxiliando com as tarefas escolares, se arrumando ao anoitecer para receber meu pai, sendo ofendida. Saía para ir ao supermercado, às vezes à academia ou ao salão de beleza fazer as unhas e dar uma ajeitada nos cabelos. Minha mãe sempre foi muito bonita. Não tínhamos muita intimidade, falo desse lance de conversar sobre a vida mesmo, de nossas angústias, de ouvir as angústias dela... Assim era porque em nossa casa havia uma hierarquia que proibia a troca de ideias e de vivências. Meu pai no topo, dando as ordens, minha mãe e nós três quase debaixo do tapete, sendo pisoteadas a cada pergunta que tentávamos fazer. Tínhamos que engolir o que ele determinava. Nos meus primeiros doze anos, então, achava isso super normal. Na escola, porém, eu tinha amigas que vinham de outras realidades, muitas

delas com pais divorciados, de famílias bem diferentes da minha. A Fernanda tinha duas mães. Tinha colegas gays, amigas lésbicas e conhecia um menino da outra turma que era mais mulher do que homem. Quando entrei no ensino médio, os professores de biologia e de filosofia introduziram na minha vida a questão de gênero, dos papéis culturais femininos e masculinos, e de um mundo humano que estava ao meu lado, mas que eu não via: eu achava que tinha de casar, ter filhos e cuidar de uma casa igual à minha mãe. Minha irmã, Clara, quase dois anos mais nova do que eu, não se dava muito com meninos, achava eles um saco, me dizia. Ela tinha sentimentos que não conseguia compreender, ficava irritada por qualquer coisinha. Meu pai falava que ela precisava de um namorado que logo se tornaria noivo, e depois marido, e que estas frescuras iriam cessar depois que tivessem filhos, uma ocupação. Começamos a brigar quando me dei por gente e superei minha condição de filha. Clara, muito mais. Minha mãe, quase sempre calada, começou a tomar partido e trouxe à tona o tempo em que lia muito e se sentia livre. Disse, certo dia, que o maior erro de sua vida fora deixar de ser mulher para se tornar esposa de um machista, chantagista e farsante. Levou uma bofetada. Nós intervimos e só não rolou uma batalha infernal porque meu pai saiu porta afora berrando que éramos umas mulherzinhas comunistas, que precisávamos de corretivo. Quando regressou, reuniu as filhas e nos aplicou uma surra daquelas. Clara, indignada, fugiu para a casa de uma amiga. Só voltou duas semanas depois porque a mãe suplicou. Na mesa, o pai pediu desculpas esfarrapadas e afirmou que a culpa era nossa porque nossa cabeça estava tomada desta ideologia de gênero que a escola ensinava. Respondi que ele é que representava a pior das ideologias, a de mulheres submissas e homens cegos e boçais

como ele; falei que meus amigos gays, trans e lésbicas tinham uma dignidade que ele nem sonhava porque era obcecado pela ignorância. Quando entrei na faculdade, minha mãe me abraçou, mas ele pareceu contrariado. E quando ficou sabendo de que Clara namorava uma mulher, jurou que ia mandá-la para um tratamento psiquiátrico e deserdá-la. Mas foi quando nossa irmã menor, aos catorze anos, tatuou um poema nas costas, começou a ficar com um colega negro e confessou que ficava horas a fio na biblioteca da escola, que nosso pai, enfurecido, foi correndo para lá, aonde nunca chegou graças a um AVC. Meu pai talvez quisesse, ao invés de três filhas fortes, três varões iguais a ele, violentos, covardes e estúpidos. Machistas e muito medíocres.

REFERÊNCIAS

ARIAS, Juan. **La Magdalena – El último tabú del cristianismo**. Madrid, España: Aguillar, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual. Essa nossa (des) conhecida**. 10ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DAWKINS, Richard. **Deus, um delírio**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007.

FILHO, Alexandre Dumas. **A dama das camélias**. PDF. Núcleo de educação à distância. Belém: Universidade da Amazônia, 2019.

GAIGER, Paulo. **Gisele**. Esquete teatral. Sem publicação. Baseado em história real a partir de DORNELLES, Renato. “Perdô, mas quero que ele fique preso”, diz jovem que teve as mãos decepadas. GZH. 2015. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2015/08/perdoo-mas-quero-que-ele-fique-presos-diz-jovem-que-teve-as-maos-decepadas-cj5w1m68y16kkxbj003eg2f2v.html>> Acesso em: 08 nov. 2020.

HEINEMANN, Uta Ranke. **Eunucos pelo Reino de Deus. Mulheres, sexualidade e a Igreja Católica.** Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1996.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas.** PDF. Coleção em Cartaz. Mariporã – SP: Editora Veredas, 2009.

LINS, Regina Navarro. **O Livro do Amor - vol. 1: Da Pré-História a Renascença.** [Rio de Janeiro]: Editora BestSeller. Edição do Kindle – Pesquisa realizada em 2018.

PAGELS, Elaine. **Adão, Eva e a serpente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação – as minorias na Idade Média.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia.** Repositório Institucional. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2019.

As Figuras do Feminino na Arte Sacra Católica: Devoção, Regramento e Recriações

Larissa Patron Chaves

Pós-Doutora em
Ciência Política pela
Universidade de Évora,
Portugal. Doutora em
História pela Unisinos.
Professora Associada
da Universidade Federal
de Pelotas/UFPEL.
larissapatron@gmail.com

Female Figures in Sacred Catholic Art: Devotion, Rules and Recreations

Resumo: Este trabalho propõe investigar a arte religiosa produzida e chegada ao extremo sul do Brasil, nos séculos XVIII e XIX, especialmente a estatuária que representa a figura da Virgem, imagem trazida através do trabalho missionário para a região e atualizada ao longo do tempo. Procura pensar como algumas práticas culturais ibéricas, como o culto das imagens católicas, chegaram ao continente americano, misturadas, recriadas e adaptadas, contribuindo para a ressignificação da sociedade naquela região. O estudo que propõe a análise dessa imagem, produzida no barroco brasileiro, estabelece uma comparação no tempo e no espaço para explorar as ligações históricas (SUBRAHMANYAM, 1994) e, para além delas, focaliza as formas de imposição e padronização do comportamento feminino associado à virtude e à misericórdia, através da representação e seus usos. A misericórdia, cuja imagem dialoga com os aspectos litúrgicos de uma cronística do século XV, se expande para o estatuário, tendo em vista o aspecto devocional. No que diz respeito à questão do ídolo, a divinização da Virgem está na maioria das suas representações que são promovidas e reforçadas pelo caminho da mística, como catequização dos indígenas na América, constituindo o poder Católico no contexto da expansão. Portanto, a relação entre a imagem e a construção das identidades nos leva a pensar nas representações como propositoras da empatia e da devoção, relacionada a questões políticas e educacionais ainda presentes no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Arte Sacra; Representação feminina; Expansão Ibérica para o sul do Brasil.

Abstract: This paper intends to investigate the religious art produced which was present in the extreme south of Brazil, in the 18th and 19th centuries, especially the statuary that represents the figure of the Virgin, an image brought to the region through missionary work and updated over time. It seeks to think how some Iberian cultural practices, such as the cult of Catholic images, had manifested itself on the American continent, and how it has been mixed, recreated and adapted, contributing to the redefinition of society in that region. The study, which proposes the analysis of this image, produced during the Baroque in Brazil, establishes a comparison in time and space to explore historical connections (SUBRAHMANYAM, 1994) and it also comments on how representation and its uses imposed forms of standardization for female behavior associated with virtue and mercy. The image of Mercy, which is part of a dialogue with the liturgical aspects of a 15th century historical narrative, expands to statuary, in view of the devotional aspect. With regard to the issue of the idol, the divinization of the Virgin is promoted and reinforced in most of her representations through the path of mysticism, and catechizing indigenous people in America, constituting Catholic power in the context of expansion. Therefore, the relationship between image and the construction of identities leads us to think of representations as proposers of empathy and devotion, related to political and educational issues still present in the contemporary world.

Keywords: Religious Art; Female representation; Iberian expansion to the south of Brazil.

Um dos temas centrais do Cristianismo é a encarnação de Jesus Cristo. A doutrina da encarnação parte da perspectiva dual da natureza de Cristo – parte divino e parte humano – e antes, no seu real nascimento, advindo de uma mulher humana. Essa é a razão pela qual as imagens da mãe de Cristo, Maria, aparecem de forma frequente na Arte Cristã: a existência de uma mulher real provada humanidade do filho de Deus. São muitas as imagens de representação da figura feminina advindas do culto ao divino na Igreja Católica, muitas delas, associadas ao aspecto carnal da vida da Virgem, dogmatizada a partir do século XIII. Dentro da liturgia devocional caracteriza, também, a fundamentação do papel feminino no Ocidente, concepção que se prolonga na cronística quinhentista na Europa, passada para as Américas a partir do projeto de expansão ibérica.

Para além do processo de santificação de muitas mulheres ao

longo da história da Igreja Católica, a figura da Virgem assume particular importância pela construção central do dogma divino, associada à multiplicidade de representações, permitindo a observação de aspectos que referem a quase uma arqueologia da imagem.

O debate sobre o sagrado promove, na atualidade, a percepção das diferentes concepções que uma imagem sacra pode emanar, desde aceções que a concebem como referências, até noções de hibridismo cultural. No caso específico da análise da imagem feminina na imaginária sacra católica, nos propomos a discorrer sobre a caracterização do dogma na imagem, como concepção educacional, que envolve a liturgia, e que promove o processo de aculturação na América portuguesa.

Na presença de visões de mundo diferenciadas, a imagem barroca a que a imaginária sacra catalisa determinado código dominante, mensagem destinada, em princípio, a pessoas iletradas desde a formação do Ocidente e portanto, a narrativa consiste na linguagem simbólica de alegorias. É preciso destacar que o consumo dessas imagens desde o século XVI, no Brasil, não se trata apenas de um processo de ocidentalização, mas de criação de diálogo ao mesmo tempo que de aculturação, de valores morais vigentes para o que se espera de um regramento do social para a figura feminina. É nesse aspecto que a metodologia da iconologia confere sentido, pois desde Cesare Ripa,

Um emblema é composto pela pictura ou figura, a inscriptio ou moto, e a subscriptio, epigrama em latim. A figura, também designada como imago ou symbolon, representa todos os motivos imagináveis, tanto da vida quotidiana como do reino animal...É frequente encontrar nos emblemas expressões que reflectem sabedorias da vida ou conselhos morais (KLUCKERT, 2004. p. 428)



Figura 1. *Nossa Senhora de Guadalupe*. Escultura, 1,20x0,6m. Local de origem: Portugal. Local de Guarda: Catedral São Francisco de Paula.

Este ensaio pretende relacionar a imagem feminina sacra na religião católica a construção de aspectos morais videntes na concepção educacional da mulher e suas associações com o discurso devocional, apropriações, recriações no processo de aculturação.

Imaculada Conceição: imagem e moralidade

A imagem da Imaculada Conceição não depende de uma narrativa bíblica, como recorrente é a imagem associada ao tema da Anunciação, representação da notícia dada pelo anjo de que Maria conceberia o filho de Deus. Diferentemente dessa narrativa, ela aparece primeiramente na cristandade Oriental para depois chegar ao Ocidente, a partir das narrativas litúrgicas das dioceses inglesas de Winchester e Canterbury no século XI e na França no século XII (WILLIAMSON, 2004). A doutrina por trás da Imaculada Conceição é a prece constante, “fruto de uma vida pura e sem pecado”, e que,

portanto, não estaria associada a nenhum aspecto terreno e a nenhum evento na vida de Maria. Entretanto, a declaração da Virgem Imaculada Conceição como dogma pela Igreja Católica Romana é datada de 1854, muito mais tardiamente, reforçando a concepção de que essa representação, já moderna, é construída no século XIX, momento em que a construção da moralidade associada ao comportamento feminino é fundamental.

Nessa imagem, a Virgem é representada com suas mãos em gesto de oração, unidas na altura do coração, simbolizando a prece. Aos pés, anjos e nuvens compõem essa espécie de plataforma, uma representação comum atribuída a uma estética barroca, e uma das mais frequentes encontradas na figura da Virgem: os pés sob a lua e sob anjos, no lugar onde Ela é a Rainha e lugar do qual, junto de Jesus Cristo, intercede por todos.

A meia lua aos seus pés, cujo simbolismo é de uma vasta interpretação. Começa-se pelo fato de a Lua não possuir luz própria, mas refletir a luz do sol. E Jesus Cristo, na iconografia cristã, é representado pelo Sol. Outra interpretação possível é a relação dos ciclos da Lua, que nasce, cresce, chega ao ápice e morre, reaparecendo dias depois, e relacionado com o fato de Maria ter gerado aquele que nasceu, viveu e morreu, para depois ressuscitar. Os 28 dias de duração das fases da Lua é relacionado também à fecundidade, e ao ciclo menstrual, o que fortalece a relação com a Virgem e Mãe-Maria.

A imagem da Imaculada Conceição é fruto de devoção fervorosa na Península Ibérica e se tornou popular na América espanhola e portuguesa através do missionarismo jesuíta. Segundo Williamson (2004), a imagem ganha particular apreço na América do Sul a partir do século XVII, como resultado da promoção do culto a *Virgem de Guadalupe* (Figura 2). Portanto, essa imagem chega até as diferentes regiões da América, como o extremo sul, amalgamada pela interpretação devocional da aparição no México.



Figura 2. *Nossa Senhora de Guadalupe*. Pintura. 1858.
Fonte: <<https://santo.cancaonova.com/>>

Conclusão

A imagem feminina e suas diversas alegorias constituem-se como reafirmações de culturas. São imagens associadas à concepção de moralidade vigente e construídas desde o século XIII, pela oralidade, até o século XIX, quando a necessidade de um recrudescimento na identificação do papel da mulher como guardiã da família em meio a uma sociedade que rapidamente se moderniza.

A visibilidade da mulher na história é recente, pois até bem pouco tempo ela era somente uma representação do olhar masculino. É preciso compreender que quando falamos de história das mulheres, falamos no plural. É necessário destacar a pluralidade de tal universo, e que cada contexto existente na vida de uma mulher, abarca inúmeros fatores que constituem sua trajetória, como por exemplo, idade e lugar social que ocupam. É o questionamento da concepção advinda do catolicismo fundamental, para que possamos não tornar a imagem como demérita e renegada, mas questioná-la para a formação de novos olhares.

REFERÊNCIAS

- CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. **Él Barroco**. Madrid: Istmo, 2010, p. 228.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. RJ: LTC, 2008.
- GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 175-196, jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2001000100175&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08 Nov. 2020.
- HONOR, André Cabral. **Universo Cultural Carmelita no além-mar: Formação e atuação dos carmelitas reformados nas capitanias do norte do estado do Brasil (secs. XVI – XVIII)**. 2014. 330f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- KLUCKERT, Ehrenfried. “Emblemática”. In: TOMAN, Rolf (org). **O Barroco: arquitetura, escultura, pintura**. Trad. De Maria da Luz Cidreiro Lopes et al. Königswinter: Konemann; Tandem Verlag, 2004.
- MANSO, Maria de Deus Beites. **A Companhia de Jesus na Índia (1542-1622): Atividades religiosas, poderes e contratos culturais**. Macau: Macau UngHeng, 2009.
- OLIVEIRA, Mari. **A América alegorizada: Imagens e visões do novo mundo na iconografia europeia dos séculos XVI – XVIII**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.
- PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set. 1989. p. 15.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. **O Império Português na Ásia, 1500-1700**. Lisboa: Editora 70, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. SP: Martins Fontes, 1983.
- WILLIAMSON, Beth. **Christian Art**. A very short introduction. New York: Oxford University Press, 2004.

Las otras

Las Hembras construyen nidos
sean vientres primeros
o abrazos de después
ellas arman rama a rama, barro a barro
el cobijo que es siempre un caluroso
hogar y entonces les llueven nieve,
maldiciones, desazones y planes económicos
y entonces saben que es hora del pan
y lejos de achicarse ellas rugen muy fuerte

las Hembras entonces defienden nidos
miran al gendarme cara a cara
y al Inti mismo que se le dió por hacerse
el hombre le detienen el manotazo
y le frenan el mal clima
y le pelean la harina
y así hasta la reubican a la mismísima muerte

entonces las Hembras reconstruyen nidos
en las afueras de la esperanza
en la periferia de lo civilizado
en la punta hermosa de la maldecida
barbarie allí mismo adonde todo nido
es posible de ser agrandado...
...para que entren todxs...
estas Hembras nidos que son lo que parecen...

Susy Shock, febrero de 2011

As outras

As Fêmeas constroem ninhos
sejam ventres primeiros
ou abraços de depois
elas tecem galho a galho, palmo a palmo
o abrigo que é sempre um caloroso
lar e então lhes chovem neve,
maldições, desgostos e planos econômicos
e aí elas sabem que é hora do pão
e longe de se encolher, elas rugem bem alto

as Fêmeas então defendem ninhos
enfrentam ao policial cara a cara
e ao próprio Sol, que se faz passar por
homem, lhe detêm o golpe
e lhe aplacam o mal tempo
e lhe arrancam a comida
e assim até trasladam a própria morte

então as fêmeas reconstroem ninhos
nas margens da esperança
na periferia do civilizado
na bela extremidade da maldita
barbárie, ali mesmo onde todo ninho
pode ser alargado...
...para que entrem todxs...
estas Fêmeas ninho que são o que parecem...

tradução Rosângela Fachel









El artista

Fernanda Rivera Luque

Nació en la ciudad de Buenos Aires en el año 1974. Realizo la carrera de formación fotográfica: Técnica en blanco y negro, Escuela de Fotografía, San Isidro. Documental Fotográfico, Facultad de ciencias sociales, UBA. Ensayo y fotografía documental y Edición fotográfica en medios, Prof. Gustavo de María Molinari. Historia de la fotografía I y II, Eduardo Gil. Dirección vs. producción, Pampa Films. Documental Periférico, Rubén Guzmán. Seminario sobre arte contemporáneo y clínica de obra, becada por el Fondo Nacional de las Artes año 2010/2011/2012. Seminario de Fotografía Artística Contemporánea Node Center, Alemania año 2015. Diplomado de Fotografía Artística Contemporánea por Node Center, Alemania año 2016. En el 2001 se radica en Ushuaia. Es creadora del taller de Fotografía Experimental que desarrolla en la Secretaria de Cultura y Educación de la Municipalidad de Ushuaia, y de "Espacio Documenta", taller sobre ensayo fotográfico que dicta en su estudio privado. Se desempeña también como Coordinadora y Docente de la Escuela Argentina de Fotografía, Filial Ushuaia y coordinadora y curadora del Festival de la Luz Regional Patagonia 2014, 2016. Realizo trabajos de gestión autónoma a partir del año 2009. Expone colectiva e individualmente a nivel provincial, nacional e internacional, así como en el Centro Cultural de la Cooperación, CABA 2012, M.A.F., mes del arte fueguino, seleccionada en las ediciones 2010, 2011, 2014. Festival de la Luz, Museo de la ex Estación Ferroviaria, San Luis 2014. Feria Internacional de arte ARTEBA edición 2015, CABA. Festival Internacional de fotografía analógica, complejo Cultural Santa Cruz, Rio Gallegos Provincia de Santa Cruz, 2015. Festival de la Luz en el Complejo Cultural San Martin edición 2016, CABA, 2017. Tercera Bienal de arte CMUCH, Puebla, México. Seleccionada en el Salón Provincial de Arte en Vitma 2017. Festival de Fotografía Patagonia Sur Sur, MAC, Museo de Arte Contemporáneo en Salta, 2018. Octava Bienal de Fotografía Documental en Tucumán, MUNT Museo de la Universidad Nacional de Tucumán "Juan B. Terán", 2018. Muestra Itinerante de fotógrafos de la Patagonia, CFI, 2018. Seleccionada en el Salón Provincial de Arte en Junín, Provincia de BS.AS., 2018. Muestra colectiva por la memoria Haroldo Conti, 2019. Beca de formación y creación CFI, 2019. Museo Benito Quinquela Martin, CAABA, 2019. Bienal de arte contemporáneo 4 Neuquen, 2019..

A artista

Fernanda Rivera Luque

Nasceu na cidade de Buenos Aires em 1974. Estudou fotografia: Técnico em branco e preto, Escola de Fotografia, San Isidro. Documentário fotográfico, Faculdade de Ciências Sociais, Universidad de Buenos Aires. Ensaio e fotografia documental e edição fotográfica em mídia, Prof. Gustavo de María Molinari. História da fotografia I e II, Eduardo Gil. Direção vs. produção, Pampa Films. Documentário Periférico, Rubén Guzmán. Seminário sobre Arte Contemporânea e Clínica de Obra com bolsa pelo Fundo Nacional para as Artes 2010/2011/2012. Seminário de Fotografia de Arte Contemporânea Node Center, Alemanha, ano de 2015. Diploma em Fotografia de Arte Contemporânea por Node Center, Alemanha, ano de 2016. Em 2001 se radica em Ushuaia. É a criadora da Oficina de Fotografia Experimental desenvolvido na Secretaria de Cultura e Educação do Município de Ushuaia e do "Espacio Documenta", um workshop sobre ensaio fotográfico que ministra em seu estúdio particular. Atua também como Coordenadora e Professora da Escola Argentina de Fotografia, sucursal de Ushuaia, e coordenadora e curadora do Festival de la Luz Regional Patagonia 2014, 2016. Desde 2009 realiza trabalhos de gestão autónoma. Expõe coletivamente e individualmente em nível regional, nacional e internacional, como: Centro Cultural de la Cooperación, CABA 2012, M.A.F., mes da arte fueguina, seleccionada nas edições 2010, 2011, 2014. Festival de la Luz, Museo da Ex-Estación Ferroviaria, San Luis 2014. Feria Internacional de arte ARTEBA edição 2015, CABA. Festival Internacional de fotografia analógica, cpmplexo Cultural Santa Cruz, Rio Gallegos Provincia de Santa Cruz, 2015. Festival de la Luz no Complejo Cultural San Martin edição 2016, CABA, 2017. Terceira Bienal de arte CMUCH, Puebla, México. Seleccionada para o Salón Provincial de Arte em Vitma 2017. Festival de Fotografía Patagonia Sur Sur, MAC, Museo de Arte Contemporáneo em Salta, 2018. Oitava Bienal de Fotografía Documental em Tucumán, MUNT Museo da Universidad Nacional de Tucumán "Juan B. Terán", 2018. Muestra Itinerante de fotógrafos da Patagonia, CFI, 2018. Seleccionada para o Salón Provincial de Arte en Junín, Provincia de BS.AS., 2018. Mostra Coletiva pela memória Haroldo Conti, 2019. Bolsa de formação e criação CFI, 2019. Museo Benito Quinquela Martin, CAABA, 2019. Bienal de arte contemporáneo 4 Neuquen, 2019.

Guido Piotrkowski
Paula D. Bianchi

Marea Verde

Desde lejos avanza un tumulto que rebalsa las calles que parecen pintadas de un mismo color. Es la marea verde, la fuerza de un deseo que devendrá en ley. La potencia de las voces anuncia en coro lo que llegará. Mujeres y otros de todas las generaciones en nuestra pluralidad corporal, en nuestra multiplicidad de pieles que trasciende fronteras. Reclamamos nuestro derecho a elegir sobre nuestros cuerpos, nos aunamos en un grito unívoco, guerrero y ancestral: nuestro cuerpo es nuestra decisión, porque la maternidad será deseada o no será.

Marea verde, verde aborto, marea palpitante que mece y fortalece a aquellas que están abortando solas, a las que no están ya por haber abortado sin resguardo, a las que no saben cómo hacer para abortar, a las que aún no pueden contarlo. Emociona caminar en compañía, hermanadas en el pedido del aborto legal, seguro y gratuito. La demanda no se hace esperar.

Guido Piotrkowski nos invita a recorrer las calles de la Ciudad de Buenos Aires, nos transporta a la avenida de Mayo. Así asistimos a una oleada de sensaciones tan vividas que parece que estuviésemos ahí. El verde brillante de los pañuelos se despliega visible, los cuerpos marchando, las voces en alto, las pieles en contacto, los colores, las pintadas en los cuerpos, el abrigo de las miradas, el calor de los abrazos, el glitter impulsivo, no hay miedo, no hay estigma, no hay vergüenza, hay deseo. Hay una red tentacular que se expande unida en su diversidad y que avanza desde tiempos pasados de luchas recuperadas en cada conquista. Nadamos contra corriente y ahora sabemos que sí nos ven porque estamos en la cresta de la ola. Sentimos que la marea está alta y el oleaje pronto a romper. Hacemos camino juntas, luchamos en espera de la ley.

Guido registra lo que perdura, el avance de la ola, la expansión de las mujeres y de todos los cuerpos, cuerpos y cuerpos gestantes. Registra la lucha, el pedido,





la historia de este momento un único. Retrata en cada gesto los derechos vulnerados y reclamados por la marea feminista arrasadora. Fotografía la esencia de la lucha, el accionar por el aborto legal, seguro y gratuito en Argentina. Es decir, documenta la historia, porque todas las que están ahí quieren hacer historia, una historia nuestra, nuestra con otras, con todas aquellas subjetividades que acompañen con el deseo de materner o abortar cuando lo necesitemos, cuando lo deseemos.

Guido mira por su lente precisa las calles del centro porteño en plena ebullición. Se detiene con su cámara en los rostros de esas que ocupan las calles con sus pañuelos verdes y así tras cliquear su obturador vertebrado en cada imagen lo público, lo privado, lo íntimo, lo compartido. Logra capturar el momento exacto y vital de la marea, la lucha constante, la imagen perfecta, el deseo expresado en cada cartel. Así aprehende el símbolo de la revuelta. Las calles inundadas por ellas y él capta la el rasgo indómito de cada expresión: pañuelos amarrados a las muñecas, a los cuellos, sobre la cabezas, en las manos, brazos en alto sumados al mismo proyecto común, el grito ancestral en cada boca y la mirada guerrera, presurosa de saber que falta menos.

Cada fotografía es la expresión del todo. Los diversos gritos que emanan las bocas abiertas, la representación del silencio clandestino que se va a caer reflejado en cada pañuelo que tapa una boca, porque denota la metonimia de la lucha. Lo mismo ocurre con los brazos en alto como lanzas feroces, la puesta en escena de los cuerpos expuestos, siempre presentes. Guido logra plasmar el movimiento ondulante de la marea en cada brazo agitado y en la mirada nunca ajena que resaltada con glitter permanece inmortalizada en esa foto que se replica en todas las miradas como un laberinto de espejos desafiantes. Guido imprime la potencia de la voz en alto y del bastón blandido como estandarte que une genealogías prismáticas aunadas en una disputa añeja y renovada. Cada fotografía es la expresión del todo. Los diversos gritos que emanan las bocas abiertas, la representación del silencio clandestino que se va a caer

edição 14 • junho de 2020

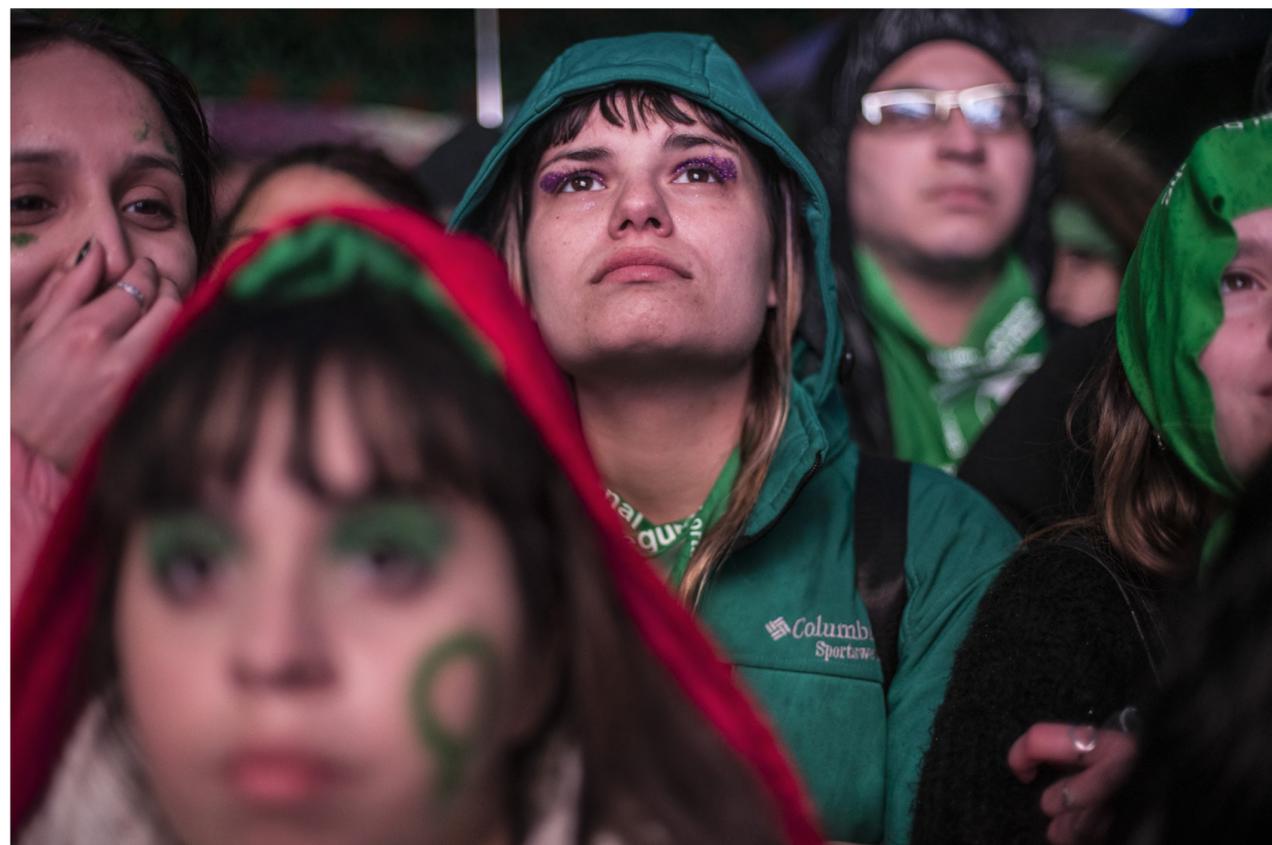
Guido Piotrkowski e Paula Daniela Bianchi

Ensaio visual recebido em 30 jul. 2019 e aprovado em 05 set. 2019

reflejado en cada pañuelo que tapa una boca, porque denota la metonimia de la lucha. Lo mismo ocurre con los brazos en alto como lanzas feroces, la puesta en escena de los cuerpos expuestos, siempre presentes. Guido logra plasmar el movimiento ondulante de la marea en cada brazo agitado y en la mirada nunca ajena que resaltada con glitter permanece inmortalizada en esa foto que se replica en todas las miradas como un laberinto de espejos desafiantes. Guido imprime la potencia de la voz en alto y del bastón blandido como estandarte que une genealogías prismáticas aunadas en una disputa añeja y renovada. Cada fotografía se continúa en la otra, en la posibilidad de ser más, de ser todas una marea que provoca el retemblar en su centro la tierra que aúlla legitimada. Así queda fraguada en cada imagen el andar juntas en las calles verde aborto, deseosas de un futuro repleto de deseo.

Este es el momento, este es el año, la marea conmueve como estas imágenes que Guido supo dejar como testigos de un tiempo que marcó un nuevo comienzo.

Paula Daniela Bianchi







Guido Piotrkowski

Es fotógrafo y periodista free lance. Estudió periodismo en TEA, y desde el año 2012 a 2018 forma parte del taller de periodismo narrativo dictado por Leila Guerriero. Como fotógrafo se formó en la Escuela Argentina de Fotografía y en Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina/ARGRA. Publicó y publica en diversos diarios y revistas de Argentina y de Latinoamérica. Sus fotografías de viajes por Argentina forman parte de campañas nacionales e internacionales del Ministerio de Turismo de la Nación. Su trabajo sobre cartoneros, Cartoneando fue seleccionado para el Festival Fotorío, en Río de Janeiro, durante el año 2003. Ese mismo trabajo fue exhibido también en la muestra individual Cartoneando en el Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, Río de Janeiro, Brasil, en 2004 y la Fotogalería UBA, en 2005. Fue seleccionado para participar de las exposiciones colectivas en la Bienal Fotografía Documental Tucumán en sus ediciones de 2010, 2014 y 2016. Participó de las muestras anuales de ARGRA en 2011 y 2013 y montó la muestra Carnavales de Brasil durante el Festival Mendoza en Bossa, 2010. Durante 2014 realizó las fotografías que ilustran el libro Relatos de Don Segundo Llamín sobre una recopilación de leyendas mapuches, editado en Chile (Librería Crisis). En 2015 editó el libro Carnavaleando, un recorrido de más de una década por los carnavales latinoamericanos (Ediciones Q). En septiembre 2018 participó con el libro y la muestra Carnavaleando como expositor invitado en la 3er Feria de Fotolibros de Mendoza. Escribió, junto a otros dieciséis periodistas, coordinados y editados por Leila Guerriero, el libro Voltios, la crisis energética y la deuda eléctrica, una investigación periodística publicada por Editorial Planeta en el 2017. Fue docente de la cátedra de Fotoperiodismo en la carrera de Periodismo en la Universidad Abierta Interamericana/UAI y trabajó hasta 2017 como responsable de la comunicación de la ONG Acceso Ya.

Guido Piotrkowski

Fotógrafo e jornalista freelancer, estudou jornalismo na TEA e, de 2012 a 2018, faz parte da oficina de jornalismo narrativo ministrada por Leila Guerriero. Como fotógrafo, se formou na Escola Argentina de Fotografia e na Associação de Repórteres Gráficos da República Argentina/ARGRA. Publicou e publica em vários jornais e revistas na Argentina e na América Latina. Suas fotografias de viagens pela Argentina fazem parte de campanhas nacionais e internacionais do Ministério do Turismo da Nação. Seu trabalho sobre papeleiros, Cartoneando, foi selecionado para o Festival FotoRio, no Rio de Janeiro, em 2003. Esse mesmo trabalho também foi exibido na exposição individual Cartoneando, no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, Rio de Janeiro, Brasil, em 2004, e na UBA Photo Gallery, em 2005. Foi selecionado para participar das exposições coletivas da Bienal de Fotografia Documental Tucumán em suas edições de 2010, 2014 e 2016. Participou das exposições anuais da ARGRA em 2011 e 2013 e apresentou a mostra Carnavais do Brasil no Festival de Mendoza em Bossa, 2010. Em 2014, fez as fotografias que ilustram o livro Relatos de Don Segundo Llamín sobre uma compilação de lendas Mapuche, publicado no Chile (Librería Crisis). Em 2015, publicou o livro Carnavaleando, uma jornada de mais de uma década pelos carnavais latino-americanos (Ediciones Q). Em setembro de 2018, participou do livro e da exposição Carnavaleando como expositor convidado na 3ª Feira de Fotolivros de Mendoza. Conjuntamente com outros dezesseis jornalistas, escreveu para o livro Voltios, la crisis energética y la deuda eléctrica, coordenado e editado por Leila Guerriero, uma investigação jornalística publicada pela Editorial Planeta em 2017. Foi professor de Fotojornalismo do curso de Jornalismo na Universidad Abierta Interamericana/UAI e trabalhou, até 2017, como chefe de comunicação da ONG Acceso Ya.

Parte de un Proceso

El adentro y el afuera, formas y contraformas, es lo que veo en mi trabajo, tengo una historia, pero eso no tiene relevancia, esa historia solo sirve cuando estoy produciendo, la obra tiene su propio relato, dependiendo de cada espectador.

No quiero reflejar nada a través de mi trabajo, simplemente escojo un objeto cercano, familiar de uso cotidiano, de formas mas bien sensuales, formas que me provoquen el dibujarlo, lo observo y dibujo muchas veces, descubriendo cada ves formas nuevas en el, me sorprendo, me empapo de todas sus líneas, planos, colores, blancos, negros, vacíos y llenos, formas contenidas y formas que lo contienen.

María Angélica Mirauda Peralta

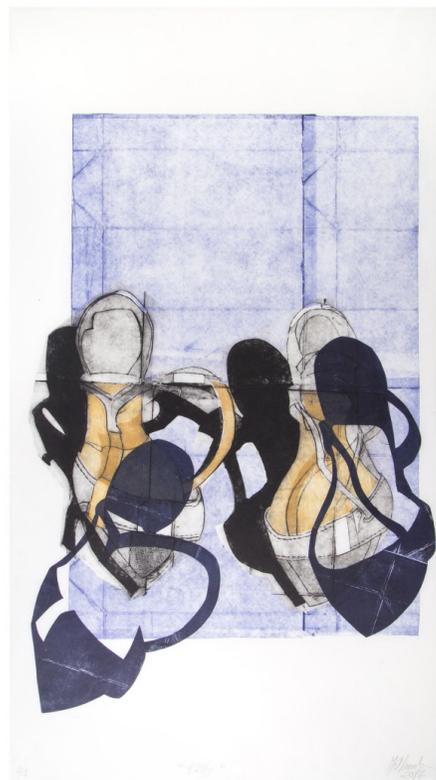
Parte de um processo

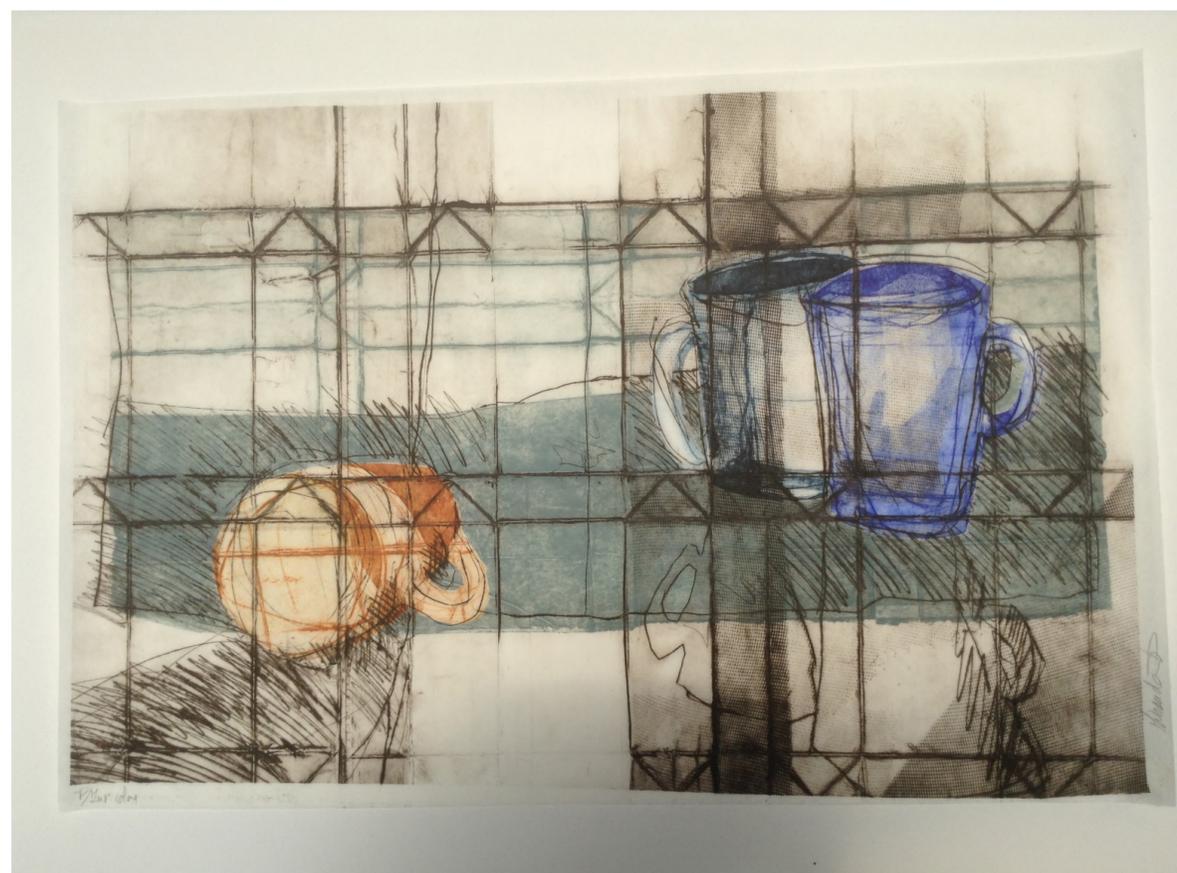
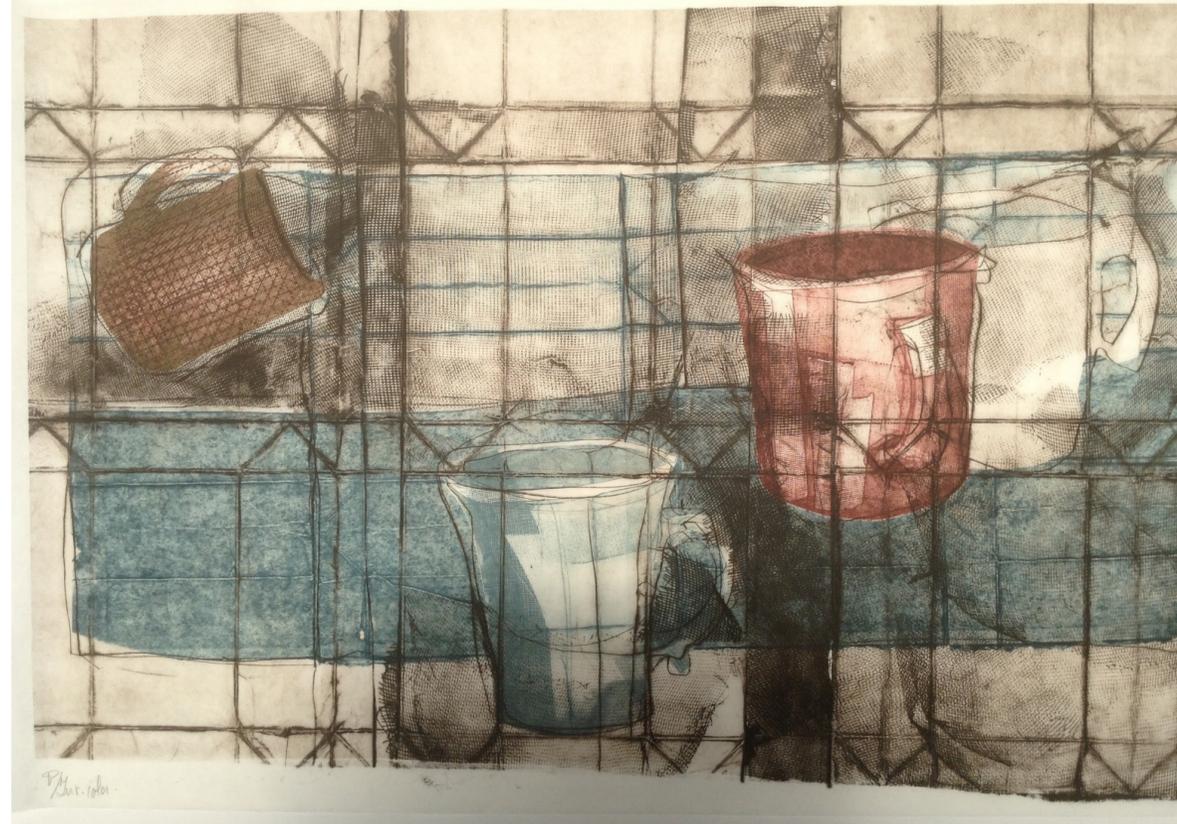
O dentro e o fora, formas e contra-formas, é o que vejo no meu trabalho, tenho uma história, mas isso não tem relevância, essa história só funciona quando estou produzindo, o trabalho tem sua própria história, que depende de cada espectador.

Não quero refletir nada por meio do meu trabalho, simplesmente escolho um objeto próximo, familiar e de uso cotidiano, de formas sensuais, formas que me provocam a desenhá-lo, observo e desenho muitas vezes, descobrindo suas novas formas a cada vez, me surpreendo, me encharco de todas as suas linhas, planos, cores, brancos, pretos, vazios e cheios, formas contidas e formas que o contém.

María Angélica Mirauda Peralta







Grabado Verde, una Técnica que me Invita a la Creación

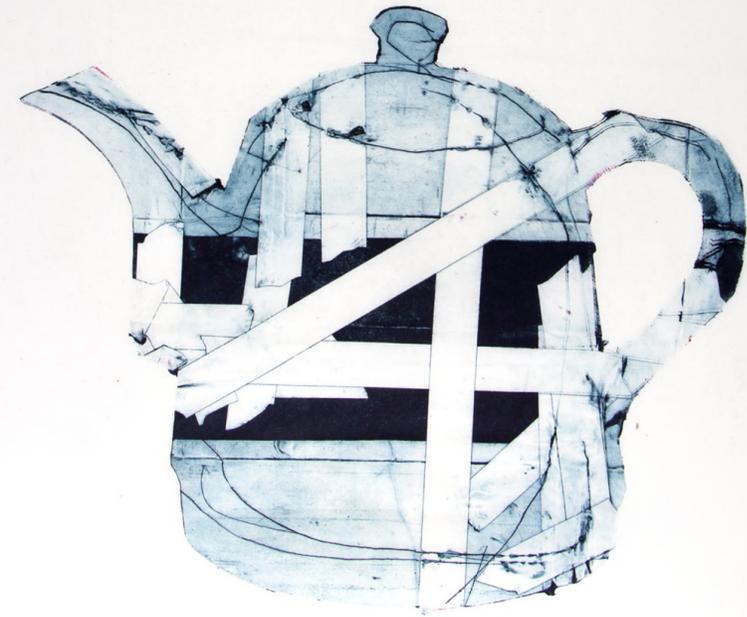
Estoy permanentemente investigando dentro del área de grabado, los materiales más simples, cotidianos y al alcance de todos, y como los puedo llegar a convertir en matrices y finalmente en obra.

Esta búsqueda, en lo “simple”, en aquello de fácil acceso, me ha permitido encontrar el año 2006 un maravilloso mundo. Una técnica en huecograbado, que como bien su nombre lo explicita; Grabado Verde, es amiga de la naturaleza, no contamina.

El tropiezo con una caja de leche, hacer sobre esta una incisión con punta seca, despertó en mi, una maquina de gran ruido creador. Ya he desarrollado un gran numero de sub-técnicas. Gracias al material, puedo realizar impresiones con las matrices dispuestas de un modo no tradicional, lo que permite pensar y ver una nueva variación.

A fines del año 2006 me pongo en contacto con Marcela de la Torre, profesora de la Universidad Finis Terrae, quien se hace cargo de la redacción y fotografías del libro, Gravado Verde. Ambas postulamos a un proyecto de investigación en la Universidad Finis Terrae, siendo favorecidas. Esto permitió que la Universidad, nos apoyara en la publicación de la investigación.

La Universidad Finis Terrae, nos apoya con una segunda investigación y publicación del libro, Grabado Verde, Versatilidad de la Matriz.





Gravura Verde, uma Técnica que Me Convida à Criação

Estou constantemente pesquisando a área da gravura, os materiais mais simples, cotidianos e ao alcance de todos, e como posso transformá-los em matrizes e, finalmente, em trabalho.

Essa busca, no “simples”, naquilo de fácil acesso, me permitiram encontrar um mundo maravilhoso em 2006. Uma técnica de rotogravura, que como bem explica seu nome – Gravura Verde – é amiga da natureza, não contamina.

Tropeçar em uma caixa de leite e fazer-lhe uma incisão com uma ponta-seca, despertou em mim, uma máquina de grande potência criativa. Já desenvolvi um grande número de sub-técnicas. Graças ao material posso fazer impressões com as matrizes dispostas de maneira não tradicional, o que me permite pensar e ver uma nova variação

No final de 2006, entrei em contato com Marcela de la Torre, professora da Universidade Finis Terrae, que assume a escrita e o registro fotográfico no livro Gravura Verde. Ambas nos escrevemos a um projeto de pesquisa na Universidade Finis Terrae, e fomos contempladas. O que permitiu que a Universidade nos apoiasse na publicação da pesquisa.

A Universidade Finis Terrae nos apoia em uma segunda pesquisa e publicação do livro, Grabado Verde, Versatilidad de la Matriz.

María Angélica Mirauda Peralta

Creadora de Grabado Verde e Profesora de Gravado la Universidad Finis Terrae Santiago de Chile. Licenciada en Artes con mención grabado en la Universidad de Chile, estudios de impresión planográfica en la Universidad Complutense de Madrid, trabajos de investigación en el MAC Madrid. Finis Terrae de Santiago de Chile. Varias exposiciones colectivas y Muestras Personales con obras hechas en Grabado Verde.

María Angélica Mirauda Peralta

Criadora de Gravura Verde e professor da Gravura na Universidade Finis Terrae em Santiago do Chile. Bacharel em Artes, com uma habilitação em gravura na Universidade do Chile, estudos em impressão planográfica na Universidade Complutense de Madri, trabalho de pesquisa no MAC Madrid. Participou de diversas exposições coletivas e Mostras Individuais com trabalhos realizados em Gravura Verde.

VENTRA – ESTADOS DE MOVIMENTOS

VENTRA - MOVEMENT STATES

Pâmela Fogaça Lopes
(Bolsista CAPES/2020)
Arte Educadora, Atuadora e Performer. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL, 2019). Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (2017). Participante do Grupo de Pesquisa "Caixa de Pandora: estudos em Gênero, Arte e Memória" (UFPeL/CNPq), desde 2018 e do Projeto de Pesquisa "Visualidades Tecidas Pelos Corpos Poéticos na Contemporaneidade" (UFPeL/CNPq), desde 2019. pamela_fogaca@hotmail.com

Resumo: Relato da produção da vídeo-performance Ventra – estados de movimentos realizada pelos alunos do Programa de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas - UFPeL, 2019, Pelotas/RS, Brasil.

Palavras-chave: Vídeo-performance; Improvisação; Composição.

Abstract: *This is a report on the production of the video-performance Ventra - states of movements carried out by the students of the Graduate Program in Arts - Master in Visual Arts at the Federal University of Pelotas - UFPeL, 2019, Pelotas/RS, Brazil.*

Keywords: *Video-performance; Improvisation; Composition.*

Ventra – estados de movimentos é uma vídeo-performance coletiva, gestada durante o primeiro semestre de 2019, na disciplina de "Visualidades Tecidas Pelos Corpos Poéticos", no Programa de Pós-Graduação/Mestrado de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPeL). A produção é fruto de cinco meses de trabalho para corpos mais sensíveis, de práticas oferecidas pela professora Carmen Anita Hoffmann e convidadas Josiane Corrêa, Helene Sacco, Cláudio Azevedo e Tatiana Duarte; oportunidade na qual foram discutidas e empreendidas contaminações entre as artes do movimento e as artes visuais, em especial a performance e a videoarte, assim como pensamentos sobre atuações ecosóficadas e transdisciplinares.

A vídeo-performance faz parte de uma série de fazeres artísticos empreendidos pela turma, como um Livro de Artista,

contendo as vivências deste grupo no período da disciplina; bem como a criação de cartas, desenhos e gravações em áudio, endereçados ao bebê Araúna, filha da aluna Pâmela Lopes, que participou de algumas aulas, o que levou a um ambiente afetivo, de memória sobre a infância e novas formas de praticar o proposto, a partir das dinâmicas de uma criança.

A turma optou por um local na cidade de Pelotas para a produção de uma experimentação cênica na qual interligam-se questões da relação corpo e coletivo, ocupação e interação com o espaço, improvisado e movimento, escolhendo trabalhar em relação aos grafites da região do Porto, mais especificamente aos painéis da Rua Dr. João Pessoa, por sua diversidade de cores, figuras e imagens. Cria-se para a realização desta vídeo-arte, um território de contaminação e negociação dos saberes dos alunos, utilizando princípios de improvisação e de viewpoints, articulando-se a conhecimentos de videoarte e fotografia.

A composição brinca com imagens sobrepostas; aglomeração dos corpos; as diferentes texturas daquele espaço e os diferentes desenhos e gestos dos corpos; as qualidades de atenção dos performers, como por exemplo, o jogo em relação à criança ao mesmo tempo em que em relação ao grupo; com as movimentações e presenças que se moldam, se apresentam e desaparecem durante o acontecimento.

Como performers, estão operando: Caroline Portela, Míriam Guimarães, Pâmela Lopes e sua filha Araúna Leal, Roberta Pires, Thaynara de Oliveira, Tarla Roveré e Tauana Oxley. Os registros e edição de vídeo são de Álvaro Aguiar e Angélica Daielo, com apoio de Lucas Galho e Marcos Aurélio Alvarenga.

O vídeo pode ser acessado pelo link: <<https://youtu.be/l2gV81nvHFk>>.

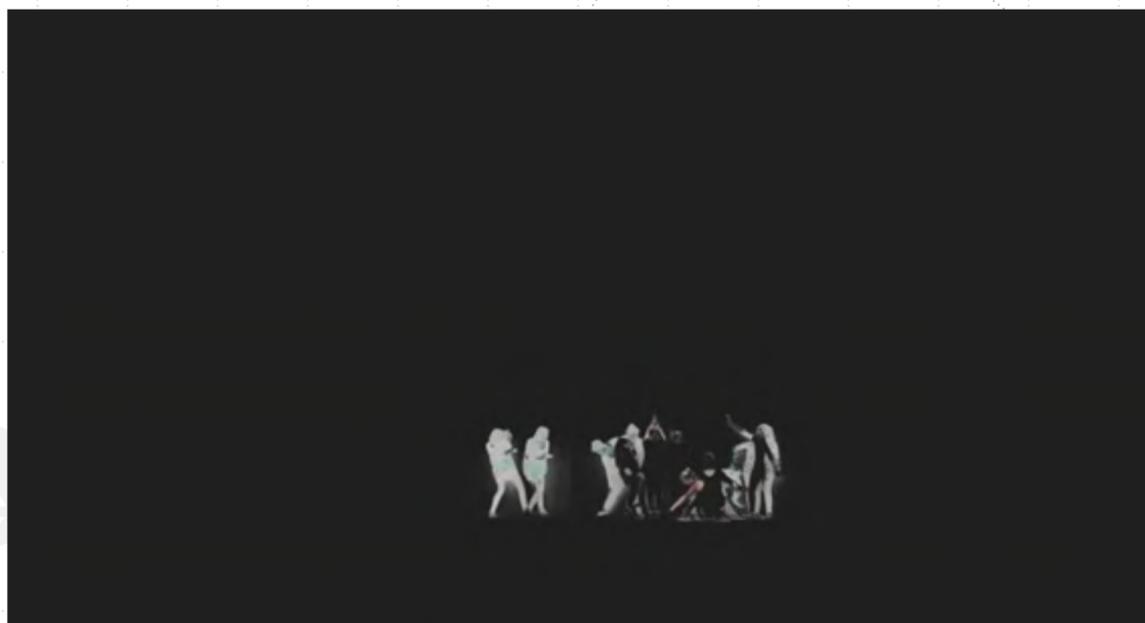
[1] Viewpoints é um sistema aberto para improvisação, que funciona orientando as práticas de artistas da cena e linguagens híbridadas como a performance. Seus códigos podem ser livremente combinados na criação de composições cênicas diversas e sua ênfase está na articulação do movimento a partir das noções de tempo e espaço. Essa técnica nasceu da criação da coreógrafa Mary Overlie sobre técnicas de improvisação, definindo seis viewpoints, e posteriormente foi desenvolvido pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau.



Still 01 Ventra – estados de movimentos



Still 03 Ventra – estados de movimentos



Still 02 Ventra – estados de movimentos



Still 04 Ventra – estados de movimentos



Still 05 Ventra – estados de movimientos



Still 06 Ventra – estados de movimientos



Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31