

ISSN 2179-8869

Dimensões

Revista de História da Ufes

Conselho editorial

Patrícia Merlo (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Antonio Carlos Amador Gil (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Maria Cristina Dadalto (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Sergio Alberto Feldman (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Felipe Fernandes Cruz (Tulane University, Estados Unidos)

Conselho consultivo

Alexandre Avellar (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)
Angelo Carrara (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Angelo Priori (Universidade Estadual de Maringá, Brasil)
Antonio Carlos Amador Gil (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Dulce Amarante dos Santos (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
Fabiana de Souza Fredrigo (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
Fábio Vergara Cerqueira (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)
Fernando Nicolazzi (Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, Brasil)
Francisca Nogueira Azevedo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Gizlene Neder (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Herbert S. Klein (Columbia University, United States of America)
Jorge Malheiros (Universidade de Lisboa, Portugal)
José Carlos Reis (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Luiz Fernando Saraiva (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Manolo Garcia Florentino (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Márcio Seligman-Silva (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
Marco Antônio Lopes (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Marcos Luiz Bretas (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Maria Beatriz Nader (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Maria Elisa Noronha de Sá (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Miguel Suarez Bosa (Universidade de Las Palmas en Gran Canaria, España)
Miliandre Garcia (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Norberto Luiz Guarinello (Universidade de São Paulo, Brasil)
Pedro Paulo Abreu Funari (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
Quentin Skinner (University of Cambridge, England)
Renan Friguetto (Universidade Federal do Paraná, Brasil)
Ricardo de Oliveira (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil)
Stefano Gasparri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Editoreção, revisão técnica e capa

Lucas Onorato Braga (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

Monitor

Eduardo Gomes Molulo (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

Revisão

Os autores

Realização

Núcleo de Pesquisa e Informação Histórica do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo

Contato

Av. Fernando Ferrari n. 514, 2º andar IC-3, CCHN - Campus de Goiabeiras, Vitória, ES, CEP: 29075-910. Tel.: 55 27 4009-2507. E-mail: revistadimensoes@gmail.com

Objetivo

Dimensões – Revista de História da Ufes é um periódico semestral voltado para a publicação de artigos inéditos e resenhas de autoria de mestres, doutorandos e doutores. Os artigos são agrupados em dossiês ou temas livres. Mantida pelo Programa de Pós-Graduação em História, a revista foi fundada em 1990 como *Revista de História*, tendo permanecido com esse nome até 2000, quando foi renomeada para *Dimensões – Revista de História da Ufes*, mas preservando o mesmo ISSN (1517-2120). Em 2010, com o propósito de facilitar a difusão do conhecimento científico, *Dimensões* passou a ser veiculada exclusivamente por meio eletrônico, com livre acesso por parte dos usuários. Em 2011, um novo ISSN foi atribuído à *Dimensões*: 2179-8869. Atualmente, a revista se encontra classificada como B2 no *Qualis* de periódicos elaborado pela Capes.

Ficha catalográfica

Dimensões - Revista de História da Ufes. Vitória: Núcleo de Pesquisa e Informação Histórica/ Programa de Pós-Graduação em História, volume 45, dezembro, 2020, 378p.

Semestral
ISSN 2179-8869

1. História - Periódicos

CDU 93/99

Dossiê

Mulheres e criações artísticas na história: tramas e poderes

- 7
Apresentação
Maria Beatriz Nader e Lívia de Azevedo Silveira Rangel
- 19
Artistas fotógrafas e travessias latino-americanas: a experiência de Tina Modotti
Lívia de Azevedo Silveira Rangel e Maria Beatriz Nader
- 53
Juana Manso: uma intelectual feminista transnacional (Rio de Janeiro e Buenos Aires, 1852-1855)
Bárbara Figueiredo Souto
- 84
Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila Puzovio: a representação da figura feminina em obras associadas à arte pop (1960)
Carolina Vieira Filippini Curi
- 109
Práticas visuais: análise da fotografia artística contemporânea no ensaio Não Reagente de Priscilla Buhr
Aryanny Thays da Silva
- 140
Arte e alimento: expressões históricas e culturais em telas de patchwork
Cristiane A. Fernandes da Silva, Claude G. Papavero e Mônica Chaves Abdala
- 170
Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de consumo
Almerinda da Silva Lopes e Tamara Silva Chagas
- 192
Yo soy genial, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín
Ana Beatriz Mauá Nunes
- 226
Desvelando o campo da Arquitetura: discriminação de gênero no Espírito Santo
Karla do Carmo Caser e Ileana Wenzel
- 259
Ensino de Rosa Maria em A Arte de Comer Bem (1931-1933)
Maria Cecília Barreto Amorim Pilla

284

A intelectualidade telúrica de Ada Curado: uma grande escritora em Goiás no século XX

Ana Carolina Eiras Coelho Soares e Danielle Silva Moreira Dos Santos

Artigos

316

“Que queres de mim, mulher?” (Jo 2,4) O papel feminino nas comunidades cristãs dos primeiros séculos

Roney Marcos Pavani

342

O Diabo Coxo e a fundação da imprensa ilustrada em São Paulo

Danilo Aparecido Champan Rocha

Resenha

372

Epopéia: um gênero multiforme

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Dossiê

Mulheres e criações artísticas
na história: tramas e poderes

Apresentação

Mulheres e criações artísticas na História: tramas e poderes

A historiadora da arte Gisela Breitling escreveu em capítulo publicado na coletânea *Estéticas Feministas* a seguinte frase: “De repente, me dei conta de que era sobretudo um problema de linguagem, de falar ou de sufocar, de um discurso artístico que tentava quebrar um voto de silêncio de mais de mil anos” (1986, p. 214). Ela vinha tentando responder à pergunta de como as artistas mulheres estavam elaborando, na esteira dos movimentos de emancipação dos anos 1970, um discurso próprio, ou seja, uma estética que ela chamou *feminista*. Essa nova linguagem irrompeu como uma força vital e criativa que levou as mulheres a colocarem questões com a ousadia de respondê-las, sendo esta disposição parte de um lento processo subversivo de desconstrução de representações e de um lugar social feminino estagnados na sociedade. Contudo, para a autora, ao passo que o problema de linguagem foi identificado, paradoxalmente, outro se impôs, revelando a tragédia oculta “da falta de tradição artística das mulheres, bem como de sua história silenciada” (1986, p. 214). No seio dessa contradição, as artistas desbravaram possibilidades de expressão, buscando novas imagens de si mesmas, principalmente, e como consequência, começaram a encontrar o caminho para abalar a falsa universalidade do masculino.

Propor um dossiê dedicado a pensar *mulheres e criações artísticas* é um desafio que não pode escapar à reflexão dessas contradições instaladas na conformação binária e androcêntrica da nossa cultura ocidentalizada. Por isso, abordar a temática desde uma perspectiva de gênero é tão importante e

fundamental. As principais correntes de pensamento sobre gênero buscam, em consonância, questionar e implodir arquétipos dicotômicos como um caminho para dismantelar discursos naturalizantes das diferenças sexuais, o que certamente abre para um horizonte de possibilidades infinitas de sentidos e de autorreferenciação (BUTLER, 2003). É nesse cruzamento de possibilidades que Arte e História também se encontram.

História e Arte entram aqui como campos disciplinares nômades, em trânsito corrente e ininterrupto, cujas fronteiras devem ser vistas em constante deslocamento. No entanto, para além de pensá-los como campos de saber específicos, ainda que em contato, nos move a ideia de que estamos falando de territórios complementares, indispensáveis um ao outro, relacionais em sua profundidade. Reconhecemos, neste sentido, o que a pesquisadora Annateresa Fabris pontua como uma dependência recíproca, quer dizer, a noção de que se consideramos a arte uma parte substancial da história, não há caminho mais válido do que afirmar que a “história é um instrumento para conhecer melhor a arte” (1998, p. 8). Partir desse entendimento permite não só colocar em interação obra e contexto, mas de fato desenvolver um horizonte crítico desde onde a arte possa ser compreendida em suas funções de interpelação, ou como prefere o antropólogo Etienne Samain, entender a “obra artística como uma espécie de campo magnético, uma confluência de intencionalidades” (2019, p. 137).

Assim, mais do que um objeto de fruição estética, de prazer visual e sensorial, a arte se dilata, se expande e transborda, mesclando sua existência com a da memória, sendo ela mesma ação e projeto, cuja capacidade de “mudar o mundo por meio de símbolos” (SAMAIN, 2019, p. 136) é sempre atualizada. Arte também engloba relações de poder. Se, por um

lado, é “doação generosa”, por outro, é política (ZOLADZ, 2011, p. 24). Talvez a mais escancarada das evidências que corroboram tal afirmativa seja a experiência de exclusão e/ou invisibilidade que marca a presença/ausência de mulheres no campo da criação artística. A arte entra no jogo da identidade/alteridade que está inscrita como forma de exercício do poder em toda a dinâmica de diferenciação dos corpos que, sexuados e racializados, pré-formatados de múltiplas formas, se transformam no “outro”, categoria de subjugação e inferioridade.

Quando mergulhamos na história das mulheres e na história da arte, cotejando uma e outra, a construção sistemática e ideológica dessas categorias fixas, normativas e redutoras não podem ser ignoradas. São elas que irão definir, estruturar e legitimar o que é arte, quem pode produzir arte, com qual valor e reconhecimento, se será universal ou particular, se arte canônica ou menor, se pertencente ou segregada. Para a historiadora Whitney Chadwick, “a produção de sentido é inseparável da produção de poder” (1997, p. 9), e é essa conexão entre significado e poder que assegura e corrobora as relações de dominação e subordinação. Porém, como Michel Foucault (2004) nos lembra, não sem possibilidades de resistência e negociação.

Feminismos e arte então finalmente se entrecruzam na possibilidade de resistir, de criar estratégias, linguagens, significados, de subverter e praticar a liberdade poética, de enfrentar e transgredir a força coercitiva e uniforme da cultura dominante. Uma consequência fundamental desse esforço autoconsciente de existir na resistência aos enunciados patriarcais está na dissolução da ideia de uma “arte feminina” marginal e secundária, destinada a um lugar especial, à parte do todo. Breitling é categórica ao rebater a tendência que existe no meio em criar um fluxo direcionando

a produção artística de mulheres a um núcleo reservado, que ela chama de “gueto”, onde mulheres só podem ser expostas ao lado de outras mulheres e apenas referenciadas dentro deste “grupo identitário”, quando, na verdade, esse tal “gueto feminino” não oferece outra coisa senão um conjunto heterogêneo de obras, saberes e experiências situadas, distintas e até divergentes (1986, p. 219). Os artigos que compõem este dossiê interagem neste ponto que consideramos crucial para discutir a temática das “mulheres artistas”, pois apontam para experiências complexas e particulares de mulheres no campo da arte, fugindo não só ao risco de generalizações como de essencializações.

Como estudar a “ausência” de mulheres na arte? Afinal, como entender os persistentes obstáculos ao seu reconhecimento na esfera institucional e profissional? A quem interessa a obscuridade feminina nos mais diferentes campos históricos e artísticos? Quais histórias não foram contadas? É sobre essas interrogações que Lívia de Azevedo Silveira Rangel e Maria Beatriz Nader tratam no artigo “Artistas fotógrafas e travessias latino-americanas: a experiência de Tina Modotti”. As autoras levantam uma série de questões sobre o enfoque entre gênero e fotografia tomando como centro do debate a trajetória política e artística de uma das fotógrafas mais conhecidas de seu tempo, Tina Modotti, uma italiana que saiu de seu país e levou uma vida de travessias, residindo no México, nos Estados Unidos, na Alemanha, como também na União Soviética e na Espanha. O artigo avança na reflexão sobre mulheres artistas na fotografia e recupera apontamentos teóricos sobre a abordagem das epistemologias feministas na investigação sobre a presença da mulher artista na História.

Discutindo também travessias e deslocamentos, a pesquisadora Bárbara Figueiredo Souto nos apresenta a intelectual argentina Juana Manso, uma

mulher que viveu no século XIX e foi precursora, no Brasil, do debate na imprensa sobre a emancipação feminina. Elegendo dois periódicos, o *Jornal das Senhoras* (1852-1855) e *Álbum de Señoritas* (1854), a autora provoca uma reflexão sobre os impactos das experiências peregrinas de sua personagem na conformação do pensamento feminista que fará repercutir nesses dois veículos, fundados por ela, respectivamente, na cidade do Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Para tanto, empreende uma importante discussão sobre o que entende por *feminismo* e nos convida a pensar nas potencialidades de leitura que uma abordagem comparada pode oferecer em associação a uma perspectiva transnacional. Ângulo de análise que, neste caso, lhe permite observar o trânsito de ideias e as mútuas influências dos contextos políticos e culturais que percorreu e interagiu como uma intelectual feminista sem fronteiras.

Sem deixar os percursos da arte e da história na América Latina, no terceiro artigo do dossiê lemos a instigante pesquisa de Carolina Vieira Filippini Curi, que propõe um estudo da *Pop Art* a partir de três artistas sul-americanas que, não obstante a vigorosa aproximação de estilo de suas obras com o movimento artístico pop, tiveram pouco reconhecimento como representantes deste conceito. Compreendido tal apagamento como parte de uma narrativa mais ampla, negligente em relação às produções de artistas mulheres, a autora situa seu trabalho no cerne da problemática da marginalização feminina na história da arte pop, que veio à tona no momento de retomada do debate com o lançamento de publicações e a realização de exposições com obras emblemáticas. Repercutida amplamente nos anos 1960 e 1970, em especial nos Estados Unidos e na Europa, o artigo traz uma importante contribuição ao pensar a arte pop no contexto de países da América do Sul, como Peru, Brasil e Argentina. Partindo de um estudo comparado entre as obras da brasileira

Cybèle Varela, da peruana Gloria Gómez-Sánchez e da argentina Dalila Puzzovio, somos instigadas/os a ler textual e iconograficamente o modo como essas artistas delinearam uma estética pop em diálogo com elementos centrais do feminismo, como a crítica à objetificação do corpo da mulher e a denúncia dos estereótipos de gênero, apresentados em referência à cultura de massa e à sociedade de consumo.

A seguir temos o artigo da historiadora Aryanny Thays da Silva. O trabalho dialoga com sua pesquisa sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife a partir dos anos 1970. O recorte que nos apresenta, contudo, se detém especificamente no estudo da produção fotográfica da artista pernambucana Priscilla Buhr. Voltada para um conjunto de imagens que foram produzidas no contexto de um ensaio investigativo intitulado *Não Reagente*, iniciado em 2015 e concluído em 2017, Aryanny explora as diversas facetas de um processo criativo que durou dois anos e que foi marcado pela experiência do não lugar da maternidade vivida pela artista visual. A linha de interpretação pela qual a autora envereda pensa arte em sua relação com as práticas de si, ou como nomeia, com a “experiência de si”, a arte como um embate, desde uma visão pessoal para atingir o outro e constituir a si mesmo. Somando forças com outros trabalhos que fomentam na historiografia brasileira estudos ainda muito incipientes sobre fotografia desde o prisma das relações de gênero, “Práticas visuais: análise da fotografia artística contemporânea no ensaio Não Reagente de Priscilla Buhr” nos dá a oportunidade de refletir sobre questões como misoginia, desigualdade de gênero, violência patriarcal, corpo feminino e imaginário social, perpassando as reverberações das práticas e poéticas feministas no fazer artístico contemporâneo.

Outro artigo de trato minucioso com o tema e que provoca a pensar

o envolvimento de mulheres com diferentes formas de expressão artística é “Arte e alimento: expressões históricas e culturais em telas de patchwork”. Seleccionando quatro obras que estampam comidas e bebidas representativas das identidades culturais brasileiras expostas na Feira Brazil Patchwork Show, edição de 2015, produzidas essencialmente por mulheres, Cristiane A. Fernandes da Silva, Claude G. Papavero e Monica Chaves Abdala, retratam elementos relevantes da história, dos costumes e dos valores simbólicos que figuram no imaginário de uma sociedade. A análise se concentra em problematizar o quanto as manifestações culturais do Brasil, tecidas por mãos femininas, expressam e revelam a existência de um repertório variado de paixões enraizadas no imaginário popular forjadas em torno de relações de sociabilidade, as quais reconstroem a trama social da coletividade na qual se inserem.

Abordando outras questões e desde uma perspectiva centrada no caso particular da artista Cybèle Varela, as autoras Almerinda da Silva Lopes e Tamara Silva Chagas trazem novamente ao dossiê uma análise do cenário político dos anos de 1960, o qual oportunizou a mulheres artistas brasileiras que se identificassem, no contexto da Nova Figuração Brasileira, dita Tropicalista, com a linguagem estética da *Pop Art*. O artigo “Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de consumo” destaca a artista observando que, apesar de se fazer intrusa em um universo predominantemente masculino, ela se destacou no universo artístico nacional e se empenhou em realizar obras que expressavam críticas manifestas ao contexto social, além de discutir a conjuntura política. Varela fazia uso de elementos retirados da cultura de massa, adaptando-os a uma linguagem brasileira, dialogando com elementos do cotidiano popular, ironizando instâncias de poder instituídas e de forte vinculação com a realidade sócio-política do país. Sua produção

sofreu censura e algumas de suas obras foram interditadas e impedidas de serem apresentadas em exposições. Para as autoras, pesquisar a obra premiada de Cybèle Varela é, de certa forma, fazer justiça às artistas que ultrapassaram os signos próprios da conjuntura nacional, criando um diálogo com a tendência internacional, ao mesmo tempo em que deram sua contribuição à arte de vanguarda.

Movida por uma preocupação de pesquisa semelhante a respeito do diálogo entre a arte nacional e os circuitos internacionais de produção artística, a pesquisadora Ana Beatriz Mauá Nunes investiga o processo de reconhecimento de artistas contemporâneas estudando especificamente o despontar da carreira da artista visual argentina Marta Minujín, entre 1960 e 1970. Sob o título “Yo soy Genial, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín”, a autora traz uma relevante contribuição para as discussões que tratam do alcance de notoriedade internacional de mulheres artistas. Para tanto, aborda as temáticas da autonomia e subordinação com o foco nas relações entre nacionalidade e gênero. Conforme explica a autora, as artistas que partem das “margens” em relação aos centros hegemônicos sofrem uma dupla invisibilidade: por serem mulheres e por se situarem como artistas de países considerados “periféricos” na dinâmica do capitalismo global. Tal problemática a acompanha no caminho por desvendar as circunstâncias que propiciaram a artista alvo de sua pesquisa alcançar reputação internacional ainda no início de sua carreira, sendo reconhecida como uma das artistas mais promissoras da vanguarda argentina. Conforme avalia, foi determinante a confluência de alguns fatores, como apoio institucional, recursos materiais, como bolsas de residência artística, e aval simbólico, pautado em particular numa crítica especializada de prestígio. Todas essas condições teriam permitido à artista argentina driblar o que

a Ana Beatriz Mauá identifica como “dupla invisibilidade”, expondo como consequência as tensões e contradições instaladas no processo de reconhecimento e validação internacional de obras de mulheres artistas latino-americanas.

O oitavo artigo, “Desvelando o campo da Arquitetura: discriminação de gênero no Espírito Santo”, de autoria das professoras Karla do Carmo Caser e Ileana Wenez, discute os resultados de uma pesquisa feita com profissionais do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Espírito Santo (CAU-ES). Objetivando compreender temas relacionados a assédio entre colegas e desigualdade de remuneração na área profissional da arquitetura, a pesquisa debate as tensões que atravessam a prática de mulheres arquitetas no estado do Espírito Santo, a qual é ainda dominada majoritariamente por profissionais do sexo masculino. Marcando os aspectos da discriminação e da invisibilidade que reafirmam estereótipos de gênero, o estudo dialoga com a metodologia bourdieusiana da “praxeologia” para desvelar questões de poder presentes na construção de realidades envolvendo o corpo e as estruturas de lugar, pensando igualmente nas elaborações binárias das identidades de gênero para entender, segundo lógicas internas próprias, como a arte e a estética da profissão transcendem as dicotomias masculino/feminino.

Já os estudos históricos sobre as produções de subjetividades da cultura feminina pensada no âmbito da arte de bem cozinhar e receber são a temática do artigo “Ensinaamentos de Rosa Maria em A arte de comer bem (1931-1933)”, escrito por Maria Cecília Barreto Amorim Pilla. Nele, a autora analisa as cartas contidas no livro de receitas de Rosa Maria, pseudônimo de Marieta de Oliveira Leonardos, publicado na década de 1930. Para a estudiosa, o livro de receitas, assim como as cartas

nele contidas, são fontes que demonstram que a educação, mesmo a mais informal, tinha papel fundamental na construção do ideal de que a mulher, naquele contexto inicial do século XX, deveria ser educada para exercer funções especialmente dedicadas ao lar e à família. Com isso, as reflexões promovidas no texto nos remetem à importante questão do entrelaçamento entre saberes aplicada às relações entre arte, educação e comportamento.

O artigo que encerra o dossiê – “A intelectualidade telúrica de Ada Curado: uma grande escritora em Goiás no século XX” –, assinado pelas historiadoras Ana Carolina Eiras Coelho Soares e Danielle Silva Moreira dos Santos, retoma a trajetória da intelectual paulista de nascimento e goiana por escolha que buscou ao longo do século XX desmistificar as marcas discriminantes que estruturam a lógica de hierarquia de gênero que perpassa a arte e a literatura. Na cidade de Goiânia, Ada Curado desenvolveu a sua atividade intelectual se destacando como escritora, ensaísta, pesquisadora, literata, memorialista, oradora e ativista política, ressaltando com sua atuação no mundo das letras e das artes as práticas e estratégias possíveis de participação feminina em espaços de ocupação historicamente negados. Assim, o que se impõe como perspectiva é a noção de memória adotada pelo cânone historiográfico, literário e artístico que, fundamentado na falsa noção de neutralidade, por muito tempo omitiu a presença de mulheres nas diferentes instâncias da cultura, como leitoras, escritoras, artistas e intelectuais.

Em comum, os artigos que compõem este dossiê avançam, em diferentes direções, para ampliar a compreensão de como as mulheres desenvolveram práticas, poéticas e estéticas próprias no campo das criações artísticas e culturais no decorrer da história. Este é um debate ainda pouco explorado

na historiografia brasileira, o que significa dizer que além da busca por tornar visíveis a existência de mulheres artistas e mulheres pensadoras ao longo dos séculos, também é necessário discutir as marcas de gênero responsáveis por assimetrias no modo como os espaços de criação e saberes artísticos foram e são estruturados e acessados. Nesse sentido, a nossa proposta quis abarcar contribuições que tivessem por premissa aproximar criticamente os elos que vinculam arte e poder, desconstruindo noções de neutralidade que, desde uma perspectiva tradicional, tendem a apagar as tensões e as relações desiguais no universo criativo das artes e do pensamento. Os trabalhos que ora se apresentam abordam o tema proposto a partir de múltiplos olhares, pensando os protagonismos e os estereótipos, os corpos e as representações de gênero, as estéticas feministas, bem como a relação entre arte e subjetividades. Desejamos uma boa leitura!

As organizadoras

Profa. Dra. Maria Beatriz Nader

Profa. Dra. Livia de Azevedo Silveira Rangel

Referências

- BREITLING, Gisela. Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina. In: ECKER, Gisela (Org.). *Estetica Feminista*. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. 2ª ed. New York: Thames & Hudson, 1997.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, 1998.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ditos & Escritos: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- SAMAIN, Etienne. A arte enquanto olho e memória da história. In: VILELA, Ana Lucia; BORGES, Maria Elizia (Orgs.). *História e Arte: temporalidades do sensível*. Vitória: Editora Milfontes, 2019.
- ZOLADZ, Rosza W. Vel. *Profissão artista*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

Artistas fotógrafas e travessias latino-americanas: a experiência de Tina Modotti

LÍVIA DE AZEVEDO SILVEIRA RANGEL¹

Universidade Federal do Espírito Santo

MARIA BEATRIZ NADER²

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O artigo levanta questões a respeito do campo de estudos sobre mulheres fotógrafas na América Latina. Com esta preocupação, desenvolve reflexões teóricas que aproximam conceitualmente arte, feminismos e trajetórias pessoais. Em perspectiva, toma como foco de análise a experiência da artista italiana Tina Modotti no México, pensando-a como referência para discutir as potencialidades de uma história conectada que aproxime e compare diferentes artistas mulheres que atuaram na fotografia entre os anos 1920 e 1940, de modo a captar tanto os contrastes, como as conjunções e semelhanças.

Palavras-chave: Mulheres fotógrafas; Gênero; Feminismos.

Abstract: The article brings questions about studies on women photographers in Latin America. In this regard, it develops theoretical reflections that conceptually put together art, feminisms and personal trajectories. In perspective, it focuses on the experience of the Italian artist Tina Modotti in Mexico, thinking of it as a reference to discuss the potential of a connected history, that brings together and compare different women artists who worked in photography between the 1920s and 1940s, in order to capture both their contrasts, as their conjunctions and similarities.

Key-Word: Women photographers; Genre; Feminisms.

1 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo; Pesquisadora Pós-Doc no Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas na Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa sobre “Mulheres Fotógrafas na América Latina”, com bolsa FAPES/CAPES. E-mail: liviaasrangel@gmail.com

2 Pós-doutora em Sociologia Política e Doutora em História Social; Professora Titular e Pesquisadora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Social das Relações Políticas, da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora do Laboratório de Estudos de Gênero, Poder e Violência (LEG-UFES). E-mail: marxis@terra.com.br

Introdução

Há algumas décadas, propor um estudo sobre mulheres fotógrafas pareceria inusitado, algo curioso, pouco mencionado e, por isso, instigante. Quando as primeiras pesquisas de maior fôlego sobre mulheres na fotografia surgiram no alvorecer da década de 1990, em especial nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, as centenas de nomes de artistas fotógrafas que foram recuperados impressionou, e veio a confirmar como, até aquele momento, o tema era incomum, mas não improvável, tampouco desimportante. Ainda prevalecia no imaginário, não só social e cultural, mas também nos parâmetros canônicos de estudo da arte, e no senso comum, uma relação muito passiva entre mulher e fotografia, uma vez entendido que ela era quase sempre objeto de atração do olhar do fotógrafo (ou do pintor, ou do escultor, ou do poeta etc.), o qual deteria o poder de capturá-la, representá-la, manipulá-la, distorcê-la (MUÑOZ-MUÑOZ; GONZÁLEZ-MORENO, 2014). A mulher seguia servindo muito mais de referência artística para o deleite do olhar patriarcal e “predador”³ em um espectro de imagens formulado desde um

3 Dialogamos com a pesquisadora da Universidade do Minho, Angélica Lima Cruz, quando esta faz um posicionamento crítico sobre a hegemonia do olhar masculino no universo artístico. Segundo ela, “a diferença sexual é um elemento essencial no entendimento da criação, conteúdo e avaliação da obra de arte”. O modo como esse olhar, que naturaliza o corpo da mulher como objeto, perdura na crítica, no ensino e na história da arte do mundo ocidental, encontra explicação no pretexto de neutralidade que carrega. Essa suposta imparcialidade que, por longo tempo, ficou blindada de uma crítica contundente não só reproduziu os padrões culturais dominantes de uma sociedade conservadora, como criou sua própria atitude estética traduzida em valores masculinos, heterossexuais, brancos e europeus. É nesse sentido que a autora fala em um “olhar predador”, como um prolongamento do poder social e simbólico que reitera a violência do olhar masculino sob os corpos femininos, “olhar colonizador” que deseja e fantasia largamente “a mulher”, “representada de acordo com vários papéis estereotipados, que os códigos estéticos se encarregam de disfarçar: musa, modelo, madona, prostituta, ícone religioso”. CRUZ, Angélica Lima. O olhar predador: a arte e a violência do olhar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 89, p. 71-87, 2010. p. 79-80.

repertório masculino, do que ela mesma portadora do olhar que busca o outro, que assume transgressivamente o papel autodeterminado de sujeito, com o poder de elaborar suas próprias referências e de criar manifestações subjetivas interpretando os estímulos externos e internos.

Mesmo a ingerência de mulheres como profissionais independentes no campo da fotografia sendo reconhecida, embora em casos pontuais, uma dúvida não deixava de surgir no calabouço das mentes marcadas pelo preconceito de gênero, com sua alta carga simbólica. Seria legítimo tratar da atuação feminina no campo da fotografia quando esta, ao que tudo indicava até então, representava uma parte ínfima do todo, desproporcional, além do mais coadjuvante e amadora? Ou, seria possível falar de mulheres artistas e mulheres fotógrafas almejando a um coletivo, pensando-as como um conjunto passível de ser “catalogado” e incluído no rol dos “grandes artistas” (elemento da semântica masculina), categoria fabricada na nossa cultura visual como a única dotada de genialidade e, portanto, de atemporalidade universal? Seriam elas expressivas e geniais a ponto de permitirem falar da ação de um contingente feminino engajado na fotografia artística e profissional em múltiplos espaços e tempos? Questionamentos parecidos vinham de várias direções, mas eram mais frequentemente canalizados pelos defensores de normas e modelos tradicionais, avessos às críticas que questionavam as hierarquias de gênero e “raça” subentendidas nos parâmetros rígidos e falsamente neutros do fazer cultural e da arte formal.

Ilustrativo da descrença, do desprezo e da desvalorização acerca das obras de mulheres artistas em diferentes períodos históricos, o autor de um dos livros de formação mais utilizado por professores e estudantes de história da arte na Europa e em outras partes do mundo, o norte-americano H.

W. Janson (1991), em justificativa às críticas feitas à ausência de nomes femininos em sua clássica obra, *History of Art*⁴ – multiplicada em várias edições desde seu lançamento em 1962 – declarou que, conforme seus critérios, nenhuma mulher jamais havia feito qualquer inovação no campo das artes que merecesse sua inclusão em um volume dedicado ao gênero artístico universal.

O “ostracismo” a que foram lançadas as artistas de diferentes gerações, lugares e linguagens também foi constatado por um grupo de investigadoras⁵ vinculadas ao meio acadêmico de Madri, na Espanha, que tem se dedicado, nos últimos anos, a mapear, visibilizar e refletir criticamente sobre a produção fotográfica de mulheres, afirmando que é escassa, quando não nula, a referência à obra de mulheres fotógrafas nos manuais e demais publicações que fundamentam os estudos formais no campo da fotografia. Para a teórica referência do pensamento feminista na arte, Griselda Pollock (2003), não se trata somente de ignorância, cinismo ou simples preconceito, pois a exclusão das mulheres do reconhecimento cultural não é meramente fruto de uma escolha mal-intencionada, mas revela “os sistemas sociais e os esquemas ideológicos” que sustentam e perpetuam as assimetrias de poder nas relações de gênero. Como acentua a pensadora:

Contra essa criação formal de uma versão do passado que serve para consolidar o gênero como um eixo de

4 Outro livro que se orienta por essa tradição seletiva de interpretação histórica a respeito da arte, muito mencionado por historiadoras e críticas feministas, é o de Ernst Gombrich, renomado intelectual britânico de origem austríaca. Sua obra, *The Story of Art*, publicada em Londres, em 1950, foi retirada de sua zona de conforto e chamada ao debate justamente pela pretensão que continha de erigir uma narrativa unilateral, elaborada sobre bases canônicas, transformando a história plural da arte em uma história única e excludente.

5 Para maiores informações, consultar: <http://generoyfigura.com/>

poder de um lado e, de outro, como um sinal de exclusão e desvalorização, não é útil visar meramente corrigir as omissões e o desconhecimento que levaram a história da arte a ignorar a arte de quase todas as mulheres que participaram da atividade cultural criativa [...]. Quão essencial é a feminilidade? Eu perguntei uma vez. A resposta: é estrutural para a manutenção de certa concepção masculinista eurocêntrica de arte e artista. (POLLOCK, 2003, p. 19-20, tradução nossa).

Esforços para enfrentar a problemática da ausência das mulheres (e das causas dessa ausência) em diferentes ramos das Ciências Humanas começaram a ser incrementados pelo pensamento feminista a partir da década de 1970. Quais histórias não estavam sendo contadas? Por que essas figuras permaneciam obscurecidas? A quais interesses serviam tais omissões? Diante de tantas interrogações, vários alicerces convencionais do conhecimento começaram a sofrer abalos, “e o mundo da fotografia também foi afetado em suas certezas” (HERON; WILLIAMS, 1996, p. 11). O empenho por iluminar a história das mulheres no campo da fotografia mostrou que elas não só estiveram ali desde o começo, como tal presença se deu em número muito maior do que, a princípio, supunham os céticos. Com isso, numerosas biografias de mulheres fotógrafas, suas trajetórias e trabalhos, foram sendo rememorados e redescobertos com o passar do tempo, readquirindo e ressignificando sua relevância e originalidade.

As linhas de reflexão deste artigo conversam com tais perspectivas feministas que, num esforço contínuo, interdisciplinar e multifacetado, vêm trabalhando para desconstruir, além de outros aspectos, os discursos estabelecidos sobre a própria esfera da criatividade como sendo ela um

atributo masculino, heteronormativo e eurocentrado.⁶ É neste eixo que aproximamos conceitualmente história, arte, feminismos e trajetórias pessoais.

No caso, consideramos este mais um esboço de leitura do que um ensaio de análise propriamente dito, pois não há neste exercício nenhuma pretensão conclusiva. Nossos objetivos estarão assegurados na medida em que as ideias formuladas aqui suscitarem ponderações, amplifiquem discussões e mesmo induzam a avanços críticos. Em parte, são linhas que também aspiram a serem provocativas, no sentido de pensar sobre as possibilidades do que pode ser investigado sobre mulheres fotógrafas a partir de uma abordagem de gênero e feminista intercambiando áreas do conhecimento como a história e as artes visuais. Nesta proposta a que nos filiamos, a leitura biográfica é nossa aliada. Assim, trajetórias pessoais em sua interação com contextos históricos particulares são articuladas para tentar responder questões mais amplas envolvendo mulheres artistas nos cenários da América Latina no período específico das vanguardas no século XX. Indagações que, buscando compreender experiências particulares e subjetividades individuais, vislumbram enxergar fios

6 A historiadora Tania Navarro Swain, ao problematizar a dimensão sexuada dos discursos históricos denominados oficiais e/ou “científicos”, chama a atenção para o fato de que foram as “feministas que começaram a revelar a presença ativa das mulheres [como] sujeitos políticos em todas as épocas”, inaugurando, assim, novas possibilidades interpretativas que, desde então, só contribuíram para expandir nosso conhecimento sobre o passado e sobre a própria diversidade das relações humanas. Segundo ela, foi desta forma que as narrativas universalistas e binárias, soberanas antes que fossem sistematicamente confrontadas, perderam estabilidade e foram sendo dissolvidas, conforme um esforço desafiador e descomunal de pesquisadoras envolvidas na empreitada de ultrapassar a marca de “gênero”, desfazendo “as dobras de um tecido social vincado pelo androcentrismo”. SWAIN, Tania Navarro. *A história é sexuada*. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 59.

invisíveis de diálogos, traços comuns, coincidências que, mais do que isso, sugerem equivalências de sentido e marcações sociais e políticas. Envolvem certa estrutura, no mínimo intrigante, no modo como vivências e práticas artísticas de mulheres se concatenaram em diversos aspectos, em diferentes espaços, tendo como pano de fundo os contextos políticos e artísticos dos anos 1920, 1930 e 1940 em países latino-americanos. Efeitos de repetição que nos permitem inferir o pressuposto de trajetórias comuns.

Apesar da problemática descrita acima estar no horizonte de abordagem do presente artigo, optamos por restringir a reflexão colocando foco em apenas uma das mulheres fotógrafas selecionadas e que compõem um estudo que ora se encontra em fase de desenvolvimento. Das três artistas que integram o *corpus* do projeto, intitulado “Mulheres fotógrafas na América Latina: gênero, cultura e política em perspectiva transnacional”, trataremos apenas notas e comentários sobre Tina Modotti (1896-1942), reservando outra oportunidade para discutir Grete Stern (1904-1999) e Alice Brill (1920-2013). Os três nomes são representativos de um momento inaugural da fotografia moderna no continente latino-americano, são referências precursoras de uma estética que abrirá novas possibilidades de linguagem. O recorte que, embora tenha deixado promissoras possibilidades de fora, privilegiou agrupar mulheres artistas de diferentes países, as quais ainda não tinham sido pensadas juntas, em contraste e/ou confluência, o que, analisando a bibliografia disponível sobre mulheres fotógrafas, a partir do levantamento realizado, demonstrou responder não só aos nossos objetivos de pesquisa como também a uma lacuna na produção sobre a temática. Insuficientes reflexões de cunho comparado e ainda tímidos estudos balizados nas perspectivas de gênero (e étnico-raciais) indicaram que havia um caminho profícuo a seguir.

Os estudos sobre mulheres fotógrafas

Os registros dessa produção acadêmica específica são esparsos de 1960 a 1980, mas no decorrer da década de 1990 o quantitativo de livros e artigos contemplando o tema da mulher e da fotografia cresceu de maneira significativa. A maior parte das publicações, oriunda do circuito editorial europeu e norte-americano, foi escrita em inglês, seguida em menor proporção pelo francês e o alemão, com uma baixa porcentagem de traduções ao espanhol e ao português, o que indica, pensando em termos latino-americanos, a pouca expressividade e acolhida, e também os obstáculos, que o tema parece enfrentar para obter notoriedade no âmbito das pesquisas no continente fora dos Estados Unidos.

De qualquer forma, o pouco conhecimento que se tinha sobre a atuação de mulheres na fotografia, o deserto do qual tiveram que partir as pesquisadoras, levou a maior parte das publicações pioneiras lançadas a respeito a não extrapolar o formato de compêndios, dotados da autêntica meta de resgatar o máximo de nomes de expoentes femininos na fotografia, sem perder de vista o contexto de seus projetos e a diversidade de suas obras.

Publicado pela primeira vez em 1994, *A History of Women Photographers*, de Naomi Rosenblum, que recebeu uma nova edição revisada e ampliada em 2010, tornou-se uma das referências obrigatórias no estudo sobre mulheres fotógrafas. Sua obra, dedicada não apenas a superar negligências, mas especialmente a demonstrar a contribuição vital das mulheres à fotografia, explorou mais de 250 nomes de fotógrafas de diferentes nacionalidades, gerações e filiações artísticas. Anteriores ao livro de Rosenblum, com abordagens mais locais e modestas no que se refere ao conjunto de artistas

contempladas, encontramos os trabalhos de Williams (1986) e Sullivan (1990). A primeira, ocupou-se especificamente do estudo de mulheres fotógrafas britânicas e outra tratou de elaborar um volume apresentando para o público norte-americano o trabalho de 73 fotógrafas de origem nacional e internacional.

Coleções, catálogos, coletâneas, seleções anotadas, trabalhos monográficos, biografias representaram, por muito tempo, o que havia de disponível para quem se interessasse em conhecer/estudar a produção de mulheres fotógrafas. A ansiedade inicial de retirar as artistas do “gueto”, dos “porões”, de “salvá-las” do esquecimento, do pó e do silêncio, de alçá-las e incorporá-las aos preceitos gerais da cultura e da arte levou a que certo tipo de produção, mais teórica e analítica, tardasse a surgir. Duas referências bem recentes, que apoiam suas análises nos estudos feministas e de gênero, publicadas ambas em 2017, merecem menção particular por buscar, com renovada força teórica, discutir as práticas visuais de mulheres fotógrafas problematizando os lugares singulares que as mesmas ocuparam, e ocupam, nas esferas de poder. De autoria de historiadoras da arte, os dois livros evocam politicamente o termo *feminismo* como chave de leitura das imagens produzidas por mulheres. Em *Women Photographers and Feminist Aesthetic*, Claire Raymond fornece perspectivas instigantes sobre a relação entre gênero e fotografia, buscando interpretar as obras à luz das questões ideológicas trazidas pelo gênero como um viés conceitual. Já Abigail Solomon-Godeau, em sua coletânea de ensaios, *Photography after Photography: Gender, Genre, History*, envereda com muito mais ênfase na análise do desconstrutivismo feminista para discutir questões mais amplas da cultura visual, mas igualmente preocupada com uma orientação feminista que desvende o modo como as imagens produzem, confirmam e contestam as componentes multiformes das identidades

individuais e coletivas de gênero.

Se, de um modo geral – como continuam a demonstrar as estudiosas do tema –, a historiografia dedicada às artes plásticas e, particularmente, à fotografia continua a mitigar os estudos sobre as mulheres, com uma escassez persistente de pesquisas associadas às práticas artísticas e fotográficas femininas (RAYMOND, 2017a), mesmo em países onde o impulso por desenvolver tais análises foi bastante significativo, como na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, essa carência torna-se ainda mais evidente e assombrosa se levarmos em consideração o contexto da América Latina. Foi somente na segunda década deste século que começaram a aparecer publicações sobre mulheres fotógrafas latino-americanas, algumas com foco específico em determinados países da região, como Argentina e México.

O historiador José Antonio Rodríguez (2012) foi o responsável por realizar o primeiro estudo de vulto sobre mulheres fotógrafas no México. Seu trabalho disponibiliza não só anotações biográficas das mais de 200 personalidades femininas que marcaram a história da fotografia mexicana, dentre elas Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Kati Horna, e outros nomes ainda pouco conhecidos, como também reconstrói a produção visual e as propostas estéticas das quais participaram essas mulheres em um recorrido que vai da virada do século XIX até o fim dos anos 1950.

Outro trabalho que não pode ser dispensado de atenção é o da fotógrafa, docente e investigadora argentina Alejandra Niedermaier. Seu livro, lançado em 2008, intitulado *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, se converteu em um farol de orientação para quem discute mulher e fotografia na América Latina. Com

uma sólida base teórico-metodológica, a pesquisadora se embrenhou pela análise da fotografia como documento histórico para discutir o processo de emergência das mulheres na produção fotográfica argentina, inclusive como elemento constitutivo da formação da nação. Não obstante, por ter se dado conta de que havia um forte entrelaçamento entre as trajetórias das artistas argentinas (ou radicadas no país) com artistas do mundo da fotografia de outros países do continente, sua obra acabou abarcando um amplo espectro de personagens para além do espaço nacional do qual partiu suas interrogações. O resultado dessa confluência levou a autora a publicar, em 2016, *La femme photographe en Amérique Latine*.

Também no Brasil o eixo de estudo sobre mulheres fotógrafas tem encontrado dificuldades para se consolidar, enfrentando resistências e embaraços talvez ainda maiores do que nos dois casos citados, já que por aqui não há, até o presente momento, registro de nenhuma publicação dedicada exclusivamente a promover um olhar mais abrangente sobre a presença das mulheres na prática fotográfica brasileira.

Existe a questão, em nada desprezível, da constituição dos acervos fotográficos, da institucionalização dos espaços de conservação desses materiais, da dificuldade em localizá-los, reuni-los e torná-los acessíveis. Algumas instituições têm se ocupado em desenvolver políticas arquivísticas de organização documental de coleções fotográficas há algumas décadas, caso do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, da Funarte e do Instituto Moreira Salles (IMS). Este último, principalmente, tem se destacado como umas das instituições com o maior acervo documental de mulheres fotógrafas. Inclusive, a maior parte das publicações sobre o tema mulher e fotografia encontrados e consultados dentro da produção acadêmica brasileira se debruça sobre

a obra de artistas cujo acervo está disponível no IMS, notadamente o interesse tem se voltado para a atividade profissional de duas influentes fotógrafas, Hildegard Rosenthal e Alice Brill, como bem demonstram os trabalhos de Danielle Hurd (2011), Marina Rago Moreira (2016), Yara Dines (2017) e Helouise Costa (2018).

De um modo geral, todas essas pesquisas têm obtido sucesso no seu posicionamento crítico diante dos paradigmas historiográficos que tendem a invisibilizar a história das mulheres na fotografia, desafiando seu *status* marginalizado e apontando os limites das estruturas de conhecimento hegemônicas e excludentes. No entanto, ainda são vastas as lacunas e longo o percurso até que a respectiva ausência seja superada, ou melhor, até que fique mais explícita a íntima ligação entre a construção social e cultural dos lugares de gênero e as narrativas ditas oficiais que apagam o protagonismo das mulheres dos espaços artísticos de criação. Nesse sentido, este ensaio tem como propósito contribuir com as recentes reflexões sobre a vinculação dos temas fotografia e gênero.

Quem foi Tina Modotti?

-¿Quién es Tina Modotti?

- La novia de Mella.

- He preguntado quién es y no de quién fue novia.

-¿Quién es Tina Modotti?

- Una fotógrafa brillante.⁷

⁷ O texto continua interpelando “¿Quién es Tina Modotti?”, na tentativa de investigar sua dimensão humana para além dos fragmentos de uma vida social e política, ou na interseção concreta de todas as dimensões e contradições que formaram sua personalidade como uma manifestação vital dos seus desejos, anseios e ações. Fragmento retirado de BATISTA, Angela Caballero; COBAS, Janette García; ZALDIVAR, Frank Velázquez. Tina Modotti. Perfil psicológico con enfoque de género. Revista Santiago, n. 101, 2003.



Figura 1 - Retrato de Tina Modotti. Foto de Edward Weston, c. 1924.
Fonte: Mediateca do Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH).

Os muitos e por vezes insuspeitados aspectos que vinculam fotografia e gênero foram tomados como objeto para a realização do exame da trajetória artístico-política de uma das várias mulheres artistas e intelectuais, algumas delas fotógrafas,⁸ que imigraram da Europa para a

⁸ Citamos também Grete Stern (1904-1999) e Alice Brill (1920-2013), mulheres que em virtude de terem assumido posições emblemáticas que contribuíram para provocar um deslocamento importante do cenário da fotografia latino-americana do período rumo a um enfoque mais moderno, aberto a experimentações e novas sensibilidades, acreditamos que suas trajetórias e carreiras possam ser mutuamente iluminadas. Com isso, observa-se que, por meio de pontos de contato entre suas biografias e obras como, “em meio à vivência de tensões e constrangimentos derivados das relações de gênero da época” (PONTES, 2010, p. 90), elas moldaram um espaço próprio de atuação, elaborando o que Natália Castro (2017, p. 16) chamou de “el paradigma de sí misma”, deixando impressas em suas criações singulares as marcas das negociações e das rupturas, da busca por autonomia e dos desequilíbrios diante dos valores patriarcais dominantes.

América Latina no início do século XX, qual seja, Tina Modotti (1896-1942). Apesar das diferenças e contrastes que perpassam a sua origem, a sua história de vida, bem como suas práticas em paralelo com outras artistas que, no mesmo período, também fizeram a travessia Atlântica rumo à América Latina, o que magnetiza nosso interesse e justifica a escolha em dedicar atenção especial à essa fotógrafa italiana, além de sua emblemática obra, são as potencialidades de estabelecer entre ela e outras figuras femininas importantes do seu tempo, artistas de profundo senso estético, conexões que convidem tanto a perceber contrastes e oposições, como conjunções e semelhanças. Temos conhecimento de esforços comparativos já feitos colocando em pontos convergentes trajetórias e conjuntos temáticos entre Tina Modotti e, por exemplo, as mexicanas Frida Kahlo e Lola Álvarez Bravo, bem como entre Tina e a fotógrafa húngara Kati Horna, que também viria a residir no México, a partir do ano de 1939.⁹ São empreendimentos encorajadores, que tiveram como ponto de chegada ou de partida o México, país onde as experiências artísticas de Tina Modotti foram mais intensas. No entanto, são pesquisas que sugerem de modo muito evidente que a relação de Modotti com o país a que tomou por identificação como seu, enquanto ali viveu retratando paisagens, corpos, rostos e ideias, e a relação de afinidade que estabeleceu com os grupos de artistas que movimentaram a cena cultural mexicana dos anos 1920, foram também e, em muitos sentidos, frutos de

⁹ Referimo-nos à seguinte produção: CALANDRA, Benedetta. Biografi e femminili a confronto nel Messico post-rivoluzionario: Frida Kahlo e Tina Modotti. Volume I. In: GUIDI, Laura; PELIZZARI, Maria Rosaria (Orgs.). *Nuove frontiere per la storia di genere*. Padova: Libreriauniversitaria. 2013; MIRKIN, Dina Comisarenco. La representación de la experiencia feminina em Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, v. 3, n. 28, p. 148-190, 2008; ZERWES, Erika. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo. *História Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 213-225, 2016.

deslocamentos que produziram interações transnacionais.

Problematizar os contextos e as condições específicas em que Tina Modotti atuou como fotógrafa, lançar perguntas sobre seus processos criativos, de que maneira estiveram arraigados em suas experiências de viagem e de trânsito; quão determinantes foram os encontros e trocas profissionais e afetivas que teve em distantes latitudes, submergindo em diferentes culturas, são perguntas que condizem com características de um movimento transnacional que iremos encontrar em outras experiências de mulheres fotógrafas na América Latina, especialmente daquelas não nascidas no continente, mas que deixaram seus lugares de origem, em muitos casos em situação de exílio, para radicarem-se em países como México, Argentina e Brasil. Apesar de este ser o foco mais amplo da pesquisa, nosso propósito neste texto é, como dissemos, bem mais modesto, porém está impregnado desses mesmos apontamentos e reflexões, que nos servem de guia para abordar a experiência particular de Tina Modotti.

Considerando tais limites, buscaremos apresentar um pouco da trajetória desta artista, entrelaçando-a com o modo como sua linguagem estética na fotografia foi sendo apurada e ganhando contornos próprios, sem deixar de mencionar determinadas temáticas recorrentes em sua obra. Tudo isso colocado em uma perspectiva de gênero que nos faça pensar como suas condições e escolhas de vida forjaram também estratégias de subversão dos espaços normativos, estratégias imbuídas de implicações políticas desafiadoras de realidades condicionadas por relações assimétricas de poder (RAYMOND, 2017a; CASTRO, 2017). Dessa tessitura partiu para criar imagens que expressassem suas aspirações diante do mundo, senão o que habitava, aquele em que queria viver.

Tina Modotti é uma das mais célebres fotógrafas de seu tempo. A fama que conheceu em vida tornou-se muito maior depois de sua morte, alcançando dimensões que talvez ela mesma não pudesse prever, ou que viesse a considerar insuficiente, tamanha sua contribuição para a fotografia de vanguarda no México. Foi especialmente a partir da década de 1970 que seu nome passou a circular mais extensamente dentro e fora dos países em que viveu, ou seja, para além do México, Estados Unidos, Itália e Alemanha, lugares onde sua figura era mais conhecida. Os primeiros estudos sobre ela datam desse período, os quais já trabalhavam com a ideia de construção de uma memória dessa personagem em torno de suas experiências artísticas e políticas na Cidade do México. A projeção alcançada levou não só a que livros, artigos, filmes, catálogos e exposições fossem elaborados, gerando um acúmulo substancial de fortuna crítica, registros e citações, como permitiu a constituição de acervos arquivísticos com documentos pessoais e iconográficos que estão espalhados por diferentes instituições.¹⁰

Tão duradouro interesse sobre sua história fora alimentado pelo magnífico conjunto de imagens que produziu, mas boa parte do fascínio enveredava por detalhes instigantes e turbulentos de sua vida: os romances, a militância política, os dramas que enfrentou, como a morte de um companheiro e o exílio, bem como seu comportamento considerado livre, “atípico” para a

10 Algumas das instituições que resguardam conjuntos fotográficos de autoria de Tina Modotti estão localizadas, principalmente, nos Estados Unidos e no México. Na Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C., é possível encontrar fotografias que registram a relação de Modotti com o Partido Comunista. No México, além do Instituto de Investigaciones Estéticas, da UNAM, há acervos fotográficos da artista italiana também no Instituto Nacional de Antropología e Historia, da Secretaria de Cultura do Governo, e no Museu de Arte Moderna, além de ser possível encontrar fotografias de Tina Modotti em coleções particulares.

época que viveu, foram se juntando de modo a transformá-la numa figura “mítica”, um “símbolo ambíguo”, como Frida Kahlo, como Che Guevara, “un estereotipo y un objeto de consumo” (MANJARREZ, 2001, p. 175).

Dois livros forneceram apoio mais imperativo para delinear o percurso de Tina Modotti, o investigativo ensaio da jornalista Christiane Barckhausen-Canale (1989) e a detalhada e bem ilustrada obra de Margaret Hooks (1997). De acordo com suas biógrafas, o despertar de Tina Modotti para a atividade artística aconteceu em São Francisco, nos Estados Unidos. Nascida Assunta Adelaide Luigia Modotti, cresceu no seio de uma família empobrecida do interior da Itália. Cedo teve que deixar a escola para substituir o pai no sustento da família, após este decidir imigrar para a “terra prometida” do outro lado do Atlântico em busca de condições de vida menos miseráveis. Uma de suas irmãs já havia seguido o rastro do pai quando Tina tomou o navio para juntar-se aos dois, assim que completou a idade de 17 anos. Nos Estados Unidos, vivia em um bairro operário onde trabalhava como modista e em uma fábrica de têxteis. No ano seguinte à sua chegada, testemunharia o estalar da guerra na Europa, aumentando a angústia em relação aos familiares que haviam permanecido em sua terra natal.

Junto às questões sociais e políticas que faziam parte de suas preocupações e interesses, tendo sido socializada em um ambiente doméstico socialista, Tina Modotti, por volta de 1915, passou também a demonstrar inclinação pelas artes. Suas incursões começaram pelo teatro e pelo cinema, indo depois do desenho à fotografia. “Desde cedo foi exposta às ideias e atitudes vanguardistas do seu tempo” (HOOKS, 1997, p. 10), vindo a experimentar o auge da sua veia criativa no México pós-revolucionário, país no qual passou a residir a partir de 1923, na companhia de um dos

mais prestigiados fotógrafos estadunidenses naquele momento, Edward Weston, com quem manteria relações profissionais e amorosas, tomando dele as primeiras lições e inspirações para experimentar a fotografia como uma nova forma de expressão.

Figura 2 – Elisa, 1924.



Fonte: Mediateca do INAH/Gobierno de México.

O ambiente de efervescência cultural que havia tomado conta do México durante a década de 1920, que se manifestara de maneira plural em várias instâncias, na música, na literatura, no teatro e, principalmente, na pintura,

com a formação do movimento muralista ¹¹ (MOTTA, 2016), forneceu as bases estéticas e ideológicas que permitiram Tina Modotti a criar com profunda vitalidade imagens que mesclavam sua visão de mundo com a cultura popular e revolucionária do México. A fotógrafa italiana passou então a circular com grande desenvoltura pelos círculos da intelectualidade daquele país, alcançando êxito com suas obras, tornando-se pioneira da estética modernista fotográfica mexicana, deixando uma marca indelével na história da fotografia, a ponto de exercer “uma influência significativa sobre várias gerações de fotógrafos”, de Manuel Álvarez Bravo ao trabalho contemporâneo de Graciela Iturbide (HOOKS, 1997, p. 9).

Muito se discutiu sobre como foi o processo de autoconscientização de uma linguagem própria assumida por Tina Modotti no percurso de sua experiência como artista. Estudiosas que se debruçaram no tema, dedicando-se a analisar conjuntos de imagens consideradas emblemáticas de sua produção fotográfica, como Mariana Figarella (2002) e Nieves Rodríguez y Méndez (2008), tendem a dividir seu trabalho em duas

11 O “renascimento cultural” vivido no México é parte da emergente irrupção das vanguardas artísticas no continente americano nos anos 1920. Surge como experiência poética, estética e de linguagem em diferentes países e contextos históricos, o que tornou a construção da modernidade artística latino-americana um movimento de caráter plural. Apesar dessa multiplicidade, para Ana Maria Belluzzo, “as vanguardas inauguraram uma nova etapa da consciência na América Latina” (1990, p. 17). No caso específico do México, “as chamadas vanguardas estéticas” também foram marcadas por diferentes perspectivas, incluindo aquelas políticas e ideológicas, a ponto de, em determinados casos, culminarem em tensões e embates. A historiadora Romilda Motta destaca três vertentes das vanguardas estéticas mexicanas: o Estridentismo, o Muralismo e o Grupo Ulises. Segundo afirma, o Muralismo, como um movimento artístico e político, foi o mais conhecido. Pretendia a intervenção social em grandes dimensões, colocando as camadas populares como protagonistas. Para a autora, o “muralismo mexicano deve ser relacionado às circunstâncias históricas de seu tempo, que apontavam para a necessidade de mudanças sociais. Estava fundamentado em três valores capitais: o nacional, o popular e o revolucionário, e procurou retratar a importância de índios, mestiços e trabalhadores na História Nacional” (2016, p. 186).

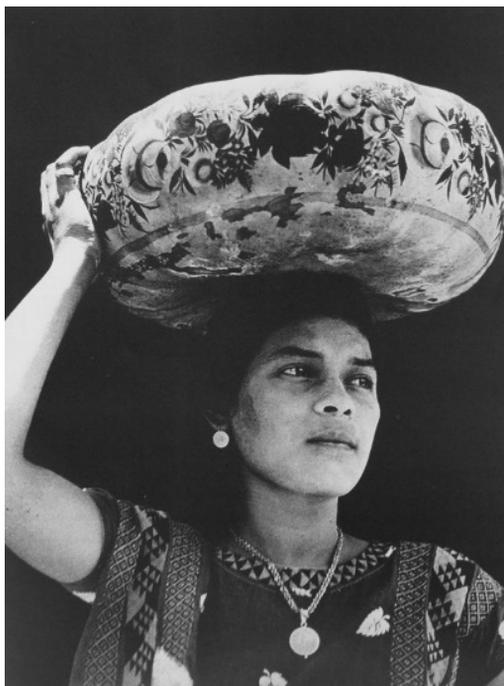
fases. Uma primeira, que a historiadora da arte argentina Dina Mirkin (2008) chamou de “romântica”, cuja principal característica seria a forte influência estética de seu companheiro e mentor, Edward Weston, fotógrafo já consagrado quando Tina não havia ainda despertado sua vocação para atuar por trás da câmera. É uma fase que será identificada como “política”, marcada pelo amadurecimento estético de Modotti, etapa em que seu estilo se torna independente e adquire autonomia para potencializar sua originalidade como artista.

Figura 3 – Niño con sombrero, 1927.



Fonte: Mediateca do INAH/Gobierno de México.

Figura 4 – Mujer cargando vasija de Yecapixtle, 1929.



Fonte: Mediateca do INAH/Gobierno de México

Importante observar que as balizas temporais adotadas para especificar o início e o fim de cada uma das duas fases mantêm estreita vinculação com determinados acontecimentos na vida de Tina Modotti. O ponto de virada para que a artista alcançasse uma linguagem própria costuma ser associado tanto à partida de Weston, que retornaria aos Estados Unidos em 1927, assumindo Tina o estúdio que ambos haviam instalado na Cidade do México, quanto à sua filiação ao Partido Comunista no mesmo ano. Se não tomarmos cuidado, facilmente podemos ceder à ideia

de que Tina Modotti tinha, frente à essa figura masculina, uma relação de dependência, seja ela artística, seja emocional, com trocas desequilibradas que teriam, por diferentes razões, mantido a artista à sombra do seu parceiro. Por mais que não se possa negar que sua consagração veio efetivamente após o desenlace amoroso e profissional dos dois, a verdade é que, como assinala a escritora Norma Dávalos, ainda que parecesse evidente a dominação de Weston

hacia su compañera debido a la elección de la profesión y el estilo para ejercer ésta. Sin embargo, era ella el elemento integrador al ambiente, sirviendo de traductora y de nexo con quienes convivían. La vocación por lo social y la fascinación de Modotti hacia la cultura mexicana, parecen tener influencia en Weston que encontró gusto por los pueblos, la artesanía y los juguetes tradicionales (2010, p. 19-20).

A validade no exercício de observar as semelhanças e diferenças, as negociações e as mútuas influências entre Tina Modotti e Edward Weston está justamente na riqueza de se perceber o mimetismo que a convivência pode produzir na elaboração de um fazer artístico, de tal maneira que inviabiliza traçar com sistemática precisão de onde partem as flechas que disparam temas, formas, conteúdos e técnicas. Essa ressalva é absolutamente importante e deve ser levada em consideração antes que possamos nos equivocarmos com uma leitura unilateral da projeção do estilo “westoniano” na primeira obra de Tina Modotti. Se essa houve, como é indubitável, contou simultaneamente, por exemplo, com a influência da estética muralista (RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ, 2008, p. 219), além, claro, de seus próprios valores expressivos, que nunca estiveram ausentes.

Daquilo que havia de mais marcante na sua composição fotográfica que se fundia mais enfaticamente com o trabalho de Edward Weston, ou seja, o zelo pelo objeto, pela fotografia direta, livre de detalhes, rica em formas geométricas e arquitetônicas, pouco sobrou – ou perdeu sua supremacia – quando suas lentes se tornaram mais sensíveis às temáticas sociais. Imbuída de propósitos ideológicos que se mesclavam tanto com a visão utópica dos muralistas, e com os motivos revolucionários de suas estruturas pictóricas, quanto com os ideais comunistas, com a noção de que a arte deveria coincidir com o desejo de transformação da sociedade, Tina Modotti passou a desenvolver como principal intenção artística a captura da vida cotidiana, particularmente das pessoas simples, das classes mais humildes e marginalizadas (MIRKIN, 2008, p. 161).

Dentro desse repertório iconográfico ganha especificidade a profunda dimensão que a fotógrafa passa a dar às alegorias que cria ao registrar diferentes perfis femininos, em especial de camponesas e indígenas, cujos corpos, gestos, vestimentas, expressões, vão complexificar o olhar sobre a condição social das mulheres no México. Na sutileza de suas criações, ela imprimirá imagens que denotam pleno estado de consciência das situações de opressão, mas igualmente dos estereótipos culturais que não deixam ver a concretude, inteligência, alegria, potência, habilidade que portam as mulheres em suas subjetividades. É certo que a perspectiva de gênero da autora vai impregnar esse conjunto de imagens, cujo tema da maternidade ela elege como paradigmático.

De 1927 a 1929, os eventos se aceleram. O reconhecimento de seu trabalho faz de Tina Modotti uma mulher famosa, que estampa suas fotografias em várias revistas nacionais e internacionais, que é tema de artigos e notas jornalísticas, que recebe e frequenta a elite artística, boa

parte dela também politicamente engajada, e que terá sua primeira (e única) exposição individual comentada e difundida por várias partes do mundo. Na data em que a exposição foi realizada, em dezembro de 1929, no salão de entrada da Biblioteca Nacional da Cidade do México, a artista já havia sofrido um duro golpe com o assassinato do seu companheiro à época, o jovem líder estudantil cubano Julio Antonio Mella, morto em janeiro. O que se precipita a partir daí é uma perseguição por parte do governo mexicano, que a mantém sob vigilância policial, e da própria imprensa, que começa a alimentar histórias de conspiração colocando Tina Modotti como a personagem central de uma trama imoral, traidora e libertina.

Transformada em alvo e impedida de continuar vivendo no México, ela deixa o país em 1930. Sai deportada pelo governo, que a manda para a Itália fascista de Mussolini com a identificação de comunista. Antes de chegar ao destino consegue desviar a rota. Sem paradeiro certo, ela peregrina por vários países, levada pela ânsia em participar ativamente da luta política antifascista. Depois de viver um tempo na Alemanha, viaja para Rússia, vive na França, até que, por fim, começa a militar no Socorro Vermelho Internacional na Espanha da Guerra Civil, onde chega em 1936 e sai em 1939, derrotada junto com as forças republicanas. Seu retorno ao México foi clandestino. De volta ao país, vive discretamente, quase de maneira anônima, encontrando, em 1942, uma morte repentina e prematura, aos 46 anos de idade.

Muitas vezes a própria obra de Tina Modotti é obscurecida pela enorme atração que o enredo fascinante de sua vida exerce no público, desencadeando um número superior de escritos que muitas vezes contemplam mais os aspectos considerados escandalosos e polêmicos de

sua trajetória, do que se ocupam de fato em pensar a sua contribuição artística para o mundo da fotografia, o que permitiria dar maior relevo à sua atuação enquanto fotógrafa, artista e revolucionária.

Feminismo e gênero: para pensar o estudo sobre mulheres fotógrafas

A entrada da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero na história da fotografia é reflexo direto do impacto dos movimentos feministas nas pesquisas acadêmicas a partir dos anos 1970. O modo como as questões discutidas e combatidas pelo ativismo político das mulheres em espaços não institucionalizados transbordou para dentro das universidades, contribuindo enormemente para uma revisão de paradigmas disciplinares em diferentes áreas do conhecimento, como na história e na antropologia, é um aspecto particular reconhecido por várias/os historiadoras/es (TILLY, 1994; SCOTT, 1995; PISCITELLI, 2002; PINTO, 2003; BURKE, 2012). A maioria busca demarcar o significativo avanço que houve na produção intelectual sobre temáticas relacionadas à mulher conduzidas justamente pela aproximação entre o movimento feminista e a academia que, ao se retroalimentarem, encorajaram a formulação de novas perguntas a respeito do passado e do presente.

Foi decisiva para essa guinada feminista nos estudos acadêmicos a denúncia, seguida de uma profunda reflexão, de “que a subordinação feminina, longe de ser inevitável, era a naturalização de um fenômeno contingente e histórico” (PISCITELLI, 2002, p. 6-7), fruto da dominação masculina em uma sociedade patriarcal organizada a partir das diferenças entre os sexos. Isso fez com que as mulheres (ativistas e acadêmicas feministas) começassem a reivindicar o lugar de sujeitos da história,

confrontando as grandes narrativas universalizantes que ignoravam/desdenhavam as questões de gênero entranhadas na construção de todo e qualquer esquema de pensamento. Sem ainda se desvincular totalmente das explicações essencializantes da opressão feminina, estruturando seus argumentos na oposição binária entre os sexos, a primeira leva de estudos tiveram como propósito catalizador, uma vez constatada as discriminações que invisibilizavam a participação ativa das mulheres na história, torná-las visíveis, dando contornos à sua presença deliberadamente apagada de uma tradição de conhecimento seletiva, cujo apelo à universalidade foi acompanhado “pela valorização dos homens e pela simultânea desvalorização das mulheres” (SMITH, 2003, p. 20).

Na história que busca analisar a importância das mulheres nas artes, seja na pintura, na escultura, seja na música, no teatro, seja, finalmente, na fotografia, a questão da invisibilidade feminina também foi o motor das primeiras preocupações. O inquisitivo e controverso artigo da historiadora Linda Nochlin, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, publicado originalmente em 1971, considerado um texto fundador das reflexões que articulam gênero e arte, contribuiu para implodir a noção da genialidade inata dos homens, que de acordo com um saber de longa duração, difundido e introjetado, seriam mais propensos, por determinações de sua natureza, “às atividades de criação intelectual, científica e artística”, de modo que o termo “gênio artístico” “acabava por ser um monopólio masculino”, restando às mulheres a opacidade de “atuações solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras” (SIMIONI, 2008, p. 65). A intervenção crítica de Nochlin (2016) lançou uma frutífera indagação e, como resposta, indicou que, para entender a posição das mulheres na arte, é preciso assimilar as condições sociais e culturais que determinam não só o “nascimento” do artista, o ato de fazer a arte, como também a própria

natureza e a qualidade do seu trabalho.

Nochlin lançou as sementes que auxiliariam em um extenso projeto feminista de desmistificação da essência estática da criatividade como um atributo masculino. Ao interrogar sobre as condições desiguais de produção artística feminina e masculina, possibilitou que os marcos canônicos de leitura se deslocassem, desafiando categorias há muito estabelecidas. Com isso, abriu-se o caminho para a irrupção de uma crítica acerca das assimetrias de gênero na arte, que vieram a problematizar as histórias, os processos sociais e as lutas travadas por mulheres artistas em suas conjunturas específicas.

Mas é interessante notar que, apesar do seu distante contexto de produção, a pergunta que dá título ao artigo de Linda Nochlin volta e meia é feita, e ainda revela os efeitos perversos da desvalorização das produções artísticas realizadas por mulheres, que continuam a exigir constantes questionamentos a respeito das perspectivas de análise histórico-estéticas imperantes. Esses dogmas teóricos seguem obscurecendo as trajetórias das artistas mulheres.

Concordamos com Alejandra Niedermaier (2016) quando esta afirma que os estudos feministas e de gênero estabeleceram, nos últimos tempos, um *corpus* narrativo que incorpora a escuta e a compreensão do outro, ajudando a revelar a priori o que não é transparente. Por não ser transparente, óbvio e inscrito, é que a História das Mulheres precisou, por muito tempo, atuar numa espécie de missão resgate. Assim, muitas historiadoras, “pressionadas pela urgência evidente que havia em descobrir as vidas e as realizações das mulheres, pensaram que isto era suficiente” (TILLY, 1994, p. 40).

Embora este artigo seja, particularmente, tributário de esforços parecidos que foram realizados por aqueles trabalhos pioneiros sobre mulheres fotógrafas, como a anteriormente mencionada obra de Naomi Rosenblum (2010), nos alinhamos às perspectivas que acreditam ser chegada a hora de não só registrarmos, de maneira consistente e diversificada, a atividade artística das mulheres – no nosso caso, daquelas que adotaram a fotografia como forma de expressão – mas torna-se cada vez mais imprescindível começarmos a analisar as posições historicamente específicas em que se deram as suas intervenções nas práticas culturais (POLLOCK, 2003). Desse modo, estaríamos mais aptas a dedicar tempo e esforço para explorar o contexto de seus projetos, bem como as conjunturas, muitas vezes desfavoráveis e limitadas, que balizaram as suas ações. Somente assim seria possível elucidar a intrínseca ligação que as questões de gênero possuem com o estatuto da mulher na arte, atravessado por eixos de poder que moldaram não só as relações sociais, como os próprios sujeitos e suas criações artísticas.

Apesar de sabermos que a busca desse equilíbrio analítico advém de um impasse,¹² ainda não extinto, presente no interior da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero, em que se discute a proximidade ou o afastamento desses dois campos disciplinares (NADER; RANGEL, 2014), nossa opção teórico-metodológica está alicerçada na mesma linha

12 Foi esse mesmo embate que deu origem à articulação teórica que fundamentou o gênero como uma categoria de análise. Seu arremesso teórico deu suporte a uma série de outras questões pendentes no cerne da história das mulheres. Duas delas são tomadas pela historiadora norte-americana Joan Scott como partes centrais do núcleo fundamental de sua definição: a proposição que aponta o gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos” e o gênero como o primeiro modo de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995, p.86).

de defesa das historiadoras Gianna Pomata e Rachel Soihet. As autoras afirmam que, mais do que pensar em termos de diferenças, oposições ou paralelismos, o mais profícuo é reconhecer “que as duas são ligadas e indispensáveis uma a outra” (POMATA, 1993, p. 1022), logo, cabendo acentuar a complementaridade entre elas, uma vez que essas duas abordagens “caminham para uma interpenetração” (SOIHET, 1998, p. 83).

Dessa forma, nos sentimos autorizadas a não abandonar ou rechaçar a categoria mulheres e, ao mesmo tempo, a não abrir mão do uso do conceito de gênero. Mas é preciso esclarecer que, longe de entender “mulher” como uma categoria homogênea que pressupõe uma essência universal do feminino, determinada por identidades estáveis, tal como elaborada pelo feminismo da década de 1970 (PISCITELLI, 2002), ao termo nos referimos dentro de uma problemática da diferença. “Mulher”, portanto, não como uma identidade atrelada ao sexo anatômico, e sim, em consonância com o pensamento de Griselda Pollock (2003), como uma posição dentro da linguagem e da formação psicosexual. Como posição, sinaliza, ao mesmo tempo, que os sujeitos que vivem e pensam a partir dessa posição, ou seja, rotulados como “mulheres” têm de enfrentar uma série de condicionamentos impostos e criados historicamente. O que, de maneira alguma, se coloca como um posicionamento dissociado da tradição dos estudos de gênero, uma vez que são as próprias “elaborações e reformulações de gênero”, como nos lembra Adriana Piscitelli, “o que possibilita pensar seriamente como a ideia de ‘mulher’ é concebida em contextos específicos” (2002, p. 21), atravessadas também por fatores como classe e raça, bem como faixa etária e nacionalidade, além de outros marcadores.

As artistas mulheres e suas obras, por longa duração, foram menosprezadas, silenciadas, negligenciadas, ensombrecidas. Avançar no conhecimento sobre elas é não só urgente, como também um posicionamento político-epistemológico necessário, determinante para transformar os silêncios deliberados em presenças materializadas e permanentemente visíveis.

Referências

- BARCKHAUSEN-CANALE, Christiane. *No rastro de Tina Modotti*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1989.
- BATISTA, Angela Caballero; COBAS, Janette García; ZALDÍVAR, Frank Velázquez. Tina Modotti. Perfil psicológico con enfoque de género. *Revista Santiago*, n. 101, 2003.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALANDRA, Benedetta. Biografi e femminili a confronto nel Messico post-rivoluzionario: Frida Kahlo e Tina Modotti. Volume I. In: GUIDI, Laura; PELIZZARI, Maria Rosaria (Orgs.). *Nuove frontiere per la storia di genere*. Padova: Libreriauniversitaria. 2013.
- CASTRO, Natalia Campo. Fotografia y enfoques de género: aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres. *Revista La manzana de la discordia*, Colombia, vol. 12, n. 2, p. 7-21, 2017.
- COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, p. 115-131, 2018.
- CRUZ, Angélica Lima. O olhar predador: a arte e a violência do olhar.

Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 89, p. 71-87, 2010.

- DÁVALOS, Norma Macías. *Tina Modotti y Edward Weston: ser uno siendo dos*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Arte) – Universidad Iberoamericana. Cidade do México, 2010.
- DINES, Yara Schreiber. São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas. *Proa. Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, vol. 1, n. 7, p. 88-128, 2017.
- FIGARELLA, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- FRIEDEWALD, Boris. *Women photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. New York: Prestel, 2014.
- HERON, Liz; WILLIAMS, Val. *Illuminations. Women writing on photography from 1850 to the present*. Durham: Duke University Press, 1996.
- HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Tradução Vera Whately, Heloísa Lanari. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HURD, Danielle. *Alice Brill's São Paulo Photographs: A Cross-Cultural Reading*. Thesis, Brigham Young University, Department of Visual Arts, 2011.
- JANSON, H. W. *History of Art: Volume I*. 4ª ed. New York: Prentice Hall, 1991.
- MANJARREZ, Maricela González Cruz. Tina Modotti y el Muralismo, un lenguaje común. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 78, p. 175-188, 2001.
- MIRKIN, Dina Comisarenco. La representación de la experiencia femenina em Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, v. 3, n. 28, p. 148-190, 2008.
- MOREIRA, Marina Rago. Alice Brill, retratos de uma metrópole e suas bordas. *Labrys, estudos feministas*, n. 29, jan/jun 2016.
- MOTTA, Romilda. Vanguardas estéticas mexicanas: embates e polémicas

envolvendo o binômio identidade e alteridade. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 57, p. 171-206, 2016.

MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M.; GONZÁLEZ-MORENO, María B. La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, n. 1, p. 39-54, 2014.

NADER, Maria Beatriz. Mulher e violência na América Latina e no Caribe. In: SAMARA, Eni de Mesquita (Org.). *Mulheres na América Latina e no mundo ibérico*. Estudos Cedhal. São Paulo: Humanitas, 2011.

_____. *Paradoxos do Progresso: a dialética da relação mulher, casamento e trabalho*. Vitória: Edufes, 2008.

_____. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. 2ª ed. rev. Vitória: Edufes/ Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.

NADER, Maria Beatriz; RANGEL, Livia de Azevedo Silveira (Orgs.). *Mulher e gênero em debate: representações, poder e ideologia*. Vitória: EDUFES, 2014.

NIEDERMAIER, Alejandra. *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán, 2008.

_____. La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, n. 59, p. 97-108, 2016.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher?. In: ALGRANTI, Leila Mezan (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH / Unicamp, nº 48, p. 7-39, nov. 2002.

POLLOCK, Griselda. *Vision & difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

- POMATA, Gianna. Histoire des Femmes et “Gender History” (note critique). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n. 4, p.1019-1026, 1993.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968)*. São Paulo: Edusp, 2010.
- RAYMOND, Claire. Pode haver uma estética feminista?. In: CORREIA, Maria da Luz; CERQUEIRA, Carla (Orgs.). *Fotografia e gênero. Revista Comunicação e Sociedade*, n. 32, p. 31-44, 2017a.
- _____. *Women Photographers and Feminist Aesthetic*. Londres: Routledge, 2017b.
- RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ, Nieves. Fotografías inéditas de Tina Modotti. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 93, p. 213-224, 2008.
- RODRÍGUEZ, José Antonio. *Otras miradas. Fotografías en México 1872-1960*. Madrid: Ediciones Turner, 2012.
- ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press Publishers, 2010.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, n.2, p. 71-99, jul/dez., 1995.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.
- SMITH, Bonnie. *Gênero e história: homens, mulheres e prática histórica*. Trad. Flavia Beatriz Rossler. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- SOIHET, Rachel. História das mulheres e história de gênero. Um depoimento. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 77-87, 1998.
- _____. *History*. Nova Iorque: Duke University Press, 2017.
- SULLIVAN, Constance. *Women Photographers*. New York: Harry N. Abrahams, 1990.
- SWAIN, Tania Navarro. A história é sexuada. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e*

tramas: o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

TILLY, Louise A. Gênero, História das Mulheres e História Social. *Cadernos Pagu*, v.3, p. 29-62, 1994.

WILLIAMS, Val. *The Other Observers. Women Photographers in Britain 1900 to the Present.* London: Virago Press, 1986.

ZERWES, Erika. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia *obreira* e o humanismo. *História Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 213-225, 2016.

Juana Manso: uma intelectual feminista transnacional
(Rio de Janeiro e Buenos Aires, 1852-1855)

BÁRBARA FIGUEIREDO SOUTO¹

Universidade Estadual de Montes Claros

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a construção de Juana Manso enquanto intelectual feminista transnacional, através de seus deslocamentos pela América, revelados pelas páginas dos periódicos *Jornal das Senhoras* (1852-1855), veiculado no Rio de Janeiro, e *Album de Señoritas* (1854), veiculado em Buenos Aires. A análise parte da perspectiva dos Estudos Feministas, da História Intelectual, da História Comparada e da História Transnacional. Constatei que a experiência peregrina de Juana Manso a estimulava a pensar as sociedades de forma articulada e foi elementar para seu amadurecimento, *tornando-a* uma intelectual feminista transnacional.

Palavras-chave: Juana Manso; Intelectual; Feminismos.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the construction of Juana Manso as a transnational feminist intellectual, through her travels across America, revealed by the pages of the periodicals *Jornal das Senhoras* (1852-1855), published in Rio de Janeiro, and *Album de Señoritas* (1854), published in Buenos Aires. The analysis starts from the perspective of Feminist Studies, Intellectual History, Comparative History and Transnational History. I found that Juana Manso's pilgrim experience encouraged her to think about societies in an articulate way and was elementary to her maturity, making her a transnational feminist intellectual.

Keywords: Juana Manso; Intellectual; Feminisms.

¹ Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). E-mail: barbara.souto@unimontes.br

Introdução

Yohe luchado con una osadía y un arrojo de que solo mis numerosos artículos en los diarios podrían dar a V. una idea, y solo enmudeceré para combatir la injusticia, cuando deje de existir o la fuerza me lo vede.
Juana Manso, 1867.

A argentina exilada no Brasil, Juana Manso, registrou a relevância dos jornais em sua atuação na esfera pública. A imprensa foi um veículo elementar para a construção e propagação das ideias da periodista que, em 1867, com olhar retrospectivo, reconheceu sua trajetória de luta através dos impressos veiculados no Rio de Janeiro e em Buenos Aires.

Juana Paula Manso nasceu no dia 26 de junho de 1819, em Buenos Aires. Sua mãe, Teodora Cuenca, era portenha de ascendência hispânica. Seu pai, José María Manso, integrou a Revolução de Maio e atuou no governo de Bernardino Rivadavia. Em 1839, a família emigrou para Montevidéu por causa das perseguições sofridas durante o governo de Juan Manuel de Rosas. No Uruguai, Juana Manso escreveu poesia, fundou uma escola para meninas, atuou na imprensa e participou de reuniões com intelectuais da denominada Geração de 1837,² como Esteban Echeverría, Juan María Gutierrez e José Mármol. Em 1842, Juana Manso e seus pais emigraram para o Brasil devido ao estado de sítio instaurado em Montevidéu, pelos apoiadores de Manuel Oribe. Dois anos depois, Joanna Manso casou-se com o violinista português Francisco de Sá Noronha, com quem teve duas filhas, Eulália e Hermínia. Nos anos 1840, Joanna Manso escreveu romances e teatros. Em 1852, fundou o *Jornal das Senhoras*, no Rio de

² Sobre o referido movimento intelectual, ver: MYERS, 1998.

Janeiro.³ No ano seguinte, após a morte do pai e a separação do marido, Juana Manso retornou para a terra natal com suas filhas. Em 1854, fundou o periódico *Album de Señoritas* e ministrou aulas de francês, inglês e italiano para angariar renda. Nas décadas de 1860 e 1870, atuou intensamente na área educacional, tornando-se uma colega de trabalho de Domingo Faustino Sarmiento. Juana Manso faleceu em 24 de abril de 1875, em Buenos Aires (DE GIORGIO, 2015).

É a respeito desta mulher, que se tornou uma intelectual feminista transnacional, que este artigo se propõe a refletir. Mas, podemos falar em feminismo, no Brasil e na Argentina, em meados do século XIX?

A meu ver, não existe um conceito fechado de feminismo, pois ele é plural. Logo, é preciso pensar em feminismos. O vocábulo se refere a um processo, por isso ele deve ser conceituado em sua especificidade temporal, espacial e situacional. Devido à amplitude dos movimentos que o vocábulo representa, ao desconhecimento e preconceito para com as lutas das mulheres – desde suas manifestações históricas –, a polêmica é frequente quando a palavra de ordem é feminismos.

Ao refletir sobre os movimentos feministas, é comum caracterizá-los a partir das clássicas “Ondas”. A Primeira Onda teria ocorrido em fins do século XIX e início do século XX, momento em que as mulheres lutavam por direitos políticos, sociais e econômicos; já a Segunda Onda teria iniciado nos anos 1960, quando as mulheres reivindicaram “o direito ao corpo, ao prazer, e lutavam contra o patriarcado”(PEDRO, 2011, p.

3 Durante a análise, utilizarei a nomenclatura *Jornal das Senhoras*, mas vale esclarecer que durante 61 números – de 01/01/1852 a 27/02/1853 – ele foi veiculado como *O Jornal das Senhoras*.

271). Entretanto, cabe questionar: tais classificações dos movimentos feministas em “Ondas” servem como balizas para pensar as diversas manifestações ocorridas ao redor do mundo? Sendo mais específica, ao estudar os movimentos feministas na América Latina, as duas “Ondas” representam as demandas das mulheres em nossa parte do continente?

Defendo que se corre um grande risco de generalização e de não compreensão das especificidades das experiências das mulheres latino-americanas ao se tomar os movimentos europeus e norte-americanos como parâmetros de comparação e, até mesmo, de determinação de pautas feministas.

Conforme elucidou María Luisa Femenías (2007), é fundamental ressaltar as particularidades das vivências das mulheres latino-americanas, as quais são marcadas por distintas experiências atravessadas pelas questões étnicas e culturais. Nesse sentido, não é adequado pensar os movimentos feministas e suas pautas de forma universalizante, nem mesmo entre os próprios países latino-americanos. Portanto, as concepções pré-estabelecidas de “Primeira Onda” e “Segunda Onda” dos movimentos feministas “no puede[n] aplicarse por igual a todas las Américas, incluyendo las áreas insulares del Caribe, y tampoco en paralelo a las cronologías europea y estadounidense” (FEMENÍAS, 2009, p. 47). É mais prudente analisar cada manifestação feminista em sua historicidade e particularidade para, assim, estabelecer possíveis fios comunicantes com outras vivências feministas, ou seja, é elementar um esforço de pesquisa para revelar a existência ou inexistência de pautas feministas convergentes, e não tentar encaixar os feminismos em categorias rígidas e estabelecidas a priori.

Coloco em xeque as tradicionais “Ondas” feministas como parâmetro

confiável de análise das ideias feministas na América Latina. Sendo assim, concordo com a assertiva da historiadora Joana Maria Pedro:

Convém sublinhar que pensar o feminismo a partir de ondas reforça a ideia da existência de centros irradiadores e suas margens; é como se uma pedra tivesse sido atirada na água, formando várias ondas. Elas vão se abrindo e apontando para a circulação de discursos e teorias que partem de um centro produtor – em geral, países considerados desenvolvidos do hemisfério norte – e se dirigem para o hemisfério sul, localização principal dos países considerados subdesenvolvidos (PEDRO, 2011, p. 271).

Observo que ao tomar as “Ondas” irradiadas da Europa e Estados Unidos em direção aos países do hemisfério Sul como elementos norteadores da análise sobre as realidades das mulheres, contribui-se para o enrijecimento de hierarquias e de preconceitos historicamente perpetuados. Ao se considerar que as pessoas do hemisfério Norte são as capazes e responsáveis pela construção de teorias e as pessoas do hemisfério Sul são aquelas que recebem tais pensamentos para aplicar em suas reflexões, perpetua-se antigas assimetrias de poder e relações de dominação.

Apesar de sua pluralidade, como poderíamos definir “feminismo”? No âmbito da análise aqui empreendida, “feminismo” deve ser compreendido como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher,⁴ ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003, p. 152). Defendo, então, o afastamento da concepção de que as ideias

⁴ Prefiro o uso do termo no plural, para que fique explícita a heterogeneidade expressa pelo vocábu-lo.

feministas teriam surgido apenas com a consolidação dos movimentos feministas, organizados na primeira metade do século XX – no caso brasileiro e argentino. Assim, corroboro Zahidé Muzart quando afirma: “como prática, o feminismo preexiste ao emprego da palavra com que é designado” (2002, p. 14). Portanto, antes do vocábulo, possivelmente cunhado por Charles Fourier, tornar-se corrente, em fins do século XIX, identificamos mulheres que, por suas pautas e reivindicações, devem ser consideradas “feministas”.

Dito isto, o objetivo deste artigo é analisar a construção de Juana⁵ Manso enquanto intelectual feminista transnacional, através de seus deslocamentos pela América, revelados pelas páginas dos periódicos *Jornal das Senhoras* (1852-1855) e *Album de Señoritas* (1854).⁶

Mulheres e a história parcial da imprensa

Apesar da reconhecida importância da imprensa enquanto fonte histórica,⁷ é necessário ressaltar que as mulheres foram, por muito tempo,

5 A título de esclarecimento sobre os registros das fontes analisadas e com o intuito de ressaltar que a mudança na autoidentificação estava relacionada com a tradução e com a construção da subjetividade de Juana/Joanna Paula Manso, gostaria de enfatizar que as produções da intelectual em solo brasileiro foram assinadas com a grafia Joanna e nas regiões de fala espanhola optou-se pela grafia Juana. Para tornar a leitura mais fluida, optei por padronizar, ao longo da escrita deste artigo, o uso da grafia em espanhol, que trata-se também da atualização ortográfica do nome da intelectual em língua portuguesa: Juana.

6 Este artigo trata-se de uma adaptação de um dos argumentos centrais da minha tese de Doutorado (SOUTO, 2019), principalmente, da análise realizada no Capítulo 2.

7 Tal reconhecimento ocorreu, principalmente, após os anos 1980. Sobre os impasses e potencialidades da imprensa enquanto fonte para a pesquisa histórica, ver LUCA, 2005.

negligenciadas nos registros da história da imprensa brasileira e argentina. Revelações sobre a seletividade da história da imprensa no Brasil foram identificadas nos estudos de Laura Maciel (2009), que analisou as comemorações do ano de 1908, devido ao primeiro centenário da imprensa periódica no Brasil, promovidas por funcionários do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Segundo a historiadora, a “exposição de todos os jornais publicados no Brasil, no século decorrido de 1808 a 1907” (2009, p. 66), na verdade, listou periódicos eleitos para contarem a história da imprensa brasileira. Laura Maciel observou que, através da omissão ou de informações pontuais a respeito da “pequena imprensa” (periódicos de variedades, humorísticos, de resistência), reafirmou-se o poder dos “grandes diários”, principalmente daqueles veiculados no Rio de Janeiro, com caráter mais conservador e ligados ao poder. Esta seleção, elitizante e excludente, influenciou também na preservação – material e imaterial – dos registros da memória da imprensa.

Há grande semelhança entre o cenário brasileiro e argentino. Se, no Brasil, o IHGB propôs uma exposição para comemorar o centenário da imprensa, na Argentina, o Círculo de la Prensa promoveu um concurso de redação de uma história do periodismo argentino, com o objetivo de comemorar o 50º aniversário da instituição. O vencedor foi Juan Romulo Fernandez, que escreveu a obra *Historia del periodismo argentino*, publicada em 1943. O autor elaborou uma narrativa dos acontecimentos políticos e dos líderes argentinos, articulando-os ao desenvolvimento da imprensa no país. Houve intenção de enaltecer a pátria e o papel desempenhado pela imprensa. Na narrativa, há grande seletividade periodística, focando nos jornais mais reconhecidos e mais ativos no desenrolar das tramas políticas. Assim, as mulheres de imprensa não foram escolhidas para compor esta história argentina.

Tal como no Brasil, a construção da memória e da história da imprensa na Argentina possui caráter historicista, privilegiando o resgate das origens, os grandes homens e seus feitos heroicos. Poder-se-ia argumentar que é natural e previsível que tais narrativas focalizem os grandes homens, haja vista que os mesmos eram (e continuam sendo) protagonistas no espaço público. De fato, estou tratando de sociedades nas quais se desejavam que o lugar ocupado pelas mulheres fosse o âmbito privado. Porém, considero relevante indagar: nós, historiadores(as), ao nos limitarmos a reconhecer tal obviedade não estaríamos contribuindo para a reprodução historiográfica dessa realidade social e dessas narrativas que colocam as mulheres em segundo plano, sendo, geralmente, silenciadas e apagadas da história da imprensa? Defendo que, ao nos limitarmos a apenas registrar o protagonismo dos grandes homens no espaço público, perpetuamos relações de poder históricas que impunham silêncios às mulheres. Ou seja, ao não chamar a atenção para as mulheres que estavam em luta para se fazerem presentes no espaço público, nós, historiadores(as), não fazemos mais do que colaborar para transformar o silenciamento histórico num silenciamento historiográfico.

A propósito, não foram apenas as escritas das histórias da imprensa brasileira e argentina que silenciaram o protagonismo das mulheres. Ao estudar a trajetória do campo historiográfico nos dois países, deparei-me com similitudes em relação à tardia e diferenciada inserção das mulheres enquanto objeto de estudos dos(as) historiadores(as).

Neste sentido, Rachel Soihet e Joana Maria Pedro afirmaram que a ampliação de trabalhos nos últimos anos contrasta com a “trajetória difícil que a categoria de análise ‘gênero’ enfrentou no campo historiográfico” (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 284).

A historiografia argentina também demorou a inserir as categorias de análise “mulher”, “mulheres” e “gênero” em suas reflexões. Dora Barrancos afirmou que os estudos sobre as mulheres no campo universitário foi “morosa em comparación com el profuso agendamiento que se vivia én ámbitos paralelos a las altas casas de estudio” (2004, p. 45). Ou seja, a historiografia argentina privilegiou outras perspectivas e abordagens em detrimento da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero.

Na década de 1990, no Brasil e na Argentina, inseriu-se a discussão da categoria “gênero”, inspirada principalmente pelas reflexões da historiadora norte-americana Joan Scott (RAGO, 1998; BARRANCOS, 2004). O aprofundamento desse debate tornou o campo de estudos sobre as mulheres mais sofisticado e amplo. Apesar de todo o avanço, a desconfiança em relação a essa área da História ainda permanece em pleno século XXI.

Nesse sentido, corroboro Diva Muniz ao constatar a existência de um “arraigado preconceito” entre os(as) historiadores(as) quanto à legitimidade do campo História das Mulheres e Estudos de Gênero. Esta prática revela “a inclusão diferenciada e desigual das mulheres no discurso historiográfico.” Portanto, na conjuntura atual, “as mulheres são ainda percebidas e reconhecidas na comunidade como tema/objeto menos importante, significadas diferenciada e desigualmente no discurso historiográfico” (MUNIZ, 2015, p. 70).

Como minhas análises centram nas sociedades carioca e portenha, torna-se fundamental pensar as experiências das mulheres e a atuação da imprensa periódica de maneira comparada. Concordo com a concepção de José D’Assunção Barros ao afirmar que a História Comparada refere-se a “um

modo específico de observar a história” e também requer a escolha de “um campo de observação” peculiar. “Comparar’ é uma maneira bastante específica de propor e pensar as questões” (BARROS, 2007, p.9-10).

Outros(as) estudiosos(as) se propuseram a superar a História Comparada através da perspectiva da História Transnacional. As primeiras propostas surgiram nos Estados Unidos, na década de 1990. A ideia era ultrapassar os limites geográficos da nação como marco espacial das pesquisas. Conforme Maria Ligia Prado:

La Historia Transnacional no está cerrada a ninguna visión metodológica particular. La Historia Política puede ser transnacional, así como la Cultural, la Intelectual o Empresarial. Más bien se refiere a una manera particular de observar los objetos de investigación, abierta a varias preferencias metodológicas y a muchos diferentes problemas. Pretende exaltar las interconexiones de la historia de la humanidad pensada sin fronteras. Enfatiza las redes, los procesos, las creencias y las instituciones, trascendiendo el espacio nacional (2011-2012, p. 19).

É pertinente notar que tal como José D’assunção Barros caracterizou a História Comparada – “um modo específico de observar a história” (BARROS, 2007, p. 9) –, Maria Ligia Prado caracterizou a História Transnacional, como “una manera particular de observar los objetos de investigación” (PRADO, 2011-2012, p. 19). Essa convergência se justifica pela pluralidade e flexibilidade proporcionadas pelos campos de estudos. Compreendo que a História Comparada e a História Transnacional não são excludentes ou divergentes, pelo contrário, elas propiciam aos(às) historiadores(as) perceberem seus objetos de estudo através de lentes

multifocais. Do meu ponto de vista, essa é uma das grandes contribuições da História Comparada e da História Transnacional: permitir que estudiosos(as) de diversas temáticas e tendências observem seus/suas agentes e contextos de “una manera particular” ou de “um modo específico”.

É sobre a argentina, naturalizada brasileira, nascida há 201 anos, que lutou com “una osadía y un arrojo” através da imprensa periódica, no Rio de Janeiro e Buenos Aires, que analiso de maneira específica neste artigo.

Juana Manso: uma intelectual?

Durante o século XIX, no Brasil e na Argentina, as oportunidades de acesso à educação formal eram limitadas, sendo mais precárias entre as mulheres. Desta forma, mesmo a parcela de mulheres⁸ que tiveram acesso ao ensino formal não usufruíram de oportunidades iguais aos homens, o que gerou a separação de funções conforme o gênero. Enquanto as mulheres eram educadas para cuidar das atividades no âmbito doméstico – administrar o lar, cuidar dos filhos e maridos –, os homens foram preparados para a vida pública – ocupar cargos públicos, participar de debates políticos, trabalhar fora do lar (LOURO, 1997; BARRANCOS, 2015).

⁸ Tenho ciência que as mulheres eram/são plurais, apresentando especificidades quanto à classe, raça, religião, geração etc., as quais interferem nas oportunidades de inserção no espaço público e nas instituições. No âmbito deste artigo, as reflexões se pautam no seletivo grupo de mulheres brancas, em sua maioria, pertencentes à elite econômica. Para pensar a vivência das mulheres negras, pobres e mestiças seria necessário outro esforço interpretativo e o acesso a outras fontes históricas.

As mulheres que se tornaram intelectuais, em geral, tiveram o privilégio de pertencer a famílias economicamente mais abastadas, o que lhes propiciava o acesso à educação formal, livros, periódicos, teatros, museus etc. Para além dos privilégios, foi preciso romper inúmeras barreiras sociais que tentavam delimitar o espaço de atuação das mulheres ao âmbito privado. Desta forma, para tornar-se intelectual era preciso romper com determinações atreladas ao gênero, o que me leva a argumentar que, para compreender o conceito de intelectual, não se pode negligenciar os aparatos de gênero, tendo em vista que homens e mulheres não tiveram oportunidades iguais e nem mesmo reconhecimento similar no universo letrado.

Ao tratar das potencialidades do uso do termo “intelectual” para analisar a sociedade francesa do século XX,⁹ Jean-François Sirinelli afirmou que existem duas acepções do intelectual: a primeira era composta pelos criadores e “mediadores” culturais, já a segunda era baseada na noção de engajamento. “No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito” (SIRINELLI, 2005, p. 242). A segunda definição de intelectual era mais estreita e estava relacionada ao engajamento na vida pública. Entretanto, esta segunda acepção não era autônoma em relação à anterior. “Exatamente por esta razão, o debate entre as duas definições é em grande medida um falso problema, e o historiador do político deve partir da definição ampla, sob a condição de, em determinado momento, fechar a lente, no sentido fotográfico do termo.” (SIRINELLI, 2005, p. 243).

Apesar de Sirinelli tratar de um local e de um tempo específicos em

⁹ Uma genealogia do conceito de intelectual na França pode ser encontrada em: Rodrigues, 2005.

sua construção conceitual, suas concepções auxiliam na reflexão sobre o termo intelectual que estou utilizando para analisar a atuação de Juana Manso, em meados do século XIX, nas sociedades carioca e portenha. A propósito, considero a periodista agente criadora de ideias e também mediadora cultural. Compreendo a mediação feita pela jornalista em três sentidos: o primeiro deles está relacionado ao exercício tradicional dos(as) professores(as), ou seja, aqueles(as) que têm capacidades de “traduzir” determinadas ideias com o intuito de transmiti-las de maneira mais didática (mas não simplória); o segundo sentido está relacionado à capacidade de propagar determinados aspectos culturais, ao selecionar textos e autores(as) que coadunam com suas concepções políticas e sociais, tornando seus/suas leitores(as) “receptores(as)” desse processo – o que não significa que esta lógica seja estável e atue em apenas uma direção, ou seja, que os(as) “receptores(as)” não rearranjam tais ideias recebidas e não sejam capazes de realizar leituras próprias e propagações –; por fim, o terceiro sentido está vinculado à vivência da intelectual em ambientes culturais distintos e sua consequente habilidade em articular as regiões por onde passa, ou seja, trata-se da capacidade da intelectual servir como agente de cadinhos culturais, constituindo novos arranjos e propagando culturas em forma de textos e ações.

Para melhor especificar os elementos pontuados sobre a caracterização da intelectual, ressalto a importância de compreender a complexidade do processo de “tradução”, que, a meu ver, está intimamente relacionado com a mediação cultural.¹⁰

10 Neste artigo, optei por manter a grafia original das fontes estudadas, inclusive, não realizei a tradução dos textos escritos em espanhol. Uma das motivações da minha escolha foi justamente o reconhecimento da complexidade do processo de tradução.

Utilizo o termo tradução na sua complexidade polissêmica, que, além de tornar ideias mais didáticas e exprimir subjetividades, também pode trasladar pensamentos elaborados em outra geografia – podendo ser de autoria do sujeito tradutor ou não. Ao refletir sobre os trânsitos espaciais, concordo que “o cruzamento de fronteiras também sempre ‘reposiciona’ e transforma subjetividades e visões de mundo” (ALVAREZ, 2009, p. 744). Ou seja, o fato de o(a) agente experienciar novas territorialidades afeta suas construções narrativas. Compreendo que Juana Manso imprimiu vivências múltiplas nas suas ideias veiculadas nos periódicos. Por fim, o sentido mais usual do termo tradução também não pode ser negligenciado, ou seja, a reescrita de textos cujos originais foram produzidos em outros idiomas. Vale enfatizar a subjetividade de tais traduções que sugerem escolhas, desde os(as) autores(as) e obras a serem traduzidos(as), até os trechos e palavras utilizadas na construção dos novos textos, que são propagados num lugar social específico com o intuito de defender posicionamentos.

Como bem esclarecem Angela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen: “as práticas de mediação cultural podem ser exercidas por um conjunto diversificado de atores, cuja presença e importância nas várias sociedades e culturas têm grande relevância, porém, nem sempre reconhecimento” (2016, p. 9). A falta de reconhecimento foi – e ainda é – notória quando as agentes pertencem ao gênero feminino, porém essa situação não impediu que algumas mulheres rompessem com a ordem estabelecida e agissem como intelectuais mediadoras.

Concordo, então, que os(as) intelectuais são agentes da “produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social” (GOMES; HANSEN, 2016, p.

10). Assim, considero Juana Manso como personagem estratégica “nas áreas da cultura e da política”. Tendo em vista que a mesma utilizou a arma disponível em suas mãos – o papel e a tinta – como veículo de produção, ressignificação e circulação de ideias, bem como de ação política.

Juana Manso: uma intelectual feminista transnacional

Juana Manso foi uma mulher multifacetada, que dedicou sua vida a reflexões e ações em prol do aprimoramento social. A dificuldade – e satisfação – de estudar as ideias daquela mulher oitocentista, através da imprensa, é que seu pensamento era abrangente e dinâmico, ou seja, havia a preocupação de abarcar vários grupos sociais e regiões distintas por meio de formulações que foram sendo revistas/aprofundadas em cada publicação. Portanto, é fundamental acompanhar os escritos de Juana em seus movimentos cartográficos e sentimentais para tentar compreender as pautas levantadas e as defesas mais intensas. A própria escrita da “argentino-brasileña” (AMANTE,2010, p. 374) é reveladora do seu vai-e-vem que construiu a intelectual transnacional.

O olhar através de lentes transnacionais foi fundamental para perceber que a própria assinatura da intelectual foi sendo alterada conforme o lugar e o momento da trajetória. Em sua primeira tradução, realizada em 1833, em sua terra natal, *El egoísmo y la amistad o los defectos del orgullo* foi assinada pelo pseudônimo “Una joven argentina”, sinal de acanhamento no momento inicial de sua vida intelectual. O compêndio poético publicado no Uruguai, em 1844, foi assinado por Juana Paula Manso, revelando o amadurecimento de uma intelectual que já transitara por três países, envolvendo-se com pessoas do universo letrado e que

não temia estampar seu nome de nascimento na capa de uma obra. Em terras brasileiras, a grafia do primeiro nome foi sempre Joanna e, na terra natal, foi Juana, sinalizando o processo de tradução devido à distinção do idioma de cada região.

Após o casamento, ela acrescentou o sobrenome do marido, “de Noronha”, mas manteve o sobrenome familiar herdado do pai, “Manso”. Assim, nos textos veiculados no *Jornal das Senhoras* a assinatura impressa era Joanna Paula Manso de Noronha. Mesmo após a separação, em 1853, ela continuou a assinar suas produções com o sobrenome do marido, no Brasil e na Argentina, afinal o divórcio não era regulamento em ambos os países e, possivelmente, era uma forma de suas produções serem mais aceitas socialmente. É provável que o nome composto não lhe agradasse, pois a Argentina passou a indicá-lo apenas pela letra P. ou a omiti-lo, principalmente após 1853. Em 1867, ao veicular a versão em espanhol de *Misterios del Plata*, a escritora precisou se esconder atrás do pseudônimo Violeta (DE GIORGIO, 2015, p. 57), certamente, no intuito de se proteger das reações do público. Conforme Liliana Zuccotti (1994, p. 101), as reações violentas para com Juana Manso não se limitaram ao período em que ela esteve na redação de periódicos, sendo estendidas durante seus pronunciamentos públicos, que eram chamados de “conferencias de maestras”.¹¹

A experiência transnacional de Juana Manso exigiu que a escritora

11 A violência cometida contra Juana Manso ultrapassou o campo do simbólico, sendo registradas manifestações presenciais com o intuito de impedir as ações e a propagação da voz da intelectual argentina. Nas palavras de Zuccotti: “Em su tercer conferencia em Chivilcoy, organizada com el objeto de juntar fondos para construir una biblioteca, cuando comenzaba a ler su drama ‘Rosas’, apedrean la escuela a cascotazos, y al salir, le lanzan asa fétida em la ropa”(ZUCCOTTI, 1994, p. 101).

modificasse sua própria autoidentificação, para se adaptar à língua local, para se proteger ou para se expressar da maneira que mais lhe representava. O certo é que as barreiras linguísticas e regionais, e os embates ocorridos, não impediram que a peregrina se expressasse. Como constatou Lelia Area: “Silenciar a Juana Manso fue una tarea imposible a lo largo de su altisonante y luchadora existencia” (AREA, 1997, p. 167).

É muito simbólico o fato de a argentina, que foi precursora na imprensa feminista brasileira¹² e um dos nomes mais conhecidos na luta pela emancipação das mulheres em sua terra natal, ter sido chamada de “La loca” (ZUCCOTTI, 1994, p. 103). Num contexto de avanço da medicina e, mais especificamente, da psiquiatria, no Brasil e na Argentina, que contribuiu para a normatização dos corpos e práticas femininas, adjetivar uma mulher como “La loca” reflete uma concepção de gênero. O peso dessa nomeação torna-se ainda mais intenso ao considerar que, em 1852, foi fundado em Buenos Aires o “Hospital de Mujeres Dementes”, que também era conhecido como “La casa de las locas”.¹³

Juana Manso foi considerada “loca” por ousadias como produzir uma obra com caráter autobiográfico, como *Misterios del Plata*.¹⁴ Conforme Luiza Lobo, a argentina foi uma pioneira, pois “se dedicou à escrita de um folhetim que tem um tema mais comum entre os escritores, político, autobiográfico, abstrato e distanciado do cotidiano e da intimidade do

12 Sobre a caracterização dos periódicos oitocentistas *Jornal das Senhoras e Album de Señoritas* como feministas, ver: SOUTO, 2019.

13 A respeito da referida instituição, consultar PITA, 2012.

14 A obra começou a ser esboçada em 1846, quando Juana Manso encontrava-se nos Estados Unidos. Em primeiro de janeiro de 1852, a autora apresentou ao público carioca do *Jornal das Senhoras*, seu livro *Misterios del Plata*, que passou a ser veiculado em fragmentos. O objetivo central do romance era criticar a maneira tirânica e violenta com que Juan Manuel de Rosas governava a Argentina.

lar, numa perspectiva em geral alheia à literatura de mulheres”. Além disso, “o traço feminista de sua obra inova no gênero (auto)biográfico ao valorizar paralelamente o amor em família e no casamento, quando a heroína faz grandes sacrifícios pessoais para salvar o marido prisioneiro da ditadura Rosas” (LOBO, 2009, p. 57). Por fim, a autora constatou que a representação de “‘extermínios coletivos’, revestidos da maior atrocidade e violência, perpetrados nas mazorcas ou ataques federalistas pelo grupo de apoio ao ditador Rosas, explica por que *Misterios del Plata* destoa totalmente das obras de autoria feminina do século XIX” (LOBO, 2009, p. 58).

Apesar da importância desse romance, segundo Lea Fletcher (1994), ele foi menos questionado que *La familia del comendador*,¹⁵ pois esta segunda obra teria proposto “un cambio revolucionario” na ordem estabelecida, abrangendo aspectos públicos (como a Igreja, a escravidão e o racismo) e privados (como a religião e a família). Tal ousadia teria gerado a “amnesia generalizada” da obra e de sua autora.

A perspicácia da intelectual em colocar em debate, como motivo de seu romance, temas tão fundamentais e interditos gerou admiração por parte de algumas mulheres oitocentistas, ficando registrada nas páginas do *Jornal das Senhoras*. Em fevereiro de 1852, uma leitora chamada Lina encaminhou uma carta para Joanna Manso relatando seu entusiasmo ao ver o anúncio do *Jornal das Senhoras* impresso nas páginas do *Jornal*

15 Esta obra começou a ser escrita no Brasil, entre 1848 e 1849. Juana Manso começou a publicar seu romance no número de estreia do periódico portenho, *Album de Señoritas*. O romance *La familia del comendador* centrava a trama em familiares da elite carioca, revelando imoralidades e preconceitos, principalmente no que dizia respeito às mulheres e aos(às) escravizados(as).

do Commercio, convocando mulheres a enviarem suas colaborações ao periódico. Lina relatou que, ao adquirir seu exemplar, rapidamente realizou a leitura e, ao vislumbrar o convite teve a seguinte sensação: “Foi o mesmo que se estivesse com muita sede e calor, e a senhora me offerecesse um sorvete”. Com gratidão, Lina escreveu: “Nem eu sei como agradecer-lhe este beneficio que nos faz á todas, pois que estou certa que todas como eu são unânimes em tributar-lhe votos de gratidão pela empreza que tomou á hombros.” Após os agradecimentos, a nova leitora revelou a condição em que viviam as mulheres naquele contexto: “Somos quasi passivas na sociedade, antes quasi que só vegetamos” (Jornal das Senhoras, 08/02/1855, p. 44). E exemplificou através de uma metáfora:

Bem como a mangueira, crescemos carregamo-nos de folhas, que dão sombra agradavel, enchemo-nos de flores odoríferas, que são o encanto dos viventes, produzimos nossos fructos, que o homem colhe soffrego, e depois? ahi ficamos abandonadas, com a folhagem secca, porque já não damos fructos (Jornal das Senhoras, 08/02/1855, p. 44).

Em seguida, ressaltou Lina a importância de Joanna Manso para mudanças na vida das mulheres: “A senhora veio-nos abrir um campo de actividade, em que podemos exercitar as nossas forças, e sahir do nosso estado de vegetação. Como lhe agradecemos?”. Além disso, registrou a satisfação em poder expressar suas ideias no espaço público: “[...], que prazer o de escrever alguma coisa em letra redonda; saber que outras léem nossos pensamentos. Tanto que eu desejava isto, agora a senhora me offerece uma oportunidade” (Jornal das Senhoras, 08/02/1855, p. 44). E, para finalizar, declarou sua colaboração para com o Jornal das Senhoras: “Aceito pois o seu convite, e me animo á remetter-lhe por

principio duas pequenas poesias. Se pois forem achadas dignas de se publicar estas primeiras, continuaremos a remetter alguns versinhos e alguns artiguinhos” (Jornal das Senhoras, 08/02/1855, p. 45).

Não foram apenas as leitoras do jornal que registraram apreço pelos pensamentos e iniciativas de Joanna Manso, a colega de trabalho Gervazia Nunézia Pires dos Santos Neves¹⁶ deixou a seguinte impressão:

Queira ella consentir que, com esta mesma carta, levemos nos a cada uma das nossas assignantes a recordação do reconhecimento e o signal da gratidão que nosso amor consagra á primeira senhora, que, no Brasil, com seu punho traçou um Jornal e firmou-o com seu nome, abrindo assim tão nobremente o precioso exemplo da senda litteraria, que outras senhoras para logo a imitárão (Jornal das Senhoras, 02/10/1853, p. 313).

As palavras de Gervazia Nunézia expressaram reconhecimento pelo perseverança e pioneirismo de Joanna Manso na imprensa brasileira, ressaltando a importância de tal iniciativa para estimular a inserção de mais mulheres no mundo das letras. Animada com essa conjectura, a redatora em chefe desejou que, entre as leitoras do *Jornal das Senhoras*, surgisse uma “nova Stael” e seria viável, pois as brasileiras tinham em quem se inspirar. Em suas palavras: “Felizmente já tivemos entre nós quem dêsse o passo da estréa, quem se tornasse o alvo das animações, onde as esperanças se

16 Apesar de Joanna Manso ter fundado o *Jornal das Senhoras*, em janeiro de 1852, ela ficou apenas seis meses na redação do periódico. Em julho, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco assumiu a redação do jornal. Em junho de 1853, Gervazia Nunézia assumiu a redação do *Jornal das Senhoras* e permaneceu até o último número, veiculado em 30 de dezembro de 1855.

convergem hoje!” (Jornal das Senhoras, 09/10/1853, p. 328). Ao comentar a apresentação das peças teatrais, de autoria de Joanna Manso, ocorridas em 8 de outubro de 1853, Gervazia recomendou: “Bem gravado deve estar em nossas reminiscencias esse triumpho da noite passada, colhido pela primeira mulher que entre nós aventurou os espinhos de uma corôa, tão brilhante e cara para os estranhos, e tão cruel para si!...” (Jornal das Senhoras, 09/10/1853, p. 328). Animada com o desempenho de Joanna Manso e da boa recepção da plateia, a articulista louvou o avanço da “emancipação litteraria” que estava sendo estimulada por feitos como o da intelectual argentina. Com tais sentimentos, escreveu:

Admiro e orgulho-me por meu turno, quando tenho de traçar o panegyrico de algumas dessas heroínas da litteratura e da época, que contra a expectativa do crasso indifferentismo social, apresentam-se como que, inspiradas pelo ethereo lume, clamando pela emancipação de seu sexo, em prol do qual tem sacrificado ás vigalias, seu repouso votado às lucubrações!

A Sra. D. Joanna Paula Manso de Noronha está incontestavelmente no caso de fazer jus á minha admiração e aos meus encomios; e mais alto que tudo isto fallarão em prol do merito dessa senhora os freneticosapplausos, a extraordinariaconcurrência, a ovação completa que tornaráoimorredoura a recordação grata e saudosa dessa noite de triumpho ao genio, de emulação e estímulo álitteraturapatria, de gloria e de entusiasmo ao nosso sexo!(Jornal das Senhoras, 09/10/1853, p. 328)

Todos os atributos elencados pelas admiradoras de Joanna Manso foram fundamentais para que a intelectual persistisse acreditando que era possível emancipar as mulheres pela ilustração, não só possível, como o melhor caminho. A experimentação no Jornal das Senhoras agradou a

jornalista, dando-lhe fôlego para fundar um impresso em sua terra natal, conforme relatou às leitoras do *Album de Señoritas*: “Toda mi ambicion era fundar un periódico dedicado enteramente á las señoras, y cuya única mision fuese ilustrar; lo habia conseguido asienel Rio de Janeiro donde ‘El Jornal das Senhoras’ está em el tercer año de su publicacion” (29/01/1854, p. 40). Após a alegre lembrança, a redatora comparou a receptividade de sua proposta nas duas regiões: “Las simpatias que merecí e naquella corte, los testimonios todos de deferencia y de apoyo, con que me favorecieron, me indugeron á esperar otro tanto en mi pais... Infelizmente mis esperanzas fueron flores pasajeras, que el viento del desengano deshojó al querer abrir...” (29/01/1854, p. 40). Esta falta de apoio em sua terra levou Juana Manso a metaforizar seu novo periódico, adjetivando-o de “planta exótica”, pois não encontrou condições favoráveis para se desenvolver. Anos mais tarde, em 1869, a metáfora foi retomada para definir a si mesma. Ao trocar cartas com a educadora Mary Mann, Juana escreveu: “Conozco que la época en que vivo soyen mi país un alma huérfana o una planta exótica que no se puede aclimatar” (MANSO apud SOUTHWELL, 2005, p. 2).

Observo que a experiência transnacional vivida intensamente por Juana Manso a estimulava a pensar as sociedades de forma articulada, propiciando raciocínios comparados e despertando desejos de compartilhamento de iniciativas positivas entre as regiões, principalmente no território americano. Nesse movimento de trocas de saberes e fazeres, a intelectual exerceu a função de mediadora cultural, espalhando ideias e inspirando pessoas através de seus escritos, sobretudo por meio da imprensa.

Nesses frequentes movimentos, a intelectual estabeleceu contatos – físicos ou não – angariando apoiadores(as) e, por que não, inimigos(as),

os(as) quais lhe deram elementos para seu aprimoramento intelectual. A propósito, as ideias construídas nas páginas da imprensa periódica carioca e portenha tinham caráter dialógico, as quais foram consolidadas discursivamente a partir da interlocução constante.

A rede de pessoas e ideias que Juana conseguiu tecer em torno dos seus empreendimentos e propostas causaram efeitos concretos no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, inserindo novos produtos culturais à disposição das pessoas, mas principalmente das mulheres. A partir de 1852, as brasileiras letradas foram estimuladas a fazerem leituras dominicais e a usar a tinta e o papel para veicular seus pensamentos no espaço público. A partir de 1853, as cariocas foram incitadas a irem aos teatros prestigiar peças compostas por uma artista do gênero feminino. Tais mudanças, aparentemente pequenas, são capazes de gerar efeitos estruturais numa sociedade patriarcal.

A mediação intelectual propiciada pelos exílios e viagens pessoais da “joven argentina” causou impacto significativo na imprensa brasileira, abrindo caminhos para outros agentes históricos compartilharem diagnósticos e prognósticos da sociedade, desenvolverem habilidades reflexivas e, algumas, a se tornarem cronistas, redatoras, poetas, dramaturgas etc. Sendo assim, reforço a perspectiva que defende que os(as) intelectuais despertam pensamentos e estimulam a constituição de consciência de grupo. No caso específico de Juana Manso, o despertar é de uma consciência feminista em terras brasileiras e argentinas.

O trânsito de lugares e experimentações da intelectual mediadora oportunizou a reorganização de suas próprias ideias. A análise das publicações da redatora do *Jornal das Senhoras* e, posteriormente,

do Album de Senhoritas, me permitiu encontrar pautas que sofreram modificações no tempo, o que pode refletir a utilização de estratégias discursivas, mas também um natural amadurecimento intelectual propiciado pela bagagem cultural e influências diversas, como convivência, experiências pessoais e necessidades de sobrevivência.

Ao apresentar-se ao público carioca, a redatora do *Jornal das Senhoras* lançou mão de um discurso mais ameno, atrelando a emancipação das mulheres unicamente ao aprimoramento das funções ditas femininas exercidas no âmbito privado: ser boa mãe e esposa. Neste primeiro momento, chegou a negar a necessidade de as mulheres exercerem profissões liberais e a restringir-se ao conhecimento das leis de seu país com a única meta de educar os(as) filhos conforme o legislado (*O Jornal das Senhoras*, 25/01/1852, p. 27). A instrução feminina seria focada na religiosidade e não na ciência. Além disso, Juana Manso permitiu e estimulou que suas colaboradoras veiculassem artigos, principalmente na seção “Modas”, em que: a estética e a magreza eram supervalorizadas; o escárnio para com os(as) negros(as) era permitido; o preconceito em relação aos pobres era revelado (*O Jornal das Senhoras*, 15/02/1852, p. 49-50; 22/02/1852, p. 57-59).

No entanto, com o avançar de sua trajetória, Juana Manso revelou mais intensidade em suas proposições, apresentando mudanças de postura a respeito da exaltação da beleza feminina; colocando em pauta a violência contra as mulheres; criticando a falta de abertura de vagas de emprego para as mulheres; argumentando sobre a relevância do conhecimento científico e da Filosofia; denunciando a opressão marital; fazendo oposição ao sistema escravista e pregando o respeito aos diversos grupos sociais, principalmente as mulheres, os negros, os indígenas e os pobres. A

pauta mais perene em seu pensamento foi a emancipação das mulheres, ainda assim, foi notório o aprofundamento e ampliação dos direitos reivindicados.

Identifico o pioneirismo de Juana Manso no jornalismo feminista brasileiro e argentino. Se em sua terra natal ela não foi a primeira a lançar um periódico de caráter feminista,¹⁷ certamente foi a mais intensa e a que mais polêmica causou. Defendo que a experiência peregrina foi elemento primordial no amadurecimento de Juana Manso, tornando-a uma intelectual feminista transnacional. Nesse sentido, corroboro bell hooks ao afirmar: “Feministas são formadas, não nascem feministas. [...] Assim como a todas as posições políticas, uma pessoa adere às políticas feministas por escolha e ação” (2018, p. 25).

Foi a complexidade da trajetória de Juana Manso e seu amplo horizonte de expectativa que despertou a sensação de ser uma “planta exótica” em sua própria terra natal. A mulher que retornou para Buenos Aires em 1853 já não era a mesma “joven argentina” que emigrou em 1839; se a configuração sócio-política Argentina apresentava modificações, a subjetividade da intelectual não se encontrou naquele cenário ainda fortemente conservador aos seus olhos. Ao fundar *Album de Señoritas*, em 1854, Juana Manso ainda não encontrara verdadeiramente sua pátria, pois para ela:

Alzar el bordon del peregrino, é ir á buscar una Patria en alguna parte del mundo, donde la inteligencia de la muger

17 O primeiro periódico foi criado por Petrona Resende de Sierra. Com o título *La Aljaba*, ele foi inaugurado em 16 de novembro de 1830 e veiculado até 14 de janeiro de 1831, totalizando 31 (trinta e um) números publicados. Periódico disponível no acervo da Biblioteca Nacional Mariano Moreno da República Argentina.

no sea un delito. Donde su pensamiento no se considere un crimen; y donde la carrera literaria no sea clasificada de pretensiones ridículas (Album de Señoritas, 01/01/1854, p. 2).

Nesse sentido, a intelectual feminista faleceu expatriada, mesmo vivenciando outras pátrias e lutando pelo aprimoramento social de todas elas. Juana Manso não pertenceu a um único lugar, ela era fruto de cadinhos de vários locais, ideias e experiências. Talvez, seja esse o motivo de tanta incompreensão sobre suas propostas e também do seu longo “esquecimento político”.¹⁸

Fontes citadas

LINA. Sem título. O Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 44, 08 fev. 1855.

MANSO DE NORONHA, Joanna Paula. Declaração sobre as minhas ideias da Emancipação moral da mulher. Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 27, 25 jan. 1852.

MANSO DE NORONHA, Joanna. Emancipação moral da mulher. O Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 14, 11 jan. 1852.

MANSO DE NORONHA, Joanna Paula. Estudos: primeira lição. O Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 52, 07 mar. 1852.

MANSO DE NORONHA, Joanna Paula. Estudos: lição II. O Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 74-75, 07 mar. 1852.

¹⁸ Expressão utilizada por ZahidéMuzart(2003, p. 227).

MANSO DE NORONHA, Juana Paula. [correspondência]. Destinatário: Mary Mann. Buenos Aires, 1869 Apud SOUTHWELL, Myriam. Juana P. Manso (1819-1875). Perspectivas: Revista Trimestral de Educación Comparada, Paris (França), vol. XXXV, n. 1, p. 2, mar. 2005.

MANSO DE NORONHA, Juana Paula. Emancipación moral de lamuger. Album de Señoritas, Buenos Aires, p. 2-3, 01 jan. 1854.

MANSO DE NORONHA, Juana Paula. Lasmisiones. Album de Señoritas, Buenos Aires, p. 38, 29 ene. 1854.

MANSO DE NORONHA, Juana Paula. Ultimo dia delaño, y añonuevo. Album de Señoritas, Buenos Aires, p. 2, 01 ene. 1854.

M. DE NORONHA, J. P. A nuestrassubscriptoras. Album de Señoritas, Buenos Aires, p. 40, 29 ene. 1854.

NEVES, Gervazia Nunezia Pires dos Santos. Carta dirigida pela Illm. Sra. D. Joanna Paula Manso de Noronha à redacção do Jornal das Senhoras. Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 313, 02 out. 1853.

N., Gervina N. P. dos S.. Sem título. Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, p. 328, 9 out. 1853.

O JORNAL DAS SENHORAS, Rio de Janeiro, p. 49-50, 15 fev. 1852.

O JORNAL DAS SENHORAS, Rio de Janeiro, p. 57-59, 22 fev. 1852.

Referências

ALVAREZ, Sonia E. Construindo uma política feminista translocal da tradução. Estudos Feministas, Florianópolis, p. 743-753, set./dez. 2009.

- AMANTE, Adriana. Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ANDRADE, Valéria. Dramaturgas brasileiras no século XIX: escritura, sufragismo e outras transgressões. *Plural Pluriel – revuedescultures de langue portugaise*, Nanterre (França), n. 8, p. 1-26, 2011.
- AREA, Lelia. El periódico Álbum de Señoritas de Juana Manso (1854): una voz doméstica en la fundación de una nación. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, N°s 178-179, p. 149-171, Ene./Jun. 1997.
- BARRANCOS, Dora. Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina. *Revista de Historia Social e Mentalidades*, Santiago (Chile), vol. 1/2, p. 35-65, 2004.
- BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- BARROS, José D'Assunção. História comparada – da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. *História Social*, Campinas/SP, nº 13, p. 7-21, 2007.
- COSTA, Cláudia de Lima; ALVAREZ, Sonia. Translocalidades: por uma política feminista da tradução. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 17 (3), p. 739-742, set./dez. 2009.
- COSTA, Cláudia de Lima. As teorias feministas nas Américas e a política transnacional da tradução. *Estudos Feministas*, Florianópolis (SC), v. 8, n. 2, p. 1-6, 2000.
- DE GIORGIO, María Julia. Itinerário biográfico. In: MANSO, Juana. *Mistérios del Plata: romance histórico contemporâneo*.

Organização de Zahidé L. Muzart. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. Estudos Avançados, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

FEMENÍAS, MaríaLuisa. Esbozo de un feminismo latinoamericano. Estudos Feministas, Florianópolis, 15(1), p. 11-25, jan./abr. 2007.

FEMENÍAS, MaríaLuisa. Género y feminismo en América Latina. Debate Feminista, UNAM (México), vol. 40, p. 42-74, out. 2009.

FLETCHER, Lea. Juana Manso: una voz en el desierto. In: FLETCHER, Lea (Comp.). Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.

GOMES, Angela de; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.). Intelectuais mediadores. Práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

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

LOBO, Luiza. Juana Manso: uma exilada em três pátrias. Gênero, Niterói, v. 9, n. 2, p. 47-48, 1º sem. 2009.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das mulheres no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

- MACIEL, Laura Antunes. *Imprensa, história e memória: da unicidade do passado às outras histórias*. Patrimônio e Memória, UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n. 2, p. 58-81, dez. 2009.
- MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. *Feminismos, epistemologia feminista e história das mulheres: leituras cruzadas*. OPSIS, Catalão, v. 15, n. 2, p. 316-329, 2015.
- MUZART, ZahidéLupinacci. *A cidade das mulheres: Mariana Coelho uma feminista brasileira*. In: MUZART, ZahidéLupinacci (Org.). *Mariana Coelho: a evolução do feminismo – subsídios para a sua história*. 2ª ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- MUZART, Zahidé. *Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis (SC), v.11, n.1, p. 225-233, 2003.
- MYERS, Jorge. *La revoluciónenlasideas: lageneraciónromántica de 1837 enla cultura y enla política argentinas*. In: GOLDMAN, Noemí (Dir.). *Nueva historia argentina: Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1998.
- PEDRO, Joana Maria. *Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea*. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 270-283, jan./jun. 2011.
- PITA, Valeria S. *La casa de las locas. Una historia social del Hospital de Mujeres Dementes*. Buenos Aires, 1852-1890. Rosario: Prohistoria, 2012.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina: historia comparada, historias conectadas, historia transnacional*. *Anuario de laEscuela*

- de Historia, Rosario (Argentina), nº 24, p. 9-22, 2011-2012.
- _____. Repensando a história comparada da América Latina. Revista de História, São Paulo, n. 153, p. 11-33, 2005.
- RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. Cadernos Pagu, Campinas (SP), nº 11, p. 89-98, 1998.
- RODRIGUES, Helenice. O intelectual no “campo” cultural francês: do “caso Dreyfus” aos tempos atuais. Varia Historia, Belo Horizonte, v. 21, nº 34, p. 395-413, jul./2005.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (Dir.). Por uma história política. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. Revista Brasileira de História, São Paulo, 54, v. 27, p. 28-300, dez. 2007.
- SOUTHWELL, Myriam. Juana P. Manso (1819-1875). Perspectivas: Revista Trimestral de Educación Comparada, Paris (França), vol. XXXV, n. 1, p. 2-19, mar. 2005.
- SOUTO, Bárbara Figueiredo. Mulheres e ideias impressas: projetos feministas de emancipação em periódicos do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1852-1855). Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- ZUCCOTTI, Liliana. Gorriti. Manso: de las veladas literarias a “Las conferencias de maestra”. In: FLETCHER, Lea (Comp.). Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.

*Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila
Puzzovio: a representação da figura feminina em obras
associadas à arte pop (1960)*

CAROLINA VIEIRA FILIPPINI CURI¹

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: As obras de artistas sul-americanas associadas a arte pop nos anos 1960 foram recentemente exibidas em exposições da chamada pop global. A retomada desses trabalhos revelou a marginalização sofrida por essas artistas e a necessidade da realização de estudos comparativos e mais aprofundados de suas obras. O artigo analisa, portanto, três artistas sul-americanas que foram associadas à arte pop e produziram obras consideradas profeministas: Cybèle Varela (Brasil), Gloria Gómez-Sánchez (Peru) e Dalila Puzzovio (Argentina). Essas artistas representaram de maneira recorrente a figura feminina, discutindo as noções aceitas de feminilidade, a objetificação feminina pela mídia de massa e os lugares ocupados pelas mulheres na sociedade da época.

Palavras chave: arte pop, mulheres artistas, representações do feminino.

Abstract: The works of South-American artists associated with pop art in the 1960s were recently displayed in exhibitions of the so-called pop global. The retake of these works revealed the marginalization suffered by these artists and the necessity of comparative and more in-depth studies of their works. The article analyses, therefore, three South-American artists who were associated with pop art and produced works considered to be profeminists: Cybèle Varela (Brasil), Gloria Gómez-Sánchez (Peru) e Dalila Puzzovio (Argentina). These artists recurrently represented the female figure, discussing accepted notions of femininity, female objectification by the mass media and the places occupied by women in society at the time

Keywords: Pop Art, women artists, representations of the feminine.

¹ Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP),

Introdução

A produção artística realizada por mulheres sofreu, por muito tempo, um processo de constante apagamento. A desigualdade de gênero na inscrição de artistas na história da arte, e a falta de valorização e atenção por parte da crítica e das instituições para com essas produções, consideradas muitas vezes como um subgrupo, se deu de forma constante nas carreiras das artistas. Elas vivenciaram, ao longo da história, um processo de dupla marginalização: a exclusão sociocultural sofrida na época em que viveram, e a exclusão posterior da história construída. Diversas artistas passaram por esse processo gradual de apagamento que se deu não devido às características de suas obras, ou ao fato de não se encaixarem na produção da época, mas à desigualdade de gênero que dificultava sua circulação no circuito artístico e sua inclusão nas pesquisas de história da arte.

A partir de meados da década de 1970, mulheres artistas e suas obras tornaram-se, novamente e aos poucos, objetos de interesse acadêmico sob uma perspectiva transdisciplinar. Se já no “século XIX foram escritos livros sobre mulheres artistas, só na década de 70 é que as diferentes disciplinas do saber incorporaram a perspectiva feminista que lhes permitiu ‘descobrir’ novos objetos de estudo que até então tinham permanecido invisíveis” (VICENTE, 2012, p. 20). Essa retomada veio na esteira de um movimento de volta ao passado e de alargamento dos discursos sobre a memória que surgiu em meados da década de 1960 no rastro da descolonização e dos “novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas” (HUYSSSEN, 2000, p. 10). Campos da historiografia contemporânea, como a História das Mulheres e a História Oral, por exemplo, passaram a compartilhar uma mesma preocupação em resgatar narrativas suprimidas, vozes do passado que foram subalternizadas, para restituir-lhes o seu lugar na história.

É também a partir dos anos 1970 que autores de narrativas latino-americanas travaram uma luta para inseri-las no cânone como histórias da arte autônomas e não-derivativas. Diversos teóricos, críticos e curadores passaram a se dedicar à pesquisa e exposição de produções da América Latina, em uma tentativa de construir o que seria uma história da arte latino-americana.² Porém, as artistas mulheres não apareceram como protagonistas dessas novas narrativas contadas em publicações e exposições.³ É somente a partir do final dos anos 1990 que a produção de mulheres artistas da América Latina passa a ser estudada mais a fundo, surgindo um maior número de publicações e exposições sobre o tema.⁴ Porém, apesar do crescimento, nas últimas décadas, das discussões a respeito de políticas de gênero, e de pesquisas voltadas para as produções do chamado sul global - que modificaram, em partes, a forma como a história da arte é entendida e estudada - diversas lacunas ainda precisam ser preenchidas. Dentre elas, destaca-se a escassez de pesquisas focadas na produção dos anos 1960 de mulheres artistas sul-americanas que foram associadas à arte pop.

2 Como Marta Traba e Damian Bayón, com importantes publicações como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973) e *Aventura Plástica de Hispanoamérica* (1974). Algumas exposições internacionais também trataram do tema, como *Art in Latin America: The modern Era, 1820-1980*, curadoria de Dawn Ades, na Hayward Gallery, Londres, em 1989, e *Latin American Artists of the Twentieth Century*, curadoria de Waldo Rasmussen, no MOMA NY, em 1993.

3 A mostra *Art in Latin America expôs* o trabalho de apenas 12 artistas mulheres dentre os 155 artistas participantes, e a *Latin American Artists of the Twentieth Century*, 14 mulheres dentre 95 artistas.

4 Como a mostra *Latin American Women Artists, 1915-1995*, com curadoria de Geraldine P. Biller, no Museu de Arte Milwaukee, em 1995, a exposição *Manobras Radicais*, com curadoria de Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2006, o ensaio *Gênero y Feminismos: Perspectivas desde América Latina*, de Andrea Giunta, de 2008, o Programa *Mujeres Artistas* do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, em 2016, e a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, inaugurada em 2017 no Hammer Museum, exibida também na Pinacoteca de São Paulo no segundo semestre de 2018.

A *Pop Art* pode ser considerada um importante episódio da história da arte da segunda metade do século XX, largamente estudado e teorizado, com ressonâncias até os dias de hoje. Porém, a narrativa afirmativa escrita nas últimas décadas a respeito do sucesso do movimento foi construída em torno de seus representantes homens mais conhecidos, negligenciando, em grande parte, as produções de artistas mulheres, principalmente daquelas que viviam fora dos Estados Unidos e da Europa ocidental. Como ressalta Sue Tate (2010), a história da interação entre a cultura popular e a arte moderna, e a própria *Pop Art*, são aspectos importantes de nossa época. Vista a essa luz, o abandono da arena a “uma visão monocular, masculina, e a oclusão da experiência afetiva das mulheres na cultura de massa é sintomático de um profundo e prejudicial desequilíbrio de gênero em nossa cultura que precisa ser abordado” (TATE, 2010, p. 200). O debate a respeito da *Pop Art* foi recentemente reaberto por meio de exposições e publicações que discutiam a marginalização de artistas mulheres na história do movimento - como *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* e *Power Up – Female Pop Art*⁵ - e também por mostras que buscavam apresentar a pop como um fenômeno não exclusivamente Anglo-americano, mas como uma categoria global - como *The EY Exhibition: The World Goes Pop* e *International Pop*.⁶ Nesse contexto, as obras de certas artistas da América do Sul que foram associadas à arte pop - seja por uma incorporação do termo pelas próprias artistas, seja por

5 A exposição *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, com curadoria de Sid Sachs, foi realizada na University of the Arts, Philadelphia, em 2010, e a mostra *Power Up – Female Pop Art*, com curadoria de Angela Stief, realizada no museu Kunsthalle Wien, em Viana, em 2010. As exposições não contaram com obras de artistas sul-americanas.

6 A exposição *The EY Exhibition: The World Goes Pop*, com curadoria de Jessica Morgan e Flavia Frigeri, realizada na Tate Modern, Londres, em 2015, expos obras das argentinas Marta Minujín, Delia Cancela e Dalila Puzzovio e das brasileiras Anna Maria Maiolino e Wanda Pimentel, e a exposição *International Pop*, com curadoria de Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, realizada no Philadelphia Museum of Art, em 2016, expos obras das argentinas Marta Minujín e Delia Cancela, das brasileiras Anna Maria Maiolino, Teresinha Soares e Romanita Disconzi, da peruana Teresa Burga e da colombiana Beatriz González

críticos e curadores da época - voltaram a receber atenção. Apesar disso, ainda são escassos os ensaios dedicados a analisar muitas dessas artistas, e boa parte dessa produção permanece desconhecida para o grande público, e até mesmo para especialistas da área. A retomada dessas produções reforça, assim, a necessidade da realização de um estudo comparativo e mais aprofundado das obras e das trajetórias dessas artistas e, além disso, de investigar outras artistas associadas à pop que não foram contempladas por essas exposições.

O presente trabalho discutirá a produção de três artistas sul-americanas que produziram ativamente nos anos 1960 e 1970, e que foram, de alguma maneira, associadas à arte pop: a brasileira Cybèle Varela, a peruana Gloria Gómez-Sánchez e a argentina Dalila Puzzovio. Puzzovio teve obras incluídas na exposição *International Pop*, já citada, mas Gómez-Sánchez e Varela, embora tenham se considerado parte do movimento pop, não foram apresentadas nas mostras recentes da chamada pop global, revelando o grande número de artistas e produções que ainda permanecem de fora dessa retomada.

As três artistas, que se identificaram com o rótulo pop, tiveram em comum, ainda, a recorrente representação da figura feminina em obras que expressaram a subjetividade feminina de maneiras consideradas, por muitos autores, como protofeministas. É importante destacar, porém, que a associação dessas produções à arte pop foi alvo de disputas nos países da América do Sul, e que a relação com o movimento foi construída de maneira diferente em cada país. Se na Argentina e no Peru a associação de obras e artistas com a arte pop foi mais recorrente, com muitos artistas se identificando com o rótulo pop e muitos críticos, tanto na época quanto posteriormente, utilizando os termos “pop argentino” e “pop peruano”, no Brasil, críticos e artistas evitaram, no geral, traçar

uma relação com o movimento, defendendo que as produções do período fossem conceituadas como uma “nova figuração brasileira” e não como uma “pop brasileira”, evitando assim o uso do termo estrangeiro. É importante ressaltar que, como discute Rodrigo Alonso, as produções de extração Pop de países sul-americanos – que lidavam com a censura de governos militares ditatoriais, com altas taxas de analfabetismo, com uma recente expansão da televisão, entre outros – possuíram características particulares, e que a disseminação dessa produção nesse espaço cria situações contraditórias e tensões. Para ele, o “popular” implicado na abreviação “pop” repercute de forma diversa nos países do norte e do sul.⁷ As três artistas que serão trabalhadas no presente artigo realizaram, assim, produções que se diferem da conhecida pop norte-americana, podendo ser trabalhadas em uma chave de aproximações e distanciamentos dessa pop canônica. Suas produções do período foram bastante heterogêneas, usando estratégias e referências da *Pop Art*, da arte conceitual, da *Op Art*, do tropicalismo, entre outros e, portanto, uma leitura realizada somente a partir da chave da *Pop Art* não daria conta de pensar suas produções de maneira satisfatória.

Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila Puzzovio, jovens e em início de carreira nos anos 1960, foram vistas pelos críticos e pela mídia do período como parte de uma geração descompromissada com os padrões acadêmicos e com as tradições, com interesse por representar o meio urbano, os temas populares, os temas ligados à iconografia da cultura de massa, e os efeitos da sociedade moderna de consumo e dos meios de

⁷ C.f. ALONSO, Rodrigo. Un arte de contradicciones. In: ALONSO, Rodrigo & HERKENHOFF, Paulo. Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960. Buenos Aires: PROA, 2012.

comunicação de massa nos modos de vida. Elas produziram, assim, uma arte vitalista, “que turva os perfis dos gêneros e das disciplinas, critica o bom gosto e se vale de repertórios não artísticos como a mídia ou a moda” (HERRERA, 2010, p. 5). Essas artistas romperam com os limites virtuais da tela e produziram obras que estimulavam a participação do público e que borraram a fronteira entre alta e baixa cultura, elevando os assuntos do cotidiano urbano ao status de grandes temas. Elas tiveram em comum, além do mais, o interesse em representar a figura feminina e em discutir e subverter os papéis de gênero. Suas obras discutiam as noções aceitas de feminilidade, a objetificação feminina pela mídia de massa e os lugares ocupados pelas mulheres na sociedade da época. Em um contexto conservador e repressor como o argentino, brasileiro e peruano da década de 1960 – que viveram ditaduras militares autoritárias e repressivas – essas obras tiveram uma grande potência transgressora e contestadora.

A artista Cybèle Varela, nascida em Petrópolis, em 1943, explorou a estética pop nas décadas de 1960 e 1970 para produção de suas pinturas e objetos. Suas obras tiveram muita repercussão no final dos anos 1960 e início dos 1970, no Brasil e no exterior, participando de grandes exposições e recebendo prêmios.⁸ As obras produzidas por Varela, na época, abordavam temas urbanos, o impacto da mídia de massa na sociedade, a ditadura, e representavam com frequência figuras femininas. São marcantes na produção de Varela, como ressalta Luiz Guilherme

8 Cybèle Varela participou da 9ª e da 10ª Bienal de São Paulo, do Salão de Arte Moderna de São Paulo, de 1969, recebendo a medalha de prata, do Salão de Belo Horizonte, de 1970, um prêmio de aquisição, entre diversas outras mostras. As produções da artista ganharam repercussão também em Paris, para onde se mudou em 1971, participando, por exemplo, do salão *Grands et Jeunes d'aujourd' hui* (1975), e da exposição itinerante *30 Créateurs – Selection 75* (1975), sendo a única mulher convidada para participar entre trinta artistas.

Vergara, “o uso forte das cores primárias e a elaboração cuidadosa de narrativas e cenas como histórias em quadrinhos, pelas referências também à *Pop Art*” (VERGARA, 2013, p. 9). Ao contrário da maior parte das artistas brasileira do período, Varela se considerava parte do movimento pop:

[...] participei ativamente de um movimento que estava em moda na época, a *Pop Art* americana. Nós aqui fazíamos isso, contudo, voltávamos para o lado tropicalista, com um enfoque especial às cores. Temos um exemplo desse período no quadro *Miss Brasil e o cisne* (VARELA, 2013, p. 1).

A artista mesclava a estética e preocupações da *Pop Art* com outros interesses e estratégias, buscando retratar o cotidiano urbano brasileiro. A obra citada por Varela como exemplo de uma relação com a pop, intitulada *Miss Brasil e o Cisne* (figura 1), de 1968, é uma das produções da época que tem como referência o universo das revistas populares e concursos de misses, e discutia os papéis de gênero e a representação da figura feminina na cultura de massa. A pintura sobre placa de Eucatex possui cores fortes e chapadas, com destaque para o verde, amarelo e azul, cores da bandeira brasileira, sem pinceladas aparentes. A obra mostra uma figura feminina que aparece de maneira repetida - seis mulheres, lado a lado, representadas em um só bloco. A mulher, sorrindo, está em traje de banho, com uma coroa, um cetro e uma faixa com os dizeres “Miss Brasil”. Vemos, ainda, um cisne negro que se enrosca nas pernas da mulher, e que aparece também no canto esquerdo do quadro, em um lago.

Figura 1 – Cybèle Varela, *Miss Brasil e o cisne*, 1968. Esmalte sintético sobre Eucatex.



Os concursos de misses, tema abordado por Varela, tiveram grande destaque nos anos 1960. O Miss Brasil, em seu formato anual, teve início em 1954, e ganhou grande repercussão na década de 1960. O concurso era promovido pelos *Diários e Emissoras Associados*, de Assis Chateaubriand, e possuía transmissão e cobertura da imprensa nacional, tornando-se um dos eventos mais populares do país. As candidatas a miss apareciam nas revistas e jornais e as vencedoras do concurso eram retratadas nas capas de revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*, tornando-se celebridades. Ao representar uma miss, Varela trazia as referências das revistas populares, dos programas de TV, e do universo das celebridades, aliada aos interesses da época na representação da iconografia da cultura de massa, do cotidiano contemporâneo, e dos temas ligados à vida urbana. Porém, podemos pensar que o tema aparece na obra de maneira crítica, buscando propor uma reflexão a respeito da condição e do lugar das mulheres na

sociedade daquele tempo. Um concurso de miss é um evento no qual as mulheres desfilam frente a um júri e são avaliadas, julgadas e classificadas a partir de suas características físicas. Elas são, dessa maneira, reduzidas à sua aparência física, aprisionadas a um ideal de beleza. Esses eventos, em boa medida, ajudam a construir um imaginário que relaciona o feminino à beleza, conseqüentemente deixando o campo do intelecto, da força, e de outras habilidades para exploração dos homens. As propagandas que circulavam, algumas delas protagonizadas pelas próprias misses, vendiam esses ideais de beleza e retratavam as mulheres de maneira objetificada: ora representadas de maneira sensual, como objeto de desejo e fetiche, ora como parte do ambiente doméstico, ao lado de utensílios para o lar e produtos de limpeza.

A própria repetição da figura feminina na obra, que remete à mecanização do processo de produção de bens de consumo industrializados, poderia ser lida na chave da objetificação e do aprisionamento dos ideais de beleza. As misses, que buscam encaixar-se nos padrões estabelecidos e exigidos pela sociedade, acabam por ter a mesma aparência, como se fossem a mesma mulher. Poderia remeter ainda à maneira como as candidatas eram representadas nas revistas e jornais, nos quais apareciam em série, uma ao lado da outra, com uma pequena ficha que evidenciava seus atributos físicos, todas em traje de banho. Essas fotos seriam, no ano seguinte, substituídas pelas fotos das novas candidatas. A mulher apareceria, dessa forma, ela própria como um objeto de consumo, padronizado, repetido e também descartável, de fácil substituição.

A obra pode ser pensada, ainda, de acordo com Guilherme Bueno, como “uma inevitável e irônica evocação ao conto de fadas” (BUENO, 2013, p. 19). A representação do cisne, além de simbolizar a ideia de pureza e de uma rara beleza, poderia remeter a uma fábula, provavelmente ao

balé *O Lago dos Cisnes*, de Piotr Ilitch Tchaikovsky, um dos balés mais conhecidos do mundo. *O Lago dos Cisnes* conta a história da princesa Odette, que é transformada em cisne pelo feitiço de um mago e só pode voltar definitivamente à sua forma natural ao encontrar um príncipe que lhe jure amor. Além de trazer a referência dos contos nos quais a mulher depende de uma figura masculina que a resgate, a maldição que acomete Odette e que a desumaniza, ao transformá-la em um cisne, poderia se relacionar com a “maldição” e o aprisionamento vivenciados pelas misses, e pelas mulheres em geral, em uma sociedade que objetifica as mulheres e as avalia e valoriza apenas por seus aspectos físicos. Além disso, o cisne, na cultura grega, simboliza o masculino. Representar a ave enroscada nas pernas da mulher poderia estar relacionado à ideia de desejo, dominação e aprisionamento das mulheres por parte dos homens, em uma sociedade onde o masculino é considerado o universal. As obras de Varela discutiam, dessa forma, a construção e a manutenção dos ideais de beleza, assim como a fetichização e desumanização das mulheres na mídia e na sociedade brasileira. Apesar da repercussão que suas obras tiveram nos anos 1960 e 1970, sua produção não é hoje muito conhecida no país, e praticamente não se encontram análises e pesquisas a respeito da maior parte de suas produções realizadas nos anos 1960.

As questões da representação da mulher na mídia e das noções aceitas de feminilidade também foram trabalhadas pela peruana Gloria Gómez-Sánchez.⁹ Nascida em 1921, em Lima, Gómez-Sánchez, considerada uma das mais inovadoras e subversivas artistas peruanas de sua geração,

⁹ Gloria Gómez-Sánchez participou de importantes exposições como a intitulada *Arte Nuevo*, no Museo de Arte de Lima, em 1966, da exposição de mesmo nome realizada na Galeria Lirio, em Buenos Aires, e 1967, e em salões como o 2º Salón de la Fundación para las Artes, realizado em Lima, em 1967, no qual é a ganhadora do Primeiro Prêmio.

produziu diversas obras de estética *Pop* e *Op* no final da década de 1960, como parte do Grupo *Arte Nuevo*.¹⁰ Seus trabalhos, em sua maioria centrados na representação da figura feminina, utilizaram uma “linguagem que assimilou rapidamente procedimentos da *Pop Art*, da *Op Art* e superfícies planas de cores intensas” (TARAZONA, 2015, p. 45), tematizando a hiperproliferação de imagens, a crescente onipresença da televisão e a objetificação da mulher. Gómez-Sánchez mesclou estratégias da *Pop Art* e da *Op Art*, produzindo obras que ultrapassavam os limites da tela. A artista foi pioneira na discussão de gênero na cena artística do país e suas obras inauguraram uma perspectiva bastante inédita até aquele momento na cena peruana.

Tanto a exploração das estéticas *Pop* e *Op*, quanto a preocupação com a discussão a respeito do preconceito de gênero e da sexualidade feminina, podem ser vistos na obra intitulada *Corbata*, de 1968 (figura 2). Construída em um grande painel de madeira pintado com cores primárias, que se assemelha a um livro pop-up aberto, a obra representa uma figura feminina de pernas abertas, sentada em uma espécie de cadeira ou trono, usando uma gravata. A mulher aparece em uma composição distorcida, com as partes do corpo apresentadas de maneira desproporcional, e em uma postura sexualmente provocativa. O rosto da mulher, nessa e em diversas outras obras, é representado com fotos de modelos recortadas de revistas dos anos 1950 e 1960, nas quais os papéis de gênero permaneciam fortemente acentuados. Gómez-Sánchez usou, em suas obras, imagens de modelos célebres da época, como Twiggy e Mary Quant, e de

10 O grupo de vanguarda peruano intitulado *Arte Nuevo*, formado pelos artistas Luis Arias Vera, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela e Luis Zevallos Hetzel, explorou tendências como a *Pop Art*, a *Op Art* e o *happening*.

modelos menos conhecidas. Em *Corbata*, o recorte do rosto da modelo, que funciona como o rosto da mulher representada, aparece ornamentado com flores ao redor da face, e frutas na cabeça, em uma representação que se assemelha à Carmen Miranda, ícone das décadas de 1930, 1940 e 1950, que se tornou *símbolo da mulher latino-americana*, em boa medida relacionada com a ideia de sensualidade e exotismo. A pose na qual o rosto aparece, com a cabeça inclinada, e o olhar voltado para o espectador, parece convidativo e sedutor. Além disso, a postura que a mulher assume, sentada, de pernas abertas, e a vagina que se revela no meio de suas pernas, dão o tom erótico da obra. As mãos entrelaçadas entre as pernas, também recortadas de uma revista, remetem à chamada vagina dentada, a lenda da vagina castradora que revelava o pavor dos homens frente ao que buscavam reprimir, jogando com mitos relacionados à feminilidade, ao mesmo tempo que discutia como a postura da mulher moderna era vista por muitos como uma ameaça. Com as unhas longas e polidas, a vagina parecia ainda mais afiada e ameaçadora.

Figura 2 - Gloria Gómez-Sánchez, *Corbata*, 1968 (reconstruída em 2007-2014), pintura e colagem sobre madeira, 210 x 250 x 50 cm.



Fonte: Archivo GGS, “Diapositiva y fotografía de Corbata” (ca. 1968).
TARAZONA, Emilio. *Gloria Gómez-Sánchez: una década de mutaciones (1960, 1970)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015.

A estampa e o design da roupa da mulher remetem ao traje do arlequim, personagem da *Commedia dell'Arte* que era servil, porém astuto. Na obra, a mulher fantasiada de arlequim ocupa o trono destinado ao rei, ou ao

homem, afirmando-se como igual, desafiando posições previamente estabelecidas. A gravata, o elemento de maior destaque da obra, sai do painel para o espaço. Um símbolo normalmente atribuído à masculinidade, aparece aqui como parte do traje feminino. A incorporação desse elemento poderia sugerir a modificação da posição feminina em um país conservador e católico como o Peru, onde o lugar das mulheres era amplamente limitado ao domínio doméstico. A gravata, por sua vez, remete a um elemento fálico, que sai do meio das pernas da mulher e se agiganta. Essa tensão entre o órgão sexual feminino e masculino insinuados na obra aborda as disputas de espaço e poder entre os gêneros, fazendo referência ainda à construção social da feminilidade e da masculinidade.

Desse modo, a artista incorpora diversas referências e simbologias na representação da figura feminina (o rosto da modelo recortado de uma revista, a roupa que a figura está vestindo, a vagina que se revela junto a um elemento fálico, a postura da mulher ao se sentar no trono) que poderiam ser lidas em diferentes chaves. A sexualidade apresentada de maneira explícita, o posicionamento da figura em um trono, e as referências ao universo masculino inseridos na obra podem ser pensados como elementos empoderadores, que constroem uma representação da mulher como um indivíduo que possui o controle de seus desejos, seu corpo e sua sexualidade. Porém, a inclusão do recorte com o rosto de uma modelo e de uma postura sensual e sexual poderia também ser pensada como uma crítica em relação à maneira como as mulheres eram representadas nos meios de comunicação de massa. Além disso, a fragmentação e abstração exploradas na representação desse corpo são elementos que foram utilizados por diferentes artistas da época como uma forma de discutir a desumanização do corpo feminino na mídia e na sociedade. Assim, como ressalta Sofia Gotti, “*Corbata*, de Gómez, satura o corpo feminino com símbolos e referências ao ponto em que ele se transforma em uma paródia crítica de si

mesmo” (GOTTI, 2016, p. 277). As obras de Gómez-Sánchez evidenciavam a tensão entre o efeito alienador da cultura de consumo e o papel atribuído às mulheres dentro da sociedade peruana, tipicamente católica. Elas representavam corpos femininos contorcidos, um tanto desconstruídos e fragmentados, forçados a serem visualmente atraentes através de sua escravização pela mídia. Em 1975, Gómez-Sánchez abandonou sua carreira nas artes visuais, e a maior parte de seus trabalhos foram destruídos.¹¹ As produções da artista ficaram fora do circuito de arte por quase quarenta anos, até sua recente retomada. Apesar de um aumento do interesse, nos últimos anos, por suas produções, a artista continua sendo pouco conhecida, mesmo no Peru, e boa parte dos especialistas da área permanecem alheios aos seus trabalhos.

Os problemas relacionados à representação da mulher pelos meios de comunicação e o aprisionamento dos padrões de beleza também podem ser pensados a partir das obras realizadas nos anos 1960 pela argentina Dalila Puzzovio. Nascida em Buenos Aires, em 1943, a artista fez parte do grupo de argentinos que se identificaram com o rótulo pop, ficando conhecidos pelo público e pela mídia como os representantes da “pop arte argentina”.¹² Puzzovio atuou também como designer de moda, produzindo figurinos para filmes e peças de teatro e roupas para a indústria da moda. Suas obras da época discutem os códigos e ferramentas dos meios de comunicação de massa, o impacto da publicidade e da indústria de consumo na sociedade da época, fundindo, muitas vezes, arte e moda. Embora a artista tenha se identificado com o rótulo pop e incorporado

11 Uma parte dos trabalhos de Gómez-Sánchez foi reconstruída para participar de exposições recentes.

12 Puzzovio participou de algumas das mais importantes exposições de Buenos Aires da época, como as mostras do Prêmio Nacional Di Tella, no qual ganha o prêmio principal em 1966 e menção especial em 1967, além de mostras no exterior, como a intitulada Buenos Aires 64, realizada em Nova Iorque em 1964.

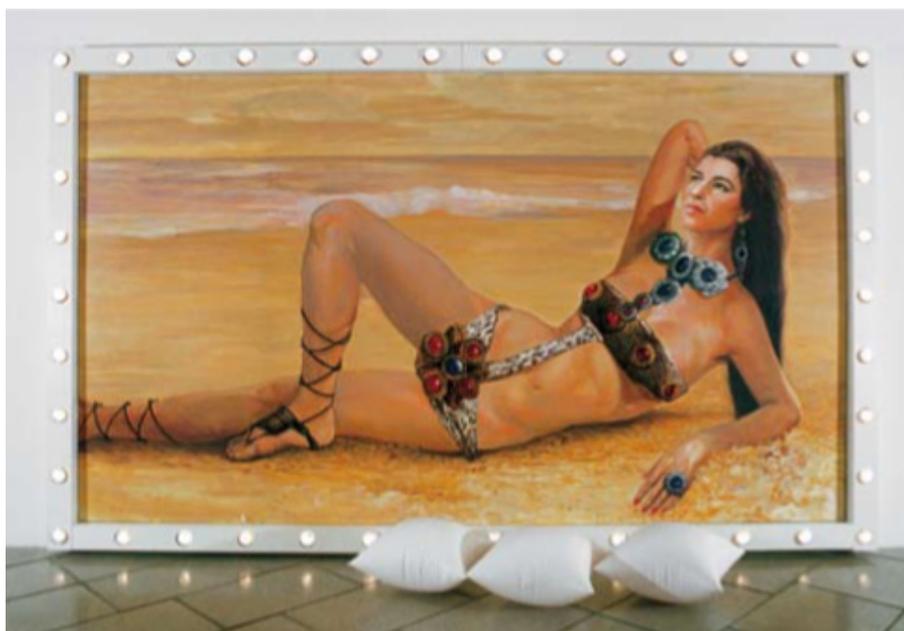
o que foi entendido, nos anos 1960, como uma atitude pop, suas obras possuíram um caráter multidisciplinar e mesclaram referências da moda, da *Pop Art* e da arte conceitual, sendo associadas ainda ao movimento argentino *Arte de los medios*.¹³ Uma de suas obras que revela essa mistura de estratégias é a intitulada *Autorretrato*.

Realizada em 1966 (e reconstruída em 1997), *Autorretrato* (figura 4) é uma produção em grande formato (223 x 365,5 x 100 cm), que remete à escala dos outdoors. Pintado por artesãos especializados em pintura de pôsteres de cinema, o painel mostra uma figura feminina deitada de lado, em uma praia, vestindo um biquíni. O rosto da mulher representada é o de Puzosio, porém, o corpo inserido em seu autorretrato é o da modelo alemã Veruschka von Lehndorff, uma das supermodelos mais conhecidas dos anos 1960. A artista usou, provavelmente, como referência para a construção desse corpo uma foto de von Lehndorff feita pelo fotógrafo Franco Rubartelli em 1966 (mesmo ano de produção da obra) para um ensaio da revista *Vogue* (figura 5) – a posição do corpo, o modelo do biquíni e das sandálias rasteiras gladiadoras e o cenário são muitíssimo semelhantes aos da obra. Como uma referência aos espelhos dos camarins das modelos e estrelas de cinema da época, a moldura do painel possui pequenas lâmpadas fixadas e, na frente dele, estão posicionadas algumas almofadas infláveis de plástico, uma evolução tecnológica que pretendia, de acordo com Maria José Herrera, evocar o moderno e o luxuoso. Ao realizar a obra em um formato e escala que remete ao dos outdoors de publicidade, e ao contratar pintores de pôsteres de cinema, que tem como finalidade anunciar os filmes, a artista estava interessada em incorporar e evidenciar os formatos e as ferramentas utilizadas pela

13 A *Arte de los medios* foi um conjunto de experiências realizadas por artistas argentinos nos anos 1960 que, a partir de diferentes aproximações se propõe a abordar e discutir as regras, suportes e efeitos dos meios de comunicação. C.f. HERRERA, 2020.

publicidade. Interessava a Puzzovio, ainda, pensar as estratégias utilizadas pelas propagandas, e pelos meios de comunicação em geral, e discutir o poder que os mesmos possuíam na formação da opinião, das noções de gosto e das hierarquias estéticas e de criar realidades. Ao se retratar em grande formato, como em um outdoor, Puzzovio joga com as ideias de anunciar e de vender sua própria imagem como artista, e também como mulher, colocando-se na posição de elemento publicizado e de produto. Ao substituir seu corpo pelo de uma modelo, em seu autorretrato, ela joga também com a possibilidade da publicidade e dos meios de massa de criarem narrativas e “realidades”.

Figura 3 – Dalila Puzzovio, *Autorretrato*, 1966-1997 (uma nova versão da obra foi construída em 1997), técnica mista, objetos e luz, 223 x 365,5 x 100 cm. Coleção da artista.



Fonte: HERRERA, Maria José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.

Figura 4 - Veruschka von Lehndorff fotografada por Franco Rubartelli para ensaio da Revista Vogue, 1966



Fonte: Franco Rubartelli, 1966. Disponível em: <https://condenastore.com/featured/veruschka-wearing-a-leopard-print-swimsuit-franco-rubartelli.html>

A abordagem do universo das modelos e da moda está conectada com a própria relação da artista com esse mundo, em sua atuação como design

de moda, e com sua “convicção de que arte e moda tinham destinos semelhantes: o estético” (HERRERA, 2010, p. 14). Além disso, Puzzovio acreditava que a moda tinha a potência de gerar um empoderamento feminino. Para ela, as roupas, os acessórios, o salto alto, adicionavam uma espécie de vibração de poder na figura da mulher. Assim, ao se representar com o corpo de uma modelo, vestindo um biquíni ricamente adornado com pedras, um grande anel, longos brincos e uma sandália modelo gladiadora, ela estaria adicionando elementos de empoderamento ao seu autorretrato - escolhas essas que são muito relevantes. Afinal, a realização de um autorretrato implica em uma definição, por parte do artista, de sua autoimagem. A esse respeito, Maria José Herrera destaca que, “ao contrário dos autorretratos realistas, este é ideal, pois a artista interpreta uma personagem com a qual se identifica: a de um corpo dócil à disciplina da moda.” (HERRERA, 2010, p. 26).

Em sua análise, Herrera se utiliza de conceitos oriundos da teoria do poder, desenvolvida por Foucault,¹⁴ que discute a produção de corporeidades específicas e regimes de subjetivação a partir da relação com disciplinas específicas que organizam os estratos sociais e as formas de conhecimento. Nesse sentido, a moda como uma dinâmica de saber/poder produziria uma ideia específica de feminino que se manifesta enquanto regime de pensamento ou modo de subjetivação, e também enquanto corporeidade. A disciplina da moda, pensada a partir dessa noção, moldaria, assim, tanto a corporeidade quanto os regimes de pensamento e de subjetivação dos indivíduos submetidos a essa disciplina, impactando desde a maneira

14 Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

como os padrões de beleza são estabelecidos até as poses e posturas desses corpos, produzindo noções específicas de feminilidade que impactarão na formação das subjetividades femininas.

Nesse sentido, a obra poderia ser pensada enquanto construção de uma figura feminina empoderada por seus trajes e suas poses, mas também enquanto crítica da sexualização, banalização e objetificação do corpo feminino pela indústria da moda e pelos meios de comunicação da época. O corpo representado não em uma postura natural, mas posando de maneira sensual, com uma perna flexionada e um braço que se volta para traz da cabeça levemente inclinada, a pele bronzeada quase da cor da areia ao fundo, o biquíni adornado e os longos cabelos, nos faz refletir sobre a maneira como as mulheres eram representadas nas revistas, no cinema e nos grandes outdoors, que vendiam determinados ideais de beleza e apresentavam os corpos femininos como objetos de desejo. Tal como as misses, representadas por Cybèle Varela, as modelos eram valorizadas e remuneradas, principalmente, pelos seus atributos físicos, e a maneira como eram escolhidas e retratadas eram reflexo de uma sociedade que aprisionava as mulheres em ideais de beleza determinados e em noções pré-concebidas de feminilidade. A publicidade e os meios de comunicação, além de refletirem essas noções e ideais, contribuíam para a permanência dos mesmos. Dessa forma, *Autorretrato* nos faz refletir a respeito da própria questão da formação da identidade feminina, forjada em um embate entre a maneira como a mulher enxerga a si mesma e as imagens de mulheres difundidas pela indústria da moda e pelos meios de comunicação. Embora as obras de Puzzovio tenham tido grande repercussão na época, e ela tenha sido uma das mais importantes artistas argentinas do período, suas produções foram pouco exibidas entre as décadas de 1970 e 1990, voltando a parti-

cipar de mostras a partir dos anos 2000.

As três artistas buscaram denunciar os estereótipos de gênero e subverter as noções aceitas de feminilidade, em obras que representaram o corpo feminino com o objetivo de levar sexualidade e a subjetividade feminina para fora do espaço privado, além de denunciar a objetificação desse corpo pela mídia. Essa atitude afirmativa possuiu uma potência transgressora em uma sociedade que entendia o masculino como o universal, e em um contexto político repressor e conservador como o argentino, o brasileiro e o peruano das décadas de 1960 e 1970. As artistas começaram a entender a própria representação de seus corpos e suas subjetividades como um ato político, trabalhando o corpo feminino carregado de simbologias e também os objetos e imagens de consumo massivo como um território de experimentação e subversão artística. Elas passaram a questionar a maneira como a imagem da mulher é construída e o impacto dessa construção na formação das identidades femininas. Embora as artistas evitem uma conexão direta com os feminismos, suas obras produzidas nos anos 1960 abordaram muitas das pautas que serão centrais no movimento feminista que ganhará força a partir dos anos 1970.

A trajetória dessas artistas e suas obras refutam ainda a ideia de que a figura feminina na narrativa das produções de estratégia pop teria ocupado o lugar apenas de objeto passivo. Enquanto o cânone pop foi construído em torno de artistas homens cuja iconografia muitas vezes objetificou as mulheres, essas produções associadas à pop produzidas por mulheres na América do Sul – muitas delas posteriormente negligenciadas – utilizaram essa estética para criticar a fetichização do corpo feminino, reivindicando o fim do preconceito de gênero e da opressão sexual.

Embora tenham tido grande repercussão nos anos 1960, essas artistas tiveram suas produções marginalizadas nas décadas seguintes e, apesar da recente da de parte dessa produção, muitas de suas obras permanecem pouco conhecidas e estudadas. Além disso, via de regra, essas artistas são abordadas sob a perspectiva de suas trajetórias individuais, não existindo muitos estudos que tratem de suas obras em comparação, e de suas identidades de grupo.

Embora as novas pesquisas e exposições da pop global, assim como publicações e mostras centradas em artistas latino-americanas,¹⁵ tenham recuperado muitas produções de mulheres do período, diversas lacunas permanecem em aberto. Ao propor uma investigação das produções de artistas sul-americanas associadas à pop, que foram apenas parcialmente reconhecidas até o momento, o trabalho leva em consideração a necessidade constante de se expandir o cânone histórico da arte e de se colocar em cheque os mecanismos com que essas produções fossem marginalizadas, expondo a seletividade e o preconceito de gênero presentes na formação do cânone artístico. O artigo constitui, portanto, um esforço no sentido de repensar as análises excludentes da arte pop e da arte sul-americana do período que marginalizaram diversas mulheres artistas, funcionando como um ruído na leitura canônica da produção do período, buscando não apenas recuperar obras e hermenêuticas de artistas negligenciadas, mas propor novas possibilidades de leitura para essas produções. As obras de Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila Puzzovio foram muito importantes no contexto das vanguardas da

15 Como a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, inaugurada em 2017 no Hammer Museum, exibida também na Pinacoteca de São Paulo no segundo semestre de 2018.

época, embaçando as fronteiras entre a alta e a baixa cultura e discutindo o impacto dos meios de comunicação na vida dos indivíduos, principalmente das mulheres. Extremamente transgressoras e atuais, as artes que produziram podem ser retomadas para pensar a condição das mulheres na sociedade de hoje, o que as torna ainda mais potentes.

Referências:

ALONSO, Rodrigo. *Un arte de contradicciones*. In: ALONSO, Rodrigo. HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones*. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960. Buenos Aires: PROA, 2012.

BUENO, Guilherme. *Cybèle Varela: Das tomadas urbanas às cenas interiores*. In: BUENO, Guilherme & VARELA, CYBÈLE (org). *Cybèle Varela: Espaços Simultâneos: pinturas, fotos e vídeos 2009-2013*. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GOTTI, Sofia. *Expanded Pop: Politics, Popular Culture and Art in Argentina, Brazil and Peru, 1960s*. Londres: Chelsea College of arts and Design, 2016.

HERRERA, Maria José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.

HERRERA, Maria José. *La experimentación con los medios masivos de Comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el “happening para un jabali difunto”*. In: <http://www.caia.org.ar/docs/Herrera>.

pdf. Acessado em: 15 de novembro de 2020.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VARELA, Cybele. *O maravilhoso e fantástico universo de Cybèle Varela*. [2013]. Niterói: Jornal O Fluminense. Disponível em: <http://sou-maisniteroi.com.br/noticias/o-maravilhoso-e-fantastico-universo-de-cybele-varela>. Acessado em: 25 de fevereiro de 2019.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

TARAZONA, Emilio. *Gloria Gómez-Sánchez: una década de mutaciones (1960, 1970)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015.

TATE, Sue. *A transgression too far: women artists and the British Pop Art movement*. In: SACHS, Sid & MINILOUDAKI, Kalliopi. *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958-1968*. Nova Iorque: Abbeville Press, 2010.

Práticas visuais: análise da fotografia artística contemporânea no ensaio Não Reagente de Priscilla Buhr

ARYANNY THAYS DA SILVA¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O artigo propõe um estudo de história visual da prática artística na fotografia brasileira enquanto espaço de elaboração de si e de resistência aos enunciados normativos de gênero e de suas relações assimétricas alicerçadas no patriarcado. Com esta finalidade, analisamos o ensaio *Não Reagente*, da fotógrafa e artista visual Priscilla Buhr. Para conferir espessura histórica ao exame das fontes visuais, entrelaçamos o estudo das imagens com as entrevistas orais concedidas pela artista. A fotografia artística contemporânea é problematizada na constituição das subjetividades na qual a artista forma sua poética visual e na conjuntura político-social em que ela se insere. Palavras-chave: história visual, prática artística, fotografia contemporânea.

Abstract: The present article proposes a study on the visual history of the Brazilian artistic photography as the elaboration of the self as well as resistance to the norms of gender and its asymmetric relationships consolidated on patriarchy. Based on this purpose, I will analyze the *Não Reagente* photoshoot, by the photographer and plastic artist Priscilla Buhr. In order to verify the historical depth to the exam of the visual resources, I've combined the images study to the interviews given by the artist. Contemporary artistic photography is problematized on the constitution of the subjectives on which the artist composes her visual poetry and on the sociopolitical conjuncture in which she is a part of.

Key-words: visual history, artistic practice, contemporary photography.

1 Doutoranda em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente desenvolve pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Pernambuco (FACEPE) sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife a partir da década de 1970. E-mail: aryannyt@gmail.com.

Introdução

A análise das fontes considera a prática artística fotográfica contemporânea enquanto elemento para interpelar historicamente a manutenção de práticas sociais e culturais que legitimam sistemas de opressão e violências simbólicas, especialmente em relação às experiências femininas e feministas no campo artístico. Parece-nos imprescindível que as historiadoras e historiadores do tempo presente atentem para a continuidade dos discursos dominantes que autorizam a engrenagem de uma cultura patriarcal que normatiza e enquadra as mulheres e o feminino.

Nesse sentido, a fotografia artística² é encarada enquanto prática social, na qual as mulheres emergem resistindo e agindo sobre a experiência, tensionando os enunciados normativos de gênero. Para encaminhar a reflexão nos aproximamos da poética visual construída pela artista Priscilla Buhr no ensaio *Não Reagente* (2017), examinando como ela construiu sua narrativa vinculada às experiências de vida, tomadas como matéria de trabalho e crítica às violências simbólicas de gênero.

Buhr, assim como outras artistas contemporâneas, estabelece na sua produção artística uma relação com o pensamento feminista contemporâneo.³ A narrativa visual produzida pela fotógrafa pauta algumas questões caras ao debate feminista. Uma compreensão ativa destes

2 A noção de fotografia artística é utilizada de acordo com as reflexões de Helouise Costa, na qual a fotografia passou a ser valorizada e incorporada nos circuitos de arte, como os museus (COSTA, 2008).

3 Compreende-se o feminismo enquanto prática política e como compromisso assumido coletivamente, aproximando-se da noção trazida por bell hooks que caracteriza o feminismo como “um movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão” (hooks, 2019, p.13).

atravessamentos políticos no ensaio visual afirma-se pela constatação de que tais temas se encontram calcados na experiência que ela vivenciou enquanto mulher no âmbito das suas subjetividades e inserção social.

A categoria de experiência (VARIKAS, 2016) vinculada a noção de prática fotográfica engajada (MAUAD, 2008) são pensadas como fundamento conceitual para nortear a compreensão da fotografia contemporânea elaborada sob uma perspectiva feminista. Desta forma, a noção de experiência é pensada enquanto um território fluido em que um sem-número de ações e interpretações desestabilizam ou contradizem a uniformidade das significações e dos desdobramentos do gênero. Nesse sentido, a artista como sujeito histórico expressa-se inscrevendo na prática artística com imagens sua experiência em diálogo com um engajamento feminista.

No que toca as entrevistas orais, tais fontes são articuladas como fruto de uma construção dialógica entre pesquisador e entrevistado, que permite a elaboração de um conhecimento sobre o passado vivido como experiência. Segundo a historiadora Regina Beatriz Guimarães Neto, “o relato oral pode ser lido como um texto em que se inscrevem desejos, normas e regras, e, também apreendem-se fugas; em suma, deve ser trabalhado, tecido e passível de ser lido como um texto articulador de discursos” (GUIMARÃES NETO, 2012, p. 17).

Em seu relato oral, quando questionada sobre como uma compreensão de mundo vinculada a uma postura feminista teria relação com o desenvolvimento do *Não Reagente*, a artista se colocou da seguinte forma:

eu acho que o feminismo me orientou muito no *Não Reagente*, mas eu acho que a minha vivência orientou

muito também o meu feminismo, sabe? (...) quando eu engravidei, quando na verdade, quando eu comecei a trabalhar no *Não Reagente*, quando eu comecei a ouvir essas mulheres, foram mulheres diversas, eu comecei a entender de verdade o quanto as vivências são diferentes, sabe? Quanta vulnerabilidade existe, quanto essas mulheres são afetadas e o quanto esses corpos são agredidos e são expostos e não tem escolhas dependendo da classe, da raça, e isso foi ficando mais evidente na medida em que eu fui entrando nesse tema maternidade. (BUHR, 2020, p.5).

A percepção que constrói sobre o seu feminismo, como fruto do ato de lembrar no presente, é atualizada no tempo histórico pela artista ao recuperar os eventos que a teriam feito reelaborar sua visão feminista diante da experiência da maternidade. A partir do seu relato é importante observar como ela procurou dimensionar a sua compreensão do feminismo a um caráter relacional, constituído a partir do olhar e da troca com outras mulheres, sinalizando também o debate interseccional de raça, classe e gênero.

Não Reagente

Priscilla Buhr, 35 anos, Recife (PE). Formada em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, estagiou e trabalhou como fotojornalista no *Jornal do Commercio*. No ano de 2009 atuou como fotógrafa e editora de imagem na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, trabalhando no registro fotográfico das atividades culturais e no banco de imagens desta instituição.

Desde 2010 vem se dedicando à fotografia artística contemporânea a

partir de trabalhos que trazem como temáticas o corpo feminino, poéticas de subjetividades, memórias familiares e o tensionamento das relações de poder que atualizam as desigualdades de gênero historicamente constituídas. Em 2015, expôs *Auslander* na Galeria Vermelho, na exposição “Fotos contam fatos”, projeto de Denise Gadelha. Neste ensaio, que ganhou o *Prêmio Brasil de Fotografia 2013*, na categoria revelação, Buhr elaborou uma narrativa visual inspirada na origem alemã do seu avô e nas suas próprias memórias entre o vilarejo de Nannhausen (Alemanha), onde o avô nasceu, e a casa em que ele viveu, no Recife.

O ensaio *Não Reagente*, objeto de análise neste artigo, começou a ser gestado em 2015, quando a fotógrafa descobriu problemas de saúde que resultavam em uma dificuldade em engravidar caso não se submetesse a um tratamento médico o mais breve possível. Em 2018, uma primeira versão do ensaio foi apresentada na mostra de portfólios do “Foto em Pauta”, no Festival de Fotografia de Tiradentes. No ano de 2019, o ensaio foi selecionado para o *X Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia*, sendo exposto no Museu do Estado do Pará entre agosto e setembro daquele ano.

Buhr tem utilizado também as redes sociais para divulgar o processo criativo de elaboração do ensaio *Não Reagente*.⁴ Para a escrita do artigo foram mobilizadas as imagens expostas na *10ª edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia*, disponibilizadas pela artista via e-mail.

A noção de ensaio fotográfico empregada por Priscilla Buhr sinaliza alguns elementos basilares para compreender sua proposta: a construção

⁴ Ver o perfil no Instagram @priscillabuhr.

de uma narrativa visual consistente, que apresente densidade na proposta reflexiva do tema. A montagem do ensaio, no que diz respeito à forma como as imagens compõe uma história, é uma questão fundante. Além disso, os ensaios fotográficos incorporam a subjetividade da artista no trato com a temática escolhida e a construção estética realizada (FIUZA; PARENTE, 2008).

O diagnóstico de uma possível infertilidade foi o ponto de inflexão na trajetória de vida de Priscilla Buhr, na sua “condição” de mulher e artista. Segundo relatou em entrevista:

a médica perguntou se eu queria engravidar, se eu queria começar o tratamento hormonal, e eu coloquei na minha cabeça que talvez eu não quisesse me bombardear de remédio e passar anos e anos na tentativa de uma coisa que não era um plano de vida. Assim, não que eu não quisesse ter filho, mas não era um plano “eu quero ter filho” se acontecesse, acontecesse (BUHR, 2019, p.13).

Esse evento provocou uma inquietação na esfera pessoal da artista. Mesmo o desejo de torna-se mãe não sendo expressado como anseio principal em seus planos, a decisão por um tratamento médico com a finalidade de tornar seu corpo-mãe reprodutivo tensionou seu horizonte de expectativas. No intuito de compreender aquilo que sentia diante da impossibilidade de gerar uma criança e dos questionamentos do lugar da mulher infértil na sociedade de herança colonial surgiu uma pesquisa que começou primeiramente como um questionário e não como narrativa visual ou poética de um fazer artístico.

A artista recorreu a um conjunto de mulheres que haviam se tornado

mães com a finalidade de encontrar respostas para o que poderia ser esse não lugar da maternidade. Ela realizou cerca de quarenta entrevistas, por e-mail, que mais tarde se tornariam parte do ensaio que construiu. Em sua narrativa oral, a Priscilla Buhr foi reelaborando a experiência que possibilitou o desenvolvimento do seu processo criativo:

eu queria fazer a pergunta da negativa, eu não queria perguntar o que é ser mãe, eu queria perguntar justamente pensando nesse lugar que eu pudesse estar, então a pergunta que eu fiz foi: “como vocês se viam se vocês não tivessem sido mães”, porque eu queria exatamente isso, essa não vivência. Esse pensamento dessa não vivência, essa reflexão [...] E a partir daquelas respostas eu comeci a entender um pouco do que eu estava sentindo e algumas coisas me pesaram bastante. A ideia do vazio, a ideia desse oco, né? Dessa mulher seca. Se usava muito essa expressão: seca, acho que nos anos 50, anos 40. É... essa mulher seca, né? Tipo, ela não pode gerar vida. E eu até fui no dicionário para entender essa etimologia da palavra infértil e é bem pesada. (BUHR, 2020, p.1-2. Entrevista concedida a autora).

O duplo maternidade/infertilidade surgiu como tema a ser explorado pela artista inicialmente no tensionamento de uma experiência já dada no universo de mulheres que ela entrevistou: como se perceber como indivíduo caso elas não tivessem se tornado mães em determinado momento de suas vidas? Buhr recebeu como retorno comentários subjetivos baseados nas vivências de cada mulher entrevistada. No entanto, tais respostas atravessam os enunciados sociais que ganham corpo nas práticas culturais e nos modos de subjetivação. Expressões utilizadas para designar a esterilidade feminina, como uma “mulher seca”, persistem no vocabulário instrumentalizado socialmente. Em sua produção visual, a

A imagem acima, que abre a narrativa proposta no ensaio, traz uma série de trechos de frases mencionadas pelas entrevistadas que foram recortadas e encadeadas pela artista. Em canela vermelha e azul, os pensamentos e reflexões que ela foi anotando sobre a folha impressa, num diálogo intersubjetivo com as mulheres. A construção desta imagem foi o pontapé inicial do processo criativo de Priscilla Buhr, que tomou a prática artística como um espaço de elaboração de si mesma, mas também como prática social geradora de tensionamentos no espaço público.

Chama a atenção a expressividade e diversidade de algumas repostas encontradas: “seria seca, apática, fraca”; “seria completamente vazia”, “teria medo da solidão”, “seria livre, provavelmente livre demais”, “independente”, “seria frustrada”, “seria mais ambiciosa”, entre outras. Algumas respostas destacadas pela artista sugerem que a maternidade seja até um empecilho para algumas mulheres. Observa-se ainda nos relatos como a maternidade é experienciada a partir de ângulos distintos e envolve questões profundas a cada vivência, ainda que o sistema patriarcal intente impor uma lógica unitária.

Historicamente a questão do corpo e da reprodução feminina têm sido objeto de disputas, controle e resistências (FEDERICI, 2019; SCOTT, 1990). No tempo presente, o acesso das mulheres à educação, aos empregos formais e à consolidação de direitos que prezem pelo reconhecimento da dignidade da pessoa humana foram frutos de lutas históricas. Entretanto, uma série de desafios permanecem no cotidiano feminino, especialmente quando se observam os marcadores de raça, sexualidade e classe na análise da experiência social.

Indo ao encontro da reflexão epistemológica de Eleni Varikas (2016),

consideramos o instrumental dos estudos de gênero na perspectiva de desnaturalizar a maternidade como uma experiência comum e transistórica no horizonte social feminino. O gênero é gestado em relações assimétricas de poder onde constrói o político e é por ele construído em determinadas condições históricas.

Segundo Trindade e Enumo (2002), em estudo realizado sobre a visão da mulher infértil na sociedade brasileira, a maternidade continua sendo caracterizada pelas mulheres como elemento norteador de suas experiências no universo feminino. Tal expectativa é corroborada quando se observa a continuidade de certos discursos que perpetuam estigmas sobre a mulher infértil ou aqueles que questionam as mulheres em suas escolhas e autonomia sobre os seus corpos.

Ainda de acordo com as autoras acima, o peso da impossibilidade de gerar uma criança ocasiona uma miríade de sentimentos como a culpa, o medo, a angústia. No cenário de imprevisto gerado pelo seu diagnóstico, Buhr procurou dar vazão a tais sentimentos ao retratar visualmente sua experiência em imagens, transformando este não lugar da maternidade em relato autobiográfico. A mirada da artista sobre a questão se desenvolveu a partir um olhar metafórico, na mesma medida que reflexivo.

Figura 2 - Amor



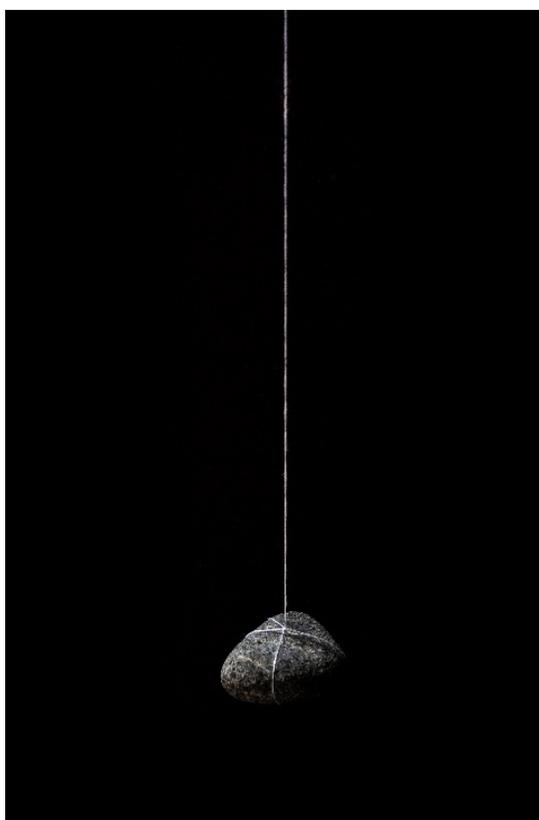
Fonte: Acervo de Priscilla Buhr

Na fotografia acima a artista joga com a metáfora visual da flor seca possivelmente para dimensionar o simbolismo da mulher estéril. A rosa cujas pétalas murcharam e já não tem a mesma vivacidade como espelho da mulher infértil, estigmatizada como seca e incapaz de gerar vida. Considerando a figura 1, Buhr construiu simbolicamente significados para as falas que haviam de algum modo lhe tocado à sensibilidade. Elaborando, dessa maneira, representações sociais sobre a infertilidade em diálogo com as referências socialmente partilhadas sobre o tema.

Noutra imagem do ensaio, uma pedra que aparenta o formato de um

útero é apresentada amarrada a um cordão em um fundo escuro e vazio, o que remete, mais uma vez, à ideia desse não lugar de solidão e até inferioridade. Um objeto estéril que não permitiria a mulher se sentir completa, visto que a infertilidade tem sido relacionada a uma concepção de maternidade ainda naturalizada como destino biológico ou como elemento social definidor da experiência feminina (TRINDADE; ENUMO, 2002).

Figura 3 - Útero



Fonte: Acervo de Priscilla Buhr

A obra da artista nos leva a refletir que a prática artística fotográfica contemporânea e recorre à utilização da fotografia como meio e suporte de narrativas engajadas no presente, que se estruturam nos processos de autoconstituição de si. Priscilla Buhr nomeia sua própria experiência como elemento para pensar a socialização feminina e a historicidade de gênero a partir do dispositivo fotográfico.

Aproximamo-nos das reflexões da historiadora Ana Mauad (2014) (2016), na leitura que ela realiza do historiador da arte alemão Hans Belting e do filósofo italiano Giorgio Agambem, para pensar a questão da autoria na fotografia. Para Agambem, em sua leitura de Foucault, o autor seria o encontro da experiência, do corpo-a-corpo, em sua relação com os dispositivos. Desta maneira, a autoria se estabelece como um gesto de lançar-se em jogo. Mauad caracteriza o engajamento do sujeito fotógrafo na esfera pública com determinadas pautas e agendas políticas enquanto forma de autoria na prática fotográfica. Esta proposta enriquece a análise na medida em que instiga o olhar mais demorado sobre a trajetória da artista e o repertório visual por ela mobilizado.

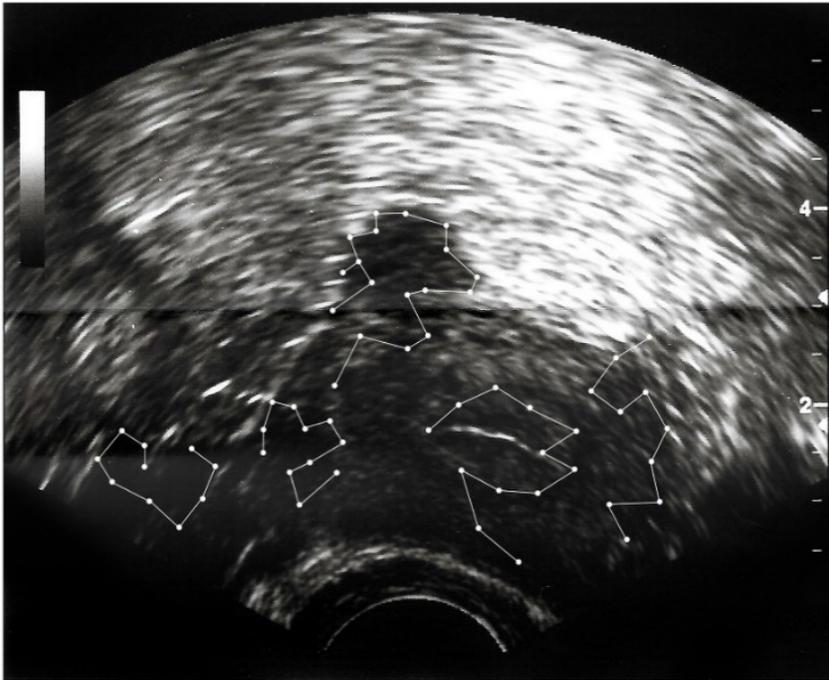
Em Belting, de acordo com Mauad, a autoria na fotografia:

só se realiza quando os fotógrafos se liberam do fato visual e assumem a intencionalidade do gesto de armar a cena, montar a imagem, imaginar e prever: com isso, o mundo se converte em matéria de imaginação; essa atitude só pode existir quando a fotografia revela seu estatuto de meio e se questiona como meio... torna-se uma forma de arte. (MAUAD, 2014, p. 120)

A ideia que o mundo possa se converter em matéria de imaginação a

partir da ação da artista-fotógrafa nos parece de particular relevância ao lançar o olhar ao ensaio realizado por Priscilla Buhr, pois ela toma sua própria vida como tema de reflexão, de construção de um trabalho que tem na imagem fotográfica o meio de expressão e que transborda ao experimentar e explorar o próprio meio.

Figura 4 – Constelação de mim



Fonte: Acervo de Priscilla Buhr

Na imagem acima, a artista compôs uma fotografia a partir da ultrassonografia dos seus ovários e contornou, fazendo referência às

constelações celestes, os cistos encontrados no seu exame. Buhr interveio na fotografia e construiu sentidos para a narrativa proposta alinhada tanto à autonomia artística em relação ao meio fotográfico, como também à concepção de uma poética visual que se elabora em consonância com uma visão de mundo. Em outras imagens do ensaio a artista também incorporou outros elementos à fotografia: desenhos, suturas imaginárias, entrelace de linhas.

Enquanto artista que utiliza a fotografia como principal meio de expressão, Buhr incorporou à linguagem fotográfica outros suportes, elementos que expandem as possibilidades de expressão da imagem em sua dimensão estética (ENTLER, 2011; RAVANELLO, 2019). Em entrevista, ela contou:

Nos meus outros ensaios, a maioria deles, eles surgiram a partir de uma imagem e no *Não Reagente*, não, ele surge a partir daquele texto, ele já era uma ideia e aí eu fui produzir, então ele é todo produzido, ele não é nada espontâneo. (...) Eu calculei tudo que tem ali no *Não Reagente*, eu criei, então ele parte de um processo criativo diferente de tudo que eu já fiz. Não só por essa experimentação em outros suportes, mas quando eu comecei a pensar nisso tipo: “e aí como é que eu vou retratar isso? Como é que eu posso transformar em imagem esses sentimentos?”, então a fotografia propriamente dita não dava conta. Eu não conseguia chegar onde... Onde meu sentimento estava vibrando, sabe? (BUHR, 2020, p.3).

O lugar social de produção da artista parte de uma mirada contemplativa de ficção do eu, não no sentido de falseamento na construção narrativa fotográfica, mas diante do exercício necessário de compreender quem produziu a imagem e os enunciados que tensionou na composição das

fotografias. Nesse sentido, a poética visual da artista empreendeu um discurso sensível e ao mesmo tempo político ao debate da infertilidade e da maternidade como faceta da socialização feminina na sociedade patriarcal brasileira.

Reagente

Em determinado momento a artista se descobriu grávida, contra todos os diagnósticos, e a construção do ensaio foi interrompida, pois não fazia mais sentido, segundo a mesma, dar continuidade. Afinal o *Não reagente* havia se tornado reagente. De acordo com Buhr:

E a partir do momento que... Que a chave gira, né? Que eu engravido, eu começo a trabalhar. Primeiro eu paro, primeiro eu paro de fotografar, eu fico um tempo sem fotografar. Eu só engravidei e eu acho que eu só voltei a trabalhar nesse ensaio quando eu estava já com sete meses de gravidez, já no finalzinho da gestação foi quando eu decidi que o trabalho não se encerraria. Por que eu cogitei parar o trabalho, deixar pra lá? Porque não fazia mais sentido, só que eu entendi que essa reação do *não reagente* se tornar reagente era muito forte, então, a partir dali eu começo a trabalhar um pouco menos de metáforas e mais das minhas vivências de fato: as minhas pesquisas com o parto, com a amamentação, com o corpo, com a relação que eu estava vivendo, uma relação abusiva (BUHR, 2020, p.2).

A gravidez causou certa reviravolta tanto no processo de criação artística do ensaio em construção, quanto na própria vida da artista que precisou lidar com novas demandas físicas e emocionais. No relato acima, Buhr remete o retorno ao trabalho ao reconhecimento de que sua gravidez era

uma reviravolta potente não apenas na sua vida, como na narrativa visual que elaborava.

Por outro lado, em uma entrevista concedida ao Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em 2019, a artista mencionou a retomada do projeto diante do questionamento, vindo de alguns fotógrafos, sobre se deixaria de fotografar devido à maternidade.⁵ Em ambas as situações, o evento passado, mobilizado por Priscilla Buhr, foi recuperado em seu relato de memória em função das inquietações do tempo presente. Deste modo, o passado é ele próprio reconstruído no processo de rememoração.

O trecho da entrevista oral, citado acima, tensiona também um aspecto fundamental das relações assimétricas de gênero: as diversas formas de violência e opressões as quais subjugam o corpo e as escolhas femininas. A artista menciona o relacionamento abusivo que vivia no período e materializa esta vivência em imagem. Na figura abaixo, presente no ensaio, apresenta um homem com o dorso aparente e riscos sobre a pele onde se lê “quando eu quiser eu te engravidado”. Segundo narrou em entrevista, esta expressão foi dita por seu companheiro no período em que contou sobre a sua possível infertilidade.

Figura 5 – Quando eu quiser

5 Priscilla Buhr (PE), selecionada na 10ª edição, fala sobre o seu trabalho “Não Reagente”. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=RgesdQVBGuo>.



Fonte: Acervo de Priscilla Buhr

Olhando a fotografia e cotejando o relato oral, percebe-se como a artista costurou na sua poética visual às experiências de vida para inscrever, e escrever literalmente, sobre a fotografia não apenas um resultado plástico, mas um modo de transformar a si e de gerar novos horizontes de percepção na cultura. Uma das maneiras da cultura machista se expressar ocorre notadamente pelo uso de expressões e falas consideradas inofensivas, como esta trazida na imagem pela fotógrafa. No entanto, expressam a misoginia e as desigualdades de gênero presentes nas relações cotidianas.

Nesse sentido, é necessário disputar o passado onde os enunciados no âmbito do gênero em uma estrutura patriarcal foram historicamente construídos. O fazer artístico é acionado nesta experiência como lugar de constituição de subjetividades e de resistência. Segundo a historiadora Luana Tvardovskas:

A arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem. Nesse sentido, ela é fluída, pois capta e transmite expressões, emoções e ações de seu próprio tempo (2008, p.15).

Como nos lembra Paulo Knauss, toda arte é histórica (2006). Fotografias guardam na sua feitura a historicidade das práticas socioculturais que atravessam sua biografia (MENESES, 2002), colocando a necessidade de percorrer o circuito social de produção, circulação e consumo da imagem. A prática artística fotográfica ao problematizar as normas culturais sobre o feminino não se limita a processos criativos subjetivos, porque se encontra emaranhada em questões sociais e históricas. A esfera política é ampliada ao fornecer visualidade as estruturas de opressão patriarcal do mundo contemporâneo, mas é também a dimensão política que informa as escolhas estéticas e éticas da artista no desenvolvimento do seu processo de criação.

De acordo com a artista, no relato oral mencionado anteriormente, sua gravidez tensionou outras indagações na elaboração do ensaio. Novas inquietações que partiram mais uma vez da vivência que ela realizava naquele momento. A possibilidade de não se tornar mãe foi atualizada para uma gestação também experienciada como matéria de reflexão e trabalho. Em torno do tema maternidade, distintos subtemas se articulam e novas exigências sociais se somam no cotidiano das mulheres em período gestacional e especialmente após o nascimento da criança.

Contração. Tem que trabalhar. Contração. Não pode perder o emprego. Não pode deixar de produzir. E mãe pode produzir? Tem que deixar de trabalhar. Tem que deixar

de produzir. Contração. Tem que emagrecer. Contração. Hospital pra pagar. Contração. Tem que emagrecer. Nasceu. É homem. Macho. Nasceu. Tem que emagrecer. Come a placenta. Não pode. Nojeira. Tem que amamentar. Mama demais. Leite fraco. Tem que dar fórmula. Tem que emagrecer. Não pode dá muito colo. Deixa chorar. Não pode chorar. Tem que emagrecer. Tem que trabalhar. Não pode dá colo. Não tem dinheiro. Não tem babá. Tem que amamentar. Pede demissão. Inconsequente. Não tem dinheiro (Buhr, 2017).

No texto destacado acima, que acompanha o arquivo do ensaio disponibilizado por e-mail, a artista descreveu em expressões curtas e diretas as cobranças que vivenciou no período entre gestar e o início do processo de criação do seu filho. Todo um conjunto de interferências e expectativas sociais passam a ter lugar para a mulher, agora mãe, que necessita cuidar de uma criança, do casamento, da vida sexual, da jornada de trabalho, entre outros elementos. Priscilla Buhr apresenta visualmente em sua narrativa uma crítica a este cenário de uma maternidade romantizada.

A obra nos leva a refletir ainda a presença do corpo e da autorrepresentação na construção artística. Em uma conjuntura mais ampla é possível visualizar essa discussão em diversas produções visuais contemporâneas de mulheres artistas. O corpo, enquanto matéria fotografada, é algo bastante presente em trabalhos anteriores de Priscilla Buhr, sendo acionado enquanto elemento integrante de suas expressões subjetivas e políticas.

barriga. No lugar de sua cabeça duas serpentes se enroscam lembrando, no primeiro momento, a figura da Medusa. Abaixo do seu braço direito corre o que lembra um fluído sanguíneo sugerindo uma alegoria a vida que pulsa e se desenvolve no seu ser. Na imagem de fundo os significados do termo infértil, de acordo com o dicionário, foram transcritos pela artista: infértil, palavra de origem latina, utilizada como adjetivo de dois gêneros. No entanto, historicamente a infertilidade tem sido problematizada sobretudo como um problema feminino pela sua incapacidade de gerar uma criança.

Por outro lado, a infertilidade masculina pouco tem sido estudada na perspectiva histórica e antropológica. De acordo com Trindade e Enumo (2002), este quadro sugeriria que “os problemas reprodutivos do casal têm sido, desde sempre, atribuídos às mulheres, engendrando metáforas e simbologias pejorativas e humilhantes, principalmente nas sociedades patriarcais”.

Quando questionada na entrevista sobre a referência visual das serpentes em sua cabeça, a artista destacou tanto a figura mitológica da Medusa quanto a alusão à serpente e à figura da Eva no relato bíblico.

a cobra é o simbolismo do pecado, né? Da Eva, daquele pecado inicial, então, desse peso que se coloca na mulher, que a mulher precisa ser pura, a mulher precisa ser santa, e ao mesmo tempo se cobra que a mulher tenha filho. Enfim, todas essas contradições que se estabelecem e que se tentam determinar sob o corpo da mulher. [...] Tem um pouco também dessa relação com a Medusa, né? Da mulher que seduz, que hipnotiza, que é a mulher de todo mal, como se pinta historicamente, né? Mas a Medusa na verdade é uma mulher incrível, sofrendo diversas opressões e carrega esses significados (BUHR, 2020, p.9-10).

A relação da personagem bíblica Eva com o pecado original tem na sistematização de Santo Agostinho uma afirmação da culpabilização de Eva por não resistir à tentação do fruto proibido oferecido pela serpente. A personagem descrita como “fraca” tornou-se a principal responsável pelo castigo divino. Nesta concepção, o pecado original se encontra vinculado a uma noção de perda de autocontrole que o homem possuía sobre si e os anseios do seu corpo. Desta maneira, a ação cometida por Eva, segundo a narrativa de autores como Santo Agostinho, está alicerçada também nas ideias de sensualidade e de carnalidade, que ao longo dos séculos legitimaram construções sociais negativas associadas às mulheres (FERREIRA, 2012).

De um outro lado, uma das narrativas em volta da personagem da Medusa conta que antes de ser transformada em um monstro com dentes de presas de javali, cabelos com um ninho de serpentes e um corpo todo escamado, ela havia sido abusada sexualmente por Poseidon, deus grego dos mares, oceanos e tempestades. Por causa deste ato foi castigada por Atenas, pois como sacerdotisa do seu templo devia manter-se virgem. Mesmo diante do abuso sexual, Medusa foi culpada por supostamente seduzir a figura masculina com seus encantos femininos, ou seja, ela foi culpabilizada por seu próprio estupro.

As duas narrativas, tomadas respectivamente como elaborações históricas que sinalizam as condições sociais e culturais das sociedades onde surgiram, apresentam como analogia a culpabilização das mulheres pelo despertar do desejo, da sensualidade e das violências que sofrem nos seus próprios corpos. Por outro lado, o corpo feminino é o lugar da feminilidade e o *lôcus* de reprodução social, que transformou culturalmente o ato biológico de gerar em uma imagem de sacrifício pessoal e abnegação.

Retornando ao relato da artista, notamos o quanto estas narrativas forjadas na esteira de uma sociedade patriarcal e de práticas estruturadas pelo colonialismo moderno ressoam no seu imaginário de mulher racializada. Buhr questiona as imposições irrealizáveis que se projetam às trajetórias femininas enquanto mulheres e mães. Nesse sentido, ela joga com o imaginário que resiste ao tempo, a associação da mulher à figura da Eva e a sua representação na História da Arte. Na imagem que a artista construiu, a serpente, aquela que induz ao pecado, se localiza em sua cabeça. A leitura da imagem parece sugerir que ela, a mulher, torna-se a própria representação de um corpo transgressor no qual se inscreve a imposição da perfeição.⁶

Em outra via de análise, Buhr projetou seu corpo grávido e nu no interior de um repertório visual significativamente fértil no debate contemporâneo remetendo à figura da Medusa, que teve sua narrativa mitológica retomada pelos movimentos feministas desde a segunda metade do século passado. Seria sua cabeça de serpentes enroscadas a reelaboração do mito da Medusa em sua reapropriação como um dos símbolos do feminismo? A alegoria da raiva diante das opressões vivenciadas nos corpos das mulheres? Retomando a artista na entrevista oral, para além da “mulher de todo mal” como esta figura tem sido descrita, há outras camadas narrativas que confrontam os enunciados históricos. A artista

6 Um trabalho mais recente que dialoga com a proposta de Priscilla Buhr foi protagonizado pela fotógrafa carioca Helena Barros, conhecida pelo alter ego de Helenbar. Na obra em questão, intitulada “O fruto”, Helenbar posou com sete meses de gestação e compôs a partir do trabalho de fotomontagem digital uma imagem em que se apresenta como Eva no momento em que esta teria recebido o fruto proibido da serpente, de acordo com o relato bíblico. Helena Barros é design gráfica, fotógrafa, artista digital e professora de comunicação na ESDI/UERJ. Para visualizar a obra: http://helenbar.com/art/ret_10.htm.

operou sobre o imaginário transcrevendo a experiência de si em imagens que tensionam as visões e papéis sociais determinados às mulheres.

No tempo presente, o corpo feminino é ainda a principal trincheira política do debate de gênero quando lançamos o olhar em retrospectiva. Como produto de uma historicidade tem sido objeto de representações e múltiplos discursos, seja na esfera médica, seja no campo jurídico e ainda nas experiências artísticas. Um sem-número de historiadoras e pesquisadoras das ciências sociais tem problematizado tais questões notadamente nas últimas décadas (ENGEL, 1988; SOIHET, 1989; TVARDOVSKAS, 2013; SIMIONI, 2019). Na prática fotográfica contemporânea, a autorrepresentação é um tema bem consolidado. Quando se trata da produção de artistas mulheres o corpo tem sido acionado como espaço de debates e representações da condição feminina na sociedade.

Observa-se que o corpo reprodutivo, o corpo grávido, ainda que nu, ele assume uma dimensão positiva quando no cenário da maternidade, basta notar como ele é valorizado pelos meios de comunicação e mesmo nos álbuns de família. Em certa medida, a experiência da maternidade é por vezes valorada no corpo feminino pela vivência da gravidez, na contramão do diagnóstico de infertilidade vivenciado por algumas mulheres (VARGAS, 2012). Neste ponto, o ensaio *Não Reagente* instiga a pensar a maternidade como uma escolha a ser refletida no decorrer de um processo de construção de autonomia, de direito sobre o corpo e de reflexão sobre os papéis sociais culturalmente atribuídos às mulheres.

Apontamentos finais

Na historiografia brasileira há poucos trabalhos que objetivaram pensar sobre o processo artístico contemporâneo sob um viés feminista (TVARDOVSKAS, 2013). Quando falamos na prática artística fotográfica este número é igualmente resumido (COSTA, 2018; RANGEL, 2019). Entretanto, no campo mais alargado da crítica de artes existem diferentes estudos que problematizaram a noção de arte feminista e o feminino nas artes (NOCHLIN, 2016; POLLOCK, 2015).

Entre os estudos recentes que se dedicaram a pensar a fotografia feminista, destaca-se o artigo de Olga Wanderley que mobilizou o trabalho de algumas fotógrafas latino-americanas para refletir sobre o que ela denominou de fotografia contemporânea com viés feminista. Segundo Wanderley, sua pretensão com a utilização do termo não foi estabelecer “um tipo unificado de procedimento dentro do campo da produção fotográfica ou um estilo comum a todas as artistas” (2019). Para a pesquisadora, a vinculação da fotografia com os feminismos se projeta pela possibilidade de análise crítica de produções visuais realizadas em conjunturas de invisibilidade e distintas formas de violência patriarcal, que passam as vidas das mulheres historicamente.

Refletir a partir da trajetória de Buhr é ainda dialogar com o fenômeno geracional. Luana Tvardovskas (2008) sinalizou, partindo do estudo de artistas como Rosângela Rennó, Fernanda Magalhães e Márcia X, a dificuldade de encontrar artistas brasileiras atuantes desde o fim do século XX que se afirmassem enquanto feministas. Segundo a historiadora, a prática feminista de diversas artistas em países periféricos não assumiu o debate identitário como questão norteadora. Suas atuações se projetam

“ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstroem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder” (2013, p.34).

Em contrapartida, artistas mais jovens, atuantes a partir dos anos 2000, têm procurado articular suas produções artísticas a uma prática política atendida às pautas identitárias, não apenas ao feminismo, mas também ao movimento negro, indígena, entre outros. No que toca a experiência fotográfica foi possível acompanhar nas últimas duas décadas a criação de coletivos de mulheres como o 7Fotografia⁷, o qual Priscilla Buhr integrou, e o Nítida Fotografia e Feminismo.⁸ Estas experiências, entre outras, constituem-se como redes de sociabilidades, espaços de troca, pesquisa e divulgação da fotografia realizada por mulheres no Brasil contemporâneo.⁹

Na trilha destas experiências recentes, acreditamos ser necessário interrogar os (quais) feminismos que atravessam a prática fotográfica,

⁷ É um coletivo de mulheres fotógrafas fundado em Recife no ano de 2011. Inicialmente, integravam o grupo: Ana Lira, Isabella Valle, Priscilla Buhr, Val Lima, Joana Pires e Maíra Gamarra. Atualmente, as atividades do coletivo são encaminhadas por Isabella Valle e Maíra Gamarra que articulam a realização da Mesa 7: Encontro Latino-americano de Fotógrafas em Rede previsto para 2021.

⁸ Em Porto Alegre se organiza o coletivo Nítida Fotografia e Feminismo desde 2015, que tem como um dos objetivos norteadores fortalecer a representatividade feminina na fotografia. Compõe: Camila Domingues, Deb Dorneles, Desirée Ferreira, Leli Baldissera e Lívia Auler.

⁹ Ver também o artigo: SOARES, Maria Thereza; MIGUEL FEITOSA, Márcia Manir; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 26, n. 3, nov. 2018. Neste artigo, os autores sinalizam as assimetrias de gênero existentes nas trajetórias de mulheres nas artes visuais, notadamente aquelas que utilizam a fotografia. Apontam a falta de representatividade numérica de mulheres em acervos, instituições e mesmo festivais de fotografia. Os autores assinalam os anos 2000 como o momento em que coletivos de mulheres começaram a se articular com uma perspectiva feminista e em que uma fotografia feminista brasileira teria despontado. Contudo, os autores não esboçam uma definição para o que seria uma fotografia considerada feminista.

seja ela documentária ou artística. Do mesmo modo como não é possível categorizar de modo universal uma “arte das mulheres” (Tvardovskas, 2013), também não seria possível falar em uma fotografia feminista como categoria unitária. Uma fotografia feita por mulheres e a propósito das mesmas não tem como sujeito fixo uma fotógrafa feminista ou ainda não equivale considerar como um compromisso político assumido pela autora com o feminismo.

O trabalho da historiadora e historiador é interpelar as trajetórias das mulheres artistas com a finalidade de compreender o lugar social ocupado por elas no processo histórico. A prática artística fotográfica tem sido atravessada por condições históricas específicas a cada época, dessa maneira o exercício historiográfico deve ser investigar as reverberações das práticas feministas no fazer artístico contemporâneo.

Referências bibliográficas

- BUHR, Priscilla. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 22 de janeiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).
- COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, 2008.
- COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores. Saber médico e prostituição no Rio de Janeiro 1840-1890*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

- ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos. Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP. Nº 23 - 1º semestre de 2011.
- FEDERICI, Silvia. O calibã e a bruxa. Tradução: Coletivo Sycorax. Elefante editora, 2018.
- FERREIRA, L. S. Entre Eva e Maria: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no Livro das Confissões de Martin Perez”. (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 333, 2012.
- FIUZA, Beatriz C. PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. discursos fotográficos, Londrina, v.4, n.4, p.161-176, 2008.
- GUIMARÃES NETO, Regina B. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson [et al]. História oral, desigualdades e diferenças. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 2012.
- HOOKS, bell. O feminismo é para todo: políticas arrebatadoras. Tradução Ana Luiza Libânio. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. Artcultura, v. 8, n. 12, 11.
- MAUAD, Ana. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, 4 dez. 2008.
- _____, Ana. Como nascem as imagens? Um estudo de História visual. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR.
- _____, Ana. O que restou – história e documento - na prática artística de Rosângela Rennó. Imagem, Narrativa e Subversão.1 ed. São Paulo: Intermeios, 2016, v.1, p. 69-102.

- MENESES, Ulpiano B. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, 2002, n.º 14, p.131-151.
- NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (1973). Tradução Juliana Vacaro. Edições Aurora, São Paulo: 2016.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge, p. 368, 2015.
- RANGEL, Lívia de Azevedo S. Hildegard Rosenthal e Alice Brill: esboços de uma leitura de gênero na fotografia. *Revista Rumos da História*, Vitória-ES, n.7, v.2, janeiro/julho de 2019.
- RAVANELLO, Ricardo B. A fotografia digital expandida: do hibridismo às imagens sem referente. *Discursos fotográficos*, Londrina v.15 n.26, p.64-84, jan./jun., 2019.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade* 20(2):71-99 jul/dez 1995.
- SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2019.
- SOARES, Maria Thereza; MIGUEL FEITOSA, Márcia Manir; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 3, nov. 2018.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. (Dissertação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), p.220, 2008.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: Arte feminista no Brasil e na Argentina*. (Tese de Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), p.354, 2013.
- TRINDADE, Zeidi Araujo; ENUMO, Sônia Regina Fiorim. *Triste e*

Incompleta: Uma Visão Feminina da Mulher Infértil. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 151-182, 2002.

VARGAS, Eliane Portes. 'Barrigão à mostra': vicissitudes e valorização do corpo reprodutivo na construção das imagens da gravidez. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 237-258, Mar. 2012.

VARIKAS, Eleni. *Pensar o sexo e o gênero*. Tradução Paulo Sérgio de Souza Junior. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2016.

WANDERLEY, Olga da Costa L. *Corpo, potência e significação na fotografia feminista latino-americana*. *Anais do III Colóquio de Fotografia da Bahia – Vol 1, N 1, 2019 (ISSN: 2674-564X)*. Salvador (BA), UFBA, EBA, 2019.

Arte e alimento: expressões históricas e culturais em telas de patchwork

CRISTIANE A. FERNANDES DA SILVA¹

Universidade Federal de Uberlândia

CLAUDE G. PAPAVERO²

Universidade de São Paulo

MÔNICA CHAVES ABDALA³

Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Manifestações artísticas em telas de *patchwork* ocupam espaços crescentes. Trata-se de uma arte *têxtil* essencialmente produzida por mulheres. Na *Brazil Patchwork Show* de 2015, o Clube Brasileiro de *Patchwork e Quilting* de São Paulo apresentou uma exposição intitulada: “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”. Algumas das obras retratavam comidas e bebidas representativas das identidades culturais brasileiras. Fotografamos e selecionamos para fins de análise quatro imagens que aludiam a características históricas e culturais do Brasil, tais como: migrações, etnias, religiões, festas e sociabilidades. A metodologia adotada foi qualitativa e incluiu análises bibliográficas e iconológicas.

Palavras-chave: Arte têxtil; cultura; alimentação

Résumé: Les manifestations artistiques sur toiles en patchwork occupent un espace de plus en plus remarquable dans les expositions. Il s’agit d’un art textile essentiellement produit par des femmes. Lors du Salon du Patchwork Brésil 2015, le Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo a organisé une exposition intitulée: «Passions brésiliennes – Notre terre, notre peuple». Certaines oeuvres représentant des aliments et des boissons caractérisaient quelques aspects des identités culturelles brésiliennes. Nous avons photographié et choisi pour les analyser quatre oeuvres qui faisaient allusion à des événements historiques brésiliens et des coutumes tels que: les migrations, les groupes ethniques, la religion, les fêtes, les sociabilités. La méthodologie adoptée, de nature qualitative, comporta des analyses tant bibliographiques qu’iconologiques.

Mots-clés: art textile; culture; alimentation

1 Pós-doutoranda em Sociologia pelo Museu Paulista. Doutora em Sociologia pela USP. Desenvolveu parte do doutorado na Universidade de Provença, França. Docente associada pelo Instituto de Ciências Sociais da UFU. cristafs@alumni.usp.br

2 Doutora em Antropologia Social pela USP. cpapavero@gmail.com

3 Doutora em Sociologia pela USP. Professora titular aposentada, atua no corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFU. mcabdala@ufu.br

Introdução

Diversas formas de imagens artísticas retratam elementos relevantes da história, dos costumes e dos valores simbólicos que figuram no imaginário de uma sociedade. A questão que focalizamos foi o problema da representação pictórica de práticas alimentares brasileiras expressas por meio de uma arte têxtil: o *patchwork*, técnica milenar, cuja elaboração remonta ao Egito antigo. Trata-se de uma expressão artística que, atualmente, ganha reconhecimento no mundo das artes, como atesta a multiplicação de exposições organizadas nas principais capitais do Brasil, a exemplo da cidade de São Paulo, onde foi realizado o trabalho de campo desta pesquisa.

No presente artigo, a breve exposição de um arcabouço teórico fundamentado em conceitos de Adorno, Certeau, Dwyre, Fischler, Maciel e Ortiz e numa discussão de questões metodológicas inspiradas em Bohnsack e Martins, antecedeu a análise de quatro telas de *patchwork* observadas numa exposição intitulada: “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”, organizada em 2015 pelo Clube Brasileiro de *Patchwork e Quilting* de São Paulo, sob curadoria de Benigna Rodrigues da Silva e de Wagner Vivian. Em seguida, discutimos os principais resultados da investigação. Das dezessete telas que representaram “*paixões brasileiras*” – apenas uma de autoria masculina –, três retiveram a atenção em virtude das referências a alimentos: o café, a caipirinha e o churrasco, sendo que uma quarta interessou por representar a culinária baiana⁴.

4 Uma primeira versão desta reflexão foi apresentada no XXXII ALAS. Congresso Latinoamericano de Sociologia, sob o título “Arte e alimento: expressões culturais reveladas em telas de *patchwork*”, em Lima, Peru, em 2019, com autoria de Cristiane A. Fernandes da Silva, Mônica Chaves Abdala e Basilio Senko Neto. O *paper* contava com uma segunda tela sobre café, retirada deste artigo em razão das limitações de espaço.

Arte e alimento, temas de nossa pesquisa, foram esquadrihados com o propósito de discutir questões históricas e hábitos culturais paradigmáticos da vida brasileira: processos de migração, etnicidade, religiosidade, festejos ou laços de sociabilidade. Para o estudo de uma série de imagens elaboradas em telas compostas a partir de retalhos de tecido, recorreu-se a uma metodologia de tipo qualitativo, com o apoio de análises bibliográfica e iconológica afim de traçar um panorama conceitual de reflexões atinentes à díade arte-alimento. Essa análise de temáticas associadas à alimentação, arte e cultura, integrou uma pesquisa apresentada anteriormente, tanto em *papers* de congressos, quanto sob forma de artigo publicado por Abdala, Silva e Papavero (2018), a reflexão no caso incidindo sobre telas de outra exposição⁵.

Alimentação, Arte e Expressões Simbólicas

Arte e alimento, cujos significados examinamos para evidenciar aspectos culturais constitutivos da sociedade brasileira, oferecem nossa díade temática medular. Como enfatizou Fischler (2001), o alimento necessário à sobrevivência não se apresenta isento de perigos ideais ou materiais. Com efeito, escolhas desastradas de ingredientes podem afetar a saúde de quem os ingere ou então sugerir uma imagem negativa de sua pessoa, já que, uma vez absorvidos eles se tornam elementos constitutivos da

5 A publicação focalizou a 10a *Brazil Patchwork Show*, de 2016, cujo tema foi alimentação e cultura e o título “Brasil, cheiros, temperos e sabores”. Entre as dezenove telas participantes havia apenas um autor do sexo masculino. Foram então analisadas cinco telas, referindo-se a diferentes simbolismos. É importante destacar que tanto a arte têxtil, quanto a cozinha pensada como forma privilegiada de cuidado com a vida, relacionada com o cotidiano, com o bem estar, são temas associados ao universo feminino. (ABDALA, PAPAVERO, SILVA, 2018).

própria matéria corporal. Semelhante vínculo entre aquele que come e os alimentos que o nutrem resulta, portanto, numa multiplicidade significativa de saberes e valores culturais representados simbolicamente por intermédio de uma expressão artística.

No presente artigo focalizamos o referido conjunto de quatro telas produzidas com a técnica do *patchwork*, consistindo na junção artística de retalhos de tecidos costurados, geralmente coloridos e estampados, formando imagens análogas às de um mosaico.

A interpretação de tais telas se defronta com um problema inicial: em que medida a arte têxtil do *patchwork*, produzida majoritariamente por mulheres, conseguiria captar e expressar significados culturais vividos por brasileiros?

Ortiz (2006) e Certeau (1995), referências para a compreensão da cultura enquanto construção social e simbólica fundada em relações sociais e relações de poder plurais, nos induziram a analisar o binômio cultura e identidade numa perspectiva histórica.

Desejamos captar diversos aspectos culturais de uma sociedade por meio de sua produção artística, visão coadunada com a acepção de Adorno (1970), autor que definiu a experiência artística como dotada de uma “natureza social” que, além de expressar os valores vigentes no âmbito de uma sociedade, dialoga com ela e lhe endereça críticas. Nestes termos, a arte que incorpora a sociedade também a rejeita. Trata-se de uma característica paradoxal que permite apreender as práticas sociais, tanto quanto as utopias e distopias observadas pelas lentes contínuas de sua afirmação e de sua negação.

Adorno afirma: “Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo [...] As obras de arte são cópias do vivente empírico [...]” (1970, p. 15). É nessa ótica da identidade da sociedade expressa pela arte que buscamos analisar algumas telas de *patchwork* capazes por sua riqueza de trazer a lume hábitos e costumes brasileiros sintetizados em obras têxteis e materializados pelo conjunto de artistas numa linguagem pictórica derivada de um lugar social: uma estética e uma episteme essencialmente femininas.

Nas Américas, o *patchwork* tem como berço o saber-fazer de afrodescendentes estadunidenses, cujas experiências de vida materializaram, nas imagens de suas artes com retalhos, expressões das mulheres em movimentos políticos na Guerra Civil, nos direitos civis do sufrágio universal e no protagonismo feminista das décadas de 1960 e 1970 (Dwyre, 2012). Vale ressaltar que a arte têxtil, de um modo geral, é produzida por mulheres, e o *patchwork* especificamente tanto deriva de uma estética notadamente feminina quanto dispõe de estudiosas fundamentalmente mulheres, portanto, a arte têxtil do *patchwork* resulta de uma cultura material, simbólica e intelectual do gênero feminino, realidade encontrada em vários países, entre os quais figura o Brasil.⁶

Estudando os vínculos entre *quilt/patchwork*, arte e poder, Dwyre (2012, p. 66) assinala as relações assimétricas no universo artístico, dominado pela hegemonia masculina e pelas artes plásticas tradicionais:

⁶ Esta análise ou (discussão) deriva mais especificamente da pesquisa de pós-doutorado de Silva, vinculada ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo, sob supervisão de Vânia Carneiro de Carvalho, e intitulada “Sentidos sociais em imagens têxteis: o *patchwork* brasileiro à luz do cenário euro-americano”, cujo foco é compreender a relação entre arte têxtil de *patchwork*, mulheres e a esfera doméstica. Resultados parciais dessa investigação foram apresentados no I Congresso Artes-Manuais na Academia, em janeiro de 2020, em São Paulo, com o título “Arte têxtil em telas de *patchwork*: um catalizador de sentidos e valores sociais”.

The larger feminist struggle for gender equality in society greatly shaped the debate over quilts as art within academia. For feminist scholars, the marginal status of quilts in the art world served as a touchstone for the marginal status of women in society; the quilt became a symbol of the patriarchal oppression of women's achievements [...] [The] struggle of quilt scholars to gain greater recognition within academia, which closely paralleled the struggle to gain greater recognition for quilts and quiltmakers within the art world, revealing how gendered and class-based power structures operated similarly in both cases.⁷

A despeito das relações assimétricas de gênero na sociedade e na esfera artística, as mulheres ocupam seu espaço desenvolvendo a sua estética feminina e sua leitura sobre a sociedade retratadas em suas obras, incluindo as têxteis.

Alimentos e bebidas expressam significados oriundos das regras da convivência social. Certas telas representativas de grupos sociais específicos tornam-se até “figuras emblemáticas” de suas experiências. Merece citação, por exemplo, o churrasco representado em uma das telas analisadas.

De acordo com Maciel (1996, p. 34): “Os chamados pratos típicos constituem uma cozinha emblemática, servindo para expressar identidades, sejam elas nacionais, regionais ou locais”. O churrasco tornou-se “prato

⁷ “A maior luta feminista pela igualdade de gênero na sociedade moldou grandemente o debate sobre o *quilt* como arte dentro da academia. Para as estudiosas feministas, o estatuto marginal do *quilt* no mundo das artes serviu de pedra de toque para a marginalidade das mulheres na sociedade; ele tornou-se um símbolo da opressão patriarcal às conquistas das mulheres [...] [A] luta das estudiosas de *quilt* para obter reconhecimento dessa arte dentro do meio acadêmico assemelha-se estreitamente à luta para se obter reconhecimento do *quilt* e de suas produtoras dentro do mundo artístico, revelando como as estruturas de poder baseadas em gênero e em classe social funcionavam de forma semelhante em ambos os casos”. (Tradução nossa).

emblemático” por derivar de prática cultural significativa para a sociedade do Rio Grande do Sul e, nesse sentido, é entendido pela autora como uma manifestação cultural eloquente, “expressando julgamentos e valores bem como formas de sociabilidade e de organização grupal” (idem). Nas palavras de Maciel:

Associado à figura do gaúcho, o churrasco remete a alguns aspectos que concernem ao processo de construção de identidades regionais envolvendo, de um lado, a “tipificação” ou a estereotipia pela qual certos elementos culturais são utilizados como indicadores identitários e de outro a uma forma de ritual de comensalidade (MACIEL, 1996, p.34).

Comer churrasco remete, portanto, a valores culturais concretizados por meio da culinária e associados a uma identidade regional, ao passo que a caipirinha carrega em sua longa história uma multiplicidade de significados culturais além do imaginário de uma nação, como veremos mais adiante.

Procedimentos para análise das imagens

No tratamento de imagens, Bohnsack (2007) recusa veementemente a tendência das Ciências Sociais a recorrer ao procedimento metodológico de análise por meio de sua textualização: a seu ver, trata-se de tendência que deveria ser evitada e substituída por uma apreciação específica de suas fontes. Herdeiro de Mannheim, Heidegger e Luhmann, o autor (2007) assinala a mudança de uma abordagem iconográfica para outra iconológica, na qual se deixou de perguntar o que (*was*) são os fenômenos sociais e se indaga como (*wie*) eles são, implicando não somente o ato de descrever as imagens, mas ainda o fato de conhecê-las em sua produção.

Conforme Bohnsack (2007, p. 303), a análise imagética deve ultrapassar a condição de “composição planimétrica” e avançar em direção a uma “projeção perspectivista”, que permite “o desenvolvimento de uma perspectiva sobre os produtores de imagens e suas visões de mundo”.

Numa vertente similar, Martins (2008) adverte que no caso específico da fotografia, esta não representa uma fonte de registro factual dotado de evidências irrefutáveis da realidade social, mas antes se mostra portadora de vestígios dos imaginários de seus sujeitos. Nesses termos, mais do que encerrar um método de pesquisa, as representações pictóricas veiculam indícios da sociedade a qual se referem.

Toda imagem, antes de constituir um objeto bidimensional, narra também biografias culturais. Nessa perspectiva, elegemos parte das telas figurativas de *patchwork* apresentadas na edição de 2015 da feira: *Brazil Patchwork Show*. Na exposição “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”, o tema inspirou dezessete telas, que aludiam além da culinária, à arquitetura, às flores, às crenças, à música (ao samba), ao futebol, aos festejos populares, à praia, à mulata, ao “malandro” e à arte de rua (grafite). O Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, associação reunindo artistas têxteis, em sua grande maioria mulheres, especializadas na produção de *patchwork*, assumiu, com efeito, o compromisso de difundir vivências culturais brasileiras relevantes e de zelar por elas, propósito patente nos títulos das exposições organizadas em outras ocasiões: *Brasil: cheiros, temperos e sabores* (2016); *Brasil: quintais, sítios e fazendas* (2017) e *Brasil: lugares inspiradores* (2018).

Como já adiantado acima, selecionamos quatro telas da exposição de 2015, compondo um repertório de temas voltados para representações

da gastronomia brasileira, a saber: o café, a caipirinha, o churrasco e a culinária da Bahia. Tratava-se de um conjunto eloquente para a apreensão de significados culturais constitutivos de peculiaridades regionais e de matrizes étnicas brasileiras. Fotografamos essas telas que associavam arte e alimento, expressando aspectos culturais relevantes do Brasil em suas dimensões nacionais ou regionais e, sob a rubrica de patrimônio cultural protegido, até internacionais.

Tomamos como base a exposição “Paixões Brasileiras” em virtude de algumas telas apresentarem gêneros comestíveis representativos do cotidiano brasileiro e diferentes olhares, possibilitando capturarmos valores culturais significativos por meio de imagens que remetiam a modos de alimentação. A presente análise integra, portanto, uma pesquisa mais ampla iniciada a partir das telas de outra exposição na qual temáticas entrelaçadas de alimentação, arte e cultura ocuparam o foco.

Café: da xícara às representações pictóricas

O café, bebida preparada a partir de grãos contidos no fruto de uma rubiácea originária de Kaffa, na Etiópia, onde se encontra a planta nativa, recebeu uma denominação que não derivava de seu local africano de origem, mas de uma palavra árabe, “qahwah”, significando vinho, levando-o a ser conhecido como “vinho da Arábia” (MISTRO, 2012, p. 3). Efetivamente, a difusão do cultivo dessa planta pelo mundo deveu-se aos árabes, que iniciaram o costume de beber café em função de os preceitos religiosos do islamismo proibirem o consumo de bebidas alcoólicas. Todavia foi a Turquia, pioneira no “hábito do café”, que o popularizou, “transformando-o em ritual de sociabilidade” (MARTINS, 2012, p. 19).

Conforme Martins (2012, p. 7):

Desde a sua descoberta, a *Coffea arábica* traçou novas rotas comerciais, aproximou países distantes, criou espaços de sociabilidade até então inexistentes, estimulou movimentos revolucionários, inspirou a literatura e a música, desafiou monopólios consagrados, mobilizou trabalhadores a serviço da Revolução Industrial, tornou-se o elixir do mundo moderno, consolidando as cafeterias como referências internacionais de convívio, debate e lazer.

A autora acrescenta que a história pode ser contada por meio das bebidas de diversos tipos, a exemplo do café, da cerveja, do vinho, dos destilados, do chá e mesmo da Coca-Cola, pois, “cada uma a seu tempo – marcam processos culturais e representam dinâmicas sociais, econômicas e políticas distintas” (MARTINS, 2012, p. 7).

A adesão à bebida foi tão intensa que, ao longo da história, ela foi inserida em representações das artes plásticas de diversos países. De acordo com Magalhães (1939), a primeira tela que retratou o café arábico intitulava-se “Café holandês”, de autoria do pintor alemão da “escola holandesa” Adrien van Ostade (1610-1685), obra datada de 1650, 35 anos apenas após a introdução dessa rubiácea nas terras de Guilherme-o-Taciturno, príncipe de Orange.

No Brasil, a produção de café teve início à época colonial, tomando tal amplitude que a refeição matinal portuguesa foi renomeada no país como “café da manhã”. No período do Império (1822-1889) esse grão se tornou o principal produto agrícola nacional e de exportação – resultando inclusive num uso simbólico corrente de seus ramos para ornamentar brasões e a própria bandeira imperial. A fase de esteio da economia

durou até os anos 1930, então na República, quando a grave crise de 1929 provocou grande queda nos preços acompanhada de uma abissal destruição de excedentes e quebra de produtores. No dizer de Carneiro (2020):

La demande extérieure, notamment étatsunienne, a entraîné au XIX^e siècle la diffusion d'un produit qui était l'emblème par excellence de la modernité et de la sobriété. Conformément à la logique du système colonial qui privilégie la monoculture, le Brésil s'est spécialisé dans sa production, à tel point qu'il en est devenu au XX^e siècle le plus grand producteur mondial.⁸

Mercadoria central para a economia do país, essa bebida símbolo da vida moderna tornou-se representação privilegiada da sociabilidade masculina no espaço público e exaltada por seus efeitos excitantes e estimulantes, na contramão de uma forte apreciação crítica quanto às implicações na saúde, nos meios europeus. Literatura e artes ecoaram esses aspectos, sem perder de vista o avanço por vezes brutal da propriedade privada e de formas de exploração do trabalho, fosse escravo, fosse assalariado, ensejando metáforas relativas à conquista, desbravamento, belicosidade (CARNEIRO, 2020). Magalhães (1939) atesta que o primeiro registro pictórico brasileiro inspirado pelo café arábico ocorreu pelas mãos do ítalo-brasileiro Cândido Portinari. Tratava-se de tela chamada “Café”, enviada em 1938 para o *Carnegie Institute International Exhibition of Modern*

8 “A demanda exterior, notadamente dos Estados Unidos, levou no século XIX à difusão de um produto [o café] que era por excelência o emblema da modernidade e da sobriedade. Conforme a lógica do sistema colonial que privilegia a monocultura, o Brasil se especializou em sua produção, a tal ponto que se tornou no século XX seu maior produtor mundial.” (Tradução nossa).

Painting dos EUA. Caracterizada como obra modernista, Portinari retratava nessa tela a “indústria agrícola da rubiácea aurífera”, ao trazer “amplo trecho de fazenda, com renques de cafeeiros”, mostrando também “a apanha dos frutos, a seca em tableiros, o escamento, o transporte e o empilhamento das sacas” (MAGALHÃES, 1939, p. 241).

Figura 1 – Café (Vera Lúcia del Vecchio Nunes, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva, Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

Três quartos de séculos depois da produção da obra de Portinari, na exposição de *patchwork* “Paixões Brasileiras”, de 2015, observamos duas telas representando também o café. Analisamos aquela produzida por Vera Lucia del Vecchio Nunes, denominada “Café”, que mostra, em pano de fundo, um grande terreiro quadriculado em tons pastéis, sobre o qual, supostamente, estariam espalhados grãos de café em diferentes estágios de maturação, secando, expostos ao sol tropical. Sobre a área do terreiro destacam-se as silhuetas pardas de dois trabalhadores munidos de rastelos que espalham os grãos para sua melhor secagem. Já em primeiro plano, na parte superior da tela, colocado em posição perpendicular, observa-se um galho exuberante do arbusto. A folhagem carnuda contrasta tons de verdes escuros e claros. O ramo guarnecido de grãos, exhibe as quatro fases do processo de maturação da planta: verde claríssimo e mais escuro, vermelho claro e rubro. Dois elementos chamam a atenção: a presença de grãos espalhados sobre o terreiro é apenas insinuada: cabe à imagem vigorosa do galho figurada em primeiro plano informar a natureza do vegetal que recobre o terreiro. Outro aspecto notável dessa tela reside no amortecimento da referência ao sofrimento laboral⁹. A obra mostra de forma idílica, em traços corporais esguios e suaves, dois trabalhadores rurais, cujo esforço não pode ser percebido. Semelhante representação do café diverge fundamentalmente daquela elaborada por Portinari, artista que sempre deu ênfase à existência do esforço físico, incorporando o trabalhador no centro de atenção de suas pinturas e denunciando, portanto, na expressão artística, as precárias condições do

9 Uma segunda tela consagrada ao café, nomeada “Aroma e sabor” por sua autora, a artista Maricéia Rezende Almeida, também deixou de figurar o momento da labuta. A artista priorizou uma expressão cultural fundamental da sociabilidade e hospitalidade brasileira, como sugere uma das inscrições, na lateral da tela: “*Cafê é uma das paixões brasileiras, que tal desfrutar essa bebida com os amigos?*”.

trabalho manual. Com efeito, antes da atual expansão da mecanização nas lavouras, predominavam relatos do caráter exaustivo e penoso dessa atividade agrícola, um aspecto que deixou marca nas lembranças de imigrantes europeus assalariados que, após a abolição, desembarcaram no Brasil para substituir a população cativa.

No que tange aos significados atribuídos ao café, ao mencionar uma reunião de políticos brasileiros esperando pela bebida, Magalhães (1939, p.147) referiu-se ao seguinte mote: “Quente como o inferno! / Preto como o carvão, / Forte como o diabo, / Doce como o amor”. Frase lapidar aludindo tanto ao modo de preparo do café brasileiro, servido quente e preparado com pó muito torrado; quanto aos significados culturais que lhe são associados, já que a bebida é caracterizada como alimento diabólico e sedutor. Embora os métodos de confecção da bebida não sejam explicitados, nota-se que Nunes registra a diversidade dos modos de consumo:

Aqui, é conhecido como pingado, cortado, expresso, cappuccino e é, sem dúvida alguma, uma paixão nacional. Está ligado a momentos especiais sejam eles em nossas casas ou fora dela, onde esse pretinho gostoso está sempre presente e faz parte integrante do nosso dia-a-dia.

Observa-se, portanto, que o café dispõe não apenas de propriedades nutricionais, mas transcende a condição de bebida encarregada de alimentar o corpo, possuindo também a faculdade de brindar a alegria em companhia de familiares, amigos e convivas.

Caipirinha e festividade

Figura 2 – Santa Caipirinha
(Wagner Vivian e Benigna Rodrigues da Silva, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva,
Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

Outra bebida brasileira que deu o ar da graça na exposição, foi a caipirinha, um coquetel a base de cachaça (destilado feito do caldo ou mel da cana-de-açúcar) misturada com açúcar, gelo e, em geral, limão: uma

maneira brasileira de servir essa aguardente, segundo Cascudo, (2014b). A caipirinha, pois, “protagonizou” a segunda tela, produzida por Wagner Vivian e Benigna Rodrigues da Silva. Tratou-se de obra sarcasticamente intitulada “Santa caipirinha”, título explicado pelas frases em forma de oração que a ladeiam:

Sede carinhosa conosco. Deixai-nos alegres, porém sóbrios.

Dai a nossa mente leveza para que ela tenha pensamentos claros e para que possamos sempre sentir a vossa Divina presença.

Correi sempre em nossas veias, mas livrai-nos do torpor e fazei com que possamos ser saudáveis, aquecidos e refrescados pela vossa pureza e sabor.

Que a vossa Santa Mistura nos proteja sempre. Amém.

A caipirinha, receita genuinamente brasileira da bebida completou um século em 2018, sendo promovida, em 2003, à condição de patrimônio cultural protegido internacionalmente. Vale frisarmos, pois, sua divulgação além do âmbito das fronteiras brasileiras resultando em substituições do álcool de cana-de-açúcar por outras bebidas.

Num estudo recente sobre a cachaça, Barbieri (2019) observou que mudanças em suas representações começaram nos anos 1920, quando os intelectuais modernistas propuseram repensar a ideia da nação por meio de valorização das práticas, dos saberes e dos costumes nativos. No entanto, segundo a autora, foi somente a partir da década de 1990 que se desenhou um novo quadro relativo aos significados associados à cachaça. No dizer de Barbieri:

Novos adjetivos começam a ser conferidos a ela, como *gourmet*, *premium* e artesanal, ao mesmo tempo em que termos como regional e nacional ganharam novas roupagens. Atrelado a estas inovações, novos públicos, novos mercados, investimentos de empresas produtoras e nova legislação [...] (BARBIERI, 2019, p. 18).

Nesse contexto, aos poucos, cachaça e caipirinha foram adquirindo protagonismo enquanto produtos comerciais exportados e símbolos da nação.

Na página inicial do site do Museu da Cachaça, situado em Paty do Alferes, no Rio de Janeiro, temos a exata dimensão da importância que a bebida assumiu ao longo de nossa história, conforme citação abaixo:

A cachaça que já foi a mais popular de todas as nossas bebidas, é hoje conhecida internacionalmente como o *produto tipicamente brasileiro*. Ao servir de base para aperitivos como a caipirinha, traduzindo o *paladar nacional*, ganhou status de produto de exportação e tornou-se mais um *símbolo do Brasil* para o mundo, tal qual o samba e o futebol [grifos nossos]. (Museu da Cachaça do Rio de Janeiro, 2019).

A tela que retrata a caipirinha impressiona pelo aspecto imponente. A representação exigiu cores quentes. O vermelho intenso do fundo se desdobra em tons levemente matizados. O fundo quadriculado recebeu uma sobreposição de figuras angelicais aladas: brancas, verdes, azuis, amarelas e alaranjadas. Alguns anjos são apresentados rezando, outros voando. Trata-se de personagens posicionados, ora frontalmente, ora atrás

da taça transparente que contém a bebida dourada. Curiosamente essa cor remete a uma analogia com a cerveja, reforçada pela homogeneidade do líquido, em razão da ausência dos pedaços de frutas que acompanham usualmente a preparação da bebida.

Detalhe interessante: a taça não está figurada por inteiro, parte do lado direito desaparece atrás da borda da tela, sugerindo que, apesar de ocupar o primeiro plano na imagem, ela não seria a única protagonista da representação. Os querubins também atuam como figuras de primeira ordem, suspeita confirmada pelo texto da oração que os artistas adicionaram à imagem, misturando com certa irreverência o lado profano da bebida alcoólica e o caráter sagrado dos representantes divinos.

Essa leitura de uma fusão do sagrado e profano se solidifica, sobretudo, para além da própria oração, em duas figuras emblemáticas de querubins: um deles de cor verde, está ajoelhado diante da taça gigante e, as mãos juntas, parece rezar como se lhe devesse devoção. O outro, quase invisível, foi representado como se descesse do topo da taça, tomado por uma expressão fisionômica de alegria fulgurante, como se estivesse sob o efeito entorpecedor da caipirinha.

Tais leituras da tela atestam, portanto, uma perfeita fusão sincrética de duas ordens diversas de fenômenos cuja força cultural parece marcar igualmente a vida brasileira: a religiosidade e a festividade.

Churrasco e congração

Figura 3 – Churrasco (Denise Degani, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva,
Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

Distanciando-se do ramo das bebidas em prol daquele das comidas, a terceira tela selecionada denominou-se: “Churrasco”. A artista Denise Degani, escolheu representar um churrasco: iguaria composta de diferentes carnes assadas no espeto pelas chamas de uma fogueira acesa com achas de lenha ou com carvão. A obra ressaltou o conagraçamento proporcionado àqueles que compartilham a mesma mesa e – aspecto ressaltado no estudo

de Maciel acima mencionado (1996) – a artista assegura se tratar de uma comemoração social destinada a reforçar os laços de união entre amigos e familiares. Não figuraria apenas uma mera ocasião de comer um alimento tão apreciado quanto nutritivo. Segundo Degani: “Entre as tantas paixões do povo brasileiro poucas tem tanto poder de agregar pessoas, encontrar colegas de velhos tempos, comemorar aniversários, reunir familiares, são alguns dos vários motivos utilizados para fazer um belo churrasco”.

Trata-se, portanto, de outro alimento que extrapola sua natureza de nutriente do corpo físico, atestando a importância do alimento ser considerado do ponto de vista sociológico, pois ao comer e beber juntas, as pessoas também produzem relações sociais e compartilham códigos, significados e valores.

Essa capacidade assumida pelo churrasco de congregar pessoas é brindada pelas cores da tela que, assim como a da caipirinha, têm um forte pendor pelas cores quentes, sobretudo em razão da presença destacada de labaredas de fogo jorrando de dentro da churrasqueira, o que assinala tratar-se do momento inicial do assado, pois a carne precisa ser tostada em cima de brasas e não de chamas ardentes. Entretanto, apesar de as labaredas indicarem o início do processo de cocção, dois elementos intrigantes constam da tela: a faca e o garfo pendurados nas duas laterais da boca da churrasqueira, parecem não terem sido usados, porém as carnes, tanto aquelas enfiadas em dois espetos deitados sobre a tábua de madeira, quanto os pedaços mantidos soltos ostentam uma cor mais castanha que rubra, parecendo já assadas. Quanto aos vegetais e aos temperos: tomates, rodela de cebola, pimenta, ervas *in natura* e limão, eles aparecem sob forma fresca e crua. As linguiças, por sua vez, ocupam uma posição inabitual e artística: foram atadas por fios à parte inferior

da pedra, abaixo da tábua, ao invés de serem espetadas sobre o fogo para assar.

A churrasqueira apresenta um acabamento requintado: sua base composta de pequenos quadriculados sugere a existência de um revestimento de azulejos e a parte sob a tábua parece ser de mármore, ambos materiais pouco usuais em casas modestas, indicando, portanto, a representação de um domicílio de família de posses. Os comentários da artista referentes às classes sociais assinalam, porém, um sentido diverso:

Atualmente, quando se convida um amigo para um churrasco não se tem apenas a ideia de comer, mas forma-se uma imagem de conagração, de reunião e de amizade. Muitas vezes, a própria preparação já é uma atividade relacionada ao prazer, independente de classe social.

No que diz respeito à caracterização da classe social dos comensais sugeridos, apenas um dos lados da pirâmide social foi figurado, embora a artista emita claramente a intenção de conferir à obra não apenas sua representação de atividade destinada a saciar a fome, mas a figuração de um preparo culinário propenso a integrar indivíduos independentemente de sua classe social.

O conjunto das telas representa, dessa forma, alimentos que deixaram de ser fim e passaram a se constituir em meios para expressão de convivências culturalmente significativas, compartilhadas por diferentes grupos sociais.

Culinária baiana e matrizes étnicas

Figura 4 – *Bistrot da Edith* (Edith Puglia Sanchez, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva, Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

A última tela dá ênfase não propriamente à comida, porém ao ambiente, por intermédio da figura de uma mulher, possivelmente a cozinheira, que ocupa o centro da cena representada. Apesar da artista, Edith Puglia

Sanchez, não mencionar explicitamente hábitos da gastronomia francesa, o título da obra: “*Bistrot* da Edith” (seu próprio nome atribuído ao estabelecimento) reúne dois elementos inesperados, mas não incompatíveis. O “*Bistrot*”: restaurante de pequeno porte, empreendimento de culinária francesa dedicado à confecção caprichada de iguarias caseiras vendidas a preços razoáveis, ofereceria, no caso, especialidades da culinária baiana.

Diferindo das telas da caipirinha e do churrasco, o “*Bistrot* da Edith” apresenta apenas uma fachada de sobradinho. Não figura na obra nenhuma representação explícita de preparos culinários, todavia, o colorido da fachada dessa casa, ao mesmo tempo alegre e suave, bem poderia lembrar o aspecto de algum quitute baiano regado com um pouco de azeite de dendê. Na tela a ênfase das cores recai sobre o verde dos ramos de folhas aposto à cor palha e ocre da parede da casa, cujos muros lembram as tonalidades costumeiras das fachadas de praças soteropolitanas, como o largo do Pelourinho. Apenas as bandeirinhas e o balão, que enfeitam a parte superior da porta, ostentam cores vivas. O cume envidraçado da porta tem formato de meia lua e apresenta arabescos decorativos. No vão da porta assoma a silhueta de uma mulher revestindo a indumentária tradicional das mulatas baianas: blusa amarela decotada, saia longa de chita florida e um ojá sobre a cabeça, espécie de turbante cujas tonalidades retomam aquelas da saia. Semelhante indumentária remete às vestes que filhas de santo usam em terreiros de candomblé, mas, no caso, o colorido alegre da roupa foge ao branco, assemelhando-se aos trajes cotidianos das vendedoras de acarajés.

Dois aspectos da tela chamam à reflexão: do lado de fora do restaurante há duas mesinhas de madeira postas lado a lado, mas elas estão vazias e não se vê, nem cadeiras, nem sinal de clientes por perto. A luz forte que incide

sobre a tela revela que, certamente, ainda é dia com um sol a pino. A pose de ócio exibida pela mulher confirma também a ausência dos clientes. Ela se mantém em pé, à soleira da porta, no interior do estabelecimento – supostamente fechado, visto que uma grade baixa de ferro está cerrada. A cabeça da mulher inclina-se ligeiramente para a direita, sua mão direita repousa sobre a cintura, a esquerda sobre o decote da blusa, os braços descrevem curvas. Trata-se de postura expressiva de serenidade em perfeita harmonia com as cores do ambiente exterior, sugerindo a ideia de que não é propriamente a comida que a artista quer salientar por meio de seu *bistrot*, mas a figura de uma mulher negra depositária de saberes culinários tradicionais de origem étnica. Com efeito, ao observarmos a obra mais atentamente, nos deparamos com os lábios carnudos da mulher, traços frequentes de representação das africanas.

Consoante ao tema proposto pelo Clube Brasileiro de *Patchwork e Quilting* de São Paulo: “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”, o texto da artista que acompanha a tela, reforça nossa leitura da obra: a mensagem destaca nitidamente o valor identitário atribuído à culinária baiana.

A culinária baiana tem forte influência das culturas Africanas, Portuguesas e também associada a religião. Os africanos trouxeram o gosto por temperos fortes, com os Índios veio a utilização de frutas, plantas e peixes locais. Os Portugueses trouxeram os manuseios dos utensílios.

Semelhante perspectiva de uma história gastronômico-cultural brasileira enredada por três etnias constituintes: indígena, portuguesa e africana, foi instigada por um texto vencedor, apresentado em meados do século

XIX por Karl F. P. Von Martius (1845), por ocasião de um concurso promovido pela recém-fundada Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Enquanto mito de origem da nação brasileira, a ideia do impacto de três “raças” interagindo no mesmo espaço territorial repercutiu profundamente no imaginário da população, como atesta a escolha do tema da tela por Sanchez, a despeito das críticas endereçadas por Lévi-Strauss à noção de uma existência de diferentes raças humanas (1976), das objeções antropológicas despertadas pelo conceito de aculturação e da obliteração (do papel) da contribuição de outros povos aos usos brasileiros, tanto em tempos coloniais quanto em épocas atuais.

Amplamente retomado no período modernista durante o processo da construção representativa de uma identidade brasileira deslanchado, sobretudo, a partir de 1922 por autores paulistas e nordestinos, esse mito profundamente enraizado originou na obra de Gilberto Freyre a noção utópica de uma “democracia racial”: de uma escravidão que não excluía certa doçura afetiva nos relacionamentos entre cativos e senhores. Os aportes culturais de cada matriz populacional foram considerados escamoteando parcialmente o teor efetivo das relações sociais desenvolvidas. Não obstante as críticas endereçadas a semelhante formulação a partir de meados do século XX, na esteira da refutação do conceito de raças humanas, Câmara Cascudo não deixou de organizar sua “História da alimentação no Brasil”, publicada em primeira edição em 1967, em torno da configuração dos cardápios tradicionais brasileiros fundamentando-se no mito das três matrizes populacionais.

Por meio da tela e da mensagem de Sanchez é possível vislumbrar a ampla

divulgação e aceitação desse mito original das três matrizes, aceitação temperada, entretanto, com o acréscimo de um reconhecimento mais atual do valor simbólico das religiões afro-brasileiras.

Reflexões Finais

Alimentos e bebidas figurados nas telas de *patchwork* da exposição analisada registram manifestações culturais do Brasil. Vale sublinhar que, de dezessete artistas, sendo dezesseis mulheres, que compuseram obras representando paixões brasileiras, cinco tenham escolhido exaltar alimentos, três preferindo descrever bebidas de presença marcante no cotidiano da população, isto é, bebidas costumeiramente consumidas e oferecidas no âmbito brasileiro das relações de sociabilidade.

A cachaça, subproduto da produção açucareira exportada, isto é, do esteio econômico da colonização portuguesa inicial em terras brasileiras, aludiu a um item de amplo uso nas convivências sociais e nas medicinas caseiras. O churrasco relatou uma consequência previsível da ocupação da região sul do país através da expansão econômica da pecuária: o consumo socialmente compartilhado das carnes disponíveis. Quanto ao café, produto de exportação de enorme relevância econômica, tanto nos séculos XIX, quanto no XX, merece ênfase a circunstância de seu cultivo ter constituído um fator importante no desenvolvimento das regiões sudeste e centro-oeste brasileiras. Ao ser analisada, a representação pictórica de sua produção salientou o consumo diário tradicional da bebida, obliterando o aspecto do labor forçado sofrido pela mão-de-obra escravizada ou pelos trabalhadores europeus, imigrantes pobres que substituíram esses cativos.

Observadas por outro ângulo, as representações das telas remetem ao café, bebida nacional ou a ícones da brasilidade, como a caipirinha e a imagem fartamente explorada da mulher mulata sensual, como tivemos oportunidade de apontar em trabalho anterior. No caso da tela que figurou uma cozinheira baiana, aludindo a um cardápio desprovido de menção às iguarias, imperou, aliás, uma afirmação da relevância do aporte cultural negro à antiga capital do Brasil colonial.

Uma trama entrelaçando atividades econômicas associadas à produção de alimentos e vínculos de sociabilidade ressaltou a existência de formas brasileiras de relacionamento social envolvendo prescrições de consumo. As imagens costuradas nas telas, essencialmente por mãos femininas, revelam a existência de um repertório variado de paixões enraizadas no imaginário popular forjadas em torno de relações de sociabilidade que remetem ao processo histórico da colonização do território, à construção da regionalidade – a exemplo do churrasco gaúcho – à composição étnica da população e às filiações religiosas, possibilitando ao estudioso que se debruça sobre tais representações uma reflexão sobre o imaginário que forjou uma visão da nação. O conjunto de artistas desafiado a confeccionar telas de *patchwork* inspiradas por *paixões pessoais*, diversificou os alvos geográficos e os produtos consumidos, compondo, à sua revelia, um panorama regional que, mesmo parcial, retratou efetivamente traços culturais significativos da nação.

Assim, ao produzirem peças de *patchwork*, as artistas e o artista dessa exposição reconstroem, conjuntamente, a trama social da coletividade na qual se inserem, sendo que as leituras dessas telas nos permitem mergulhar no teor dos múltiplos significados associados aos alimentos, observados numa perspectiva que transcende a mera alimentação do corpo físico

em prol de uma visão fortemente marcada pela dimensão simbólica que constitui o ser social.

Referências Bibliográficas

Obra Completa

ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 1970.

BARBIERI, R. C. C. *Cachaça, por favor!* Embates de representações na perspectiva do *organizing*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

CASCUDO, L. da C. (2011). *História da alimentação no Brasil*. São Paulo, Brasil: Global.

_____. *Antologia da alimentação no Brasil*. São Paulo, Brasil: Global, 2014a. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/354289849/Antologia-Da-Alimentacao-No-Brasil-Luis-Da-Camara-Cascudo> Acesso em 27 jul. 2020.

_____. *Prelúdio da cachaça*. São Paulo, Brasil: Global, 2014b. Disponível em: https://issuu.com/brunovideira/docs/prel_dio_da_cacha_a_-_c_mara_cas Acesso em 27 jul. 2020.

DWYRE, Megan Breen. *To be “hight” and “fine”*: quilts, art and power, 1971-1991.

Thesis (Master of Arts, History). Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, EUA, 2012.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

FISCHLER, Claude. *L’omnivore: le goût, la cuisine et le corps*. Paris: Odile Jacob, 2001.

CERTEAU, M. de. *A cultura no plural*. São Paulo, Brasil: Papyrus, 1995.

- MAGALHÃES, B. de. *O Café na história, no folclore e nas Belas-Artes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 174, 1939. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3906>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- MARTINS, J. de. S. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, A. L. *História do Café*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Capítulo de obra

- LÉVI-STRAUSS, C. Raça e História. In: _____. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.

Artigos

- ABDALA, M. C.; SILVA, C. A. F.; PAPAVERO, C. G. Artes tradicionais do fazer: Alimentos e *patchwork* em tramas. *Artcultura*. Uberlândia, Brasil, v.20, n.37, p. 95-111, 2018. <https://doi.org/10.14393/artc-v20-n37-2018-47243>
- BOHNSACK, R. A interpretação de imagens e o método documentário. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 9, n.18, p. 286-311, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222007000200013&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em 27 jul. 2020.
- CARNEIRO, H. Des boissons fermentées amérindiennes à la *cachaça* et au café : une brève histoire des boissons au Brésil, de l'époque coloniale à la République. *Brésil(s)*. Sciences Humaines et Sociales.[online] n.17, mai. 2020. Disponível em: <http://journals.openedition>.

org/bresils/6612 Acesso em 15 mai. 2020. <https://doi.org/10.4000/bresils.6612>

MACIEL, M. E. Churrasco à gaúcha. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Brasil, ano 2, n.4, p 34-48, 1996.

VON MARTIUS, K. F. Como se deve escrever a História do Brasil: Dissertação oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil pelo Dr. Carlos Frederico Ph. De Martius, acompanhada de uma biblioteca brasileira ou lista de obras pertencentes à História do Brasil. *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro. n. 24, tomo 6, p.381-403, 1845.

Sites

MISTRO, J. C. *A cultura do café*. São Paulo: Instituto Agroeconômico (IAC/APTA); São Paulo: Centro do Café, 2012. Disponível em: <<https://petfaem.files.wordpress.com/2013/10/a-cultura-do-cafc3a9.pdf>> Acesso em 27 jul.2020.

MUSEU da Cachaça do Rio de Janeiro. Portal do Museu da Cachaça. Paty de Alferes, Brasil. Disponível em: https://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=30:museu-da-cachaca&Itemid=216 Acesso em 27 jul.2020.

Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de consumo

ALMERINDA DA SILVA LOPES¹
Universidade Federal do Espírito Santo

TAMARA SILVA CHAGAS²
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Pretende-se analisar a obra de Cybèle Varela no Brasil dos anos 1960 e sua relação com a incipiente sociedade de consumo brasileira. Nesse período, a artista produziu objetos e pinturas nas quais sobressaíram cenas do cotidiano urbano carioca, adotando uma postura concomitantemente de interesse e de crítica em relação à cultura de massa. Procura-se estabelecer pontos de convergência e de divergência entre a produção da artista, inscrita no contexto da Nova Figuração Brasileira, e a Pop Art estadunidense. Para tanto, utiliza-se o método qualitativo e explicativo. Conclui-se que Varela fez do repertório Pop seu ponto de partida, mas o ultrapassou ao trazer signos e questões novos, próprios da conjuntura brasileira, criando um diálogo com a tendência internacional, porém contribuindo com uma arte original e de vanguarda.

Palavras-chave: Cybèle Varela; Pop Art; Nova Figuração.

Abstract: This article intends to analyse Cybèle Varela's artwork in 1960's Brazil and its relationship with the beginner Brazilian consumer society. During this period, the artist produced objects and paintings about scenes from Rio's urban daily life, adopting at the same time a posture of interest and criticism in relation to mass culture. The article seeks to establish points of convergence and divergence between the artist's production – inscribed in the context of Nova Figuração Brasileira – and American Pop Art. For this purpose, it uses the qualitative and explanatory methodology. The article concludes that Varela made the Pop repertoire her starting point. However, she transcended this tendency by bringing new signs and issues, typical of the Brazilian conjuncture, creating a dialogue with the international style, but contributing to it with an original and vanguardist art.

Keywords: Cybèle Varela; Pop Art; Nova Figuração Brasileira.

1 Pós-doutora pela Universidade de Paris I. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I (período sanduíche). Professora da UFES. E-mail: almerindalopes579@gmail.com

2 Doutoranda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestra em Artes pela UFES. E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

Considerações iniciais

Cybèle Varela é uma artista importante que necessita ter sua obra mais discutida e venha a ser inserida na historiografia da arte brasileira. Basta citar que a sua contribuição às chamadas Novas Figurações Críticas, formuladas por meio de um diálogo muito particular com a Pop Art americana e o Novo realismo europeu, ainda não foi devidamente estudada e redimensionada. Apesar da vida efêmera desse gênero de linguagem artística, considerando que seu ciclo mais produtivo se desenvolveu entre 1965 e 1969, ou seja, “até à revanche do regime militar, quando boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política” (ARANTES, 1973, p. 5), foi talvez o período de maior adesão e emergência de mulheres, o que as colocava como intrusas em um universo predominantemente masculino.

Além disso, a ampliação das pesquisas acadêmicas nos últimos anos começa a fazer justiça a algumas artistas, quando passaram a angariar mostras retrospectivas, ou participação em eventos em importantes museus do país. Tais estudos e mostras vieram atestar, inclusive, que não foram poucas as proposições femininas que superaram em ousadia inventiva as propostas dos congêneres do sexo masculino, tanto no que se refere à adoção de determinados processos, materiais e gramáticas visuais, quanto na forma como o respectivo engajamento político/crítico perpassa as obras. Embora não haja ainda um diagnóstico circunstanciado de tal fenômeno, talvez se possa atribuir a causa de tal interesse feminino pelas linguagens pop, às lutas incetadas, na mesma época, pelas mulheres de classe média pela igualdade de gênero, por direito a maior participação no mercado de trabalho, o que não era bem visto ou incomodava os militares. Essa participação feminina não deixava de representar um

avanço, considerando que nos Estados Unidos, país democrático e no qual a Arte Pop se desenvolveu desde o final dos anos 1950, e se tornou um fenômeno de alcance mundial (embora tenha surgido na Inglaterra), tal gramática também foi uma seara tipicamente masculina³.

Entretanto, se houve algum aumento no número de mulheres artistas que se identificaram com essa linguagem, este continuou, obviamente, bem menor que o de homens, chamando atenção o quantitativo daquelas que enfrentaram problemas com a censura imposta pelo regime militar. Ressalta-se, ainda, que, por medo de represálias, boa parte da produção artística feminina acabaria não sendo exposta, por decisão das próprias autoras, que preferiram mantê-la em seu poder, longe dos olhos do público e dos censores⁴. As artistas que arriscaram enviar a exposições trabalhos engajados, por acreditarem que os censores teriam maior dificuldade de compreender as novas linguagens e, conseqüentemente, de interpretar o teor crítico ou irônico à realidade sócio-política do país, ou que assim agiam para fazer valer o direito à livre expressão, enfrentaram problemas, que variaram de ameaças à prisão. Os casos mais corriqueiros, e com menos conseqüências, consistiram na censura prévia, proibindo a sua exposição, até à retirada, apreensão e destruição de trabalhos de Bienais e outras importantes mostras. Varela foi uma das artistas que teve

3 Para se avaliar melhor tal significado, basta citar que da mostra Opinião 65, que apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro as novas linguagens afinadas com a Pop Art e o Novo Realismo europeu, entre os 28 artistas participantes – brasileiros e estrangeiros –, havia apenas uma mulher: Vilma Pasqualini.

4 Entretanto, alguns objetos artísticos também acabariam sendo destruídos pelas próprias autoras, enquanto que outros, em razão da precariedade dos materiais ou o caráter inusitado das montagens, acabariam se deteriorando e se perdendo. Entre as artistas que produziram trabalhos identificados com a Arte Pop vale citar, além de Cybèle Varela, Maria do Carmo Secco (1933-2013), Vilma Pasqualini (1930), Terezinha Soares (1937), Wanda Pimentel (1943-2019).

trabalhos interditados, como veremos adiante.

Criadora ativa nos dias atuais, o fragmento da produção da artista que interessa ao contexto deste estudo é aquele correspondente às pesquisas dos anos 1960, quando, ainda no Brasil, a artista se empenhou em realizar obras afinadas à estética e às questões da Nova Figuração, em diálogo com a Pop Art estadunidense e europeia, tendência artística que sucedeu a abstração, embora em certos casos hibridizasse as duas tendências. Se, por um lado, a artista fazia uso de elementos do repertório Pop, como aqueles retirados da cultura de massa, por outro, ela os adaptou a uma linguagem brasileira, em que dialoga com elementos do cotidiano e do gosto popular, ironiza a igreja e os militares, instâncias de poder instituído, de forte vinculação com a realidade sócio-política do país. Nesse sentido, propõe-se um olhar sobre sua produção no período citado que explicita os nexos entre sua obra, dita tropicalista, e a Pop Art.

Para tanto, começa-se por uma breve biografia, cujo objetivo é apresentar, mesmo que parcialmente, a trajetória da artista. Varela nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1943. Seu interesse pela pintura surgiu quando ainda era adolescente por influência de seu pai, médico aficionado por arte. A artista, que começou como autodidata, recebeu seu primeiro prêmio aos 16 anos, em 1959 (FELÍCIO, 2013), dado pelo Museu Nacional de Belas Artes. Entre 1962 e 1966, estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde teve aulas com artistas-professores como Ivan Serpa (CYBÈLE..., 2020). Entre 1968 e 1969, com uma bolsa de estudos do governo francês, residiu em Paris e frequentou cursos sobre História da Arte da École do Louvre. Nos anos 1970, recebeu outra bolsa do mesmo governo e estabeleceu-se definitivamente na França. Desta vez, estudou Antropologia na École Pratique des Hautes Études (VARELA,

2020). Em 1978, mudou-se para Genebra, na Suíça, onde reside até hoje.

Varela fez uso da linguagem pop, em trabalhos de pintura e de objeto nos anos 1960, recorrendo a cores chapadas e vibrantes, e à mistura de sigos visuais e verbais, numa referência aos comics e à publicidade. A artista criou caixas-objeto e puzzles, estruturas modificáveis que adquiriam novas formas a partir de sua manipulação pelo público. No período posterior, estendeu seu foco de interesse para a fotografia e o vídeo. Ademais, a ênfase nos elementos da cultura de massa urbana da década de 1960 diminuiu no decênio seguinte em prol da pesquisa sobre a representação da natureza em sua relação com a geometria. No período, a artista ligou-se à tendência francesa da Figuração Narrativa. Obteve apoio de críticos como o notório Pierre Restany, e teve sua obra comentada em jornais franceses importantes, como *Le Monde* e *Le Figaro* (FELÍCIO, 2013). O contato de Varela com Restany teria ocorrido, no entanto, antes mesmo dela se transferir para Paris, cujas obras “impressionaram de tal forma o crítico e articulador do Nouveau Réalisme (...) em uma de suas visitas ao Brasil, que este acabou por incluir o nome da artista no rol de seus companheiros franceses” (PELEGRINI, 2006, p. 89). Participou de diversas exposições de arte coletivas e individuais, entre as quais se destacam: I Jovem Arte Contemporânea (1967), na qual foi premiada, IX Bienal Internacional de São Paulo (1967), XVII Salão Nacional de Arte Moderna (1968) e X Bienal Internacional de São Paulo (1969).

A cultura de massa na obra de Cybèle Valera

Nos anos 1960, todavia, como citado, antes de se estabelecer definitivamente na Europa, a artista se interessou, sobretudo, pelo cotidiano da vida urbana

no Brasil contemporâneo, perpassado pelos elementos da cultura de massa, dentro do contexto da reação tropicalista ao pop internacional, conforme consta no sítio eletrônico da artista (VARELA, 2020). Dessa maneira, nesse período, uniu-se à geração de artistas ligados à Nova Figuração Brasileira (VERGARA, 2013, p. 13), que usaram os signos retirados da indústria cultural, tal como a Pop Art fez, atribuindo a eles uma perspectiva local. Nesse sentido, a artista produziu obras que mesclavam a tendência à narração – com a recorrência a cenas do cotidiano carioca, que remetiam às histórias em quadrinhos e às imagens do universo da cultura de massa, como aquelas oriundas da televisão, da publicidade, do futebol e dos concursos de Miss – ao uso de cores primárias, cores fortes tipicamente tropicais (VERGARA, 2013, p. 13) .

Suas obras da época em questão eram feitas geralmente em suportes de grandes dimensões, sobre tela, madeira natural ou industrial (aglomerado), e com tinta industrial (GONÇALVES, 2013, p. 27). É importante rememorar que a artista, com a utilização de temáticas urbanas, estabelecia um diálogo com seu tempo presente, pois, como se sabe, a partir da década de 1950, houve grande migração do campo para as cidades do país, em busca de melhores salários e condições de vida, com a esperança de encontrarem empregos como operários nas indústrias em expansão, nos estados mais desenvolvidos. Este fenômeno, que se intensificou nos anos 1960, gerou uma série de problemas urbanos e mudou o perfil da sociedade brasileira, antes majoritariamente agrária. Essa transformação abrupta causada pela urbanização parece ter influenciado a obra de Cybèle Varela.

Quando se observa as pinturas da artista no período, vê-se um comentário crítico interessado pelas cenas citadinas de um Brasil em processo de

urbanização. O uso de tinta esmalte nas pinturas e objetos também remete à industrialização do país, que atravessou por uma fase de crescimento econômico acelerado nos anos 1950, iniciado pelas medidas desenvolvimentistas do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), período sucedido pela falência desse mesmo projeto desenvolvimentista, já no início da década seguinte. A incipiente sociedade de consumo brasileira instigou a artista, que integrou os ícones dessa sociedade à sua pintura, tomando um rumo diferente de suas primeiras obras, mais ligadas, segundo relata (VARELA, 2020), ao universo onírico infantil e às formas orgânicas.

Há, como diz a artista em seu sítio eletrônico (VARELA, 2020), o desejo por “descobrir a poesia do popular, dos subúrbios, nos seus tons e formas poéticos e mais simples” em sua produção da época. Essa busca pelo lirismo da vida comum, muitas vezes esmaecido diante das dificuldades e do aspecto corriqueiro do dia-a-dia, no entanto, não a afastou da crítica política e social, tão presente nas obras dos artistas ligados à Nova Figuração no Brasil, engajados na denúncia da opressão causada pela Ditadura Civil-Militar, em vigência entre 1964 e 1985.

A crítica social no trabalho de Varela se deu de modo mais indireto em relação aos demais artistas da Nova Figuração. Um modo ambíguo, de acordo com palavras da própria artista (CONVERSA..., 2016). A autora fez uma crítica “em segundo grau” da vida urbana; uma denúncia sutil, às vezes imperceptível, do processo de esvaziamento do sujeito transformado em reles consumidor passivo e anônimo, imerso sob o arcabouço da sociedade de consumo, diluído na grandeza da cidade e encampado pelos produtos da indústria cultural. Exemplo disso é uma de suas pinturas em que um jovem pedestre veste uma camiseta estampada com a expressão

“help me”.

Não obstante, um dos trabalhos mais emblemáticos de Varela contém uma crítica manifesta de seu contexto social e discute a conjuntura política do momento em questão. Trata-se de *O Presente* (Figura 1), um objeto de 1967, exposto na IX Bienal Internacional de São Paulo, realizada no mesmo ano. Esta obra foi retirada da mostra pela direção da Bienal, por determinação expressa do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão de repressão amplamente usado pelo Governo Militar, no dia da inauguração da exposição, logo antes de sua abertura⁵, episódio que foi noticiado pelo crítico Frederico Moraes, na coluna que ele assinava no *Diário de Notícias* (27 set. 1967, p. 3):

A direção da Bienal está se recusando a repor o trabalho de Cybèle Varela, que foi podado pela polícia política, um dia antes da inauguração (...). O quadro versava sobre matéria política, apesar de muitos outros abordarem também questões delicadas, como os de Quissak Júlior, que são variações em torno da bandeira nacional.

De acordo com a artista, em entrevista publicada na Internet (FELÍCIO, 2013), *O Presente* foi considerado ofensivo ao Governo pelos militares. A obra consistia em uma caixa de madeira, pintada com cores vivas e fixada à parede. Por conter dobradiças nas arestas, podia ser aberta e fechada, de acordo com a vontade dos interlocutores ativos. Ao ser aberta, desvela seu conteúdo irônico: um mapa do Brasil, desenhado na horizontal, atravessado pela imagem estilizada de um militar, com minúscula cabeça

⁵ A artista permaneceu na mostra com outras três pinturas sobre madeira: BR-1, BR-3 e BR-5, todas datadas de 1967.

(o que não deixa de remeter à emblemática figura do Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral). Embora se saiba que as insígnias de um general, a mais alta patente do exército brasileiro são cinco estrelas, a artista, numa espécie de paródia insere na farda militar muitas estrelas – uma verdadeira constelação – como se representasse em uma mesma iconografia todas as Forças Armadas, o que parece confirmar-se se atinarmos que uma fita ou galão azul e branco (cores da marinha), atravessa a composição e parece se desprender da farda. Ironizando o patriotismo piegas dos militares, um coração salta da farda exibindo um trecho do Hino à Bandeira: “Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Além do patriotismo questionável, quem viveu nessa época sabia bem que o afeto que saía desses corações era o cerceamento da liberdade, proibindo os indivíduos de se expressarem, e a sanha da repressão, punindo barbaramente os chamados subversivos, embora muitos dos que foram presos, torturados e mortos, sequer eram militantes de esquerda ou terrotistas. Tais atrocidades coincidiam com a afiliação aos interesses imperialistas estadunidenses no Brasil, que corroboravam com a manutenção do desequilíbrio social, que massacrava o povo.

Figura 1 – Cybèle Varela, *O Presente* – 1967, refeito em 2018.



Fonte: <<http://www.alumni.usp.br/ai-5-50-anos-depois-e-os-traumas-de-1968/>>.

A censura prévia à obra de Varela e a sua retirada da sala expositiva, poucas horas antes da inauguração da IX Bienal, bem como a truculência da polícia, geraram polêmica, e foram assunto do noticiário com protestos da crítica na imprensa. Frederico Moraes, na coluna que assinava no *Diário de Notícias*, assim se referiu à inauguração daquele evento: “Os presentes foram primeiramente empurrados à passagem do presidente da República, e, depois, expulsos como gado do recinto” (MORAIS, Op. Cit).

Se por um lado a caixa enviada por Cybèle Varela à Bienal foi considerada ofensiva aos militares, tinha contra ela uma linguagem e uma pesquisa inovadora, que certamente causou estranhamento não apenas aos militares, mas até mesmo ao júri do evento. Primeiro porque o fato do público poder

tocar e participar da obra significava que, “não se tratava mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de descobrir e criar objetos na tentativa de instaurar um mundo experimental onde os indivíduos pudessem ampliar o seu campo imaginativo e, principalmente, criar ele próprio parte deste mundo” (ARANTES, Op. Cit.). A liberdade de tocar e experimentar não agradava aos organizadores da Bienal e ao júri, pois esgarçava a aura da obra de arte legitimada pela instituição. O exemplo que melhor atestava tal pensamento foi a não concessão do prêmio em dinheiro, ofertado pela Prefeitura de São Paulo, “destinado ao melhor pesquisador brasileiro, o que motivou protestos de críticos e de artistas” (MORAIS, Op. Cit.)⁶.

Consoante a artista, na mesma entrevista citada, o medo de ser presa e até torturada a fez destruir a própria obra, haja vista a intensa repressão aos artistas naquele momento da história brasileira (FELÍCIO, 2013). Isso a levou a solicitar uma bolsa de estudos à França para se afastar do perigo da prisão no Brasil. Segundo Sales (2019, p. 10), a obra foi refeita pela artista no ano de 2018 para participar da exposição “AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar”, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, sob a curadoria de Paulo Miyada, o que nos possibilitou, no contato direto com ela, atestar a ousadia da artista ao ironizar a realidade política, em um momento em que qualquer afronta ao poder era reprimido de maneira contundente.

Ironicamente, enquanto o regime militar mandava retirar as obras de artistas brasileiros expostas na IX Bienal Internacional de São Paulo (de

6 A atribuição de um dos dez prêmios da Fundação Bienal ao artista Flávio de Carvalho, pintor de retratos expressionistas e que atuava desde o início da década de 1930, não deixava de evidenciar o estranhamento provocado pelas novas linguagens.

22 de setembro a 8 de dezembro de 1967) que revelassem algum teor crítico ou irônico – tal como ocorreu com *O Presente*, de autoria de Cybèle Valera, e a série *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, de Quissak Júnior, por fazer uso do símbolo nacional, o que era proibido em trabalhos artísticos⁷, a qual foi igualmente ameaçada de censura, mas acabou permanecendo na mostra –, nesse mesmo evento, o público enchia o espaço reservado à iconografia pop brasileira no primeiro andar do edifício. O espaço foi usado tanto para protestar contra a repressão, quanto como um parque de diversões, interagindo com as obras de maneira lúdica, e com a liberdade que lhe foi tolhida durante o regime militar. A identificação do público com as propostas dos brasileiros – logo apelidados pela crítica de “popistas do subdesenvolvimento” – foi de tal ordem, que “pouco depois da abertura não havia mais obras intactas na Bienal” (ALLAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 117).

Conhecida como “a Bienal Pop”, no segundo andar da Bienal foram reunidos nomes relevantes tanto da Pop Art estadunidense quanto da Nova Figuração. Entre os artistas da delegação dos Estados Unidos, participaram da exposição: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Robert Indiana, Claes Oldenburg, James Gill e Jasper Johns, ironicamente representado pela emblemática pintura *As três bandeiras* (1958), sobreposição tripla da bandeira americana.

Poucos dias após o episódio da retirada de *O Presente*, da Bienal, Cybèle Varela, então com 24 anos de idade, foi uma das poucas mulheres

⁷ No entanto, não foi revelado o motivo pelo qual esses trabalhos não chegaram a ser retirados, sendo que, diferentemente do que ocorreu com a caixa de Varela –, a série de Quissak Júnior consta do catálogo da Bienal.

a participar da I Jovem Arte Contemporânea (JAC 1), no Museu de Arte Contemporânea da USP (1967), e angariou um dos três prêmios aquisição⁸ com o tríptico *Tudo aquilo que poderia ter dito* (Figura 2), datado daquele mesmo ano. Tratava-se de um conjunto de três painéis de grandes dimensões (óleo sobre aglomerado de madeira), de temática figurativa, formalizando uma curiosa narrativa, cujas personagens são apenas figuras femininas, de cores vivas e chapadas. Assumem um caráter intencionalmente artificial, parecendo ter sido extraídas de cartazes publicitários ou de histórias em quadrinhos. Numa dimensão temporal, que lembra a sequência de um filme, duas jovens trajando minissaia caminham de costas para o observador, aproximando-se de uma faixa de pedestres, em uma rua ou avenida qualquer, provavelmente do Rio de Janeiro, em pleno sol do meio dia. Em sentido contrário, portanto, de frente para o observador, seguem duas freiras, de hábitos pretos e pala branca sobre o peito, no exato momento em que atravessam a faixa de pedestres. São ao mesmo tempo atravessadas pela geometria das faixas, pois além destas se projetarem sobre os hábitos das freiras, numa estranha projeção, essa geometria tem continuidade, projetando-se também sobre uma parede lateral. As freiras, aparentemente chocadas com a visão das pernas desnudas e bem torneadas das garotas, desviam o olhar, numa referência irônica da artista ao moralismo religioso. Se o encurtamento das saias alguns centímetros acima dos joelhos simbolizava a transformação da moda, e por tabela, também as mudanças radicais da sociedade dos anos 60, matérias da época mostrariam os embates da igreja com a juventude, impedindo a participação dos atos religiosos a quem usasse minissaia.

8 Os demais prêmios foram atribuídos a José Resende e a Ermelindo Nardin.

Figura 2 – Cybèle Varela, *De tudo aquilo que pode ser*, 1967, óleo s/ aglomerado de madeira, 80x100 cm (cada painel).



Fonte: <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/cybele-varela/>>

No segundo painel são as jovens que atravessam a faixa de pedestres, deixando atrás de si as sombras/silhuetas pretas demarcadas no chão, sombras essas que também funcionam como dimensões temporais. A parte superior do corpo das mesmas perde o detalhamento, tornando-se uma massa compacta e uniforme de cor castanho avermelhada, que se confunde com a cor da parede a seu lado, enquanto as pernas e as minissaias, mesmo não sofrendo modificação em relação ao quadro anterior, assumem ainda maior destaque. As freiras, por sua vez, tomam, agora, o lugar onde estavam antes das moças e têm a parte inferior dos corpos esvaziada, tornando-se uma silhueta transparente, enquanto que a parte superior do corpo não sofre alteração e permanece vestido com o hábito. Numa estranha rotação, que parece ocorrer em “câmara lenta”, a freira se volta, disfarçadamente, voltando-se para olhar as pernas das moças, que seguem indiferentes a caminhada sobre a faixa de pedestres.

No terceiro painel, está apenas uma das freiras, e trocou de traje com a

moça, ou seja, veste minissaia e calça sapatos de salto alto, enquanto a garota usa hábito, num curioso jogo lúdico de inversão ou de transgressão. Num processo de mágica, um personagem troca de lugar ou se transforma no outro, enquanto o espectador é instigado a sair da cômoda posição de contemplador, passando a inquiridor e interlocutor ativo. Curiosamente, nos três painéis que compõem o tríptico há um pequeno poste, no topo do qual há uma placa de trânsito, cujo signo é uma seta apontando para cima, abaixo da qual se lê a frase: “siga em frente”. Esta, por permanecer sempre no mesmo ângulo de visão, além de elemento iterativo das cenas é indicativa da dimensão temporal, pois alerta que tudo se passa num piscar de olhos e no mesmo lugar, numa evocação irônica ao pensamento da freira (ou seria no do espectador?) e ao título da proposta, alertando-nos que essas situações inusitadas nada mais são que paradoxos visuais.

Quando Varela comenta a sociedade de consumo, parece fazê-lo com a curiosidade de quem pretende flagrar a poesia de seus momentos mais banais, captando o real fragmentado, em um esforço que se julga contra essa mesma banalização. Seu gosto pelos gibis transparece nas cenas estáticas elaboradas pela artista, muitas vezes de personagens em movimento, atravessando a rua. Entre as personagens que participam das obras de Cybèle Varela estão banhistas da praia de Ipanema, misses, papagaios, araras, freiras e jovens passeando. O olhar da artista, expresso em suas pinturas, aparenta transitar entre a crônica e a crítica irônica do cotidiano. Suas personagens anônimas caminham ou praticam alguma outra ação, em meio a um contraste de formas geométricas que constroem a composição, o que parece reforçar a tese do pesquisador Luiz Renato Martins (2006, p. 61) de que o rompimento com a hipotética vocação geométrica brasileira foi apenas parcial: há elementos do concretismo e do neoconcretismo sobreviventes mesmo na Nova Figuração, herdeira da

Pop, mas também das tendências geometrizar e do expressionismo, conforme menciona o mesmo estudioso⁹.

A artista estabelece uma conversa com a Pop em diversos momentos. Algumas de suas pinturas remetem a colagens de elementos justapostos, às vezes repetidos, como no caso de “Ipanema”, de 1965, em que se repete a imagem de uma banhista; e “Miss Brasil e o cisne”, de 1968, em que a miss é reproduzida algumas vezes, como ocorre com as imagens de estrelas da música e do cinema replicados por Andy Warhol em suas serigrafias. Contudo, enquanto a ênfase da Pop estadunidense recai sobre os objetos produzidos pela sociedade de consumo – e mesmo as grandes estrelas da indústria cultural reproduzidas por tais artistas são objetificados, transformados em pura imagem – a poética de Varela é permeada por personagens, os quais, mesmo anônimos, julgam-se ainda serem sujeitos.

Em entrevista, Roy Lichtenstein disse que imagens planas, como aquelas usadas e criadas pela Pop, estão muito mais afinadas ao que se passa nas mentes das pessoas que a falsa profundidade pregada pelo expressionismo abstrato (LICHTENSTEIN apud JAMES, 1996, p. 13). Essa questão da planaridade, de não querer expressar a subjetividade do artista, pensa-se, se dá às vezes de forma diferente na obra de Varela. A artista está presente como uma espécie de testemunha das cenas retratadas, como uma observadora estudiosa que quer extrair do banal seu lado poético, como ela própria diz: “descobrir a poesia do popular” (VARELA, 2020), conforme já mencionado.

⁹ Vale ressaltar que Jamie James percebe traços remanescentes do Expressionismo Abstrato nas primeiras obras da Pop Art estadunidense, como marcas de pincel e gotejamento, os quais revelam a “mão” do artista. (JAMES, 1996, p. 10)

Contudo, em certos momentos, Varela parece apontar para o processo de objetivação do sujeito presente na Pop estadunidense, mas ainda incompleto no caso do contexto brasileiro dos anos 1960. Observa-se aí a denúncia da artista em relação ao sujeito banalizado em processo de transformação em reles produto a ser consumido. Um sujeito que some, em meio a outros, e que cuja história se resume ao instante retratado. Se, por um lado, a Pop Art estadunidense se pretende comentário neutro e omissivo sobre a sociedade de consumo (CANONGIA, 2005, p. 49), mesmo que não intencionalmente contenha uma crítica velada a esta, as obras ligadas à corrente da Nova Figuração em geral criticam abertamente a sociedade na qual se inserem, como as menções e homenagens de Cláudio Tozzi ao guerrilheiro argentino Che Guevara ou os flans de Antonio Manuel denunciando a repressão da Ditadura. Varela, com sua crítica sutil e indireta, parece figurar nas “conexões” existentes entre as duas correntes, uma posição intermediária, sendo esta uma especificidade marcante em sua obra.

Esse caráter ambíguo na pintura e nos objetos de Varela leva a indagar se a cultura de massa é motivo de regozijo ou de confronto. Pois, se por um lado ela traz uma impressão de progresso, de liberdade de escolha, de uma vida talvez mais confortável, por outro, a que custo tais coisas estão disponíveis? Ao custo das pessoas se tornarem seres alienados, submetidos ao imperativo do consumo desenfreado, escravos de uma estrutura social opressora? Talvez seja a própria sensação de ambiguidade e incerteza gerada por essa sociedade massificada que se vê refletida em sua obra.

De acordo com James (1996, p. 19), o sucesso da Pop Art na Inglaterra e nos Estados Unidos inspirou “imitadores” ao redor do mundo, o que a tornou um estilo internacional. Não obstante, é preciso ressaltar que

a Nova Figuração Brasileira não foi uma vertente que imitou a Pop. Antes disso, a Nova Figuração usou a estratégia da Pop, ao se servir de ferramentas e ícones da cultura de massa, para realizar uma poética intrinsecamente relacionada com questões locais, como o contexto social e político brasileiro e, mais, como sua cultura. Não é à toa que artistas brasileiros relevantes da Nova Figuração se ligaram ao movimento Tropicalista, agregando ao debate inicial proposto pela Pop, elementos e signos específicos do país, além de estabelecer uma relação dialógica com sua realidade. Mesmo o posicionamento político e social é diverso: enquanto parcela dos artistas Pop não criticam a conjuntura ao seu redor, tentando manter certa neutralidade conforme já se mencionou – o que em si já é uma tomada de posição, alinhada ao conformismo –, a Nova Figuração é uma tendência claramente de vanguarda. Ela opta por denunciar a opressão promovida pela sociedade vigente e, portanto, toma uma posição: a do confronto contra o sistema opressor.¹⁰

A obra de Cybèle Varela está inserida nesse contexto de diálogo com a Pop e de ultrapassagem de seus signos e questões, estas de caráter político, social, cultural e existencial. Mesmo estabelecendo uma conexão entre as duas realidades, a da Pop estadunidense e a da Pop tropical, a artista consegue, concomitantemente, usar o debate em torno da sociedade de consumo trazida à tona pela Pop Art e articular seu imaginário à realidade brasileira, trazendo questões novas e intrínsecas a seu contexto, e integrando elementos de sua cultura. Varela elaborou, assim, uma linguagem que lhe é peculiar e contribuiu para, junto a outros artistas da

10 Outros artistas mundo afora também estabeleceram diálogos entre a linguagem da Pop Art e questões políticas, como o alemão Gerhard Richter e os artistas argentinos ligados à Otra Figuración.

arte de vanguarda dos anos 1960, em um processo antropofágico, recriar a Pop Art como uma vertente brasileira.

Considerações finais

Ao longo de sua trajetória artística, iniciada quando ainda era adolescente, Cybèle Varela se reinventou várias vezes. A artista transitou das lembranças da infância às cenas do cotidiano urbano; do estudo da luminosidade à paisagem reconstruída em diálogo com formas geométricas; das paisagens oníricas às personagens desconhecidas ou anônimas. Sua produção é profícua e consistente. Todavia, no contexto deste pequeno estudo, escolheram-se suas obras criadas no Brasil da década de 1960 para o recorte.

A produção de Varela da época é notória pelo interesse na nova realidade urbana brasileira e no sujeito imerso na incipiente sociedade de consumo local, sujeito este em processo de transformação. A artista caminhou entre o comentário e a crítica sutil a essa sociedade e à alienação por ela promovida, como a metamorfose do sujeito em consumidor passivo e amordaçado em seu poder contestatório, sob as estruturas e os valores inculcados pelo sistema opressor vigente. Um discurso crítico perspicaz velado pelas cores e elementos tropicalistas, como banhistas e araras, e por certa admiração pela beleza do popular. Essa ambiguidade, reconhecida pela própria artista, foi aqui discutida para destrinchar suas conexões e particularidades em relação à Pop Art, uma contribuição especificamente brasileira a um debate global.¹¹

11 Sobre a noção da Pop Art como um fenômeno global e expandido, recomenda-se a leitura de artigo de Alexandre Pedro de Medeiros (2017, p. 32-38).

Referências

- ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ARANTES, Otília B. Fiori. *Depois das vanguardas. Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 5, n. 7, agosto de 1973, p.5-24.
- 9ª BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/9bienal>>. Acesso em: 8 maio 2020.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CONVERSA com Cybèle Varela. 2016. Entrevista em vídeo concedida pela artista Cybèle Varela. Disponível em: < <https://www.cybelevarela.com/home/entrevistas/>>. Acesso em: 8 maio 2020.
- CYBÈLE Varela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8763/cybele-varela>>. Acesso em: 8 maio 2020. Verbete da Enciclopédia.
- FELÍCIO, Cláudia. O maravilhoso e fantástico universo de Cybèle Varela. *O Fluminense*, Niterói, 7 dez. 2013. Entrevista concedida pela artista Cybèle Varela. Disponível em: <<http://soumaisniteroi.com.br/noticias/o-maravilhoso-e-fantastico-universo-de-cybele-varela>>. Acesso em: 22 dez 2020.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Gonçalves. A trajetória plástica de Cybèle Varela. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Cybèle Varela: espaços simultâneos*. 2013. 85 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://culturaniteroi.com.br/exposicoes/cybele-varela>>.

com.br/macniteroi/publicacoes/arq/47_Espacos-Simultaneos-Cybele-Varela.pdf>. Acesso em 8 maio 2020.

JAMES, Jamie. *Pop art*. Singapura: Phaindon Press Limited, 1996. Disponível em: <http://ieas.unideb.hu/admin/file_6654.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MARTINS, Luiz Renato. A nova figuração como negação. *Ars*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 62-71, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2973/3663>>. Acesso em 11 maio 2019.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. Da nova figuração ao pop expandido: apontamentos sobre a participação de artistas brasileiros em exposições de arte pop global. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 12., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017. p. 32-39. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Alexandre%20Pedro%20de%20Medeiros.pdf>> Acesso em: 10 maio 2020.

MORAIS, Frederico. Bial: tópicos e notícias. *Diário de Notícias* (RJ), 27 set. 1967, p. 3.

PELEGRINI, Ana Claudia Salvato. *A Iconografia de massa nas artes plásticas – Brasil anos 60*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, 2006 (dissertação de Mestrado).

SALES, Carla Monteiro. Mapa mudo: mapas artísticos e geografia histórica da Ditadura Militar brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPEGE. 13., 2019, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <https://www.enanpege2019.anpege.ggf.br/resources/anais/8/1562424139_ARQUIVO_SALES_

enanpege2019.pdf>. Acesso em: 8 maio 2020.

VARELA, Cybèle. Website da artista. Disponível em: <<https://www.cybelevarela.com/>>. Acesso em: 8 maio 2020.

VERGARA, Luiz Guilherme. Cybèle Varela: espaços simultâneos. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Cybèle Varela: espaços simultâneos*. 2013. 85 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/47_Espacos-Simultaneos-Cybele-Varela.pdf>. Acesso em: 8 maio 2020.

Yo soy genial, pero nació en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín.

ANA BEATRIZ MAUÁ NUNES¹
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar como ocorre o processo de consagração artística da artista visual argentina Marta Minujín a partir dos escritos autobiográficos produzidos por ela entre 1961 e 1963. Nossa hipótese é a de que este processo está atrelado a duas especificidades: a primeira delas refere-se a estadias em Paris, que a possibilitaram integrar uma rede internacional de sociabilidade artística. A segunda diz respeito a sua associação com instituições privadas de arte na Argentina, o que garantiu a Minujín amparo material e simbólico para realizar mostras e *happenings* de grandes proporções, além de contar, quase que imediatamente, com a elaboração da crítica de arte especializada produzida pelos diretores destes institutos, Jorge Glusberg e Jorge Romero Brest. Assim, este trabalho tem como propósito refletir a respeito da consagração artística de Minujín, considerando as especificidades socioculturais de seu país de origem e, sobretudo, os obstáculos e amarras impostos a ela por ser mulher e latino-americana que teve que driblar para atingir o reconhecimento internacional.

Palavras-chave: escritas de si; consagração artística; Marta Minujín.

Abstrac: In this article we intend to analyze the process of artistic consecration of the argentinian visual artist Marta Minujín (Buenos Aires, 1943), using the autobiographical writings produced by her between 1961 and 1963. Our hypothesis is that this process is linked to two other conditions: the first one refers to travels to Paris, financially supported by grants conceded by the french government that allowed her to integrate an international network of artistic sociability. The second condition concerns of her association with private art institutions in Argentina, which guaranteed Minujín material and symbolic support for holding large-scale exhibitions and happenings, in addition to having, almost immediately, the elaboration of the specialized art criticism produced by the directors of these institutes, being Instituto Torcuato di Tella and Centro de Artes Y Comunicación. Supported by the theoretical and methodological references of the History of Gender Relations and the Social History of Art, this work aims to reflect on Minujín's artistic consecration, considering the socio-cultural specificities of his country of origin and, above all, how the artist was able to circumvent the obstacles and ties imposed on her for being a woman and Latin American for international recognition.

Key-words: autobiographical writings; artistic consecration; Marta Minujín.

¹Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo. Co-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Gênero e História do Departamento de História – USP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Contato: biamanunes@gmail.com

Introdução

As correntes feministas no campo político e teórico, efervescentes a partir dos anos 1960, postularam críticas radicais ao sistema artístico, afirmando que este era um espaço de criação e de reprodução de desigualdades materiais e simbólicas de gênero. Diante deste diagnóstico, historiadores e críticos de arte empenharam-se em compreender a ausência das mulheres no cânone artístico, desvendando as origens e modos de exclusão operantes até então, ao mesmo tempo em que propuseram a redefinição de paradigmas teórico-intelectuais. No mesmo período, houve uma reorganização desta esfera, caracterizada pelo surgimento de novos espaços de criação e circulação de arte: galerias, oficinas culturais e ateliês foram importantes canais de incorporação de mulheres no mundo das artes. A crítica aos campos artísticos hegemônicos também foi postulada por artistas e pensadores latino-americanos. Localizados nas “margens” do capitalismo ocidental, distantes dos polos europeus e estadunidenses de produção artística, empenharam-se em desvendar as possíveis particularidades de uma arte característica do continente. Temas como autonomia, subordinação, nacionalidade e internacionalismo foram abordados por essas figuras, dedicadas a pensar a posição do artista e da arte produzida na América Latina no cenário global. Perante este panorama, constatou-se como as artistas sofriam de dupla invisibilidade: primeiro, por serem mulheres; segundo, por partirem de países entendidos enquanto periféricos. Apesar destes obstáculos, desafiaram limites materiais e simbólicos, ora negociando sua inserção no mundo das artes ao estreitarem diálogos com espaços canônicos de criação e circulação, ora distanciando-se deles e imprimindo em suas práticas novas linguagens artísticas, profundamente renovadoras e de grande potencial crítico.

Essa efervescência de caráter teórico e político, direcionada ao âmbito das artes, permitiu o aprofundamento de investigações sobre as relações entre nacionalidade e gênero nos processos de consagração artística. Temática fundamental da sociologia e da história da arte, foi reflexão de pesquisadores do campo que se empenharam em compreender como ocorre a consagração. Para esses pesquisadores, é pressuposto que tal validação não é exclusivamente consequência de atributos estéticos dos objetos artísticos produzidos pelos sujeitos analisados, mas está relacionada à constituição de categorias de apreciação socialmente elaboradas, e a condições materiais e simbólicas de estruturação do próprio campo artístico. À luz das reflexões teórico-metodológicas oferecidas a respeito do tema do reconhecimento e consagração, pretende-se realizar uma investigação sobre o início da carreira da artista visual argentina Marta Minujín (1943), entre 1960 e 1970. Nosso objetivo é o de demonstrar como os anos iniciais de sua carreira coincidiram com um projeto de internacionalização da arte argentina, encabeçado, principalmente, pelo Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato di Tella e pelo Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Nossa hipótese é a de que o laço com essas instituições – e com os críticos de arte a elas vinculados, Jorge Romero Brest e Jorge Glusberg – colaboraram para o reconhecimento de Minujín, ainda nos anos iniciais de sua carreira, enquanto uma das mais promissoras artistas da vanguarda argentina. Além do aparato institucional, simbólico e material, oferecido por essas instituições, havia, também o reconhecimento da crítica especializada – Brest e Glusberg, sobretudo – e que eram figuras fundamentais para a esfera artística argentina. Sua proximidade com essas instituições, somadas às estadias em Paris, solidificaram as bases de sua carreira, tanto por garantirem a legitimidade institucional e de crítica ainda nos anos iniciais de sua

atividade artística, quanto por possibilitar a inserção – ainda que parcial – a redes de sociabilidades artísticas e o contato com um circuito artístico internacional.

Para enfrentar os problemas de pesquisa acima anunciados, iremos partir da análise de sua autobiografia, compilada em *Tres inviernos en París: Diários Íntimos 1961 – 1964*. Os diários íntimos de Minujín publicados em 2018 são fragmentos autobiográficos produzidos pela artista durante sua primeira estadia na França. Minujín narra os momentos iniciais de sua carreira, traçando um panorama do ambiente artístico em Buenos Aires antes de sua partida. Nos capítulos seguintes, explora a sensação de liberdade experimentada durante os primeiros meses no exterior, justificada pelo entendimento de que Paris seria o “melhor lugar do mundo para criar e expor arte” (MINUJÍN, 2018). Em meio ao sentimento de euforia provocado pelo exílio estimulante (NOCHLIN, 1996), a portenha enfrenta, também, solidão e melancolia ao constatar que o ambiente parisiense era permeado por rivalidades e disputas entre artistas, sobretudo, entre os latino-americanos ali residentes. Em 1962, passa cinco meses em Buenos Aires. E, quando retorna a Paris em dezembro do mesmo ano, afirma que “extraño demasiado, estoy muy sola. Vine en mala época, mucha gente se ha ido” (MINUJÍN, 2018, p. 132). Entre a euforia e a melancolia, Minujín realiza uma série de obras em seu ateliê, localizado na Rue Delambre e o seu primeiro *happening*, *La Destrucción*.

Em diálogo com o arcabouço teórico-conceitual da História Social da Arte e da Sociologia da Cultura, temos como objetivo refletir sobre os anos iniciais da carreira de Minujín, identificando tensões e contradições em seu processo de reconhecimento. Ao mesmo tempo em que a portenha

empreendeu produções de grande potencial crítico e estético, contou com certo aparato institucional e da crítica especializada, responsáveis por materializar e concretizar sua inserção no campo artístico. Igualmente importante foi a possibilidade de desfrutar de estadias em Paris, amparadas por bolsas do governo francês e que permitiram a ela integrar um circuito internacional de artes. Esses dois elementos, em nosso entendimento, foram fundamentais para que Minujín driblasse o que Fajardo-Hill chamou de “dupla-invisibilidade” (2018) e fosse reconhecida enquanto uma das grandes “promessas” de sua geração.

Enfrentar esta temática deve considerar os desafios e limites para se pensar a consagração diante da modificação das instâncias de valorização artística no contexto posterior a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, como a emergência dessas tensões e contradições se constituíram na década de 1960, momento em que havia um projeto de desenvolvimento da arte nacional impulsionado por setores da burguesia industrial argentina, e que coincidiu com uma valorização da América Latina na França enquanto alteridade revolucionária. Constata-se, em certa medida, como, embora haja a multiplicação das instâncias de legitimação e consagração artística e a possibilidade de que artistas fora do eixo Europa-Estados Unidos tenham alguma inserção, a manutenção de hierarquias e sujeições em escala global. Como afirmou Quemín (2017), o mundo da arte contemporânea ainda é profundamente territorializado e hierarquizado, sobretudo no que diz respeito ao país de residência de artistas. Em busca de consagração, os artistas advindos de países “periféricos” migram para os países mais centrais pois o lugar de residência e a sua nacionalidade continuam a ser elementos de validação e reconhecimento artísticos.

Para dar conta de refletir sobre os temas anunciados, este trabalho

apresenta inicialmente os momentos iniciais da carreira de Minujín, considerando dois momentos fundamentais – sua primeira viagem à Paris, em 1961, e a realização de instalações em Buenos Aires após seu retorno à cidade, em 1963. Neste período, há uma forte relação com o Instituto Torcuato di Tella, instituição da qual recebe o prêmio anual de melhor artista. Dois anos mais tarde, obteve o amparo financeiro e institucional para realizar *La Menesuda*, instalação monumental construída na própria sede do ITDT. Estima-se que essa instalação tenha recebido quase trinta mil visitantes. Nos anos seguintes, Minujín participou ativamente do CAYC, realizando *happenings* e instalações na sede do Centro, assim como no Brasil, novamente amparada pela instituição. A respeito dessas considerações, buscaremos refletir como a relação com essas duas instituições – o ITDT e o CAYC – foram fundamentais para que Minujín desfrutasse de amparo financeiro e simbólico ainda no início de sua carreira, experimentando aquilo que Natalie Heinich chamou de “reconhecimento acelerado” (1996). Embora esse reconhecimento tenha se convertido em capital simbólico ainda na juventude de Minujín, foi possível observar que a artista se manteve enquanto “periférica” na cena artística internacional, constantemente atrelada ao rótulo de “arte argentina”.

Uma das artistas mais importantes da arte contemporânea da Argentina e da América como um todo, Minujín nasceu em 1943, em Buenos Aires e formou-se em Artes na Escola de Belas Artes Manuel Belgrano, em 1959. Nascida numa família de recursos, Minujín afirmou em sua autobiografia que desde muito jovem teve interesse pelas artes. Após formar-se em Artes, especializou-se em artes e educação pela mesma instituição. Sua intensa atividade no meio artístico portenho rendeu-lhe um convite para viajar à Paris como integrante da delegação argentina

de participantes da II Bienal de Paris. Durante sua estadia na cidade-luz, candidatou-se para uma bolsa de estudos na École National de Beaux Arts e, apesar de ser deferida pela instituição, desistiu de cursar o ano letivo. Esse momento de intensa descoberta criativa e pessoal foi registrada por Minujín no formato de diários íntimos, sobre os quais trabalharemos mais detidamente a seguir.

O panorama político, cultural e institucional na Argentina no período em que Minujín dá início a sua carreira é marcado por dois golpes militares e pela instauração de governos repressivos. A queda do governo de Perón, em 1955, e a então denominada “Revolução Libertadora” deu início a um período turbulento, que findaria com a convocação de novas eleições, em 1958. O período democrático, entretanto, seria breve: em 27 de junho de 1966, o presidente Arturo Umberto Illia foi deposto por um golpe militar, que inauguraria uma sangrenta Ditadura Militar de quase oito anos. Ainda que em um período altamente repressivo, observou-se a efervescência das vanguardas artísticas, caracterizadas, substancialmente, pela proposição de novas linguagens: *happenings*, instalações, performances, videoarte e arte postal são algumas delas. Setores da classe intelectual e artística da Argentina ao mesmo tempo que observavam com certo otimismo a queda de Perón e o retorno à democracia, contexto encarado como uma possibilidade de modernização e liberdade, também foram obrigados a encarar as duras consequências da instauração de uma Ditadura Militar no país, cujo saldo de mortos e desaparecidos chega aos 30 mil.

Do outro lado do Atlântico, estava em curso um processo de revalorização da imagem da América Latina enquanto alteridade cultural e política, e, ao mesmo tempo, uma vizinha remota, distante. Havia associações de latino-americanos em Paris, responsáveis por organizar mostras de

arte, cinema e literatura. Em Nova Iorque, a comunidade de latino-americanos também cresceu e tal fenômeno se deve, em certa parte, ao incentivo de agências financiadoras – como a Bolsa Fullbright e da Guggenheim Foundation – encarregadas de promover estadias de artistas latino-americanos nos Estados Unidos. Tal apoio era estratégico: com os desdobramentos da Revolução Cubana, o acirramento da Guerra Fria e a disputa por hegemonia no continente, houve o aumento da presença de agentes de arte nas instituições latino-americanas, assim como o estímulo à incorporação da chamada *Latin American Art* nos EUA. No caso da França, constatamos que havia a difusão de bolsas de ensino e pesquisa direcionadas a jovens estrangeiros. Mas havia também a valorização da esquerda socialista francesa, que enxergava no continente americano uma possível utopia revolucionária.

O trânsito de artistas latino-americanos na Europa se intensificou no final dos anos 1950 e se materializou nas duas décadas seguintes. Esteve em curso um processo de revalorização da imagem da América Latina como uma alteridade cultural e política, o que pode ser verificado pela circulação das imagens de Che Guevara e pela edição de “Cem anos de solidão”, de García Marquez, em francês, em 1968. O interesse crescente pela América latina levou Bayón a defender em 1974 que a América Latina estava na moda e que, assim como a guerra do Vietnã, havia se constituído enquanto um emblema do anti-imperialismo. Não apenas nas artes plásticas, mas festivais de poesia e música folclórica reuniam os latino-americanos em Paris, que estavam cada vez em maior número. Fosse por desejo pessoal ou fruto do exílio político, a estadia dos latino-americanos em Paris converteu-se na criação da *Association Latino-Américaine de Paris*, criada em 1962. (FRÉROT, 2014). Foi essa mesma associação responsável por organizar a *Exposition d’Art Latino-Américain*

à *Paris*, que apresentou obras da maioria dos artistas de origem latino-americana residentes na cidade. A respeito deste encontro, Marta Traba (1977) afirmou que foi um “pout-pourri” desconsolador, composto por obras dissimilares; a origem latino-americana, na visão da crítica de arte aparecia como pitoresca e carente de originalidade. Anos mais tarde, em 1970, Julio Le Parc organizou a exposição *Amérique Latine non Officielle*, executada na cidade universitária de Paris. Nas palavras de Le Parc, o propósito da exibição de “denunciar a situação social e política na América Latina”, desmistificando a imagem exótica e turística associada ao continente, e reforçar a existência de outra realidade, não posta ali: a intervenção militar e tortura, além da presença cada vez mais concreta do imperialismo norte-americano.

Por parte dos artistas latino-americanos, residentes em Paris e Nova Iorque, o esforço era o de (re)criar representações, contrárias às imagens exóticas e idealizadas sobre o continente. Observou-se a formação de grupos, aproximados pelo regionalismo, mas também por afinidades estéticas. Se, por um lado, a circulação de artistas latino-americanos nos Estados Unidos e em Paris apontavam para a internacionalização dos sistemas artísticos, também indicavam certo esforço, por parte dos latino-americanos, em obterem autonomia artística. Esse movimento passava-se pelo questionamento do sistema artístico global, cuja hegemonia estava assegurada pelas chamadas “capitais de arte”.

A respeito do tema, a pesquisadora Isabel Plante (2013) afirmou que em 1960 houve intenso intercâmbio artístico promovido por instituições, públicas e privadas, mas também por indivíduos movidos por suas vontades pessoais. Plante enfatiza a necessidade de abandonar as hipóteses de que as influências europeias operam diretamente na América Latina, como se o

continente reproduzisse o que era inaugurado pelas vanguardas no Norte e as readaptasse de modo esquemático à sua realidade. É proveitoso, neste sentido, compreender como se estabeleceram as dinâmicas de circulação e conexões estabelecidas entre instituições, mas também entre agentes culturais. Ainda assim, retificar a existência de hierarquias e dominações, presentes neste sistema. Plante também identifica neste movimento o esforço por romper com a imagem do continente latino-americano enquanto símbolo de alteridade cultural e política, da “vizinha remota”, mas demonstrar a importância de redesenhar novas representações, contrárias ao discurso imperialista (PLANTE, 2013).

A partir da década de 1950, observou-se tanto na Argentina, como no sistema artístico global como um todo, significativas transformações no campo artístico, caracterizadas, substancialmente, por novas formas de articulação entre instituições – museus, especialmente – e o mercado de arte. Em 1986, Raymonde Moulin publicou “Le marché et le musée: la constitution des valeurs artistiques contemporaines”, na qual afirma como a constituição dos valores artísticos na arte contemporânea não é decorrente de uma disputa entre modernos e antigos, figurativos e abstratos. Trata-se de uma disputa entre agentes que, identificando novas tendências estéticas, endossam novos artistas e elaboram teorias sobre os movimentos. Ou seja, não existe uma única estética normativa, mas diversos caminhos possíveis em disputa pelos agentes do campo (MOULIN, 1986). A análise proposta por Moulin pode elucidar como o papel do curador e das instituições – privadas e públicas – para a identificação de novas correntes estéticas é fundamental. Em sua perspectiva, isso se deve ao aumento do investimento do poder público e de segmentos privados em arte contemporânea, de modo a situar o curador como pedra angular de articulação entre o universo econômico

e cultural. Esses agentes, mobilizados em torno de galerias e instituições, atuam coordenadamente para que os artistas sejam reconhecidos nas coleções, museus e organizações internacionais.

O momento em que Minujín passa a integrar essa rede transnacional de sociabilidade artística coincide com o período de internacionalização da arte argentina, especialmente na França (GIUNTA, 2015). Além das viagens individuais de artistas, houve organizações e estratégias de desenvolvimento da arte nacional para que o país integrasse um circuito internacional de artes experimentais. É neste contexto de efervescência pulsante das relações entre América Latina, especialmente da Argentina com Paris, que Marta Minujín viaja à capital luz em 1961. O convite para ir à Paris enviado à Minujín ocorreu uma semana após ter realizado sua primeira exposição individual na Galeria Lirolay, ainda em Buenos Aires (NOORTHOOORN, 2010). À época, a Galeria era coordenada pela artista, crítica e agitadora cultural francesa Germaine Deberq, figura importante no cenário das vanguardas argentinas da década de 1960 e que manteve estreita relação com Minujín, Le Parc, entre outros nomes importantes das vanguardas artísticas argentinas. Em maio de 1961 e com exposição na Lirolay, Minujín recebeu um convite da Direção Geral de Cultura para integrar a delegação argentina na Segunda Bienal de Paris.

Uma vez em Paris, Minujín candidatou-se para ser *étudiant patronné*, modalidade que a permitiria cursar o ano universitário 1961-1962 na renomada instituição École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Neste contexto, Paris ainda desfrutava da posição de “meca internacional” que incorporava jovens aspirantes a artistas na EBA, cuja disponibilidade de vagas ainda era muito restrita. Minujín desiste de ser *étudiant patronné*,

mesmo tendo sido deferida pela instituição. Como tentamos demonstrar, sua decisão não é inteiramente deslocada do momento em que vivia. Ao mesmo tempo em que obter uma formação em nível superior na EBA a projetaria na cena cultural parisiense, poderia significar o distanciamento da efervescência das vanguardas, movimentos dos quais desejava se aproximar. A residência na EBA, na ótica de Minujín, significaria o aprisionamento nos antigos moldes formativos da arte acadêmica e a distanciaria da arte pulsante do bairro latino, onde havia gente “con barba, rubios de pelo largo sentado en los cafés [...]. De ese barrio tan fantástico, lleno de gente joven, me fui a un lugar como si fuera la casa de Victoria Ocampo, horrible. Me tenía que subir al metro sola y bajar sola en un castillo francés” (MINUJÍN, 2018, p. 29). Nessa conjuntura de transformação do sistema artístico, compreende-se como poderia ser mais proveitoso para Minujín, enquanto artista empenhada com a experimentação de novas linguagens artísticas, desfrutar da interação com outros artistas em ateliês, galerias e centros culturais em vez de optar por aperfeiçoar sua educação formal em moldes acadêmicos.

Em seu diário, a artista afirma:

Hoy hace dos semanas que salí de Buenos Aires. Me encanta París, me parece la ciudad más linda del mundo. Los franceses han sido muy Buenos conmigo, pero París me interesa sobre todo con respecto a mi pintura. Este es el único lugar donde podemos esforzarnos con sentido (MINUJÍN, 2018, p.27).

A experiência no estrangeiro propiciava uma consciência acentuada da diferença cultural e que poderia inspirar a criatividade artística (NOCHLIN, 1996). O deslocamento, percebido por Minujín, seria uma

possibilidade proveitosa de alargar seus horizontes de experimentação estética e cultural, ao mesmo tempo em que a integraria em um circuito de exposições coletivas, da venda de obras, cursos e seminários. Essa reflexão não está presente apenas no diário de Minujín, como nos depoimentos de muitos outros artistas latino-americanos, que, amparados financeiramente por bolsas de estudo ou recursos familiares, encontraram no “trânsito” a possibilidade de ampliar diálogos com artistas do mundo inteiro, ao mesmo tempo em que consolidava seu capital simbólico quando retornavam aos seus países de origem.

Minujín manifestou em seu diário o entendimento de que o espaço propício para *hacer arte* era, fundamentalmente, Paris.

París no ha cambiado: los mismos personajes por las calles, las mismas cosas fantásticas o arruinadas, los mismos clochards, los mismos prósperos burgueses, su eterna e internacional juventud. Ya no me asombra. Solo tengo que luchar por ubicarme con este difícil e inexpugnable momento de galerías, *marchands*, críticos, pintores y aficionados. Para eso debo encontrar donde trabajar (MINUJÍN, 2018, p. 133).

Neste período, Minujín alugou um espaço na Rua Delambre. Dividia o apartamento com Mariano Hernandez. Sentia-se muito angustiada e triste e, embora manifestasse o esforço para manter diálogo com outros artistas argentinos residentes em Paris, afirmava sentir-se isolada. Em seu diário, Minujín menciona desafetos no mundo artístico, principalmente com Alicia Penalba, escultora argentina que vivia em Paris com seu marido, o fotógrafo e crítico de arte Michel Chilo. Nascida em 1913, Penalba

desfrutava de maior reconhecimento artístico – em parte, pelo avançar de sua carreira, mas também pela conquista do Grande Prêmio de Escultura da VI Bienal Internacional de São Paulo de 1961. Para Minujín, Penalba era ressentida em relação ao seu país de origem. Esse sentimento também estaria presente em relação a outros artistas argentinos que, nas palavras de Minujín,

Vi a los otros argentinos todos con rabia: que las rentas no les alcanzan, que el nuestro es um país ingrato, que aqui está lá única verdad, que yo ya me voy a dar cuenta a volver también importante. Y así vendiéndose todos, unos a otros. La única que me queda es Alejandra Pizarnik. (MNUJÍN, 2018, p 144).

Ainda sobre Penalba, Minujín afirmou:

La Penalba, al ver mi obra de colchones, como me salí de la órbita de ella y ya no comprende, me trata terriblemente mal y se pone a hablar de los argentinos que siempre desilusionaram (MINUJÍN, 2018. 144).

As referências a Alicia Penalba nos indicam como, apesar da possibilidade de se constituir uma rede transnacional de arte, na qual se faziam presentes, além de cooperação e solidariedades, havia também disputas e tensões inspiradas por razões diversas. Além disso, as idealizações sobre Paris poderiam ser parcialmente frustradas pela constatação de que o campo artístico na cidade-luz também poderia reproduzir lógicas misóginas e colonialistas. Ou seja, não se tratava de uma dicotomia entre Sul x Norte ou entre a Civilização x Barbárie, mas da reprodução de hierarquias e subordinações, de caráter material e simbólico, que estavam presentes

em maior ou menor medida na América, mas também na Europa. Além dessa dimensão estrutural, havia também clima de rivalidades entre os artistas de origem latino-americana na cidade, que competiam entre si pela legitimidade e reconhecimento fora de seus países de origem.

Nos meses seguintes, Minujín escreve em seu diário:

Aqui hay miles de pintores malos que quizás tienen éxito, un *marchand* puede acomodar su pintura para que entre en algún salón, pero en los concursos internacionales realmente te aceptan se tienes talento (MINUJÍN, 2018, p. 24).

Observamos neste excerto certa tensão sobre o reconhecimento e legitimação adquiridos no sentido da validade conferida pelas instituições, de um lado, e o sucesso de mercado, no outro. Em certa medida, Minujín reconhece-se enquanto “verdadeira” artista por vir de um país distante. Em seu entendimento, sua legitimidade enquanto artista seria garantida pela qualidade de seu trabalho, e não por sua inserção em determinada rede de sociabilidade ou contatos privilegiados com *marchands*. Para Minujín, o fato de ser argentina contaria a favor de sua carreira: afinal, seria percebida exclusivamente pelo seu talento. Essa expectativa seria frustrada ao longo de sua carreira, pois constatou que sua nacionalidade seria um impeditivo para que fosse devidamente reconhecida, e que sua arte estivesse sempre atrelada à ideia de “arte argentina”. Ainda assim, neste período, a possibilidade de integrar o circuito artístico de vanguarda da cidade-luz lhe era um forte sinal de validação, um marco fundamental para a sua reputação. Este trecho nos remete ao que Moulin nos advertiu a respeito da conformação do sistema artístico após a década de 1950: os artistas não buscam legitimidade perante as instituições, exclusivamente,

mas disputam entre si mesmos. Ao reafirmar a existência de “bons” e “maus” pintores, Minujín reitera em seu diário, de modo retrospectivo, como desde muito jovem teria sido distinguida por seu talento e, portanto, sua legitimidade no campo artístico e reconhecimento seriam exclusivamente fruto de seu talento, que se manifestava desde sua infância.

A fortuna crítica sobre Minujín reconhece uma importante transformação estética entre os anos 1961 e 1963. A artista teria incorporado às pinturas abstratas realizadas até então, relevos e objetos de variadas origens: caixas de papelão, óculos de sol, botas e demais objetos que considerava peculiares. Durante sua estadia em Paris, Minujín explorou novos suportes, como os colchões e almofadas coloridos, que seriam sua “marca registrada” anos mais tarde. Deste processo de efervescência criativa deriva uma exposição em seu ateliê em Paris, na qual participaram artistas como Alejandro Otero e Lourdes de Castro. Ao fim da exposição, em 1963, Minujín convidou os espectadores para uma performance chamada *La Destrucción*, a ser realizada no *Impasse Ronsin*. Registrada pelas lentes do fotógrafo alemão Harry Shunk, a artista incinerou todas as obras produzidas durante os últimos anos. A primeira performance de Minujín, realizada na cidade-luz, trazia algo de antropofágico, como sugeriu Andrea Giunta: uma jovem latino-americana havia incorporado referências, reflexões e experiências, as quais deglutia e incinerava, com a presença dos colegas que haviam acompanhado a trajetória até então. Minujín havia se apropriado de Paris e convertido a experiência na cidade em projeto para si mesma. (GIUNTA, 2015)

Imagem I: Performance *La Destrucción*. Fotografia de Harry Shunk.

Fonte: shorturl.at/hpuAV



Nos meses seguintes, Germaine Debercq organizou *30 Argentins de la nouvelle génération: peintures, sculptures, objets* em Paris, exposição que trazia obras de Minujín. Este não era seu primeiro trabalho com Debercq: sua relação crítica e *marchand* francesa remontava às suas primeiras exposições em Buenos Aires, na Galeria Lirolay. Debercq foi peça fundamental para a articulação das vanguardas argentinas no país em finais da década de 1950 e início da década seguinte. Agora, na exposição em Paris organizada por Debercq, Minujín expõe a obra *Le Chien Mort*, ao lado de Jorge de la Veja, Gyula Kosice e Júlio le Parc. O clima de agitação cultural ao redor dos artistas latino-americanos e, sobretudo, da vanguarda formada por artistas argentinos, ocasionou na exposição *L'art latino-américain à Paris*, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1962.

Constatamos como essa primeira estadia de Minujín em Paris foi fundamental em dois sentidos. O primeiro diz respeito ao nível de experimentação estética alcançado, sobretudo, pelo intenso diálogo com artistas oriundos de diversas partes do mundo, pela efervescência criativa e intelectual que enfrenta neste momento. A artista ainda consolidaria relações de sociabilidade com agentes do campo artístico internacional. Muitas das figuras com as quais Minujín estabelece amizade durante essa primeira estadia em Paris se converteriam em importantes interlocutores ao longo de sua carreira. O segundo sentido diz respeito ao lugar por ela ocupado quando retorna à Buenos Aires nos anos seguintes, quando efetiva sua legitimidade perante os novos centros de vanguarda argentina. Após sua estada em Paris, marcada pela participação na II Bienal, pela realização de *La Destrucción* e as exposições em *30 argentins* e *L'art latino-americain*, Minujín desfruta de certo capital simbólico acumulado nos anos anteriores e que lhe conferem visibilidade e reconhecimento nos circuitos de arte de vanguarda portenhos.

Imagem 2. Marta Minujín em La Menesuda. 1965. Fonte: shorturl.at/akruJ



Em 1965, dois anos após o retorno à Buenos Aires, Minujín encabeçaria o projeto responsável por sedimentar, de modo definitivo, as bases de seu reconhecimento enquanto artista de vanguarda perante os pares, a crítica e, de certo modo, pelo público. A instalação *La Menesuda* – expressão em espanhol que significa uma situação confusa ou desconfortável – contou com quase 30 mil visitantes, que faziam fila nas portas do Instituto Torcuato di Tella na rua Florida. O público diverso e variado se aglomerava para conferir a experiência sensorial proporcionada pela instalação, realizada por Minujín em parceria com Rubèn Santantonín. As dezesseis salas expunham letreiros em neon em contraste com objetos característicos do cotidiano urbano. Para Minujín, o propósito de *La Menesuda* era o de

instigar uma experiência de provocação e estímulo.²

De acordo com Andrea Giunta, o sucesso da instalação radicalmente nova proposta por Minujín e Santantonín deve-se, em grande parte, pelo respaldo financeiro e institucional oferecido pelo Instituto Torcuato di Tella. Fundado em 1963, o ITDT foi motivado pelo desejo de salvaguardar e perpetuar a memória do empresário e industrial italiano Don Torcuato di Tella, instalado na Argentina desde 1905. O filho do industrial, Guido di Tella, foi o responsável pela direção e coordenação do ITDT, e passou, a partir de então, a ocupar papel central na cena artística argentina. O Centro de Artes Visuais do ITDT, com sede na rua Florida, tornou-se um dos principais pontos de encontro entre artistas de vanguarda da

2 Por conta da economia do texto, não será possível explorar outros pontos da trajetória de Minujín que são bastante instigantes. Após a década de 1960, em que Minujín travou os primeiros contatos com este campo internacional das artes, sua carreira foi cada vez mais cosmopolita. Em 1975, realiza instalações e happenings no MoMA, depois em Washington. Em 1979, realiza El Obelisco de pan Dulce, uma estrutura de 32 metros de altura coberta por 10.000 pacotes de pão doce em Buenos Aires, instalação que repetiria no ano seguinte em Dúlin, em tamanho reduzido e marcada por uma alusão à Torre de Pão de James Joyce. De acordo com Minujín, *Y el mito de la torre se desmitificará en el recuerdo de los participantes que en su memoria se habrán comido a la torre museo de James Joyce*. A exposição contou com a crítica de Jorge Glusberg, assim duas exposições na Antuérpia, em 1974. A exposição *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, realizada no Internationaal Cultureel Centrum, tratava da ideia de uma arte de sistemas na América Latina. Mais tarde, em 1994, Glusberg seria responsável pela curadoria da exposição *Art from Argentina 1920-1994*, realizada no Museum of Modern Art Oxford. Em 1983, Minujín realiza uma obra que a tornaria reconhecida internacionalmente: *El Partenón de Libros*, uma instalação na Avenida 9 de Julho, em Buenos Aires. A instalação foi realizada com 8000 livros era um Monumento a Democracia, pois trazia obras censuradas durante recém-fundada Ditadura Militar no país. A proposta de Minujín era utilizar o maior símbolo da democracia ateniense, o Partenón de Atenas, como forma de celebrar o retorno à democracia no País. Assim como em suas obras anteriores, o público era convidado a interagir: graças à uma colaboração com a Câmara Argentina do Livro, os visitantes poderiam levar embora os livros que desejassem. Em 2014, a obra seria reproduzida em maior escala na Documenta de Kassel, agora com livros censurados ao redor do mundo.

capital portenha. Uma figura é fundamental para compreendermos o CAV do ITDT: Jorge Romero Brest. O crítico de arte, atuante desde a década de 1930, havia trabalhado intensamente sobre arte argentina e latino-americana, tanto por sua atuação como docente quanto pela gestão da revista *Ver y Estimar*, plataforma de difusão de ideias fundamentais para Brest, como da autonomia da arte. De acordo com Mader Paladino o crítico demonstrou “adesão total às novas vanguardas artísticas que armavam sua linha de frente baseada em um espírito jovem renovador, distante da cultura de repetição “envelhecida” (2016, p. 481)

Imagem 3: Mara Minujín – Revuélquese y viva! Fonte: ICAA



À frente do CAV, Brest foi responsável por organizar as novas vanguardas argentinas, oferecendo aos artistas uma possibilidade de inserção em redes internacionais de arte, além de projetos a serem realizados no próprio ITDT. Uma das formas de promover as vanguardas foi o Prêmio Instituto Torcuato di Tella que, além de permitirem o contato com críticos e intelectuais que integravam o júri do prêmio – como Clement Greenberg, por exemplo – oferecia aos jovens pintores bolsas de estudo no exterior. Um dos objetivos era o de reforçar o contato dos artistas locais com correntes estrangeiras, e, ao mesmo tempo, fomentar laços com galerias e críticos de arte.

Um ano antes de *La Menesuda*, em 1964, Minujín venceu o prêmio do ITDT de arte nacional com sua obra *Revuélquese y viva!*. Disputava o prêmio com o artista Emílio Renart, que levou o voto de Clement Greenberg. Restany e Romero Brest, entretanto, votaram em Minujín. A justificativa do voto de Brest evocava a inauguração de novas possibilidades de criação artística com seus “colchões e almofadas”, materiais menosprezados por aqueles que reproduziam visões reacionárias sobre a arte. *Revuélquese y viva!* Simbolizaria uma nova geração de artistas, empenhada em descobrir novas linguagens.

Debí meditar más de veinticuatro horas para emitir finalmente mi voto por Marta Minujín, pues pensé que estaba abriendo una posibilidad de creación absolutamente nueva, como se confirmó después. La obra de Marta era una incitación a la vida en el plano contingente (BREST apud PALADINO, 2016, p. 486).

Naquele momento, estabelece-se de modo fundamental uma relação de proximidade entre Jorge Romero Brest e Minujín. Com trajetória de

intensa produção crítica, constatada em sua atuação nos periódicos *La Vanguarda* e, posteriormente, *Ver y Estimar*, Brest tornou-se diretor do Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato di Tella em 1963. Sua atuação não se restringe, apenas, em seu país de origem, mas manifesta-se em periódicos de arte na Europa e nos Estados Unidos a respeito de arte latino-americana, como a *Art in America*, *Plural* e *Crisis*, nas quais publicou centenas de livros e artigos. No exterior, organizou exposições individuais e coletivas de artistas argentinos, além de proferir conferências a respeito das principais tendências artísticas que estavam em proeminência naquele período.

Anos mais tarde, Minujín também teria forte relação com o Centro de Arte e Comunicação (CAYC), uma entidade privada sem fins lucrativos fundada em 1968 em Buenos Aires, cujo primeiro e único diretor fora o crítico de arte Jorge Glusberg. Glusberg foi um dos principais artistas e críticos de arte argentino do século XX. Além de trabalhos de natureza teórica a respeito das vanguardas e neovanguardas, como sua obra “A Arte da Vanguarda” (PERSPECTIVA, 2009) Glusberg teve fundamental atuação enquanto diretor do Centro de Arte y Comunicación, órgão fundado em conjunto com Victor Grippo, Luis Fernando Bénédict e outros artistas argentinos. Sua intensa atividade enquanto crítico, curador e agitador cultural rendeu-lhe o convite para ser também o diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Glusberg publicou uma série de trabalhos a respeito de Minujín, sendo, talvez, o mais notável, “Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes”. Antes disso, organizou exposições em conjunto a Minujín, tanto na Argentina quanto no exterior, além de publicar uma dezena de artigos críticos a respeito de sua obra, os quais não poderão ser investigados neste trabalho.

O CAYC funcionou como um espaço importante para a realização de cursos, debates e exposições e, principalmente, como ponto de encontro para artistas intelectuais das mais diversas áreas. Com o intuito de promover a integração cultural latino-americana, em todas as suas interfaces – a arte, a arquitetura e a literatura – a instituição operou no incentivo da produção artísticas de caráter experimental da época. O projeto, encabeçado por Glusberg, tinha ímpeto de internacionalizar a produção artística argentina e inseri-la de modo mais efetivo no sistema artístico global. De acordo com Luiza Mader Paladino, a proposta de Glusberg era de efetivar uma *arte de sistemas*, termo que esteve associado às investigações conceituais internacionais, “atualizando a produção local com algumas experiências de arte e tecnologia pautadas nas teorias da informação” e, ao longo dos anos, adquiriu uma faceta mais geopolítica e regional, cujo desejo era o de “promover uma arte de sistemas latino-americana” (PALADINO, 2016, 52)

No caso das vanguardas argentina, houve o amparo das instituições, como o Instituto Torcuato di Tella e o CaYC. Na perspectiva de Giunta, a questão do internacionalismo caracterizava-se pela existência de um conjunto de políticas complementares – de elevar a arte argentina, “atrasada” pois, figurativa, ao integrá-la a um circuito de artes internacional. Intenso processo de modernização cultural pós-peronista. Na perspectiva de Giunta, trata-se de um momento em que a burguesia industrial e setores da intelectualidade atuaram conjuntamente para promover as vanguardas, sobretudo no ITDT. Havia, assim, a possibilidade de financiamento de megaprojetos, como a *La Menesuda*. Articulações formais e que, no entendimento da autora, diziam respeito ao desejo de intervir “en la escena internacional [...] había que presentarse con un arte distinto del que circulaba en los principales centros culturales, un arte diferente y,

al mesmo tempo, atualizado” (GIUNTA, 2015, p. 45). Instituições desempenharam papel fundamental no campo artístico, especialmente por ser uma estrutura que sofreu uma transformação radical que subjazia o projeto de renovação e modernização cultural.

Observamos, neste sentido, como Minujín estava envolvida em um projeto coletivo de internacionalização da arte argentina, impulsionado pelo desejo de fazer com que o país integrasse os circuitos de arte de vanguarda por parte de certos circuitos da intelectualidade e da burguesia industrial portenha. Isto é, os anos iniciais de sua carreira coincidem e, em certa medida, são impulsionados pelo momento político que, embora conturbado, é também marcado por este impulso de internacionalização da arte argentina. Ainda que de modos particulares no ITDT e no CAYC, que não podem ser explorados neste trabalho, havia o desejo de expor arte e política fora da Argentina, projetos que eram ancorados no paradigma de modernização e internacionalização da arte argentina. Marta Minujín conta com esse amparo institucional e de crítica, ao mesmo tempo em que desfruta da imagem da América Latina no exterior, de alteridade e utopia revolucionária, o que garantiria maior receptividade para suas obras. Entretanto, essas bases não necessariamente significam a conversão de reconhecimento posterior, pois nas décadas seguintes a participação de Minujín em exposições no exterior torna-se cada vez mais restrita e relacionada ao paradigma da “arte argentina”.

Reconhecimento, instituições e nacionalidade.

A ideia de que o reconhecimento social do artista, derivado do nível de visibilidade alcançado – e daqueles que o observam – é objeto de

investigação teórica foi lançada, como observamos na introdução, por Pierre Bourdieu e enfrentada por sociólogos e historiadores da arte empenhados em investigar como se produzem os critérios de apreciação e valorização artística. Isso se deve, em certa medida, à possibilidade de encontrar certas constantes que, embora condicionadas por variantes no tempo e no espaço, inferem diretamente nos processos de reconhecimento e consagração de artistas contemporâneos. O modelo proposto por Alan Bowness em *The condition of success: how the modern artist rises to fame* a respeito das quatro esferas de consagração artística lançou as bases para um importante debate que se tornou mais complexo à medida em que investigadores constataram outras possibilidades de articulação de tais esferas. Para Bowness, a ação dos agentes do campo artístico –*marchands*, críticos especializados em arte e o público –através de suas ações perante o artista e a obra, colaboram para uma linha “progressiva e acumulativa” de reconhecimento (BOWNESS, 1990).

Desde sua publicação, em 1990, o modelo de Bowness tem sido revisitado, com o propósito superar certos limites deste método de análise. A leitura de Nuria Peist a respeito da consagração artística, em nosso entendimento, oferece possibilidades mais proveitosas para pensar como se constituem tais processos fora do eixo Paris-Nova Iorque. Na perspectiva de Peist, mais importante do que pensar em “linhas progressivas e acumulativas” de consagração é considerar a existência de um tecido social, no qual interagem entre si os agentes acima anunciados e que buscam consagração conjuntamente. Assim, o processo de consagração de um artista ou movimento demanda a defesa ativa por parte de todos os seus componentes – isso inclui os agentes citados acima – os críticos, *marchands* e colecionistas. Para a autora, é importante pensar o processo de reconhecimento e legitimação artística em relação ao

distanciamento espacial e temporal destes agentes em relação aos artistas. Por isso, enfatiza a ideia de que existam “momentos” de reconhecimento. A proximidade espacial – o que confere velocidade do reconhecimento (imediate ou dilatada) e tipo de reconhecimento segundo à autoridade de juízo, em certa medida, fragiliza a consagração do artista a longo prazo. Ou seja, quanto maior a distância temporal e geográfica dos pares, maior é a possibilidade de reconhecimento e consagração. Pois, embora críticos e *marchands* possam reconhecer o trabalho do artista, estão muito próximos dele, no sentido espacial e geográfico.

Neste sentido, é pertinente considerar que os núcleos de reconhecimento não se resumem a etapas dialógicas cumpridas entre pares, críticas, mercado e público. No entendimento de Peist, esse núcleo coexiste, através de uma massa de agentes integrados por funções e de alianças, sem as quais a própria noção de vanguarda não poderia existir. Constatase, assim, uma forte interconexão entre artistas, críticos e mercado, e que se reflete no paralelismo entre o número de colecionistas, *marchands* de um artista e sua recepção. Essa “rede de apoio mútuo” fundamenta relações indissociáveis, que se retroalimentam e sustentam a si mesmas. Com isso, Peist não busca afirmar a existência de uma ação coordenada e organizada do mercado e da crítica, mas do processo de inclusão dos artistas nos “muros físicos e ideológicos” que competem os movimentos por eles organizados, de modo a representá-los e, com isso, projetá-los para a posteridade. Existiria, assim, um segundo momento, distanciado geográfica e temporalmente do núcleo inicial, que seria responsável por efetivar a sua consolidação que é coletiva. Assim, o artista não busca individualmente o reconhecimento, mas o núcleo como um todo: os artistas, os críticos, colecionadores e *marchands* de modernidade e vanguarda disputam a consagração.

O método de análise proposto por Peist nos auxilia a pensar a trajetória de Minujín. Ao longo dos quase cinquenta anos de carreira, pode-se afirmar que Minujín conquistou reconhecimento da crítica, do mercado e do público. Entretanto, este processo já se materializa logo nos primeiros anos de sua atuação enquanto artista profissional na década de 1960. Estima-se que *La Menesuda*, uma de suas obras realizada no ITDT em 1965 tenha sido visitada por quase 30 mil pessoas em Buenos Aires. Além disso, houve publicações da crítica sobre sua obra, logo no início de carreira por duas figuras fundamentais do campo artístico argentino, os críticos Jorge Glusberg e Jorge Romero Brest. Neste sentido, observa-se que Minujín desfruta, logo nos primeiros anos de carreira, a possibilidade de estar em contato com correntes estéticas e de vanguarda em Paris. Nesta circunstância, realiza exposições coletivas e o seu primeiro *happening*, *La Destrucion*. Durante essa primeira estadia, Minujín manifestou o entendimento de que sua nacionalidade seria um fator impeditivo para que pudesse integrar de modo efetivo o circuito internacional de artes. Como nos afirmou em seu diário, o mercado francês era ainda fortemente constituído pelas hierarquias, especialmente se considerarmos que as categorias mobilizadas na avaliação de reconhecimento de trajetórias de artistas é pautada pela sua atividade em instituições localizadas nos polos ocidentais de arte contemporânea que, direta ou indiretamente, reiteram a subordinação de artistas advindos de outras partes do mundo que não Europa e Estados Unidos.

Assim sendo, observamos que o processo de reconhecimento e consagração artística não se configura por uma trajetória coerente e linear em que se acumulam momentos de legitimação. Como foi nosso intuito demonstrar, as discussões sobre esse tema indicam a existência de disputas e tensões nos percursos da consagração, determinadas por uma série de variantes

que não dizem respeito exclusivamente à qualidade estética e criativa do artista em questão. Sobretudo, se considerarmos que o campo artístico na argentina o grau de autonomia como o francês e, portanto, não é caracterizado por uma delimitação precisa dos papéis dos agentes em questão – das instituições, do mercado e da crítica. Como observamos na trajetória de Minujín, essas figuras relacionam-se entre si e muitas vezes são motivadas por interesses em comum.

Neste trabalho, tivemos como objetivo lançar algumas reflexões a respeito do processo de reconhecimento artístico da artista visual Marta Minujín ainda nos anos 1960, quando era uma jovem artista. Observamos que durante sua primeira estadia em Paris, Minujín estabelece contanto com artistas nativos, mas também com os “argentinos de Paris”. Constata que havia diferenças fundamentais entre os artistas nascidos em Paris, os quais desfrutariam previamente da possibilidade de inserção no sistema artístico em comparação aos advindos de outros países. Ainda assim, faz deste período a possibilidade de criar linguagens e experimentações estéticas, ao mesmo tempo em que consolida laços de sociabilidade com artistas estrangeiros e argentinos que seriam mantidos ali em diante.

Quando retorna para Buenos Aires, ainda em 1963, Minujín contou com o reconhecimento quase imediato da crítica especializada de arte como Jorge Romero Brest e Jorge Glusberg, figuras fundamentais no cenário artístico argentino. Em grande parte, o interesse da crítica advinha de sua repercussão em Paris. Além da relação de proximidade com esses críticos, havia também a conexão com o ITDT e o CAYC, instituições que foram responsáveis, neste contexto, por oferecerem apoio financeiro e simbólico aos artistas de vanguarda argentina. Minujín parece experimentar o que Heinrich definiu como processo de reconhecimento acelerado, ao desfrutar,

ainda muito jovem, de reconhecimento de crítica especializada de arte, do público e do mercado sobre suas obras. Essa talvez tenha sido uma característica de Minujín, mas também de outros artistas do contexto. Ao mesmo tempo em que havia o desejo de ruptura com o mercado e com as instituições de arte tenha sido compartilhado por muitos dos artistas de vanguarda, no caso da Argentina, foi justamente essa vinculação que permitiu a realização de instalações, happenings e outras modalidades de criação artística – por vezes, monumentais, como *La Menesuda* – ao mesmo tempo em que potencializaram sua projeção internacional.

A trajetória de Minujín, neste sentido, é bastante singular, pois conta com elementos muito específicos do contexto cultural e artístico da Argentina e fora dela: com o momento de valorização da América Latina como utopia e alteridade revolucionária, enquanto na Argentina havia um momento de forte mecenato privado direcionado às artes. Os anos iniciais de sua carreira, neste sentido, coincidiram com uma série de políticas de internacionalização da arte argentina, que ofereceram plataformas de legitimação de jovens artistas e dos movimentos de vanguarda dos quais faziam parte, por um lado, e pela crescente revalorização da imagem da América no exterior. Tais afirmações não ocorrem no sentido de relativizar ou diminuir o potencial crítico e estético de suas obras. Ao contrário, a fortuna crítica sobre sua atividade artística torna tais afirmações difíceis de serem contestadas. Entretanto, foi de nosso interesse demonstrar como Minujín foi capaz de negociar sua inserção no espaço artístico, este, ainda, predominantemente masculino. Tal problematização se faz no sentido de compreender como se constroem e reproduzem critérios de valorização e apreciação artística e como foram responsáveis por sistematicamente excluírem as mulheres, tanto do campo artístico quanto da disciplina de História da Arte.

Embora Minujín tenha participado ativamente de redes internacionais de arte – inclusive, após dos anos 1960, quando essas relações se intensificam, tanto em Paris quanto em Nova Iorque – constatamos que sua inserção no mercado e nos museus fora da argentina é relativamente estreita. Isso se deve, em parte, elas categorias de apreciação e valorização das trajetórias artísticas por índices de ranking de artistas, mas tanto por desigualdades materiais e simbólicas que se perpetuam no campo artístico. Como observamos em Minujín, seu reconhecimento tanto no mercado de seu país quanto nos museus e instituições de arte, mas que não necessariamente se reproduzem quando consideramos a escala global. Sempre associada à “arte argentina”, marca da nacionalidade perante o global, ainda que temáticas relacionadas à nacionalidade, o folclórico ou pitoresco, não tenham feito parte de seus trabalhos, tampouco tenha sido muito vocal sobre o assunto. Ao mesmo tempo em que a visibilidade da América Latina no exterior – sobretudo, na França – servia para que sua receptividade no meio artístico fosse considerável, também serviu como categorização de sua arte.

Para pensar o percurso de reconhecimento de Minujín, consideramos que o modelo de Núria Peist ofereça contribuições mais instigantes pois considera *momentos* da consagração, cujos núcleos são caracterizados pela integração entre artistas, marchands e críticos, que desejam encabeçar não apenas o reconhecimento e a consagração de uma artista, mas de um projeto estético e cultural – no caso, o projeto de internacionalização e modernização de arte argentina como um todo. Isso devia-se em parte ao desejo de desenraizar a arte do país, de fazer com que a arte produzida na Argentina fosse entendida em pé de igualdade às vanguardas internacionais. Consideramos, neste sentido, que Minujín desfruta do reconhecimento do “núcleo inicial”, pois diz respeito à artistas, marchands

e críticos que atuaram em conjunto da artista ao longo de sua trajetória e que desejavam impulsionar seus projetos individuais e coletivos.

Os “momentos de reconhecimento” também indicam o papel periférico ocupado por países fora do eixo ocidental no mercado de arte internacional e que se mantem nessa mesma condição apesar dos impulsos de internacionalização e globalização artística. Se a ideia de desnacionalização e desenraizamento das artes nacionais impulsionou o ITDT e o CAYC a promover a internacionalização da arte produzida na Argentina, no sentido de “modernizar-se” e de integrar um circuito de artes global, constatamos, hoje, como a trajetória de Minujín – assim como de outros artistas latino-americanos – é fundamentalmente rotulada como arte argentina. Embora não constatemos esse tipo de categorização quando tratamos de artistas estadunidenses, franceses ou alemães, a estigma do exotismo e do estrangeirismo impressos à América Latina ainda se perpetuam. Os latino-americanos nunca podem ser internacionais – suas obras são sempre atreladas ao nacional, à uma ideia de *americanidade* quase espiritual que, embora se reproduza nas hierarquias e subordinações materiais, também se efetiva no campo simbólico. Ou seja, como se sua produção fosse irremediavelmente condicionada por sua nacionalidade. O passaporte de “cidadão-do-mundo” é concedido, sem reservas apenas àqueles que conseguem se desprender de suas nacionalidades. Cujas obras não são reduzidas, meramente, a perpetuações de traços do nacional. Como afirmou em entrevista recente, “Yo soy genial, pero nací en argentina” (MUNJÍN, 2014).

A trajetória de Minujín parece ser – talvez, como a de qualquer outro ser humano – marcada por tensões e ambiguidades: uma artista de vanguarda que conta com apoio financeiro de instituições privadas para

a realização de instalações em escala monumentais, e com o endosso positivo para suas experimentações estéticas, de caráter profundamente radical. Neste mesmo momento, beneficia-se, mesmo que indiretamente de certa imagem de seu país e continente no exterior. Entretanto, será essa associação com a arte argentina nos primeiros anos de sua carreira responsável por em certos moldes de nacionalidade, moldes dos quais buscou sempre se afastar. Assim, as muitas imagens da América Latina no exterior poderiam ser reducionistas e reiterarem estereótipos sobre o continente, ao mesmo tempo em que engessavam as possibilidades de apreciação e reconhecimento das obras produzidas por Minujín. Apesar dos lampejos de inserção em um sistema global de artes, essa colocação se estabelece, invariavelmente, pelo prisma do exotismo e da alteridade.

Referências

- GIUNTA, Andrea. Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, vv. 1, p. 20-37, 2010.
- _____. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- HEINICH, Nathalie. *Etre artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996.
- _____. Práticas Da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática A Um Novo Paradigma Artístico. *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 373-390
- MINUJÍN, Marta. *Tres invernos en Paris: Diarios Intimos, 1961 -1963*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2018.

- NOORTHOORN, Victoria Marta Minujín: obras 1959-1989 / Victoria Noorthoorn; Jimena Ferreiro Pella; Javier Villa. - 1a ed. - Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.
- PALADINO, Luiza Mader. Políticas de Internacionalização das Vanguardas argentinas: Novos modelos institucionais na década de 1960. *Ouvirouver*. v. 1 2 n. 2 p. 478-492 ago. | dez. 2016
- PLANTE, Isabel. La Menesunda según Marta Minujín”, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, a. 3 n. 3, septiembre 2016, pp. 299-304. ISSN: 2362-6070.
- _____. Amériqúe Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación, en *A Contracorriente*, vol 10, N. 2 Winter 2013, 58-84. Department of Foreign Languages and Literatures, North Carolina State University, Estados Unidos.
- _____. Les Sud-américains de Paris. Latin American Artists and Cultural Resistance. *Robho Magazine*, Third Text vol. 24 n. 4, London, Phaidon, july 2010, pp. 445-455.
- PEST, Nuria. Nuria Peist Rojzman. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento, *Materia* 5, 2005.
- QUEMIN, Alain. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the «Top Artists in the World». *Rev. Inst. Estud. Bras.*, Apr 2017, no.66, p.18-51

Desvelando o campo da Arquitetura: discriminação de gênero no Espírito Santo

KARLA DO CARMO CASER¹
Universidade Federal de Espírito Santo

ILEANA WENETZ²
Universidade Federal de Espírito Santo

RESUMO: O objetivo deste artigo é problematizar as discriminações de gênero enfrentadas pelas mulheres arquitetas em sua prática profissional no estado de Espírito Santo (ES) e identificar quais os tipos de discriminação presentes na nossa realidade. Com essa finalidade apresentamos o contexto das pesquisas feministas em *Arquitetura vis a vis* pesquisas feministas e do campo profissional nas Ciências Sociais. Foram realizados 50 questionários online conduzidos junto a arquitetas do Conselho de *Arquitetura* e Urbanismo - CAU/ES. Em seguida é apresentada análise quali-quantitativa. Identificamos que antigos impasses ainda estão presentes como a discriminação separadas nas seguintes categorias: Invisibilidade; Cultura machista da profissão; e Estereótipos/marginalização. Os resultados indicam pontos onde ainda se precisa avançar – invisibilidade, estereótipos e cultura machista - para que o campo profissional da *Arquitetura* se torne mais equânime.

PALAVRAS-CHAVE: mulher; Arquitetura; Gênero.

ABSTRACT: The objective of this paper is to present an analysis on gender discrimination faced by female architects in their professional practice in the state of Espírito Santo (ES) and to identify the types of discrimination present in our reality. First, a brief summary of feminist research in Architecture vis a vis feminist research and of the professional field in the Social Sciences is presented. Next, it is described a qualitative-quantitative analysis of 50 online questionnaires conducted with the Conselho de *Arquitetura* e Urbanismo - CAU/ES architects. First, an analysis of the general questions on discrimination is presented. Next, for the sake of clarity and organization of the article, the details of the different situations of discrimination are dealt with in separate sections: Fees; Invisibility; Sexist culture; and Stereotypes / marginalization. The results indicate points where there is still a need to advance - invisibility, stereotypes and macho culture - so that the professional field of Architecture becomes more equitable.

KEY WORDS: woman; architecture; Gender.

1 Professora Associada do Centro Tecnológico da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES). Email:karlacaser.dec.ufes@gmail.com e karla.caser@ufes.br.

2 Professora Adjunta do Centro de Educação Física e Deportes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES). Professora da Pós-graduação em Psicologia Institucional (UFES). Email:ilewenez@gmail.com.

Introdução

A relação das Mulheres e *Arquitetura* tem um histórico complicado desde o início do surgimento da profissão, no final do séc. XIX. Por ser uma profissão ainda dominada pela figura masculina (FOWLER e WILSON, 2004; DURAND, 2009 [1989]; LIMA, 2004), o processo de busca pela equidade da mulher profissional em *Arquitetura* se dá de maneira complexa. Discussões e questionamentos e a mobilização de mulheres em diversos setores tem dado visibilidade ao sexismo na profissão. Na prática profissional, a participação de mulheres arquitetas, mesmo quando relevante no trabalho de escritórios e em práticas bem-sucedidas, ainda tende a ser desconsiderada (HUGHES, 1996). Rubino (2010) indica que nos ateliês/escritórios de projeto é notório a mulher arquiteta ficar “nublada”.

Segundo Dovey, *Arquitetura* “(...) por muito tempo tem existido com as tensões de ser arte e profissão – é a mais social das artes e a mais estética das profissões”³ (DOVEY, 2002:278). Há uma luta intrínseca a este campo porque sua prática requer tanto o *habitus* intelectual quanto o de profissional liberal. A paraxeologia do sociólogo Pierre Bourdieu se propõe a desvelar os processos através dos quais construímos nossa realidade e é utilizada, principalmente através de seu conceito de campo, a analisar como os diferentes grupos e profissões se estruturam segundo lógicas internas próprias. Seus conceitos também se aplicam a estudos feministas, principalmente através do seu conceito de *habitus*. A capacidade do conceito de *habitus* de explicar a forma através da qual

3 Tradução das autoras. No original lê-se: “*Architecture has long lived with the tensions of being both an art and a profession – it is the most social of arts and the most aesthetic of professions*”.

os condicionantes sociais e ambientais são incorporados no corpo, é importante para a teoria feminista e a criação de identidade de gênero, e juntamente com a noção de campo, permite que se transcendam as dicotomias masculino/feminino e espaço público/privado em estudos de gênero (MCNAY, 1999).

No Brasil, estudos das profissões começam nos anos de 1960 e 1970 na área de Sociologia do Trabalho (BONELLI, 1996, p. 290), e buscavam mapear e questionar a baixa representatividade das mulheres nas diversas profissões. Bonelli e também Bruschini e Lombardi (1999), que estudam as profissões da elite - medicina, direito e *Arquitetura* -, citam Durand⁴ (2009 [1989]), como referência importante para o estudo sociológico da profissão de *Arquitetura*.

Nesse artigo temos como objetivo realizar uma discussão sobre discriminação de gênero/sexismo enfrentada pelas mulheres arquitetas em sua prática profissional no estado de Espírito Santo (ES) e identificar quais os tipos de discriminação/sexismo presentes na nossa realidade, sexismo que envolve invisibilidade, estereótipos de gênero e mesmo falta de respeito por parte de colegas, num ambiente com cultura machista.

Com esse objetivo apresentaremos uma contextualização da profissão e posteriormente destacamos detalhes metodológicos de um questionário online realizado com 50 arquitetas do Conselho de *Arquitetura* e Urbanismo (CAU), no ES. Este artigo apresenta parte dos resultados

4 No seu livro *Arte, Privilégio e Distinção*, influenciado pela praxeologia e metodologia adotada por Bourdieu, sobretudo a sua teoria dos campos culturais, Durand entrevista 72 artistas, jornalistas, arquitetos e outros integrantes do campo das artes, buscando analisar as relações entre cultura e poder no Brasil no período de 1855 a 1985.

da análise dos questionários. Após breve descrição da metodologia adotada, na sequência, a seção de resultados contém a análise quanti-qualitativa das respostas dos questionários; usa-se gráficos e citação literal dos comentários dos respondentes. Apesar de terem sido realizados em 2014⁵, trata-se de dados ainda não publicados, mas importantes por serem pioneiros no estado do Espírito Santo, ajudando a traçar uma imagem da situação da mulher arquiteta no campo da *Arquitetura*.

Diversos são os fatores que justificam um estudo sobre as relações de gênero em *Arquitetura* e Urbanismo no Brasil. Primordialmente, um melhor entendimento dos mecanismos de ação desvantajosos, e muitas vezes sutis, para o gênero feminino em disciplina que histórica e mundialmente favorece o gênero masculino, é por si só relevante para melhorar as condições de bem-estar das mulheres arquitetas e levar a profissão a apoiar a diversidade.

Campo da profissão de *Arquitetura*

O conceito de campo aliado aos dos diferentes tipos de capital permite explicar a formação do 'arquiteto dominante' no campo da *Arquitetura* em função do seu *habitus* de classe social e de gênero (DURAND (2009[1989])). O conceito de *campo* permite também explicar a luta interna para definir o que constitui uma contribuição relevante para a teoria ou os critérios para julgar uma boa obra de *Arquitetura*, outras formas de ascensão ao grupo dominante dentro deste campo profissional.

⁵ Devido a esse recorte de tempo, na análise são utilizados na análise os dados censitários disponibilizados pelo CAU-ES em 2013.

Nesse sentido, cabe destacar que em *Arquitetura*, a partir dos anos 70, os critérios de relevância social vêm sendo substituídos por critérios meramente estéticos, evidenciando uma visão dominante masculina (SCOTT-BROWN, 1989; WARD, 1996; AHRENTZEN, 1996). Sobre este assunto, Ahrentzen identifica a contribuição de Bourdieu para identificar o que chama de 'legado da arte' em *Arquitetura*:

Pierre Bourdieu mostra como os grupos dominantes retêm suas posições de poder e aumentam seu status através de mecanismos específicos, um dos quais é a categoria estética elevada a entidade universal⁶ (AHRENTZEN, 1996, p. 75).

Assim, pode-se afirmar que uma das formas de “violência simbólica” (BOURDIEU, 2014, p. 12) no campo da *Arquitetura* é a supressão do social, que produz uma prática que premia projetos desvinculados da rotina do dia a dia e considera projetos que lidam com equipamentos que melhoram a qualidade de vida (creches, escolas etc.) e a mobilidade no espaço como secundários (WEISMAN, 1999; MCLEOD, 1996). Diferente dos casos internacionais, o Brasil tem um percentual de arquitetas registradas no CAU (65%; 2013) que é até 4 vezes do maior do que na Austrália, Estados Unidos e Reino Unido (abaixo de 20%). Isso torna ainda mais preocupante a invisibilidade delas nas premiações de projetos de *Arquitetura* no Brasil.

⁶ Tradução das autoras. No original lê-se: “Pierre Bourdieu shows that dominant groups retain their positions of power and enhance their status by specific mechanisms, one of which is the aesthetic category as a universal entity (AHRENTZEN, 1996, p. 75).

Utilizando a estrutura teórica de Bourdieu dos estudos do campo das artes, juntamente com a de gênero, Fowler e Wilson (2004) utilizam o campo de *Arquitetura* como estudo de caso para identificar os impedimentos ao progresso profissional de mulheres. Fowler e Wilson (2004) identificam nas arquitetas uma disposição (*habitus*) para naturalizar a dominação, através da não aceitação da existência de discriminação. Esse fato é também identificado na fala de profissionais brasileiras (PERIM s/d).

Em *Arquitetura* há o preconceito de que as mulheres são mais aptas a desenvolver projetos residenciais, o que levou a arquiteta Zaha Hadid a dizer: “*I am sure that as a woman I can do a very good skyscraper. I don’t think it is only for men.*” (THORPE, 2013). Entretanto, essa tipologia de projeto ainda é essencialmente de domínio masculino, tanto que em 2012 foi destaque a arquiteta norte-americana Jeanne Gang ter projetado um arranha-céu de 82 andares (GOLDBERGER, 2010). Esse pequena participação de mulheres em projetos de larga escala seria uma das características da dominação masculina, quando as mulheres inconscientemente optam por nichos profissionais mais aceitos como femininos (nesse caso o de projetos residenciais e de pequenos jardins):

(...) as meninas incorporam, sob forma de esquemas de percepção e de avaliação, dificilmente acessíveis à consciência, os princípios da visão dominante que as levam a [...] prever, de certo modo, o próprio destino, recusando as posições ou carreiras de que estão sistematicamente excluídas e encaminhando-se para as que lhe são sistematicamente destinadas (BOURDIEU, 2014 [1998], p. 133).

Com relação à *Arquitetura* da Paisagem/Paisagismo, numa sociedade

onde o masculino sempre esteve ligado ao espaço público e a mulher ao espaço privado, o envolvimento com jardins era visto pela sociedade do fim do Séc. XIX como um hobby apropriado para as mulheres da elite e uma atividade para a mulher de classe média (STREATFIELD 2012). Assim, para a profissional mulher ajudou o fato do jardim ser considerado parte do espaço privado.

Significativamente, o jardim era considerado como uma importante parte da esfera doméstica, fato destacado por um grande número de livros sobre horticultura e design de jardins – alguns inclusive defendendo-o como local de expressão política e de exercício do direito à propriedade pela mulher (STREATFIELD, 2012:06).

E para evitar essa associação com o feminino, no período de regulamentação da profissão o termo “*landscape gardening*” foi substituído por “*landscape architect*” (KOMARA, 2000). As primeiras profissionais enfrentaram o preconceito de atuarem somente como *hobby*, já que elas eram em sua maioria de famílias influentes e de alto poder aquisitivo (TANKARD, 2001; STREATFIELD, 2012). Inclusive, em uma das reuniões da American Society of Landscape Architects (ASLA), Beatrix Farrand foi descrita por um dos membros como “uma mulher de berço de ouro que ocasionalmente faz algum trabalho entre jogos de carta e tardes de chá” (MCGUIRE apud TANKARD, 2001:31).

Nos dias atuais, literatura internacional descreve uma situação preocupante das mulheres arquitetas. No escritório de *Arquitetura*, a sobrecarga de trabalho pode vir acompanhada de baixas remunerações e desigualdade salarial. E a desigualdade não se reflete apenas nos salários, mas também nas oportunidades de mostrar a criatividade nos empregos, ficando

as arquitetas muitas vezes restritas apenas às áreas de trabalho repetitivo (DE GRAFT JOHNSON ET AL, 2003). Estudos indicam que arquitetas possuem níveis menores de saúde ocupacional e bem estar, associados a menor satisfação com a profissão e maiores níveis de insônia e depressão, que seus pares do gênero masculino (SANG ET AL, 2007). A capacidade de conciliar maternidade e *Arquitetura* é um desafio tanto no Brasil quanto no exterior (GREENWOOD, 2012; BRUSCHINI⁷ e LOMBARDI, 1999). Diferença salarial bem como dificuldade de negociação de pagamento de honorários são listados como principal desafio no exterior (ANTHONY, 2001; DE GRAFT JOHNSON ET AL, 2003) e no Brasil, juntamente com comportamento machista tanto de clientes quanto de colegas, principalmente na área de construção/canteiro de obras (RODRIGUES, 2012). E mesmo com todos estes desafios, as que conseguem se manter na profissão acabam sucumbindo à invisibilidade (WILLIS, 1998; STRATIGAKOS, 2013), que fica evidenciada nas poucas premiações (HEYNEN 2012).

No Brasil, *Arquitetura* passou de profissão da elite para ser da classe média (DURAND, 2009 [1989]). O que permitiu que isso ocorresse na década de 1970, como explica Bruschini e Lombardi (1999), foi o surgimento de novas faculdades de *Arquitetura*, o período de crescimento econômico, o incentivo governamental à construção de moradia de habi-

⁷ Bruschini possui diversas publicações sobre o trabalho da mulher no Brasil, dentre elas: BRUSCHINI, M.C. Trabalho e Gênero no Brasil nos Últimos Dez Anos. In: Seminário Internacional Gênero e Trabalho, 2007, Fundação Carlos Chagas – Mage/FCC –, realizado no Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro). Cadernos de Pesquisa, v. 37, n. 132, set./dez. 2007.

tação popular e o movimento feminista em geral.⁸ Se na década de 1950 formaram-se somente duas mulheres na escola de *Arquitetura* da USP (CASER, 2014) dados do último Censo do CAU de 2018 mostram que as mulheres são 62,6% do total de profissionais (CAU, 2018). No estado de ES, os percentuais são ainda mais significativos. Em 2012 as mulheres correspondiam a 60,59% dos arquitetos ativos (CAU, 2013) e em 2017 já são 71% (CAU, 2018).

Metodologia

A metodologia da pesquisa consistiu de revisão de bibliografia e aplicação de questionário online enviado para profissionais ativos. A revisão de literatura permitiu incorporar no questionário questões presentes nas diversas pesquisas, principalmente Caven (2004), Sang, et. al. (2007), Graft-Johnson et al (2003), Bruschini e Lombardi (1999), Anthony (2001), Groat e Ahrentzen (1997) e CAU (2013). A parte referente a assédio e discriminação foi baseado no questionário proposto por Anthony (2001), que por sua vez se baseou em outros estudos sobre assédio sexual. Adotou-se este modelo por ser detalhado e para permitir comparação dos dados internacionais com os obtidos nessa pesquisa. A pesquisa foi aprovada no Comitê de Ética em Pesquisa e todos os respondentes deram

8 Posteriormente veremos que os resultados obtidos com os questionários aplicados nesta pesquisa evidenciam essa tendência. As profissões predominantes dos pais são as liberais, com 18 indicações (médico, engenheiro, dentista, advogado e economista), sendo a de engenheiro a mais recorrente. Em seguida tem-se a de funcionário público (10) seguido pela de professor/educador (9). Também foram encontradas profissões características de classe média baixa, como alfaiate, lavrador/agricultor, pedreiro, marceneiro, soldador e costureira (8), indicando um perfil menos elitista das famílias.

aceite no Termo de consentimento livre e esclarecido disponibilizado no início do questionário.

O questionário aborda temas como ambiente de graduação e trabalho, satisfação financeira e pessoal, discriminação e assédio. No total são 74 perguntas, divididas em 6 seções: 1. Dados pessoais, 2. Formação/curso, 3. Inserção no mercado de trabalho, 4. Atuação em a) Docência, e b) Projetos de *Arquitetura*, 5. Honorários e 6. Balanço geral/Perspectivas futuras. Temas específicos (ex. nomes de referência, preferência por gênero nas relações, vivências diárias) foram abordados nas diferentes seções, permitindo efetuar comparação entre os 2 momentos de formação (graduação e atuação profissional) e inserção profissional (docência e prática profissional projetual).

Foi enviado em 2014 através de banco de dados do CAU-ES a todos os arquitetos do CAU/ES, pois considerou-se importante analisar também a visão masculina sobre a situação da mulher. Foi também utilizada a técnica de bola de neve: enviou-se um lembrete/convite para participação na pesquisa diretamente a arquitetos de lista de contatos pessoais, que foram solicitados a compartilhar a pesquisa. Foi utilizada plataforma digital *googledocs*, que automaticamente calcula percentuais e gera gráficos de pizza para as respostas quantificáveis, auxiliando na análise dos dados. Os questionários foram analisados quantitativamente e qualitativamente, e as frases dos respondentes utilizadas para ilustrar a análise. Cabe ressaltar que o objetivo dessa pesquisa não é apresentar resultado com representatividade estatística e sim entender qual a situação da mulher arquiteta no ES. Foram obtidas 50 respostas, 42 do gênero feminino (84%) e 8 do masculino (16%), em sua maioria residentes na capital do

ES, Vitória, mais precisamente na Região Metropolitana de Vitória (37). Acredita-se que a extensão e o tempo demandado para seu preenchimento tenham sido responsáveis pelo baixo número de respondentes - pouco mais de 3%, considerando-se o total de 1457 profissionais ativos (CAU 2013).

Com relação à faixa etária, os respondentes se encaixam no padrão do CAU/BR: a faixa mais numerosa se encontra entre 30 e 40 anos (17 respondentes); são 14 com até 30 anos e 13 entre 40 e 50 anos; acima de 50 anos são 5 respondentes. Quase a metade dos respondentes tem até 10 anos de formado (24-49%), e somente 1 (2%) tem mais de 30 anos de formada. Esse mesmo percentual de 49% está na fase intermediária da carreira, sendo 13 respondentes (26,5%) com 10-20 anos e 11 (22,5%) com 20-30 anos de formado. Esse maior percentual de respondentes com menor tempo de formado foi também obtido por Anthony, em pesquisa nos Estados Unidos (2001).

Todos os gráficos e dados apresentados neste artigo foram gerados pela análise das respostas aos questionários. Os gráficos gerados pela plataforma *googledocs* foram retrabalhados, por questões de clareza e unidade. A seguir, por uma questão de clareza e organização do artigo, o detalhamento das diferentes situações de discriminação de gênero/sexismo são tratadas em categorias separadas: Invisibilidade; Cultura machista da profissão; e Estereótipos/marginalização.

4. Sobre a discriminação de gênero/sexismo na *Arquitetura*

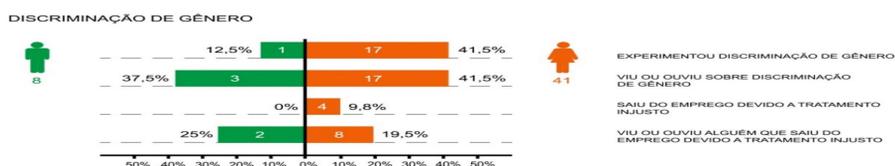
Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é

imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas (BOURDIEU, 2014, p.12).

Dentre os 49 respondentes que atuam no mercado profissional, quando perguntados sobre Discriminação (Gráfico 1), 18 respondentes indicaram que sofreram (36,7% do total), sendo 17 mulheres (41,5% do total de 41 mulheres). Esse percentual predominante de mulheres não é uma surpresa: apesar da discriminação de gênero também afetar os homens, são as meninas e mulheres as que mais enfrentam esse tipo de desafio. Com relação a Sair do emprego por tratamento injusto, somente mulheres vivenciaram essa situação, apesar de ser em menor número (4 respondentes; 8,2% do total).

Como na literatura internacional, o percentual de quem VIU ou OUVIU é maior do que quem vivenciou (ANTHONY, 2001), o que se observa nos dados. Com relação a discriminação de gênero, 3 outros respondentes masculinos indicaram ter ouvido, além das 17 mulheres que além de terem ouvido também vivenciaram. Na situação de sair do emprego, os homens são 1/5 dos respondentes que indicaram ter visto/ouvido (8 mulheres e 10 respondentes no total).

Gráfico 1 - Discriminação de Gênero



Fonte: autoras

Analisando a Tabela 1 abaixo, cabe destacar que os percentuais de sofrer discriminação de gênero são menores no Brasil, mas eles estão relativamente próximos dos americanos. Considerando que o percentual de arquitetas no Brasil (65%) é quase 4 vezes maior que nos USA, pode-se identificar que o *mass factor*/percentual alto de mulheres não parece ter impactado em similar proporção a discriminação.

Tabela 1 –Discriminação de Gênero nos USA e Brasil

Perguntas	USA ⁹	Brasil ¹⁰
Sofreu discriminação gênero	44%	36,7%
Viu ou ouviu sobre alguém que sofreu discriminação	68%	40,8%
Abandonou emprego	27%	8,2%
Viu ou ouviu sobre alguém que abandonou emprego	36%	20,4%

Fonte: autoras

Para algumas mulheres, a mobilização de mulheres em diversos setores tem feito com que o sexismo tenha diminuído nos últimos anos, como se pode observar no comentário de uma respondente:

Anos atrás (menos de 10 anos) cheguei a ouvir de um colega homem “*Arquitetura é coisa de homem*”[...] e perguntava em sala de aula ou em reunião de departamento “quantas mulheres de sucesso você pode citar?” Ele não fala mais isso, não há espaço mais...

9 (ANTHONY, 2001, p.134-135). Participaram da pesquisa 409 respondentes, sendo 62% de mulheres.

10 Números extraídos das respostas ao questionário enviado aos profissionais do CAUES.

Conforme será abordado abaixo, em *Arquitetura* o sexismo envolve invisibilidade, ambiente com cultura machista e estereótipos de gênero e mesmo falta de respeito por parte de colegas.

a) **Invisibilidade:**

A invisibilidade (MATTHEWSON, 2012) se relaciona ao fato de poucas mulheres terem destaque e reconhecimento dos seus pares no exercício profissional ou mesmo nos trabalhos da graduação. Um problema advindo deste fato é o efeito cíclico: faltam “modelos” femininos para as alunas e novas arquitetas. Essa invisibilidade não deixa de ser parte da cultura machista da sociedade e da profissão.

Um exemplo dessa invisibilidade foi observado na análise dos resultados de concursos de Arquitetura do site concursosdeprojeto.com para os anos de 2009 a 2012, como pode ser observado na Figura 3 abaixo:

Figura 1 – Análise por gênero das Premiações no site concursosdeprojeto.com nos anos de 2009 a 2012

Table 8. Primeiros lugares nos concursos internacionais (2012-2009). Fonte: Concursos, 2013.

Internacional (1º lugar)	2012	2011	2010	2009
Masculino	7	5	4	10
Feminino	2	1	2	2
Total	9	6	6	12

O segundo lugar dos concursos internacionais é composto por 60,42% de homens e 39,58% de mulheres (Tabela 9). Trata-se de a maior porcentagem de mulheres até então, mas mesmo assim esse número não condiz com a quantidade de mulheres que exercem a arquitetura (CAU/IBR, 2013).

Table 9. Segundos lugares nos concursos internacionais (2012-2009). Fonte: Concursos, 2013.

Internacional (2º lugar)	2012	2011	2010	2009
Masculino	6	2	3	11
Feminino	3	4	3	1
Total	9	6	6	12

Table 5. Primeiros lugares nos concursos nacionais (2012-2009). Fonte: Concursos, 2013.

Nacional (1º lugar)	2012	2011	2010	2009
Masculino	11	18	14	12
Feminino	2	7	5	4
Total	13	25	19	16

O segundo lugar (Tabela 6) conta com a média de 74% de homens, aumentando para 26% o percentual de mulheres, mas ainda assim não condiz com o número de mulheres na profissão.

Table 6. Segundos lugares nos concursos nacionais (2012-2009). Fonte: Concursos, 2013.

Nacional (2º lugar)	2012	2011	2010	2009
Masculino	11	16	15	11
Feminino	2	9	4	5
Total	13	25	19	16

Fonte: autoras

Observa-se que para o cenário internacional os vencedores de concurso do gênero feminino perfazem 20% para os anos de 2009 e 2011; 50% em 2010 e 22% em 2012. Considerando-se que o percentual de mulheres atuando no cenário internacional - Austrália possui 20% de mulheres arquitetas (MATTHEWSON, 2012); Reino Unido 13% e Estados Unidos 17% (BURNS, 2012; FOWLER, WILSON, 2004) -, pode-se observar que a situação de invisibilidade é maior no cenário brasileiro. Isso porque temos um percentual de 65% de arquitetas atuantes, enquanto os percentuais de premiação feminina nos concursos não são proporcionais: em 2009 e 2010 ficam em 25%, chegando a um máximo 28% em 2011 e um mínimo de 15% em 2012. Percebe-se que no estado algumas arquitetas confundem número de alunas com *visibilidade* profissional:

Me arrisco (sic) a dizer que as mulheres tendem a dominar a profissão pois basta olhar a proporção de homens e mulheres nas salas de aula.

Mas essa invisibilidade feminina no Brasil foi abordada por respondentes ao comentar sobre a situação da profissão no Brasil:

Aparentemente parece uma profissão quase feminina, os cursos estão lotados de mulher – 80/90% dos alunos. Mas o mercado de trabalho ainda confia mais em homens. E não temos muitas mulheres que fizeram sucesso, nomes dos quais lembremos com facilidade.

Apesar de termos menos arquitetos que arquitetas, o mercado é deles. Sobretudo na obra ou com fornecedores.

Os que se destacam como profissionais de obras arquitetônicas são, infelizmente, homens em sua grande maioria.

Essa constatação é local, nacional e a nível internacional.

É notório que as mulheres historicamente vêm encontrando dificuldades para obter sucesso na *Arquitetura*.

Uma respondente indicou uma justificativa para explicar a invisibilidade das mulheres em premiações:

Não é muito comum mulheres optarem por construções de grandes edifícios, geralmente optam por projetos de interiores. Sendo assim sua figura é menos notável.

Essa é uma situação que também ocorre no exterior. Jeanne Gang, por exemplo, foi a primeira arquiteta a projetar um arranha-céu, mais de 100 anos depois que eles surgiram em Chicago (GOLDBERGER, 2010). Para *sanar este problema* e trazer mais visibilidade às mulheres, algumas arquitetas defendem que os concursos e premiações deveriam ser mais amplos, e não contemplar somente grandes projetos, como defende a arquiteta norte-americana Dolores Hayden (HAYDEN e WHRIGHT, 1976). Outra solução encontrada foi criar premiações para mulheres (ROSE, 2012).

Uma forma adotada por esta pesquisa para identificar modelos e a (in) e visibilidade de gênero foi através de perguntas que pediam aos respondentes para indicar pessoas de referência/influência na graduação (pergunta 9 – p. 9), colegas de destaque (p. 10), nomes de 3 profissionais (p. 24) e nomes de arquitetas (p. 69). O que se observou foi que houve uma predominância da figura masculina (Tabela 2). Com relação a colegas na graduação, as citações de arquitetas ficam em somente 40%, o que contrasta com o alto percentual de alunas, que em 2010 era de

73% na UFES. Esse percentual diminui ainda mais quando se pergunta por profissionais, o que parece corroborar fala da arquiteta Zaha Hadid: “durante sua carreira como professora, as mulheres eram sem sombra de dúvida suas melhores alunas, mas concluída a graduação, a maioria delas simplesmente ‘desviava’ da profissão” (ZAHA HADID apud BARATTO, 2013).

Tabela 2 – Número de citações de arquitetas x arquitetos de influência ou destaque

	Mulher		Homem	
Pessoas de influência durante graduação	30	49,18%	31	50,82%
Colegas de destaque na graduação	26	40%	39	60%
Profissionais de destaque	29	29,30%	70	70,70%

Fonte: autoras

Na pergunta 69, para nomear arquitetas de destaque, 31 respondentes nomearam 3 arquitetas, e em 14 destas respostas encontra-se o nome das arquitetas Lina bo Bardi e Zaha Hadid (sendo que em 9 delas ambas são citadas), o que evidencia a falta de diversidade entre modelos femininos de sucesso. Inclusive, 2 respondentes que indicaram somente um nome, citaram exatamente Lina bo Bardi e Zaha Hadid. Sete (7) respondentes nomearam somente 2 arquitetas, sendo que em todas as 7 uma destas duas arquitetas foi citada; em uma das respostas somente as duas foram citadas, acrescidas do comentário: “nem consigo citar uma terceira!” Somente 2 respondentes nomearam 4 arquitetas. Destaca-se que uma das respostas contém o nome de 4 arquitetas que atuam majoritariamente com *Arquitetura* de interiores; a outra resposta cita 2 arquitetas paulistas

(dentre elas Lina bo Bardi), uma arquiteta capixaba e uma professora da UFES.

b) **Ambiente com cultura machista**

Women in architecture may wish to be seen first and foremost as architects (not as women architects) but they cannot control the 'gendering gaze' of society (Burns apud STRATIGAKOS, 2012).

A cultura machista na profissão passa muitas vezes despercebida, por tratar-se de um reflexo de uma sociedade patriarcal¹¹. Entretanto, causam desconforto e se constituem exemplos do que o sociólogo Pierre Bourdieu chama de “violência simbólica”¹².

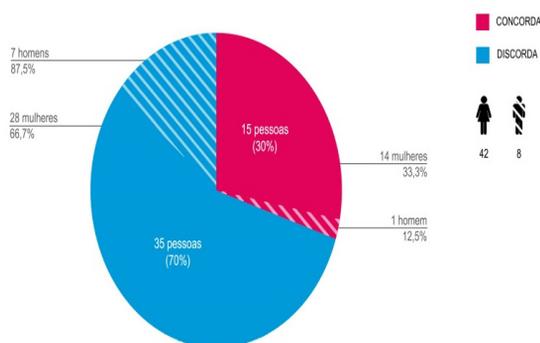
Reflexos dessa cultura machista podem ser observados na rotina diária de comentários, atitudes de respeito/desrespeito por parte de colegas, abuso verbal ou diminuição das qualificações. Várias iniciativas surgiram nos últimos tempos para divulgar comentários e iniciativas machistas como forma de denúncia e incentivo para que se busquem formas de minimizar esse problema. Um exemplo é o *The Everyday Sexism Project*, um site onde mulheres podem publicar as situações enfrentadas em sua rotina diária e assim contribuir para expor o problema. Outro exemplo é a intervenção feita por alunas da Faculdade de *Arquitetura* do Mackenzie,

11 Essa ordem patriarcal e seus efeitos na sociedade são abordados pelo sociólogo Pierre Bourdieu no livro “A dominação masculina” (2004).

12 “Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas” (BOURDIEU, 2004, p.12).

que espalharam cartazes com as frases machistas de professores ouvidas por alunas¹³ (O GLOBO, 2016). De maneira contraditória, quando perguntados sobre o assunto, somente 30% indicaram que ainda existe uma cultura machista em *Arquitetura* (Gráfico 4).

Gráfico 4 – Existe uma cultura machista em Arquitetura



Fonte: autoras

As respondentes indicam que buscam se aprimorar e apresentar postura profissional e resultados de qualidade. Uma respondente inclusive indicou que na empresa onde trabalha o serviço das engenheiras é valorizado e elas são consideradas “mais caprichosas”, e assim gênero “ajuda”. Algumas chegam a dizer que em Vitória e no estado do ES a situação é diferente:

Não vejo uma cultura machista, pelo menos não em Vitória. As mulheres a meu ver são até mais bem-sucedidas que

¹³ Exemplo de algumas frases impressas nos cartazes: “Você cortou o cabelo? Seu namorado deixa?”; “Seu trabalho está ruim, você podia ao menos ter vindo com uma saia mais curta”.

os homens nesta área.

Acredito que no nosso estado a diferença está no caráter, no conhecimento e na postura da profissional.

Novamente aparecem comentários que utilizam o alto percentual de arquitetas (*mass fator*) como indicação de ausência de cultura machista:

Nos tempos de hoje não é assim! [...] na minha realidade acho que existem mais arquitetas, vide pela composição das turmas da faculdade.

Entretanto, a resposta à outra pergunta, inserida na última parte do questionário, parece trazer um retrato mais acurado da realidade da profissão. Quando apresentados à fala da arquiteta Zaha Hadid afirmando que *Arquitetura* é uma “indústria dura, dominada por homens” (Gráfico 5), o percentual se inverteu: 70% dos respondentes concordaram com a afirmação.

Gráfico 5 – Afirmação de Zaha Hadid sobre Arquitetura ser dominada por homens

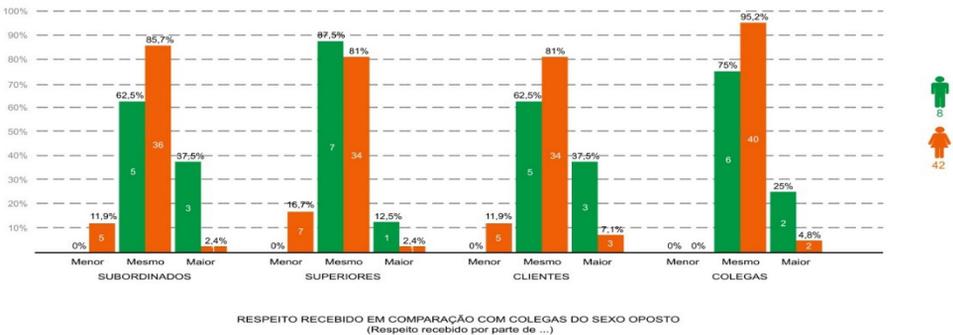


Fonte: autoras

A grande maioria acredita que, comparando com colegas do sexo oposto (p72), suas oportunidades são as mesmas: de ascensão/promoção (76%); participação em decisões de projeto (78%); participação em projetos de sua escolha (86%).

Com relação a respeito (Gráfico 6), mais de 80% das mulheres considera que tem o mesmo respeito que seus colegas do sexo oposto: por parte de subordinados (85%), superiores (81%), clientes (81%), estagiários e colegas (95%).

Gráfico 6 – Respeito recebido em comparação com colegas do sexo oposto, por parte de ...



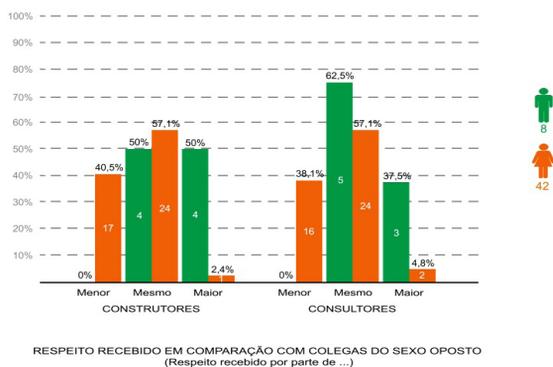
Fonte: autoras

As situações onde a diferença de gênero é percebida relacionam-se ao respeito por parte de construtores e consultores. Em torno de 40% das arquitetas consideram que possuem menos respeito por serem do gênero feminino, como pode-se observar também nas falas:

Essa indústria dominada por homens, tem relação com canteiro de obras, construção da edificação, essa parte realmente é dominada por homens.

Esse problema na relação com construtores também foi identificado por Anthony (2001, p. 175). Pode-se observar pela análise do Gráfico 7 que os respondentes que indicaram que o respeito é menor foram todas mulheres. Ainda assim, 57% das respondentes acredita que o respeito seria o mesmo dos colegas por parte de construtores e consultores.

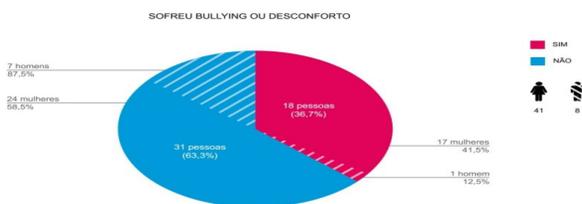
Gráfico 7 – Respeito recebido por construtores e consultores



Fonte: autoras

Quando perguntados sobre *bullying*, 18 respondentes (37%) indicaram que sofreram, sendo que 17 eram mulheres (Gráfico 8).

Gráfico 8 – Sofreu bullying ou desconforto



Problemas no ambiente da obra foi o ponto mais comum mencionado. A situação de rebaixar, ser condescendente por gênero e abuso verbal foram citados:

...gritava apenas comigo, com meu colega homem não.

...quando chegava na obra era caracterizada como a 'decoradora'.

c) Estereótipos de gênero

Estereótipos de gênero, ou “*habitus* de gênero”¹⁴ são concepções sobre o que constitui o feminino ou masculino. Eles podem assumir diferentes formas: desde considerar que fazem parte das características femininas o cuidado com aparência, o uso de certos tipos de roupa e, no caso da *Arquitetura*, a maior competência da mulher para projetos residenciais e de interiores. Essa visão é encontrada mesmo entre os arquitetos, como

¹⁴ O conceito de “*habitus* de gênero”, baseado no Conceito bourdieuano do *habitus*, foi desenvolvido por McNay (2004) e utilizado em estudos feministas para explicar a construção das preferências de gênero.

indica pesquisa norte-americana:

As a case in point, a 1989 poll of architects conducted by Progressive Architecture magazine found that almost 40 per cent of female and 40 per cent of male architects believed that there was a difference between architectural design done by women and men. They believed that women are better at design related to “caring” housing” (GROAT; AHRENTZEN, 1997, p. 18).

A “preferência” por projetos de menor porte e de se preocupar e conhecer a funcionalidade de edifícios presentes em sua rotina diária já foi defendida como uma característica feminina positiva inclusive pelas teóricas feministas (período do feminismo cultural). Essa naturalização do estereótipo de gênero é exemplificada nas falas de algumas respondentes:

Pensamento prático das funções do dia a dia de uma casa e empresa; Coisa que mulher tira de letra!

A decoração é mais associada ao universo feminino que ao masculino pela sociedade[...]porém como são as mulheres que geralmente decidem sobre a decoração de suas casas, acredito que se faça alguma associação.

Acho que mulheres tem uma tendência maior a gostar de interiores e paisagismo e homens sentem mais afinidade por obras e grandes construções.

Nas falas dos respondentes observa-se tanto uma *valorização das qualidades femininas* (período de valorização da identidade feminina) quanto alguns indícios da consciência da *construção dos papéis de gênero*. Enquanto uma respondente fala de “diferenças naturais entre gêneros”,

(“As diferenças naturais entre os gêneros é que levam as mulheres a trabalhar com design de interiores”), outra respondente questiona esse estereótipo: “Já ouvi muitas vezes que mulher entende melhor de como projetar uma casa (não sei se é preconceito ou elogio).”

Essa última fala indica exatamente o problema que advém da aceitação dos estereótipos de gênero: enquanto preconceitos eles não são necessariamente positivos. Estereótipos de gênero podem tornar-se preconceitos para quem não se “encaixa” ou se vê forçado pela sociedade a agir de determinada maneira ou atuar em áreas específicas, além de poder trazer conotações negativas e depreciativas.

Essa naturalização do “gosto feminino”/*habitus* de gênero e “pressão da sociedade”/violência simbólica é encontrada na fala de uma respondente:

Das minhas amigas de turma, poucas foram trabalhar em construtoras e a maioria foi abrir escritório de decoração **por livre e espontânea vontade**. Porque aqui o mercado também direciona elas para isso...(negrito nosso).

Algumas estão conscientes da cobrança da sociedade por papéis:

Em situações em que coloquei a carreira à frente, por julgar necessário, senti-me interpretada como egoísta, desnaturada, pouco feminina. Tenho consciência de que esse comportamento é socialmente aceitável se vier de um homem – aquele que deve ser o provedor.

Entendo que meu relacionamento conjugal impactou minha carreira, pois limitou minha disponibilidade para assumir compromissos profissionais.

A vestimenta é um bom exemplo dessa naturalização do *habitus* de gênero e da dominação masculina:

Já ouvi comentários absurdos de chefes (sexo masculino) sobre roupas e sapatos que uma mulher deve usar para trabalhar (saia...salto alto...acessórios dourados...). Só faltava dizer que a mulher precisa se vestir de forma adequada ao *estereótipo* feminino (grifo nosso).

Devido aos efeitos negativos/restritivos embutidos na “valorização das qualidades femininas”, a partir dos anos 90 a perspectiva da “construção do gênero” (feminismo contextual) passou a informar os estudos de *Arquitetura* visando desconstruir os estereótipos de gênero. Como explica Bourdieu,

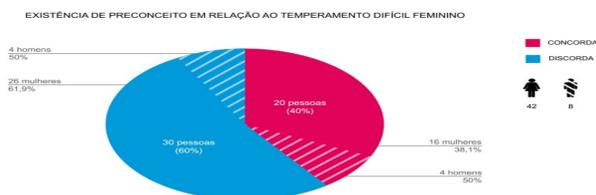
Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos... (BOURDIEU, 2014, p.56).

Uma única respondente parece estar consciente desses processos: ela questiona a naturalização das diferenças de gênero/estereótipos (“formação é a mesma”), identifica claramente a tendência das próprias mulheres em se autodepreciar e mostra como se dá a construção do gênero “desde a infância”:

Nossa formação é a mesma dos homens. Falta a nós mulheres um pouco mais de autoconfiança profissional. Coisa que é ensinada aos homens desde a infância (griffo nosso).

Um exemplo de conotações negativas e depreciativas relacionadas ao gênero feminino é o de “temperamento difícil”. Confrontados com uma fala da arquiteta Zaha Hadid, que indica que ela é considerada difícil por ser pessoa de opinião, 20 respondentes (40%) concordaram, indicando haver esse preconceito com relação às mulheres (Gráfico 9). Cabe destacar que destes 20, 4 são homens, o que mostra o reconhecimento desse preconceito pelos “dominadores”.

Gráfico 9 – Temperamento Difícil (Zaha Hadid)



Fonte: autoras

Os comentários exemplificam as situações vivenciadas pelas mulheres:

Mulher com opinião ou tá de tpm ou é chata, mal-amada, segundo o senso comum...

Eu me sinto dessa maneira, tão discriminada por ser mulher. [...] uma mulher de opinião é, via de regra, tachada de difícil e outros adjetivos que já vi por aí (às vezes ditos por outras mulheres até), tais como ‘mal amada’, ‘machona’ etc.

Como sempre mostro minha opinião, levo fama de estressada.

Até para expor opiniões somos consideradas históricas ou encenqueiras.

5 Considerações Finais

A discriminação/sexismo mostrou-se presente no dia-a-dia das arquitetas no Espírito Santo, mesmo sendo um estado com um dos mais altos percentuais de arquitetas atuantes (72%). De maneira geral, a profissão de *Arquitetura* é vista como boa para as mulheres (90%) e 72% escolheriam *Arquitetura* novamente. A profissão de *Arquitetura* é vista como possuindo diversos aspectos positivos, como criatividade e interdisciplinaridade, e por contribuir para o desenvolvimento pessoal: “Minha profissão me melhorou como pessoa”.

Invisibilidade também ocorre em maior percentagem no Brasil, se considerarmos o maior percentual de mulheres no Brasil. Com relação à Cultura machista, canteiro de obras ainda é o local mais problemático, com casos de abuso verbal e rebaixamento das qualidades profissionais. Com relação a estereótipos, destacou-se nos comentários a escolha da área de atuação influenciada por gênero, sendo as mulheres mais propensas a atuarem em áreas relacionadas a interiores. Pressão e vigilância relacionada à vestimenta e “fama de temperamento difícil” são descritas como formas de discriminação que impactam na qualidade de vida.

Com índices de discriminação próximos dos americanos e considerando que o percentual de arquitetas é quase cinco vezes maior que nos USA, pode-se identificar que o *mass factor*/percentual alto de mulheres não parece ter impactado em similar proporção a discriminação. Fala de profissional resume bem a situação da mulher arquiteta bem sucedida,

consciente dos desafios que enfrentamos:

...tenho plena consciência de que precisei de muito mais esforço e sacrifício do que se fosse homem, a começar pela divisão do trabalho/família. Eu sei que teria mais tempo, tranquilidade, menos incumbências e menos pessoas dependendo de mim[...] Apesar de todas as dificuldades que enfrentamos, acho que estamos mostrando que é possível, que respeito é bom e exigimos.

Referências

- AHRENTZEN, S. e ANTHONY, Kathryn. Sex, Stars, and Studios: A Look at Gendered Educational Practices in Architecture. *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 47, No. 1 (Sep., 1993), p. 11-29, 1993.
- AHRENTZEN, S. The F-word in architecture: feminist analysis in/of/ for architecture. In: DUTTON, T.; MANN, L. (eds). *Reconstructing her practice: critical discourses and social practices*. London: University of Minnesota Press, 1996, p.71-118.
- ANTHONY, K. *Designing for Diversity: Gender, Race and Ethnicity in the Architectural Profession*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2001.
- BARATTO, Romullo . A petição de Scott Brown e o papel das mulheres na *Arquitetura* 13 Maio 2013. *ArchDaily*. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/113326>. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014 [1998].
- BONELLI, Maria da Glória. Estudos sobre profissões no Brasil. IN: O que ler na ciência social brasileira (1970-1995), vol. 2 – *Sociologia*, 1999, pp. 287-330.
- BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. *An Invitation to a Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

- BRUSCHINI, C.; LOMBARDI, M. R. Médicas, arquitetas, advogadas e engenheiras: mulheres em carreiras, profissionais de prestígio. 1999. In: GT TRABALHO E SOCIEDADE, ANPOCS, 1999. Caxambu, MG. 1999.
- BRUSCHINI, C. *Trabalho das Mulheres no Brasil: continuidades e mudanças no período 1985-1995* (Textos FCC, n.1 7). São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1998.
- BURNS, Karen. *Women in architecture*. Disponível em: < <http://www.archiparlour.org/women-and-architecture/>>. 2012.
- CASER, K. Mulheres e *Arquitetura Paisagística*: Uma perspectiva feminista e suas contribuições para o ensino de história do paisagismo. In: 12º ENEPEA. Vitória, 26 a 30 de agosto de 2014. *Anais...* 2014.
- CAU - Conselho de *Arquitetura e Urbanismo*. *Censo dos Arquitetos e Urbanistas - Dados Gerais 2012*. Disponível em: <http://www.caubr.gov.br/censo/resource/site/pdf/nacional/Censo-CAU-Brasil.pdf>. 2013.
- _____. *Censo dos Arquitetos e Urbanistas do Brasil - 2018*. Disponível em: <https://www.caubr.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Anu%C3%A1rio-2017-web-baixa.pdf>.
- CAVEN, Val. Constructing a career: women architects at work. *Career Development International*, Vol. 9 No. 5, pag. 518-531, 2004.
- DE GRAFT-JOHNSON, Ann; MANLEY, Sandra; GREED, Clara. Diversity or the lack of it in the architectural profession. *Construction Management and Economics*, v. 23, n. 10, p. 1035-1043, 2005.
- DOVEY, K. The Silent Complicity of Architecture. In: HILLIER; ROOSKBY (eds). *Habitus: a Sense of Place*. Burlington, USA: Ashgate, 2002, p. 267-280.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1989].
- FOWLER, Bridget e WILSON, Fiona. Women Architects and Their Discontents. *Sociology*, Volume 38(1), p. 101-119, 2004.
- GREENWOOD, S. Architecture + motherhood. *Parlour: women, equity,*

architecture. Disponível em: <http://www.archiparlour.org/architecture-motherhood/>. Acesso: 10/11/2012.

- GOLDBERGER, Paul. Wave Effect- Jeanne Gang and architecture's anti-divas. *New Yorker*, 01/02/2010. 2010. Disponível em: http://www.newyorker.com/arts/critics/skyline/2010/02/01/100201cr-sk_skyline_goldberger.
- GROAT, L. e AHRENTZEN, S. Voices for Change in Architectural Education: Seven Facets of Transformation from the Perspectives of Faculty Women. *Journal of Architectural Education*, Vol. 50, No. 4 (May, 1997), pp. 271-285, 1997.
- HADID, Zaha. *Architects Talk- Zaha Hadid talks about making a reputation*. Disponível em: <http://www.architects-talk.com/2011/05/zaha-hadid-talks-about-making.html>. 2011.
- HAYDEN, Dolores e WRIGHT, Gwendolyn. Architecture and Urban Planning. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1(4):923-33. 1976.
- HEYNEN, H. Genius, gender and architecture. *Architectural Theory Review*, v. 17, p. 331-345, 08 Feb. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13264826.2012.727443>>.
- HUGHES, Francesca (ed.). *The Architect: Reconstructing Her Practice*. Cambridge (Mass.): MIT Press. 1996.
- KOMARA, Ann. The Glass Wall: Gendering the American Society of Landscape Architects. *Studies in the Decorative Arts*, New York, v. 8, n.1, p. 22-30, 2000.
- LIMA, Ana Gabriela Godinho. *Arquitetas e Arquiteturas na América Latina do Século XX* (1. ed.). São Paulo: Altamira Editorial, 2014.
- _____. *Revendo a história da Arquitetura: uma perspectiva feminista*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo – USP. 2004.
- MCLEOD, Mary. Other spaces and “Others”. In: AGREST (ed) al *The sex of architecture*. New York: Harry Abrams, 1996, p.15-28.
- MATTHEWSON, Gill. Nothing Else Will Do: The Call for Gender Equality in Architecture in Britain. *Architectural Theory Review*,

17:2-3, 245-259, 2012.

MCNAY, Lois. Gender, *Habitus* and the Filed. Theory, Culture and Society, vol. 16, n. 1, p. 95-117, 1999.

O GLOBO. Alunas ‘decoram’ faculdade com frases machistas de professores. 29 abril 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/alunas-decoram-faculdade-com-frases-machistas-de-professores-1-19195015>.

PERIM, Carol. Maria do Carmo Schwab: primeira arquiteta e urbanista do ES. Disponível em: <http://www.caubr.gov.br/?p=39976>. Acesso: abril 2015.

RODRIGUES, L. Exercício profissional - Mulheres na *Arquitetura*: quais seus desafios. *Revista AU- Arquitetura e Urbanismo*, ano 27, n. 221, agosto 2012, p. 86-87.

ROSE, S. 2012. Constructive criticism: the week in architecture. *The Guardian*. Disponível em: http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/mar/30/constructive-criticism-women-in-architecture?CMP=twt_gu.

RUBINO, Silvana. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. *Cadernos Pagu* (34), janeiro-junho, p. 331-362, 2010.

SANG, Katherine J. C.; DAINTY, A. R.; ISON, S. G. Gender: a risk factor for occupational stress in the architectural profession? *Construction Management and Economics*, volume 25, Issue 12, p. 1305-1317, 2007.

SCOTT-BROWN, Denise. Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture. In: BERKELEY (ed.) e MCQUAID (assoc. ed.) *Architecture: A Place for Women*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989, p. 237-246.

STRATIGAKOS, D. Why Architects Need Feminism. *Places*, 2012. Disponível em: places.designobserver.com/feature/why-architects-need-feminism/35448/.

_____. Unforgetting Women Architects: From the Pritzker to Wikipedia. *Places*, 2013. Disponível em: <http://placesjournal.org/article/unforgetting-women-architects-from-the-pritzker-to>

-wikipedia/.

- STREATFIELD, D. Gender and History of Landscape Architecture. In: MOZINGO e JEWELL (Eds). *Women in Landscape Architecture: Essays on History and Practice*. North Carolina: McFarland, 2012, p. 5-31.
- TANKARD, Judith B. Defining Their Turf: Pioneer Women Landscape. *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 8, No. 1 (fall-winter 2000-2001), pp. 31-53. 2001.
- THORPE, Vanessa. Zaha Hadid: Britain must do more to help encourage its women architects. *The Guardian*, 17/02/2013. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/17/architecture-misogyny-zaha-hadid>.
- WACQUANT, L. Toward a Social Praxeology: The Structure and Logic of Bourdieu's Sociology in BOURDIEU e WACQUANT, *An Invitation to a Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 1-59.
- WARD, Anthony. The supression of the social in design. In: DUTTON, T.; MANN, L. (eds) *Reconstructing her practice: critical discourses and social practices*. London: University of Minessota Press, 1996, p. 27-70.
- WEISMAN, Leslie K. Re-designing architectural education: new models for a new century. In: Rothschild (ed) *Design and Feminism: revisioning spaces, places and everyday things*. Londres: Rutgers University Press, 1999, p. 159-174.
- WILLIS, Julie. Invisible contributions: The Problem of History and Women Architects. *Architectural Theory Review*, 3:2, 57-68, 1998.

Ensinamentos de Rosa Maria em a Arte de Comer Bem (1931-1933)

MARIA CECILIA BARRETO AMORIM PILLA¹

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Resumo: No Brasil da década de 1930 era predominante a ideia de que a mulher deveria se dedicar primeiramente ao seu papel “natural” de mãe e esposa, para tanto, deveria ser educada para exercer funções majoritariamente voltadas ao lar e a sua família. Esses preceitos poderiam ser aprendidos tanto nos espaços públicos como a Escola, o Estado e/ou a Igreja, como também informalmente no espaço da casa. Escolheu-se para essa pesquisa a apreciação de fontes, cartas contidas no livro de receitas por meio das quais a autora, Marieta de Oliveira Leonardos, sob o pseudônimo de Rosa Maria, como fosse uma mãe escrevendo à sua filha, procurou orientar todas as mulheres que encontrassem dificuldades diante do cotidiano alimentar de suas casas.

Palavras-chave: Espaços do feminino. Educação feminina informal. Gênero e alimentação. Gênero e Educação.

Abstract: In Brazil in the 1930s, the idea that women should dedicate themselves first to their “natural” role of mother and wife was predominant. Therefore, they should be educated to exercise functions mainly focused on the home and their family. These precepts were taught both in public spaces such as the School, the State, and or the Church, as well as informally in the space of the house. For this research, we chose the appreciation of sources, letters contained in the cookbook through which the author, Marieta de Oliveira Leonardo, under the pseudonym of Rosa Maria, sought to guide, in the person of this supposed mother, all the women who met difficulties in the daily food of their homes

Keywords: Womanly spaces. Informal female education. Gender and food. Gender and education.

¹Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. Professora da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. E-mail: ceciliapilla@yahoo.com.br

Introdução

Durante muito tempo tudo o que se referia à mulher na história era apenas uma representação do feminino, os homens é que falavam por elas, descreviam-nas, relatavam seus feitos, davam-lhes um rosto, faziam-nas existir como uma projeção daquilo que entendiam ser seus sentimentos, atos, pensamentos. Assim é que Colling (2004, p. 31) defende que, em grande medida, contar a história das mulheres é “falar das representações que esconderam esse feminino ao longo da História”. Dessa forma ao escolher explorar a obra *A arte de comer bem* de Rosa Maria (edições 1931-1933), acredita-se que é possível revelar o feminino por ele mesmo, ou seja, é uma oportunidade de escutar o que Marieta de Oliveira Leonardos (autora do livro), uma senhora pertencente a um certo grupo social, mãe e esposa, habitante do espaço urbano de uma grande cidade brasileira, acreditava ser o essencial para a educação de outras mulheres no que se refere à cozinha.

Esse artigo faz parte de uma pesquisa maior em que tenho desenvolvido estudos a respeito dos papéis femininos no lar, especialmente tudo o que envolve a preparação do alimento, sua partilha, seus símbolos para a sociedade brasileira e particularmente o espaço doméstico como o lugar do exercício de um certo “poder” feminino. Aqui me refiro mais especificamente ao que Michele Perrot (1988, p. 167) defende como poder, não “o poder” como ela mesma diz, mas “poderes”, quando se trata de seu exercício no lar, no privado, ou mesmo no social. Poderes talvez limitados é certo, mas ainda assim, poderes subsidiados por saberes, estes adquiridos e/ou determinados por sua “natureza”, desenvolvidos por meio de habilidades aprendidas, fruto da observação dentro do lar, absorvidas pela escuta de ensinamentos passados por outras mulheres, mãe, tias, avós, primas,

todas elas hábeis professoras reprodutoras das normas, dos deveres da esposa e mãe exemplar, e de tudo o mais que a sociedade esperava delas.

Parte-se assim da premissa que, desde cedo, grande parte das meninas, independentemente de suas condições econômicas e sociais eram educadas e incentivadas a exercer atividades consideradas condizentes com seu sexo. Aquelas que não possuíam recursos desenvolveriam trabalhos remunerados relacionados ao cuidar, seja no âmbito doméstico como empregadas, babás, governantas e preceptoras; seja voltados para um restrito espaço público, desenvolvendo atividades de costureiras, professoras em escolas, operárias de fábricas, enfermeiras, num universo em que médicas, engenheiras, advogadas, ainda era praticamente incipiente em números. Já aquelas que tinham recursos de família e restando solteiras podiam se manter, outras que solteiras esperavam um esposo e outras que se casavam e eram sustentadas por seus maridos.

Cabe ressaltar assim que, no Brasil dos anos 1930, além das condições relacionadas aos papéis de gênero, é preciso também considerar questões relacionadas às categorias sociais. Ou seja, uma camada de mulheres e homens econômica e socialmente privilegiados teria, além de obrigações ligadas a seu gênero, atribuições relacionadas a seu status. Assim, às futuras ou atuais esposas das categorias cidadinas pertencentes às classes médias e altas seriam dadas orientações de como agir no espaço de seu lar. Desse modo, elas seriam preparadas para “ordenar”, no entanto, para isso deveriam conhecer os afazeres domésticos, pois, lembrando um ditado popular, “quem não sabe fazer, não sabe mandar”. Especialmente estas últimas aprendiam como “reinar” em lugares consentidos. Esse é o grupo a que se dirige Rosa Maria, a essas jovens casadoiras e as esposas que desejavam fazer sucesso na administração de seu lar, notadamente no

que diz respeito ao preparo dos alimentos e todo o aparato que envolve a arte de comer bem.

Em grande parte, o padrão esperado para as famílias brasileiras na primeira metade do século XX era o homem como chefe e provedor da família; à mulher, sua companheira, cabia, além do apoio incondicional às decisões dele, organizar a gestão das provisões, cuidar da casa como um todo e ainda lhe era conferida a responsabilidade pela educação e pelo cuidado dos filhos. Em relação às mulheres, diz Colling (2004, p. 33), “lembramos sempre que a representação da diferença sexual deve pouco à ciência e quase tudo à política e à cultura. (...) Os discursos de Platão a Freud, atravessaram os tempos e instituíram a definição de homem e de mulher e o papel que cabe socialmente a cada um”.

Tal como preconizado por Bourdieu (2019, p 16), mesmo que, o espaço doméstico fosse um dos lugares “em que a dominação masculina se manifesta mais indiscutível”, não é somente sobre a unidade doméstica que devemos depositar nossas críticas e reflexões, mas, sobretudo, em outras instâncias, como Estado, a Igreja e a Escola, pois são nestes lugares que se elaboram “os princípios da dominação que se exercem dentro do mesmo espaço privado”. Em relação ao espaço escolar, Bastos e Garcia (1999, p. 81) dizem que a formação da mulher pretendia “prepará-la para o desempenho das funções a que estava destinada na sociedade, ou seja, fazer de cada aluna uma verdadeira dona de casa. Esta imagem modélica forjada pela ilustração brasileira seria dada pela economia doméstica”, que no Brasil apareceu nos bancos escolares com a primeira lei para a Instrução Pública Nacional, em 15/10/1827. Ela determinava que o ensino das “prendas domésticas” estaria relacionado aos princípios da economia doméstica. Nessa época, tal educação abrangia os trabalhos de agulha,

bordado, costura e música. Mais tarde, juntaram-se a esses conhecimentos temas relacionados à cozinha, à manutenção de roupas, à limpeza da casa e à higiene.

Influenciadas por esse pensamento, no final do século XIX, as escolas públicas adotaram os tratados *Noções de vida doméstica* e *Noções de vida prática*, de Félix Ferreira. Nesse período, de acordo com Bastos e Garcia (1999), o ensino na escola das chamadas “prendas domésticas” deveria contribuir para uma reforma moral, disseminando a ordem e a higiene e dessa maneira ensinar e legitimar a “ordem das coisas no mundo”. Desse modo, essa educação não deveria se restringir a uma elite, mas, por ser de interesse de todos, deveria ser destinada, sobretudo, às classes populares.

Esses ares educacionais dirigidos ao público feminino, seja por meio da escola, seja por outros meios, Estado e/ou Igreja, ou na família, estavam dispostos a criar as “rainhas do lar”, forjando modelos e instigando o desejo de atendê-los. Ora, o trabalho da dona de casa não é meramente manual, técnico, mas também intelectual e afetivo. Educada para o lar, reafirmava-se a ideias de que esse “ser frágil” encontraria refúgio para o desenvolvimento pleno de suas funções naturais, quais sejam, de mãe e esposa. De acordo com a mentalidade da época, homens ou mulheres não deveriam fugir do destino com o qual a natureza os brindou. Possuidores de naturezas opostas, cada qual desempenha funções e obrigações distintas, como nos diz Jelin (1995), e ao não fugir do que a sociedade espera de seu sexo não nega sua existência. Tal como prevê Silva e Amazonas, o que se espera de uma mulher não se espera de um homem. Dessa forma, “as identidades de gênero são, geralmente, delineadas em torno do desempenho de tarefas e funções”. (2009, p. 196). E estas, quando se trata do cuidado da casa, em geral recaem sobre a mulher.

No entanto, cuidar do lar e dos filhos não vem da “natureza do ser mulher”, mas é algo construído cultural e historicamente. E foi justamente nesse processo histórico que se constituiu, desde a Antiguidade, a ideia de que o cuidado dos alimentos seria uma obrigação feminina. No Brasil dos anos 1930, parece que esse pensamento continuava predominante para a maior parte das mulheres, mesmo que nem todas elas aceitassem passivamente isso como uma verdade absoluta.

O objeto de análise aqui são, pois, os diálogos entre uma mãe e sua filha, nos quais a primeira socorre a jovem, que se encontra aflita por ter visitas de cerimônia para o jantar. Parte-se do pressuposto em considerar as cartas contidas no livro de receitas como um recurso pedagógico atrativo, por meio do qual a autora, Marieta de Oliveira Leonardos, sob o pseudônimo de Rosa Maria, procurou orientar, na pessoa de uma suposta mãe, todas as mulheres que encontrassem dificuldades diante do preparo do cotidiano alimentar de suas casas. Trata-se, portanto, de investigação dedutiva-indutiva, pois se escolheu iniciar pela retrospectiva dos escritos publicados de culinária, e da condição da mulher brasileira frente ao mercado editorial dos livros de receitas. Em seguida uma contextualização histórica do Brasil dos anos 1930, tempo em que o livro *A arte de comer bem* foi lançado e relançado, especialmente as edições de 1931 e 1933². É uma pesquisa documental que pretende analisar fontes primárias, quais sejam, as cartas que a autora, sob o pseudônimo de Rosa Maria, dirige

2 A edição da obra de 1933, apresenta-se em doze partes em forma de menus reunidos conforme a classificação de temáticas como: 4 jantares e almoços de cerimônia, 2 almoços e jantares para estrangeiros, 6 almoços e jantares mais íntimos, 12 almoços e jantares mais simples. Há também 3 menus para receber epicuristas, intelectuais e vegetarianos e sugestões para recepções, chás e coquetéis. A parte VII traz 3 recepções, 1 cocktail-party e 3 chás de cerimônia,

a imaginada filha ao longo de sua obra em meio aos seus cardápios e receitas.

Todas essas ideias pertencem majoritariamente ao entendimento de que existe uma natureza do feminino, uma consideração irredutível e certa. Amplamente esse pensamento se constituiu e legitimou a exclusão das mulheres dos lugares públicos. Sendo assim, a elas era reservado e protegido o espaço do lar, junto a sua família. Nesse sentido, da mesma forma que na sociedade Cabília observada por Pierre Bourdieu (2019, p. 21-22) em “A dominação masculina”, no Brasil do livro de Marieta de Oliveira Leonardos “a divisão entre os sexos” parecia estar na “ordem das coisas, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável”. Não há necessidade de grandes explicações para entender o funcionamento dessa dinâmica, a visão androcêntrica se impõem sem precisar de legitimação, dessa forma se constitui a divisão sexual do trabalho, na distribuição das tarefas, dos utensílios, das funções sociais.

Os livros de receitas impressos e o feminino

Mesmo que o objeto de análise desse estudo não sejam as receitas, é importante situar o campo literário dos livros impressos que versavam sobre culinária, pois concebe-se que, o estudo das receitas é um campo muito rico para os historiadores, “desde que ele separe bem seus diferentes níveis”. (Larioux, 1998, p. 451). Ou seja, é preciso analisar a receita em cada pedaço que a compõe, desde o título até o último verbo que representa uma ação de preparo, a maneiras de apresentá-las, e todos os outros conteúdos presentes nessa literatura, as publicidades, os conselhos, poesias, contos, cartas. E sobretudo quem são seus autores/as.

Em algumas épocas mais recuadas, não se tinha à mão e muito menos um grande número livros de receitas, impressos ou manuscritos. Mas, à medida que nos aproximamos dos séculos XIX e XX, o cenário se apresentou recheado de opções. No entanto, as pesquisas mais aprofundadas sobre o tema são deveras recentes.

O primeiro livro de cozinha impresso na França foi o *Le viandier*, datado de 1486. Ele ainda era um herdeiro da coletânea culinária medieval, como dizem Mary e Philip Hyman (1998). Só em 1503 foi lançada a obra italiana *De honesta voluptate et valetudine*, em francês, *Platine em françoys*, que fez concorrência à altura com a primeira obra. Este tratado pretendia ensinar a “arte de viver” e em uma seção especial trazia algumas “receitas”.

Em meados do século XVI, saíram várias coletâneas de receitas na Europa que, ao contrário do *Le Viandier* ou o *Platine*, não foram escritas por um, mas por vários autores. O mais completo e difundido dessa nova geração recebeu o título de *Le grand cuisinier de toute cuisine*, que segundo Mary e Philip Hyman (1998) trouxe muitas receitas diferentes dos antigos tratados medievais.

No caso brasileiro, até a vinda da corte portuguesa no início do século XIX a imprensa no país era proibida. Ao se mudar para o Brasil, além de “abrir os portos às nações amigas”, D. João VI liberou a imprensa e com isso permitiu que as impressões deixassem de ser clandestinas, incentivando a publicação de livros e a circulação de ideias. Assim, as primeiras receitas foram publicadas em jornais e, também, em forma de livros.

O primeiro livro de receitas publicado no Brasil foi *O cozinheiro imperial ou Nova arte do cozinheiro e do copeiro em todos os seus ramos*.

Publicada em 1840 tendo como autor apenas a sigla R.C.M., a obra traz uma abordagem sofisticada, afirmando em seu prefácio que a alimentação é uma arte das nações civilizadas.

Na década de 1870, foi lançado pela Livraria Garnier o livro *Cozinheiro nacional ou Coleção das melhores receitas das cozinhas brasileiras e europeias*, de Paulo Salles. Uma de suas características é privilegiar, em suas 1200 receitas, “sabores e produtos da terra”. (Beluzzo, 2010, p. 185).

Foi necessário esperar a passagem dos séculos XIX para o XX para que surgissem no Brasil livros de receitas escritos por mulheres. Laura Gomes e Livia Barbosa (2004) realizaram pesquisas bastante importantes utilizando como fontes materiais impressos sobre receitas e livros de culinária, antigos e recentes, que circularam no Brasil do século XX, incluindo títulos nacionais e estrangeiros. Cunhando o nome “culinária de papel” ao comparar títulos dos livros de culinária e procurar neles princípios classificatórios, as autoras nos legaram importantes registros sobre transformações históricas e culturais quando o tema é tratado de cozinha. Encontraram muitos títulos, que tal como o de Rosa Maria remetiam diretamente aos cuidados femininos com a arte de cozinhar, dos quais se destacam alguns contemporâneos ao aqui analisado: D. Benta (1940), *Receitas de meu lar* (1948), *A alegria de cozinhar* (1948), entre outros, que a partir dos anos 1940 suas edições foram contemporâneas ao *A arte de comer bem*.

Mas o que esse livro de receitas tem de diferente? Ele é o único que traz as suas receitas a partir de apresentação de cardápios e que oferece conselhos aos/às seus/suas leitores/as em forma de cartas. Esse formato se dá desde a sua primeira edição em 1931 e se mantém assim até a sua última

de 1983. A edição de 1933³ é apresentada em 12 partes, das quais, da I a VII, encontramos menus para almoços, jantares, recepções, de cerimônia ou íntimos, e em seguida suas receitas. Da VIII à XII parte se tem receitas de bebidas, patês, pães, bolos, docinhos, caldas, balas e sorvetes, mais alguns cardápios de ajantarados, ceias, pratos especiais para a roça, conservas e doces rústicos. E por último traz conselhos práticos a respeito de medidas, termos de cozinha, listagem de utensílios imprescindíveis para uma cozinha entre outros. E em meio a tudo isso, as cartas.

É interessante não deixar de apontar que desde os mais remotos tempos a cozinha foi um espaço relacionado ao feminino, no entanto, a figura da mulher esteve muito mais ligada ao sentido da culinária cotidiana, saborosa, mas vulgar. Quando ela se tornou arte passou a se relacionar ao masculino. Assim é que Braga, citando Leo Moulin, associa a cozinheira à “confecção de pratos tradicionais e saborosos, que se repetiam sem perspectivas de inovação, enquanto o cozinheiro era o artista artesão, o monarca absoluto da cozinha dotado de espírito inventivo”. (2008, p. 119).

Da mesma forma como foi em Portugal, no Brasil o ensino das prendas domésticas, entre elas cozinhar, era um conhecimento compartilhado entre gerações, passado de mãe para filha, o que pode ser observado no livro de Rosa Maria quando a mãe oferece à sua filha cardápios e receitas avulsas, “bem experimentadas e claramente explicadas” (1933, p. 7), ao que essa responde: “Isto sim; não esqueça de explicar tudo muito bem, porque

3 A primeira edição tinha 608 páginas e proporções de tamanho menor que a edição de 1933 que tinha 528 páginas. Mais informações sobre “A arte de comer bem” de Rosa Maria sugere-se ver: BRAGA, Isabel Drumond e PILLA, Maria Cecilia B.A. Rosa Maria para a Elite, Rosa Maria para o povo. Culinária brasileira e culinária portuguesa na primeira metade do século XX. Revista de História, São Paulo, n.177.

a culpa de eu nada entender de cozinha, cabe à mamãe”. (1933, p. 7).

Falamos de uma época em que a profissão e o sucesso do marido eram considerados reflexos de sua vida privada, e vice-versa. A administração do lar era algo de muita responsabilidade para a mulher, pois acreditava-se que seu mal desempenho como dona de casa podia influenciar a imagem pública de seu companheiro. É uma grande oportunidade para demonstrar as habilidades na administração da casa, da família e o domínio do espaço privado era justamente abrir as portas de sua residência e receber convidados para jantares, almoços, lanches e festas. Não é à toa que a grande aflição da filha no livro de Rosa Maria (1933) seja oriunda do aviso inesperado do marido de que teriam convidados para o jantar. É sempre importante estarmos preparados/as para surpresas, e nesses casos, uma dona de casa que tenha experiência, criatividade e bom gosto saberá utilizar tudo o que tem à disposição em sua despensa para oferecer, ao mesmo tempo, com simplicidade e requinte uma refeição inesquecível.

As cartas e A Arte de Comer Bem

O livro *A arte de comer bem*, contém entre seus cardápios cartas, fontes desse trabalho. Lançado em 1931, tornou-se logo um sucesso de vendas. Assinado por Rosa Maria – pseudônimo da carioca Marieta de Oliveira Leonardos –, publicado pela editora Officina Industrial Graphica, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Foi lançada em capa dura e sem ilustrações e podia ser encontrado à venda na Livraria Quaresma que era sua depositária à época. No ano de 1933, já com capa dura e ilustrada, foram

lançadas a segunda e terceira edições.⁴ Pressupõe-se o sucesso da obra porque em 20 anos, por ocasião de sua vigésima primeira edição, no ano de 1953, já haviam sido vendidos mais de 100 mil exemplares do livro, cujo tamanho praticamente dobrou no decorrer desse tempo, chegando a quase 800 páginas.

Os/as brasileiros/as contemporâneos/as ao lançamento da *Arte de comer bem*, puderam observar um cenário no qual já havia ao seu dispor diversas técnicas de conservação de alimentos, principalmente a capacidade de fazer gelo artificial; a pasteurização; as técnicas de conservação em lata. Aliadas a tudo isso, sofisticavam-se as formas de transporte e de distribuição que transformavam o mercado consumidor de alimentos, o que teria contribuído para o acesso a peixe fresco de água salgada para quem vivesse longe do mar, por exemplo.

Geladeiras já haviam sido lançadas em 1865; em 1851 apareceu o primeiro fogão a gás, e o elétrico surgiu em 1891 – é claro que a maioria dessas invenções somente chegaria aos lares da maior parte das pessoas muito tempo depois. Além disso, apareceram, principalmente depois da I Guerra Mundial, utensílios de alumínio e metal inoxidável. Surgiram ainda batedeiras, liquidificadores, panelas de pressão e de vidro. Dessa forma, o crescente processo de urbanização resultou em novas técnicas culinárias que contribuíram para um preparo mais rápido e simples das refeições.

Na edição de 1933 a autora traz 13 cartas que auxiliam na sua utilização. Não há uma regra para o aparecimento delas, ou seja, não aparecem no início ou final de cada parte, mas ao longo do livro.

⁴ Na primeira edição são 10 cartas e na de 1953, 19.

A utilização de cartas entremeadas às receitas é uma forma de dar visibilidade a um espaço, a uma relação entre mãe e filha, por meio de um diálogo concretizado por meio dessa comunicação que na impessoalidade da ficção se traveste de realidade. A troca de cartas, o estilo epistolar tem esse atributo, concretizando um discurso que pela linguagem clara e acessível remonta a um cotidiano comum. As cartas que a mãe dirige à filha são, portanto, uma maneira menos formal de apresentar o conteúdo da obra, talvez buscando uma estratégia de autenticidade que favorecesse a identificação do leitor com a obra, fugindo assim ao padrão dos outros autores de livros de receitas do período.

A primeira dessas cartas aparece em todas as edições com o mesmo teor e vem antes do sumário da obra. Vale transcrevê-la aqui pela riqueza de seu conteúdo:

Minha filha:

Justamente entre os meus velhos papeis, encontrei um caderno de receitas, oferecido á tua avó pelo Conde Fé de Ostiani, que em meados do século passado esteve no Brasil como ministro da Itália. Era ele um verdadeiro gourmet e não se podia conformar com a nossa cozinha nacional, naquela época. Sendo, pois, as melhores receitas que te envio, colecionadas pelo maître-d'hôtel daquele fidalgo, apenas simplificadas, á ele devo dar a autoria deste caderno. Adicionei também receitas avulsas e outras bem brasileiras de outro caderno que pertencia á minha tia Ritinha, que apesar de abastada fazendeira, gostava, ela propria, de fazer os quitutes que até hoje têm fama na família. Eis porque aqui se encontram, em miscelania, pratos para todos os paladares. Lembro-te ainda que, além dos temperos, ha outras prescripções indispensaveis para conseguires agradar os teus convidados. A dona de casa, disse alguém, deve comer pouco, observar muito, e não deixar que ninguem tenha tempo de formular um desejo. Ela deve entreter o espirito dos

convivas que o tem, e não deixar os menos inteligentes se expandirem demais. Não deve se esquecer do conjunto geral, e sobretudo da harmonia das flores na ornamentação da mesa. Num jantar pode haver modestia, mas nunca falta de gosto nem de gentileza. Antes de arrumares a mesa, faças um esquema marcando os lugares, para não haver indecisão na hora de se assentarem. Ao lado direito da dona da casa, será colocado o senhor de mais importância, e á esquerda, o segundo. Ao lado direito do dono da casa, a senhora mais importante, e á esquerda, a segunda. O copeiro deve servir em primeiro lugar todas as senhoras, principiando pela dona da casa, e depois passará aos senhores, começando pelo que está ao lado da dona da casa. Se esta deve ser servida antes dos convidados, é porque assim poderá fiscalizar a boa ordem do serviço e corrigir qualquer distração do copeiro. sei bem que já conheces essas regras protocolares, mas vão apenas como simples lembrete.

Adeus, espero que agradeças a tua Mãe. (ROSA MARIA, 1933, p. 8).

Já no início dessa carta Rosa Maria busca o que Pilla (2011) chama de questão de autoridade, ou seja, a qualidade dos autores dos manuais de civilidade ou tratados de culinária. Nesse caso, a autora busca alcançar esse critério ao dizer que as receitas por ela organizadas vieram, na maioria, das mãos do maître d’hotel do tal Conde Ostiani, que, segundo ela, além de fidalgo era também um gourmet. Ao fazer isso, aproveita para evidenciar a relação que faz entre comida e civilização, e ao trazer orientações de um nobre italiano, além de em certa medida desqualificar a cozinha nacional (essa não será a única ocasião em que fará coisa semelhante) ressalta a sofisticação dos modelos que considera ideais a serem seguidos. Esses princípios transcendem a esfera da preparação da cozinha, chegando às formas sofisticadas de apresentação dos pratos, serviço de mesa, arranjos de flores e distribuição dos lugares à mesa, sem deixar de lado as

qualidades da anfitriã.

Segundo Teuterberg (2009) em seu artigo sobre progressos técnicos oriundos da industrialização e da urbanização e seu impacto sobre a culinária moderna, até os anos 1800 os livros de cozinha traziam principalmente orientações sobre etiqueta à mesa e preparo de comidas sofisticadas. Eram, portanto, dirigidos especialmente à aristocracia. Com a chegada do século XIX, pode-se observar o que o autor chama de “primeiros sinais de uma cozinha burguesa”. Os livros a partir de então passam a trazer “conselhos culinários com reflexões culinárias”, além de regras de etiqueta e organização da casa.

Nesse sentido, *A arte de comer bem* parece se encaixar bem no conceito de Teuteberg de uma cozinha burguesa, pois seu conteúdo atende ao que ele enumerou e inclusive traz, em cada página na qual se inicia um novo menu, pensamentos de autores clássicos pertencentes ou não ao mundo da culinária, como Platão, Brillat-Savarin, Anatole France e Alphonse Daudet.

Logo após a primeira carta e o sumário, o primeiro menu que a obra oferece é um jantar de cerimônia, que se apresenta como se tivesse sido pensado pela mãe exatamente para atender sua filha e, na pessoa dela, todas aquelas que possam se encontrar, vez ou outra, em situação semelhante. Ao final dessa parte, a mãe coloca uma cartinha que chama de “Recado”. Nele orienta sobre o número-base de cálculo para as receitas, doze pessoas, que aliás é o máximo indicado de convivas para refeições formais, principalmente aquelas que exigem serviço à francesa. Também nesse recado previne sobre a forma de apresentação dos menus.

Já alertando o leitor o que se vai encontrar ao longo da obra, a autora diz

que cada capítulo apresentará um cardápio e em seguida suas receitas e modos de preparo, e que em meio a estes haverá sempre algumas outras receitas que possibilitem substituições e variações, o que a autora chama de adaptações. Da mesma forma, ela ressalta que, como a mãe sabe que a filha tem somente uma criada, não incluirá receitas da alta cozinha, “porque as dessa categoria não podem ser executadas senão por grandes-cozinhos-chefes”. (Rosa Maria, 1933, p. 25). Dessa forma, deixa claro que não pretende se dirigir às casas dos mais abastados nem pretende atender às necessidades do luxo, mas sim ao cotidiano das famílias de certa classe média urbana do período, sem, contudo, perder de vista o compromisso com certa sofisticação e busca de prestígio.

Depois desse recado, a mãe só volta a se dirigir à filha mais de cinquenta páginas adiante, quando na terceira parte apresenta cardápios de menor cerimônia. Nessa seção, traz opções de hors d’oeuvres para jantares menos formais, inclusive com a possibilidade de excluir um dos três pratos que apresenta, o que para ela parece ser mais moderno. Também aconselha a substituição de certos ingredientes da receita por outros, mais fáceis de serem encontrados, por conta do lugar e da época.⁵

A carta da página 79, traz a possibilidade de simplificar os serviços servindo menos pratos, o que a autora considera ser mais simples, mais moderno, querendo com isso talvez se adequar aos tempos contemporâneos.

5 Na carta 3 a autora também desqualifica a cozinha nacional dizendo que “temos poucos pratos nacionais, a não serem feijoadas, vatapás e carurus”, mas ela acha falta de caridade oferecer esse tipo de pratos aos hóspedes, sobretudo porque eles não podem recusar, e para substituir os fundos de alcachofra indicados para alguns pratos, ela aconselha a utilizar palmito. No caso de oferecer pratos brasileiros Rosa Maria aponta a parte XI, onde traz receitas possivelmente mais leves para os estômagos estrangeiros, no que ela denominou de maneira um pouco pejorativa em relação ao que considerava cozinha internacional, “pratos da roça”. (Rosa Maria, 1933, p.75)

Como sugere a substituição de ingredientes das receitas por outros mais fáceis de serem encontrados, observa-se que esse é um ponto bastante interessante a ser ressaltado, pois nem sempre se teve à disposição todos os ingredientes indicados nas receitas, até porque é preciso levar em conta os fatores regionais e culturais em que estas se inserem. Assim, vê-se que é possível substituir alcachofras por palmito sem com isso, segundo a autora, tornar o quitute desprovido de “bom gosto”, ainda que se trate de um elemento nacional.

A questão do que considera moderno, aparece também na próxima carta do início da sétima parte, quando enumera cardápios para festas. Rosa Maria também fala sobre o que está na moda em matéria de cardápios. Diz ela que nesse período é moderno e elegante oferecer em recepções tudo pequenino, como sanduíches, doces e balas, e que estes devem ser servidos “dentro de caixinhas com papel frizado”.⁶ (ROSA MARIA, 1933, p. 284)

Os novos tempos por ela assim considerados, também se revelam quando ela aponta em carta mais à frente (ROSA MARIA, 1933, p. 410), os desafios das mudanças trazidas pela vida “moderna” na cidade, que aos domingos, diz ela, já não se dispõe mais de empregados para os serviços, e é preciso que se tenha à mão comidas fáceis de servir para a família. Os anos 1930 preconizam para as cidades grandes o desaparecimento paulatino do costume dos empregados domésticos morarem nas casas de seus/suas patrões/patroas, bem como a introdução de algumas normas, ainda que não pela força legal, de dar folga nos finais de semana aos emprega-

⁶Interessante que um pouco posterior (1939) à Arte de comer bem, temos o livro Açúcar, de Freyre, que nos relata sobre a tradição brasileira de enfeitar doces com papel rendilhado para dias de festa. (FREYRE, 1997, p. 55)

dos/as.⁷

Além do que considera mais “modernamente elegante”, sugere preparos antecipados para facilitar a execução das tarefas no dia de recepções, aconselha que organização é a chave do sucesso, pois considera “horrrível uma dona de casa apresentar-se afobada e de mau humor”. (ROSA MARIA, 1933, p. 284). Além disso, ela orienta a filha: “não te esqueças que o êxito de uma recepção depende exclusivamente da dona de casa”.

Essa responsabilidade da dona da casa parece ter sido algo comum na definição do papel de uma anfitriã de sucesso, pois, como diz Pilla, tais como os guias de civilidade os livros de cozinha e de administração do lar “apresentam situações em que se evidencia a valorização de uma conduta controlada dos anfitriões, em especial da anfitriã” (2011, p. 159-160), que deve manter tudo e todos sob seu controle. Ao escolher as bebidas e os convidados, adequar cardápios, dirigir as conversas, esta deve evitar todos os constrangimentos, sob a pena de ferir sua reputação ou a de seu marido.

Quando fala sobre os encaminhamentos de como servir os chás de cerimônia, novamente traz bastante preocupação em relação à forma como se devem apresentar as iguarias, como a arrumação da bandeja, da mesa,

7 O Código Civil de 1916 trouxe em seus artigos dispositivos normativos sobre as relações entre patrões e empregados domésticos. Em 1923 o decreto 16.107 alguns regulamentos e denominações no âmbito do trabalho doméstico, em que algumas atividades foram classificadas como domésticas (cozinheiras, arrumadeiras, copeiras). Em primeiro de maio de 1943 o decreto-lei n. 4562 que instituiu a Consolidação das Leis do Trabalho, no entanto, essa lei não abrangeu os trabalhadores domésticos. Somente em 1972, com a lei 5859, traz a definição de trabalho doméstico e algumas definições expressas da lei trabalhista para essa categoria. A Constituição Federal de 1988 amplia seus direitos e finalmente em 2013 a PEC das domésticas lhes concedeu mais direitos.

o serviço e as regras de etiqueta como a precedência e o serviço. Mais adiante, quando fala dos chás de menor cerimônia, sugere menor variedade de guloseimas.

Outra questão interessante e que parece ser uma preocupação constante com o quesito “habilidade social da anfitriã” em geral, visto que aparece em Rosa Maria, assim como em outros manuais de culinária, é propor assuntos para as refeições. Motivo de constrangimento certo é perder o rumo de uma conversa, e pior ainda é o silêncio, pois conforme diz Margaret Visser, na nossa sociedade acreditamos que não é de bom tom não conversar à mesa, “é grosseiro comer e não falar; a menos que a refeição seja muito íntima, quando a regra pode ser deixada de lado”. (1998, p. 266). Afinal, como diz Pilla, “não se está à mesa apenas para comer, mas também para aproveitar a companhia uns dos outros”. (2011, p. 169).

De acordo com os manuais de civilidade de diferentes épocas, quando se partilha um alimento alguns assuntos devem ser evitados, como doenças, situações de violência, de tristeza ou questões polêmicas, como religião e política. Foi provavelmente pensando nisso que Rosa Maria separou mais alguns cardápios de jantares “cujas receitas foram respingadas em *L’Art d’être gourmand*, de Gaston Derys, todas elas de literatos, artistas e políticos: “Acredito que acharás algum encanto nesses jantares, principalmente se reunires à mesa intelectuais, pois a chegada de cada prato, dará novo assunto para animar o espírito dos convivas”. (1933, p. 410).

Ao chegar ao final do livro traz mais sugestões, incluindo aí pratos praianos, em que a mãe não se esquece da receita da tartaruga que teria sido uma solicitação de sua filha; outra com a recomendação da receita de molho inglês, que segundo a autora é uma “dádiva de grande valor”; e por

fim, ainda que não seja a última nessa edição, Rosa Maria (1933, p. 491) encerra com as orientações de uma mãe cuidadosa e responsável pelo sucesso da filha como dona de casa e capaz de agradar ao marido:

vendo que adquiriste nova prenda, a de saber organizar e presidir uma boa refeição, apenas com o simples auxílio de qualquer cozinheira do trivial, mais te apreciará, pois reconhecerá que sabes reunir harmoniosamente os encantos de uma perfeita esposa, encantos que tanto podem brilhar no mundo elegante, como no lar mais modesto.

Por fim, a obra ainda traz mais algumas sugestões de saladas, especiais para chás, ceias e hors-d'oeuvre, todas consideradas pela autora como muito interessantes e exquises.

Considerações finais

Para Jelin (1995), a divisão social do trabalho entre membros de uma mesma família se dá com base em alguns critérios, tais como sexo e idade. Em relação ao sexo biológico se assenta culturalmente o que se entende por gênero, e assim o grupo familiar estabelece tarefas e expectativas em relação a cada um de seus membros. Os afazeres de cada um dos componentes da família são baseados em uma série de obrigações que seguem tradições designadas historicamente, fundamentadas em conjuntos de símbolos, mitos, ciência, a cada tempo e lugar. Dessa forma, é que seguindo as orientações de Scott (1995) foi possível responder algumas questões colocadas às fontes.

Primeiro que representações simbólicas puderam ser percebidas e em que

contexto? Ora, partindo-se do pressuposto de que a condição feminina se constitui histórica e culturalmente, e que as mulheres são definidas em relação aos homens e vice-versa, escolheu-se tomar aqui os estudos de gênero como uma das principais categorias de análise já que estes se dão no campo dos aspectos culturais relacionados às diferenças e papéis sexuais. Pois, no Brasil da primeira metade do século XX foi “estabelecido um modelo de família orientado para a intimidade do lar, onde deveriam ser praticadas todas as virtudes anteriormente aprendidas no processo de preparação para o casamento”. (PILLA, 2008, p. 03). Os símbolos atribuídos às donas de casa do período são essencialmente refletidos em seus lares, organizados, bem dirigidos, com a protagonista desse espaço tendo em suas mãos o controle das atividades, bem como os deveres da gerência e da supervisão de seu lar.

Em segundo lugar pudemos perceber um conjunto de normas previstas em tratados de cozinha, livros de organização do lar, e até mesmo previstos em disciplinas escolares que se estruturavam em torno das chamadas prendas domésticas, dentre elas, destaca-se aqui, especialmente as concernentes aos espaços da cozinha, despensa e salas de jantar e visitas. Ou seja, tudo que envolve a preparação e os serviços referentes aos alimentos. Importante atributo da mulher burguesa que tem sob sua responsabilidade nutrir seus familiares, assim como sair-se bem em ocasiões sociais que se dão sobretudo em torno da mesa.

Também foi possível observar as oposições binárias relativamente fixas em indicar os papéis distintos para homens e mulheres. Por certo a conjuntura, das cidades brasileiras das primeiras décadas do século XX seguiam perseguindo ideias higienistas que acabaram por influenciar uma estrutura social de atitudes e valores que viam com bons olhos as mulhe-

res que se dedicavam a sua morada e a suas famílias. Modelos ideais de lar, de constituição familiar, que protegiam a família submetendo-se a um Estado vigilante que zelava pelo espaço público e pelo privado. (ARAÚJO, 1995). Destinada ao espaço privado, tomada pelas suas “naturais” características, com amor, intuição e confiança se daria muito bem em preparar quitutes de última hora para que não envergonhasse o marido, que vinha do mundo público, lugar do poder, da razão, da política. Pois, como bem ressalta Rosa Maria (1933), uma habilidosa dona de casa não verá grandes dificuldades em preparar boas refeições, desde que tenha quem as cozinhe.

Em nenhum momento as fontes se dirigiram diretamente aos homens-maridos, estabelecendo dessa forma o ambiente da cozinha como um espaço essencialmente feminino. Lembrando que, é no espaço da casa que a mulher exerce seu “capital simbólico” (D’INCAO, 1997). Embora o chefe da família fosse o homem, em certa medida ele ficava sujeito à imagem que suas mulheres deixavam mostrar aos outros em oportunidades de convívio. E a melhor ocasião de mostrar-se aos outros, era, sobretudo, quando se recebiam visitas para jantares, almoços, pequenas ou grandes recepções. Quando o privado se abre ao público constrói-se um momento propício para mostrar os lugares determinados pelo gênero, as mulheres no controle do lar e os homens no controle do mundo externo, dessa forma os papéis sociais definem-se ainda com maior clareza.

A análise das fontes permitiu também perceber o quanto a habilidade de bem conduzir a família é exigida da mulher. Mostrou-se também que tais habilidades não são inatas; elas não só podem ser aprendidas, mas são aprimoradas durante toda a vida, pois melhoram com a experiência e as atualizações para uma existência que se queria mais prática, mais moder-

na, mas não menos elegante.

Muito mais do que revelar uma identidade da culinária brasileira, essas cartas revelam o espaço doméstico como local onde se concentra o que a sociedade do período não só considerava como “o ser feminino”, mas principalmente o que esperava dele.

Referências

- ARAÚJO, R. M. B. de. A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BASTOS, M. H. Camara e GARCIA, T. E. M.. Leituras de formação – noções de vida doméstica (1879): Félix Ferreira Traduzindo Madame Hippeau Para a Educação das Mulheres Brasileiras. História da Educação, Pelotas, abril de 1999. p.77-92.
- BELUZZO, R. Nem garfo, nem faca. À mesa com os cronistas e viajantes. São Paulo: Senac, 2010.
- BOURDIEU, P.. A dominação masculina : a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro : Bertrand, 2019. 16 ed.
- BRAGA, I. M. R. M. D.. Culinária no feminino: os primeiros livros de receitas escritos por portuguesas. Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, v. 19, n. 1, p.117-141, jan./jul. 2008.
- COLLING, A. M.. Gênero e História. Um diálogo possível? Contexto e Educação, Unijuí, ano 19, n. 71/72, p. 29-43, jan/dez 2004.
- D'INCAO, M. A.. Mulher e família burguesa. DEL PRIORE, M.; BASSANEZI, C. (Orgs.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto/UNESP, 1997. p. 223-240.

- FREYRE, G.. Açúcar. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- GOMES, L. G.; BARBOSA, L.. Culinária de papel. Estudos históricos, Rio de Janeiro, n. 33, p. 3-23, jan./jun. 2004.
- HYMAN, P.; HYMAN, M.. Os livros de cozinha na França entre os séculos XV e XVI. MONTANARI, M.; FLANDRIN, J. L. (Orgs.). História da alimentação. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 625-639.
- JELIN, E.. Familia y género: notas para el debate. Estudos Feministas, Florianópolis - UFSC, v. 2, n. 3, p. 395-413, 1995/2.
- LARIOUX, B.. Cozinhas medievais (séculos XIV e XV). MONTANARI, M.; FLANDRIN, J. L. (Org.). História da alimentação. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 447-465.
- LAROUSSE GASTRONOMIQUE. Paris: Larousse, 2004.
- PERROT, Michelle. Os excluídos da história. Operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- PILLA, M. C. B. A.. Labores, quitutes e panelas: em busca do lar ideal. Cad. Pagu, Campinas, n. 30, p. 329-343, jun. 2008.
- PILLA, M. C. B. A. A Arte de receber: distinção e poder à boa mesa. 1900-1970. Curitiba: Instituto Memória, 2011.
- SCOTT, J.. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, p. 71-99, jul/dez 1995.
- SILVA, T. C. M. da; AMAZONAS, M. C. L. de A.. Identidade Feminina: Engendrando espaços e papéis de mulher. Revista de Psicologia da IMED, vol.1, n.2, p. 192-200, 2009.
- TEUTERBERG, H. J. O nascimento da Era do Consumo Moderno. Inovações Culinárias após 1800. FREEDMAN, Paul (Org.). A história do sabor. São Paulo: Senac, 2009. p. 232-262.

VISSER, M.. O ritual do jantar: as origens, evolução, excentricidades e significado das boas maneiras à mesa. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

A intelectualidade telúrica de Ada Curado: uma grande escritora em Goiás no século XX

ANA CAROLINA EIRAS COELHO SOARES¹
Universidade Federal de Goiás

DANIELLE SILVA MOREIRA DOS SANTOS²
Universidade Federal de Goiás

RESUMO: Mulheres como Ada Curado (1916-1999) não possuem espaços nem na historiografia tradicional nem no cânone literário, ambos essencialmente masculinos. No entanto, dentro das perspectivas analíticas da história das relações de gênero e das mulheres, descortina-se a possibilidade de entender a trajetória dessa mulher excepcional em termos de engajamento político e produção cultural. Existia uma grande rede de apoio entre mulheres escritoras e intelectuais em Goiás, ampliando e incentivando sua participação nos espaços públicos. Foi justamente nesse contexto que Ada Curado viveu e produziu obras diversas, tecendo críticas e observações políticas, culturais e sociais fundamentais, tanto regionais quanto nacionais. No rol das mulheres artistas intelectuais que fizeram parte da História, Ada Curado, esquecida pela História e pela Literatura foi uma voz potente em seu tempo.

Palavras-chave: Gênero; História; Literatura; Ada Curado.

ABSTRACT: Women like Ada Curado (1916-1999) have no space either in traditional historiography or in the literary canon, both essentially masculine. However, within the analytical perspectives of the history of gender relations and women, the possibility of understanding the trajectory of this exceptional woman in terms of political engagement and cultural production is revealed. There was a large support network among women writers and intellectuals in Goiás, expanding and encouraging their participation in public spaces. It was precisely in this context that Ada Curado has lived and produced diverse works, criticizing and presenting fundamental political, cultural and social observations, both regional and national. In the list of women intellectual artists who were part of history, Ada Curado, forgotten by history and literature, was a powerful voice in her time.

Keywords: Gender; History; Literature; Ada Curado.

1 Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em História-UFG e da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. E-mail: anacarolinaufg@gmail.com

2 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. E-mail: dan.historia.ufg@gmail.com

O presente artigo busca compreender a trajetória profícua e diversa de uma das intelectuais mais proeminentes em Goiás no século XX: Ada Curado, que foi escritora, ensaísta, pesquisadora, literata, memorialista, intelectual, cronista, administradora, ficcionista, conferencista, oradora e ativista. No entanto, seu nome não aparece na memória e no cânone historiográfico literário goiano e nacional. Ada foi um ícone no campo da criação artística e cultural em seu tempo, como produtora intensa de múltiplas expressões de conhecimento literário, porém foi obliterada como sujeita produtora de saberes e tanto suas obras como sua trajetória são ainda pouco debatidas no campo da História.

É preciso, portanto, não somente visibilizar sua existência como compreender as marcas de assimetria de gênero que estruturaram a lógica do cânone literário fundamentada em um sentido histórico com uma falsa noção de neutralidade³ que escamoteia as inequidades de poderes que se fundamentam, e que continuam operando, para perpetuar essa lógica normativa canônica centrada nas figuras dos homens brancos héteros como principais referências de sujeitos produtores de conhecimento e saberes.

Se, em última instância, as diferenças de sexo a que o gênero se refere são inexplicáveis, por esse mesmo motivo as categorias de gênero são maleáveis. Elas podem ser vinculadas a outras instituições como uma maneira de esclarecer seu significado, mas também podem ser usadas para explicar e legitimar essas instituições – entre elas

3 De acordo com Ana Carolina E. C. Soares e Jaqueline Ap. M. Zarbato, é preciso um (re)visar os sentidos históricos para não apenas narrar as existências das mulheres no passado, mas principalmente, entender “(...) suas existências através de um caráter relacional e clivado de poderes, como, sobretudo, elas se tornam protagonistas e sujeitas de ação.” (2020, p. 07)

família, raça, estado, nação – e as suas divisões internas hierárquicas (SCOTT, 2020, p. 15).

Ser intelectual, dentro de uma perspectiva que envolve relações de poder e papéis de gênero tradicionais, significava, primordialmente – e ainda significa no mundo contemporâneo – ser homem, uma vez que as instituições de poder admitem e reconhecem prioritariamente as palavras escritas e ditas pelos homens como tendo maior validade e fundamento, do que as mesmas palavras quando ditas ou escritas por uma mulher. Inúmeros são os exemplos do passado e do presente e as marcas dessas desigualdades residem na própria definição primária de poderes entre os gêneros, dados pelas diferenças socialmente reconhecidas entre os sexos.

Quando um homem diz para uma mulher, categoricamente, que ele sabe do que ele está falando e ela não, mesmo que isso seja uma parte mínima de uma conversa, perpetua a feiura deste mundo e tira dele a sua luz. Depois que meu livro *Wanderlust* [Sede de Viajar] foi publicado em 2000, eu me senti ainda mais capaz de resistir a intimidação desse tipo – a ser intimidada a ponto de abandonar minhas próprias conclusões e interpretações. Naquela época, em duas ocasiões fiz objeções ao comportamento de um homem, sendo então informada que os incidentes não haviam acontecido tal como eu relatei, de modo algum, que eu estava sendo subjetiva, delirante, exagerada, desonesta – em suma, sendo mulher (SOLNIT, 2017, p. 18-19).

A atividade intelectual pressupõe a inteligência, o raciocínio lógico e o domínio do mundo público, algo que historicamente foi desassociado das mulheres, especialmente pelos discursos religiosos, jurídicos e médicos, tal como lembra Maria Izilda Matos sobre a “condição inferior da natureza

da mulher”.

O cérebro e os ovários não poderiam desenvolver-se simultaneamente, de modo que as atividades intelectuais femininas poderiam produzir um ser débil, nervoso, estéril – e talvez, pior ainda, poderiam gerar crianças doentes ou malformadas. Nesse sentido, as jovens não deveriam abusar das atividades intelectuais, canalizando suas energias para o perfeito desenvolvimento de suas faculdades reprodutoras (MATOS, Maria Izilda. 2005, p. 53).

Evidentemente, estes estereótipos de gênero não impediram que várias mulheres se identificassem como parte da intelectualidade e da elite cultural. Muitas delas tinham consciência das barreiras e das dificuldades que precisavam ser rompidas e fizeram da literatura uma arma na batalha pela educação, pela emancipação intelectual, por direitos políticos e por projeção social. Não obstante as dificuldades, elas não se abstiveram de analisar criticamente o contexto político e social, levantando questões políticas em suas obras, fazendo uso de linguagens e estilos diversos. É necessário, portanto, um fazer histórico que reconheça e incorpore em suas narrativas de passado as trajetórias e existências dessas mulheres que, efetivamente, fizeram história em suas épocas.

A história está, pois, em jogo nessas fronteiras que articulam uma sociedade com seu passado e o ato de distinguir-se dele; nessas linhas que traçam a imagem de uma atualidade, demarcando-a de seu *outro*, mas que atenua ou modifica, continuamente o retorno do “passado”. (CERTEAU, 1982, p. 48)

Para Constância Lima Duarte (2009), a história das atividades intelectuais

das mulheres se confunde com a história do movimento feminista e da luta das mulheres por reconhecimento e participação na vida pública e política. Eva Alterman Blay (2019: 65-97) afirma que o trabalho de Constância Lima Duarte foi uma verdadeira “arqueologia literária” que permitiu apresentar figuras precursoras dessas batalhas desde o século XIX.

Assim como a arte não é algo destacado da prática social, as visões de mundo veiculadas por meio da criação literária não são elaborações de um indivíduo isolado. Elas são compartilhadas e também referidas a grupos sociais mais amplos, e nesse sentido, são coletivas. (FACINA, 2004, p. 32)

E a História dessa artista intelectual surge, justamente, nos agitados ventos do início do século XX quando a personagem central desse artigo, Ada Curado, rebentou ao mundo. Em 02 de setembro de 1916, nascia em Jardinópolis, no Estado de São Paulo, Ada Paiochinni Ciocci. Por várias oportunidades públicas afirmou ser paulista de nascimento, mas goiana de coração. Possuía descendência italiana, filha de Nazareno Ciocci e Josefina Paiuchini Ciocci, que tiveram, além de Ada, mais 4 filhos e 5 filhas. Ainda criança, mudou-se para Pedregulho, ainda em São Paulo, próximo à divisa com Minas Gerais, onde cursou o ensino primário. Nessa cidade, em 1933, a jovem Ada conheceu seu futuro esposo, Gentil Fleury de Amorim Curado (10/11/1898-25/04/1980). Na época, Gentil Curado comandava a polícia militar em Goiás e havia sido designado, por Pedro Ludovico, para combater os revoltosos da coluna Prestes no interior de São Paulo. Foram tempos marcados por uma intensa agitação política no Brasil.

Ada e Gentil casaram-se no ano seguinte e se mudaram para Goiás. Ela, então, tornava-se uma Curado. Tiveram duas filhas: Messias Josefina e Cecy Aparecida. Segundo os textos biográficos que se referem a autora, encontrado no acervo da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG), Ada se manteve leal ao marido em todas as horas, especialmente durante o agravamento dos problemas de saúde dos quais ele padecia. Possivelmente em razão do trabalho de Gentil, que ocupou altos cargos na polícia do Estado, a família teve que se mudar várias vezes e viveu em várias cidades goianas, tais como Anápolis, Ipameri, Goiás e, finalmente, em Goiânia, no início da década de 50, onde passaram a viver na Rua 18, no centro da capital.

Em Goiânia, Ada encontrou espaço para explorar seus talentos e criatividade. Estudou inglês e aprendeu piano no conservatório de música da Universidade Federal de Goiás. Entre os anos 1930 e 1950, Goiás mergulhou em um cenário de mudanças e transformações com a ascensão do governo Vargas, através da figura do interventor Pedro Ludovico. A construção, transferência e batismo cultural da nova capital visava suplantando o poder da antiga capital e trouxe novos ares para o Estado.

Na década de 1950, na nova capital de Goiás, surgiram importantes instituições de ensino como a Universidade Católica de Goiás (1958) e Universidade Federal de Goiás (1959). Foi justamente nesse período que foram publicadas as primeiras obras famosas da escritora. Ao longo de sua vida, Ada foi uma artista bastante versátil e se dedicou a temáticas diversas e de gêneros distintos. Dentre suas obras principais, constam: o romance *Morena* (1958); a coletânea de contos *O Sonho do Pracinha e outros contos* (1954); *Paredes Agressivas* (1977); *Nego Rei* (1966); *Figurões*

(1985); uma peça intitulada *Sob o tormento da espera* (1979). Além disso, no gênero de poesias, ao qual a maior parte das escritoras se dedicava, Ada produziu o livro *Acalanto* (1991), uma de suas últimas grandes obras. Ela também venceu alguns concursos de literatura recebendo prêmios e homenagens. Dentre eles, o prêmio por participação no concurso “Contos de Natal” da *Rádio Brasil Central* com o texto “Afilhado de Nossa Senhora” e homenageada pela antiga Associação Brasileira de Escritores de Goiás. Ada foi merecidamente contemplada com o troféu Jaburu nos anos 1990,⁴ além de várias outras homenagens e honorarias.

Em abril de 1957, o *Jornal Oio* fez uma enquete com alguns intelectuais goianos, a maioria homens, para saber quais eram, na opinião de cada um, os cinco melhores livros da literatura brasileira.

Figura 1. Trecho da enquete feita no *Jornal Oio*, edição de abril de 1957, na qual Ada participou.



Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=843997&Pesq=ada&pagfis=22>> Acesso set/2020.

4 Criado por lei no fim da década de 1970 e entregue pela primeira vez à poetisa Cora Coralina em 1980, o Troféu Jaburu, escultura em bronze de autoria da artista Neuza Moraes, é a mais distinta comenda que o Governo de Goiás concede aos nomes e valores da cultura goiana (<http://www.goias.gov.br/noticias/26931-entrega-do-trofeu-jaburu-2016-sera-nesta-quinta.html> acesso em 15.set.2020).

Dentre os títulos que mais foram lembrados estão textos literários, tratados sociológicos, além de outros textos diversos. No entanto, a maioria ainda bastante valorizada pelo cânone. No final da enquete, foi montado um quadro esquemático para destacar os livros e autores que foram mais citados: Euclídes da Cunha veio em primeiro lugar seguido por Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Castro Alves, Monteiro Lobato, Hugo de Carvalho Ramos, Carlos Drummond de Andrade, José de Alencar e Gilberto Freyre, nessa ordem. A maioria dos intelectuais consultados nessa enquete eram homens⁵ e as únicas mulheres que participaram da enquete foram Ada Curado e Amália Hermano Teixeira. Os livros que Ada elegeu como os melhores foram: *Que sabe você sobre petróleo?* (1955) de Gondim da Fonseca, *Mar Morto* (1936) de Jorge Amado, *Marajó* (1947) de Dalcídio Jurandir, *O Sonho do Pracinha* (1954) de sua própria autoria e *Chão Estrangeiro* (1956) de Lúcia Benedetti. É interessante que Ada tenha tido a preocupação de citar seu próprio trabalho e o de outra mulher. Os únicos nomes de mulheres eleitos como autoras dos melhores livros brasileiros foram o de Ada Curado (citado por ela mesma), Lúcia Benedetti (igualmente citado por Ada), Maria José Dupré (citada por Eliezer Penna, com o livro

5 Dentre os intelectuais masculinos que responderam à enquete destacam-se: Eli Brasiense, José Godoy Garcia, Gilberto Mendonça Teles, José Milton Viana, João Neder, José Protázio, Armando Accioly, Domingos Félix, Oscar Sabino Jr, Eliézer Penna, Alberto Xavier de Almeida, Theo Netto, Wagner Pimenta, Eurico Barbosa, Getúlio Vaz, Abrão Isac Neto, Walmir Alencar, Geraldo Valle, Isorico Barbosa de Godoy, Padre Adolfo Serra, Joaquim Gomes filho, Moacir Belchior, Élder Rocha Lima, José Campos, Ernani Cabral, José Bernardo, Benedito Camargo Jr, Zecchi Abrahão, Jerônimo de Queiroz, Francisco de Brito, Aloysio Sá Peixoto, Messias Tavares, José Pereira Zeka, Haroldo de Brito Guimarães, Pedro Vigigane, José Luiz Bittencourt e Bernardo Élis. Ada Curado e Amália Hermano foram únicas mulheres consultadas.

Éramos seis, de 1934) e, por último, Dinah Silveira de Queiroz (citada por Ernani Cabral, com o livro *A muralha*, de 1954).

O *Jornal Oió* foi um importante periódico goiano que circulou entre 1957 e 1958, vinculado a livraria *Bazar Oió*, a maior livraria do Estado fundada pelos irmãos Olavo e Otelo Tormin. Nesse mesmo periódico, que serviu de instrumento de estímulo e fortalecimento do campo literário regional em Goiás (COSTA, 2018), Ada Curado foi citada como uma importante autora parnasiana que alcançou destaque fora de Goiás (SILVEIRA apud COSTA, 2018). Seus livros, por exemplo, continuaram a ser publicados após 1976, mesmo com o fechamento do *Bazar Oió* pela censura da ditadura civil militar.

Em 1970, com 54 anos, ela se tornou membra da *Academia Feminina de Artes e Letras de Goiás* (AFLAG), Patrona da Cadeira de nº 1, participou da *União Brasileira de Escritores de Goiás* e da *Associação Goiana de Imprensa*.

Ada Curado fazia parte do campo intelectual goiano em razão de seu reconhecimento como escritora renomada. A literatura, enquanto experiência artística e intelectual, apesar de se manter como um espaço marcadamente masculino foi, inegavelmente, um caminho trilhado por mulheres interessadas nos espaços públicos de atuação. Em seus textos, a autora buscou organizar e refletir sobre temáticas como a Revolução de 30, a Segunda Guerra Mundial, o Governo Vargas, as tradições religiosas e festivas de Goiás e as dinâmicas das relações sociais, além de demonstrar uma imensa erudição sobre temas diversos. Houve, nesse período, uma série de mulheres escritoras no grupo de intelectuais e jornalistas preocupados/as com as questões ligadas à cultura, à política e à identidade nacional. Ada destacava-se como um expoente de saberes. Ela

também se distinguia em razão da sua opção por gêneros literários pouco usuais entre as mulheres autoras em Goiás, reconhecidas por suas poesias, mais do que por contos e romances.

Ao longo do século XX intensificou-se a organização de jornais e periódicos por mulheres. Além da imprensa, foi uma estratégia política comum a formação de agremiações, grupos literários e eventos públicos, empreendida por mulheres, majoritariamente de elite, interessadas em legitimar sua atuação em espaços que não unicamente o ambiente doméstico. Recentemente, esse tipo de movimentação em Goiás tem sido reconhecido por seu valor político e cultural, e vem sendo estudado, principalmente por pesquisadoras inseridas no âmbito dos estudos de gênero e história das mulheres.

Mulheres mais privilegiadas que recebiam instrução e aprendiam a ler e a escrever, se dirigiam ao mercado formal de trabalho e à vida pública. Grande parte delas se dedicava a profissões consideradas “femininas” como a datilografia, o secretariado e o magistério. As discussões sobre a legitimidade e as possíveis consequências dessa presença de mulheres nos espaços públicos invadiram a imprensa e a opinião pública se dividiu e várias mulheres, orientadas por ideais feministas, se mobilizaram para defender o direito de “estarem nas ruas”.

E se assim é, se ela demonstra clã e altivamente nas suas disposições aproveitáveis, o seu empenho em se nivelar aos homens, por que não lhe concedem os mesmos direitos que a eles são dados? Encontramos as mulheres em sua atuação fecunda com a sua inquebrável autoridade nos afazeres da imaginação, como na tribuna, na ciência médica, no magistério, no jornalismo, nos empregos públicos[...]. Acostumamo-nos, entretanto, a vê-la atarefada, carregando sobre os ombros a cruz pesada de donas de casa, trilharão

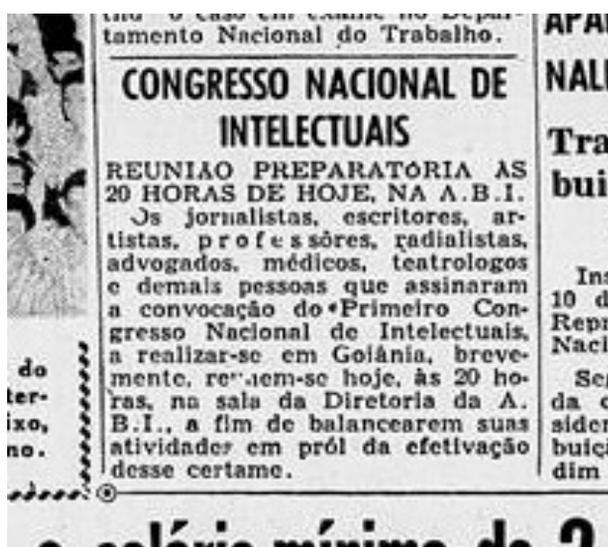
o calvário da vida, humilde, resignada, santa. [...] O feminismo, mas o feminismo libertador, o feminismo que nos fortalece para o trabalho, que nos anima e incita para lutar, entrou em nossos hábitos com toda a sua poesia, todas as suas promessas. Apesar dos revezes que surgem, dos obstáculos que se erguem arrogantes a sua realização, ele será um dia vitorioso. A mulher hodierna se modificou. Lá se foram para o museu do arcaísmo, para o rol do obsoletismo, as saias compridas, os cabelos longos (MACHADO, Graciema. Falta de imaginação. O Lar. Cidade de Goiás, p.3, 15 de março de 1928, n.39)

No século XX a modernização no estado de Goiás foi um imperativo que se concretizou na urbanização, no desenvolvimento da economia agrícola e no advento da ferrovia. “A modernização goiana foi seletiva e parcial, em que elementos tradicionais conviviam lado a lado com os modernos” (ARRAIS; OLIVEIRA, 2016 p.140). Uma modernização gestada por uma cultura política marcada pelo coronelismo, pela marcha do progresso, pelas disputadas políticas calcadas nos interesses das elites, no seio de uma sociedade que se configurou a partir da convivência e conveniência de dicotomias como o novo e o tradicional, o cosmopolitismo e o provincianismo, o urbano e o rural.

Dentre as discussões que envolvem a modernização nas terras goianas, destacamos que “essa modernização seletiva pôde ser considerada o catalisador de mudanças socioeconômicas e culturais” (ARRAIS; OLIVEIRA, 2016). Nesse cenário, a transferência da capital na década de 1930 despontava como o triunfo da modernização. O batismo cultural que ocorreu em 1942, contou com a presença do então presidente Getúlio Vargas, outras personalidades políticas, visitantes e grande parte da população que, naquele momento já somava quase dez mil pessoas. Na ocasião foram realizados eventos culturais, a inauguração do Teatro Goiânia e o

lançamento da *Revista Oeste*. Pouco mais de 10 anos depois, em janeiro de 1954, a recém-inaugurada capital do Estado de Goiás foi sede do *I Congresso Nacional de Intelectuais*.

Figura 2. Trecho do Jornal Diário de Notícias, edição do dia 29 de janeiro de 1954, Rio de Janeiro-RJ.



Fonte: Acervo da Hemeroteca digital brasileira. Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=%22congresso%20nacional%20intelectuais%22&pagfis=30025 > Acesso set/2020.

O evento teve como objetivo a defesa e a preservação da cultura dita nacional e contou com a participação de figuras conhecidas da literatura nacional e internacional, como o poeta chileno Pablo Neruda. Em uma nota no jornal *Diário de Notícias*, era feito o convite a toda a comunidade intelectual para comparecer ao evento que se propunha

refletir sobre a cultura nacional. A extensa nota ainda apresentava o nome dos componentes de cada comitiva estadual, dentre os professores, escritores, jornalistas e várias outras personalidades da comitiva goiana, anfitriã, pouquíssimos nomes eram de mulheres.

Figura 3. Trecho do Jornal diário de notícias, edição do dia 13 de dezembro de 1953. Rio de Janeiro.

mento entre os povos.
Assumimos, pois, o honroso encargo de convocar o **PRIMEIRO CONGRESSO NACIONAL DE INTELLECTUAIS**, a reunir-se, entre 24 a 31 de janeiro de 1954, na cidade de **GOIANIA**, a jovem e acolhedora capital do Estado de Goiás.
Convidamos todos os intelectuais brasileiros a darem o seu apoio e a participarem desse importante certame cultural.
Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1954
A Comissão Organizadora
Goiás
aa) **Ada Curado**, escritora; Alfredo Faria Castro, professor, da Academia Baiana de Letras; Aluisio Sá Peixoto, jornalista; Amália Hermano Teixeira, educadora; Antônio Henrique Peclat, pintor e professor; Antônio Leão Teixeira, poeta; Bernardo Elis, escritor; Castro Costa, escritor; Caio Pacheco, universitário; Celestino Filho, poeta; Coleman Natal e Silva, historiador, Pres. Ordem Advogados,

Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=%22ada%20curado%22&pagfis=29099 > Acesso set/2020.

O nome de Ada Curado foi um destes raros nomes de mulheres presentes.

O cânone, que pode ser considerado um espaço de poder, sempre foi um ambiente pouco amistoso com o “frágil e belo sexo”. Mulheres intelectuais e escritoras sempre foram exceções nas narrativas da história da literatura, da ciência e das artes. A compreensão a respeito dessa ausência está muito mais relacionada à maneira como e por quem a história foi escrita, do que, necessariamente, uma real inexistência ou indisposição das mulheres para o universo da palavra. Inúmeras foram as mulheres brasileiras, de diversas camadas sociais, raças/etnias, identidades de gênero e sexualidades, que desde o século XIX, já faziam da escrita um ofício.⁶

A representação da mulher de letras [...] nas primeiras décadas de 1900 evidencia o ambiente muitas vezes hostil e pouco acolhedor para a mulher que buscava reconhecimento entre os intelectuais de seu tempo, bem como nos possibilita refletir sobre a construção do que se costumou nomear como o feminino” (DUARTE, 2009, p.15)

Talita Michelle de Souza (2017) destaca que, no Brasil e no mundo, o caminho que as mulheres tiveram que trilhar para deixarem de ser exclusivamente personagens da literatura, para se tornarem autoras, foi árduo e em diversos momentos tiveram que recorrer a estratégias como, por exemplo, o uso de pseudônimos para conseguirem publicar. Em Goiás não foi diferente, pois muitas foram as mulheres goianas que

⁶ Insistimos em citar alguns nomes de destaque como Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934), Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), Cecília Meirelles (1901-1964), Rachel de Queiroz (1910-2003), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Zélia Gattai (1916-2008), Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1923-), Hilda Hilst (1930-2004), Cassandra Rios (1932-2002), Adélia Prado (1935-), Marina Colassanti (1937-), Lya Luft (1938-), Ana Maria Machado (1941-), Conceição Evaristo (1946-).

contrariaram os discursos científicos, religiosos e morais que insistiam na suposta incompatibilidade da natureza feminina com o saber, nos males da leitura e da escrita para as moças ingênuas, ou que defendiam que a atividade intelectual desviava a mulher da sua “verdadeira missão” dentro do lar e do matrimônio.

Figura 4. Recorte do jornal goiano *Jornal de Notícias* edição de 1º de março de 1959, p.1.



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=843687&Pesq=%22ada%20curado%22&pagfis=3355>> set/2020.

Na primeira década do século XX tivemos iniciativas excepcionais, as mulheres atuaram como “guardiãs da cultura” (PRADO, 2015) e estiveram envolvidas em ações na antiga capital do estado, e permaneceram engajadas após a transferência da capital para Goiânia na década de 1930. Em 1917 foi produzido o jornal *A Rosa* que, apesar da curta existência, contou com a colaboração de Cora Coralina, mulher que viria a se tornar símbolo da literatura goiana. A célebre escritora goiana não deixou de pontuar as dificuldades e preconceitos enfrentados por elas, em Goiás no século XX.

Meninas, não aceitavam delas senão a linguagem corriqueira e vulgar da casa. Palavrinha diferente, apanhada

no almanaque ou trazida de fora, logo a pecha de sabichona, dona gramática, pernóstica, exibida. Um dia fui massacrada por ter falado lilás em vez de roxo claro. [...] A gente era vigiada, tinha uns preconceitos arrogantes de ridicularizar e limitar jovens personalidades (CORALINA, 1983, p. 44 apud CURADO, 2003, p.23).

Outra importante iniciativa foi o jornal *O Lar* que circulou entre 1926 e 1932. Nele colaboraram várias mulheres da família Fleury Curado, família da qual Ada passou a fazer parte quando se casou. O jornal ganhou destaque na Cidade de Goiás e se tornou uma vitrine literária de escritoras, um espaço onde elas exibiam orgulhosas suas produções.

Partimos da perspectiva da produção literária enquanto uma prática que as mulheres conquistaram com resistência e coragem, uma prática que deu sentido para a existência dos sujeitos femininos e que possibilitou a constituição desses sujeitos, por meio da experiência intelectual. Dessa forma, é importante enxergar o jornal [O lar], não apenas como um oceano contextual de imagens, mas percebê-lo como espaço de atuação artística, política e pedagógica dessas escritoras, agentes produtoras e reprodutoras de discursos, interessada em formar opiniões e dialogar com o público leitor (SANTOS, 2018, p.37).

Importantes instituições culturais como o Gabinete literário⁷ ainda na década de 1930, passam a ser dirigidas por mulheres. Outros grupos foram fundados como a Federação Goiana pelo Progresso Feminino⁸, em consonância com outras federações pelo progresso feminino criadas em outras regiões brasileiras no mesmo período. Foi uma época de grandes lutas por conquistas de espaços públicos.⁹

Em 1954, Ada participou do Primeiro Congresso Nacional de Intelectuais

7 Em 1929 o gabinete literário foi liderado por mulheres como Genezy de Castro e Consuelo Caiado, que estiveram à frente da administração dessa instituição. “O período em que elas estiveram à frente do Gabinete foi um dos períodos mais produtivos, com aumento no número de sócios e de palestras ministradas. As mulheres à frente do gabinete controlavam a circulação dos livros, a admissão de novos sócios e escolhiam os palestrantes e conferencistas. Dessa forma o projeto de projeção cultural empreendido por essas mulheres não se deu apenas através da imprensa, esteve relacionado também a outras atividades. Nas palestras do gabinete eram discutidos assuntos políticos, sociais e por meio dessas reuniões os escritores e escritoras goianas promoviam suas produções literárias. Dessa forma o gabinete foi importante para o reconhecimento intelectual dessas mulheres” (SANTOS, 2018, p. 30).

8 Fundada em 1931 por Consuelo Caiado em Goiás, inspirada na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, fundada no Rio de Janeiro por Bertha Lutz. De acordo com Suely Kofes (2010) essa federação representou uma experiência de institucionalização do feminismo em Goiás.

9 Na década de 1960, já na nova capital, as escritoras goianas se dedicaram a construção de uma academia de letras, a Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, uma vez que a participação delas nas academias de letras “oficiais”, por todo o Brasil, era considerada proibida. A AFLAG era, portanto, uma alternativa na criação de locais que fossem receptivos e estimulantes para as mulheres. Conforme o anuário da Associação de 1970: No dia 09 de novembro de 1969, na Capital Goiânia do Estado de Goiás, na casa de nº123 da Avenida Tocantins, deu-se início, às 20 horas, à solenidade da fundação. Presidindo a reunião, Rosarita Fleury, Nelly Alves de Almeida e Ana Braga Contijo. Em discursos, ressaltaram que os propósitos e finalidades da Academia a ser fundada, é ser o ideal de todas, convidando para ocupar as cadeiras, as pioneiras da literatura goiana. A seguir, expôs Ana Braga, a dificuldade que passam os goianos do Norte, onde faltavam escolas. Rosarita, completou, defendendo a iniciativa da literatura e da cultura, levando Goiás para o mapa, para que seja respeitado como Estado das artes femininas, por fim, lembrou-lhes de seu livro “Elos da Mesma Corrente”, de 1958, da qual ganhou o prêmio Julia Lopes de Almeida, pela Academia Brasileira de Letras, em 1959 (ANUÁRIO, 1970, p. 58 apud SOUZA, 2017. p.62).

em Goiânia, e também assinou uma carta convidando as mulheres para participarem da Conferência Latino-americana de Mulheres, que ocorreu em agosto daquele mesmo ano, conforme consta nos jornais da época que circularam no Rio de Janeiro.

Figura 5. Manchete no Jornal carioca Diário de Notícias, edição de 4 de julho de 1954, p.4.

Conferência Latino-americana de Mulheres - Sua realização no Rio de Janeiro, de 7 a 11 de agosto próximo
ÀS MULHERES DA AMÉRICA LATINA

Somos a imensa população feminina do Continente americano. Com nossos braços, nossos corações, nossa inteligência, ajudamos a abrir os caminhos do futuro. Trabalhamos valerosamente nas cátedras, nos laboratórios, nos lares, nas fábricas e nos campos.

Muitos dos direitos que conquistamos, graças à perseverança, ao trabalho e à determinação de vencer nos são negados na realidade. E ainda temos outros a conquistar.

A imensa maioria de nossas crianças não conhece as alegrias da infância. Há milhões de crianças desamparadas e outros milhões vivem em condições precárias nos lares da pobreza.

E' que as dificuldades econômicas e a insegurança pesam sobre as famílias latino-americanas. Contribuir para modificar este estado de coisas, é nosso dever. Para cumpri-lo, devemos juntas erguer nossas vozes de mulheres e de mães por uma vida em que possamos olhar o futuro cheias de confiança.

Nossos povos alimentam a esperança de viver num mundo de liberdade e fraternidade, determinando os seus próprios desti-

Leivas de Carvalho Orico, Glauce Rocha, artista de teatro, Ste-linha Egg, radialista; Vanja Orico, artista de cinema; Gabriela Pinheiro Guimarães, Irene Wanderley, Maria Della Costa, artista de teatro; Teresa d'Amico, pintora; Ana L. Zeglio, vereadora por São Paulo; Virginia Artigas, pintora; Eunice Catunda, pianista; Helena Nisco Prado, professora; Olga Montana, vereadora por São Paulo; Berenice Artiga, deputado de Goiás; Maria José, vereadora de Goiânia; Amália Hermanno, advogada; Ursula Engel, enfermeira; Odete Vargas, pianista; Salmi Achear, diretora do Clube Social Feminino; Margarida Saboia, jornalista; Alia Benevides, burocrata, educadora; Thais Mendonça, professora; Lais Barreira, professora; Maria Luísa Pinto Mendonça, professora; Iracilda Gondim, radialista; Keila Vidigal, cantora; Irmãs Vocalistas Clóide e Adimir Moura; Ruth Moreira da Rocha, professora; Angelica Sousa Brasil, pintora; Joaquina Muniz Reis, médica; Virginia Moutinho de Sousa, Ruth Ribeiro, professora; Naura Sander, Lídia Hirsch, rádio atriz; Mina Chal-

ta; Marisa Muñoz de Liceaga, periodista, dirigente de la Unión Cívica Radical; Irma Oltar, obrera, vice-presidente de la UMA, dirigente del Movimiento por la Democracia y la Independencia Sindical; Elerinda F. de Guidiño Gramer, educadora; Clara Luz, secretaria de UMA; Laisa Rodrigues Ocampo de Baro, esposa de un ex-senador Demócrata Nacional; Octavia J. de Sas, doctora en filosofía, miembro del Consejo Integral por la Infancia; Graciara Scolamieri, educadora; Virginia Alvarez, obrera;

CHILE
 Lya Lafaye, deputada; Evangelina Espinoza, advogada; Olga Poblete, profesora de Historia y Geografía, Miembro del Consejo Mundial de la Paz, secretaria general del Comité Nacional de Partidarios de la Paz; dra. Juana Diaz Muñoz, médica; Elena Favre, visitadora Social; Blanca Hauser, cantora de Opera; Teresa Navarrete, Consejera Nacional de los trabajadores chilenos; Mercedes Lopes, Consejera da Federação Nacional Textil; Inés Basdat de Castilla, funcionária pública; Mercedes Fuentealba, Ama de Casa, presidente del Comité

Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira.

Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=%22congresso%20nacional%20intelectuais%22&pagfis=33451 > set/2020.

O conteúdo da carta explicita os interesses de Ada e de tantas outras, envolvidas em projetos e iniciativas particulares ou coletivas na promoção de mulheres em ambientes públicos, acadêmicos e políticos. Por meio de

eventos e publicações, academia, federações, gabinetes formou-se uma verdadeira rede de apoio intelectual e artístico tecida por mulheres em Goiás e, dessa forma, convocando a participação de toda a sociedade goiana e buscando a inserção em ambientes dominados por sujeitos masculinos com o apoio e a legitimação da opinião pública (SANTOS, 2018).

Somos a imensa população feminina do continente americano. Com nossos braços, nossos corações, nossa inteligência, ajudamos a abrir os caminhos do futuro. Trabalhamos valorosamente nas cátedras, nos laboratórios, nos lares, nas fábricas e nos campos. Muitos dos direitos que conquistamos, graças à perseverança, ao trabalho e à determinação de vencer nos são negados na realidade. E ainda temos outros a conquistar [...]. Há milhões de crianças desamparadas e outros milhões vivem em condições precárias nos lares da pobreza. É que as dificuldades econômicas e a insegurança pesam sobre as famílias latino-americanas. Contribuir para modificar este estado de coisas, é nosso dever. Para cumpri-lo devemos juntas erguer nossas vozes de mulheres e de mães por uma vida em que possamos olhar o futuro cheias de confiança. [...] Estudemos as causas do nosso atraso econômico, estudemos as possibilidades do progresso de nossos países. Assim, estaremos capacitadas para influir na eliminação do atraso e da penúria.

Representemos as aspirações das mulheres do continente americano como fizeram as mulheres que, irmanadas no Congresso Mundial de Mulheres em Copenhague, eram duas mil e representavam uma parte da humanidade. [...] Mulher da América Latina! Sejas tu mãe ou mestra, enfermeira ou cientista, camponesa ou operária, seja teu trabalho singelo ou grandioso, manual ou intelectual, a ti é dirigido este apelo!

A mulher brasileira abrirá as portas de sua pátria para receber-te!

Vem, irmã do continente e dá o teu apoio e tua colaboração a CONFERÊNCIA LATINO-AMERICANA DE MULHERES, que se realizará no Rio de Janeiro em

agosto de 1954. Estreitemos nossas mãos pela felicidade da criança, pelos direitos da mulher, a paz e o conforto. Rio, 1954. (*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p.3, 4 julho 1954, n.7.913)¹⁰

Era nítido seu engajamento nas questões políticas e sociais da época. Como intelectual, as duas obras de maior destaque da autora foram o seu primeiro livro de contos *O Sonho do pracinha* e o seu romance *Morena*. Sobre o livro de contos, Orígenes Lessa comenta: “a capacidade de narrar é invejável. Os contos predem e estão cheios de interesse humano. Revelam uma contista de grande qualidade” (LESSA apud SCHAMTLZ, 2001, p.63). A autora aborda distintas temáticas e os textos variam entre ficção científica, realismo mágico e terror. Todos esses subgêneros que estão de alguma forma associados ao “fantástico”.

A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais. No romance gótico, esses elementos são explícitos, logo, a incerteza não se manifesta, embora a contradição entre as duas configurações discursivas permaneça. O realismo mágico, por sua vez, mantém a conformação binária, mas elimina a contradição entre o real e o sobrenatural ou insólito: há a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real (CAMARANI, 2014, p.8).

O conto que dá título ao livro narra a utopia de um soldado. O personagem herói da trama é o “jovem pracinha” João Faria que durante

10 Disponível na Hemeroteca digital Brasileira < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=%22congresso%20nacional%20intelectuais%22&pagfis=33449 > acesso set/2020.

uma tentativa de deserção, chega a uma cidade que mais parece um paraíso idílico do que uma cidade brasileira comum. Nesta cidade todos os cidadãos vivem de maneira organizada e feliz, as instituições políticas funcionam perfeitamente. Não há desigualdades econômicas explícitas, todos os indivíduos desempenham suas funções e vivem harmoniosamente, onde não se conhece a guerra a não ser, apenas, pelos livros de história. Nessa cidade maravilhosa, os escritores e intelectuais tem espaço de destaque, pertencem a um grupo social distinto e bastante valorizado. O jovem soldado fica incrédulo sobre este lugar, onde mesmo sendo um forasteiro, é acolhido e bem tratado. Nesse caso, o personagem demonstra um estranhamento irreduzível que pode ser considerado uma das características do gênero literatura fantástica (CAILLOIS apud TODOROV, 2010). Expressões de espanto surgem a todo momento na narrativa e o personagem hesita em aceitar que aquela cidade pertence à realidade concreta.

Ainda ali ele se apaixona por umas das moças que havia sido encarregada de lhe apresentar o local e, após sair da cidade para contar ao mundo sua descoberta surpreendente, ele não consegue mais retornar. A autora explora os sentimentos em relação à guerra, à ansia de paz e encontra na literatura uma maneira de expressar um descontentamento político tecendo críticas às instituições políticas. Esse tipo de narrativa oferece a possibilidade de análise dos comportamentos sociais e da cultura política, contrariando qualquer hipótese de que mulheres escreviam apenas sobre questões estritamente do “universo feminino”. Essas escritoras pensavam o futuro, o passado e o presente.

- Querida, creio que estou mesmo morto. Ele fala que estas coisas são do passado e eu as tenho

bem vivas na memória! Como se explica?! Aqui cheguei fugindo de uma guerra, como já lhe disse.

- Eu sei, meu bem, mas você não está morto, não. Há uma confusão que ainda não conseguimos saber qual seja. Vejamos, como se chama sua PÁTRIA?

- Brasil. E a sua?

- Brasil. Qual o seu governo?

- Democrático. E o seu?

- Democrático... Engraçado..., mas espere. Em que século vivem vocês?

- Século vinte.

- Século vinte?!!

Clícia deu uma gostosa gargalhada e respondeu:

- Aí está. Nós vivemos o século quarenta. Você vive no Brasil antigo (CURADO, 1954, p.30).

Ao final do primeiro conto do livro, o leitor encontra uma explicação objetiva para o delírio do “jovem pracinha”. João acorda em uma cama de hospital, mutilado em razão da guerra, acometido com uma “neurose comum nos combatentes” e aquela cidade, misteriosa e ideal, era apenas uma visão onírica. Esse desfecho aproxima o conto da categoria de “fantástico-estranho”, segundo Todorov (2010), pois apesar de toda hesitação do personagem e conseqüentemente de quem lê a obra, ao final existe uma explicação racional, plausível e completamente possível de acontecer no mundo real.

O livro é composto por outros contos. Em um deles, intitulado *A morte ronda por aí*, a autora flerta com o terror, narrando em primeira pessoa a experiência de uma mulher diante da morte, que passa todas as noites na porta de sua casa à procura de vítimas, até que um dia, o maior medo da

personagem central se concretiza: ela se vê diante de figura encapuzada em uma carroça e sabe que é seu fim. No conto *O que viveu sem nascer* é narrado um dilema familiar, a partir da história de um casal entusiasmado com a chegada do primeiro filho. Contudo, a personagem da mãe acaba abortando em decorrência de um acidente. Profundamente abalado, o casal parece não conseguir superar a perda e começa a imaginar como seria a vida se a criança tivesse nascido, crescido e convivido com eles. O casal delira e passa a organizar a vida em razão de um filho que não existe fisicamente. Esses e tantos outros contos revelam uma interessante profundidade psicológica e uma complexidade narrativa da autora.

Elementos da cultura popular e da religiosidade sertaneja são fundamentais em outro conto, *Estranha aventura*. Nele um homem, após fazer um pacto com o diabo para se tornar rico, é transformado em um gato e amarrado a uma ponte para morrer com a enchente durante a chuva. Animais peçonhentos, objetos enfeitiçados, lendas e conhecimentos populares também são encontrados nos demais contos de Ada.

O nascimento da literatura fantástica, no século XIX, é indissociável de todo um panorama político, cultural e social de lutas liberais, nacionalismos, renovações estéticas e desenvolvimento da ciência (TRITTER apud CAMARANI, 2014). Charles Nodier, escritor romântico do século XIX foi considerado um dos primeiros a refletir sobre este tipo de literatura e considera a fantasia um conforto para os homens [e para as mulheres] diante da ordinária vida humana (CAMARANI, 2014). Segundo ele, a imaginação faz surgir um “terceiro mundo”, não se tratando de um produto de mentes perturbadas e alucinadas, mas sendo uma resposta da articulação da imaginação humana, da inteligência e da espiritualidade. Por meio de seus textos, Ada Curado destacou as desigualdades, os

preconceitos, as injustiças sociais e raciais e as relações de poderes entre os gêneros que organizavam a vida social e ressaltavam o contraste entre as visões de mundo dos personagens, retratando exatamente as diferenças existentes no cenário sociopolítico cultural nacional.

A luta pelo poder político agitava a sociedade brasileira que se debatia entre a hegemonia rural, o capital urbano, financeiro, industrial, o despontar de uma classe média urbana e o operariado. A população crescia com a imigração e migrações internas, e a força de trabalho se concentrava nas cidades. A sociedade retinha valores e comportamentos da escravidão recém-abolida – de direito, mas não de fato –, e a nova estrutura socioeconômica era permeada por ideários anarquista e comunista. As tentativas de implantar novos direitos políticos e trabalhistas levaram mulheres e homens a integrar as várias forças em disputa (BLAY, 2019, p. 66-67).

Os contos que compõe a obra de Ada variam entre temas e estilos diversos e muitos deles se relacionam diretamente com *gênero fantástico*, que mistura o real ao imaginário no século XX, e que, de acordo com Todorov¹¹, transitam entre os subgêneros estranho e maravilhoso.

O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a efeitos

11 Ainda segundo Todorov, o que as definições de literatura fantástica têm em comum é o fato de que nelas o misterioso, inexplicável e inadmissível se introduz de alguma forma no mundo real, ou no cotidiano comum. A relação entre o real e o impossível, na literatura fantástica vai além de uma simples oposição a realidade material, social política e econômica do autor e de seu público alvo precisa ser levada em consideração quando se analisa essas obras uma vez que essa realidade se torna indispensável para compreensão da obra.

conhecidos, a uma experiência prévia, e, dessa sorte, ao passado” (TODOROV, 2010, p.24)

Esse tipo de narrativa de caráter futurista e político foi explorado desde finais do século XIX por mulheres no Brasil, como por exemplo, uma das primeiras obras genuinamente fantástica escrita em 1899, *Rainha do ignoto*, de autoria da cearense Emília de Freitas. Outro exemplo profícuo foi a publicação em 1929, por Adalzira Bittencourt no Rio de Janeiro, com a obra *Vossa excelência A Presidente da República no ano de 2500*. Assim como na obra de Ada Curado, o país descrito por Adalzira é o Brasil do futuro, idealizado e perfeito. Em *Vossa excelência A Presidente da República no ano de 2500*, o país havia se tornado uma referência política, cultural e econômica, era a nação mais desenvolvida do mundo, contava com uma população disciplinada, regida por princípios eugenistas, um amplo sistema de infraestrutura e comunicação tecnológicos, uma economia estável e forte e era presidida, pela primeira vez, por uma mulher. Uma nação onde o feminismo “triunfou”.

Foi apenas com outra obra, o romance *Morena*, que a consagração de Ada Curado se efetivou nacionalmente, sendo citada em jornais e revistas de diversos locais, tais como Rio de Janeiro e Brasília. Nesse romance, Ada nos apresenta uma protagonista feminina chamada genericamente de “Morena” que se muda com seu marido e seus filhos para o interior de Goiás. A vida no campo seguia seu curso, muito trabalho na casa e com os filhos, até que o marido de Morena falece, deixando-a sozinha com os filhos. A partir desse acontecimento, poderosos fazendeiros locais começam a perseguir e a ameaçar Morena com objetivo de tomar suas terras. A obra retrata personagens diversos, os filhos de Morena, e figuras urbanas como, por exemplo, a cunhada Ieda, que visita Morena ao longo da

trama e causa um grande desconforto em razão de seus comportamentos que destoam da vida campesina. O livro narra com detalhes aspectos da vida social, cultural e política goiana como as festas populares do Divino, as Congadas e Cavalhadas, e a passagem da Coluna Prestes por Goiás.¹²

O romance *Morena* de Ada teve tamanha repercussão que chegou a concorrer ao Prêmio Júlia Lopes de Almeida, no ano de 1959, ficando em segundo lugar.¹³ De qualquer forma, Ada teve uma grande projeção nacional sendo citada em importantes veículos como a Revista Brasileira de Folclore. Na publicação da Revista Leitura, de março de 1959, o romance *Morena* é descrito como uma obra que contribui para os estudos das manifestações folclóricas em Goiás.

Pesquisas recentes, orientadas pelas perspectivas de gênero, tem tido interesse em apontar e desvelar o que a historiografia e a crítica literária dominante negligenciaram: mulheres construindo o tempo e o espaço, “criando mundos”, utilizando-se do insólito, do trágico e das narrativas regionalistas, para aprofundar discussões políticas, sociais, morais e filosóficas. Ada Curado sempre trouxe em suas obras referências a importantes episódios políticos da primeira década do século XX, como o deslocamento da Coluna Prestes e outros episódios da vida política,

12 Especula-se que o livro teria sido escrito inspirado em uma cunhada de Ada, chamada Alcides, irmã do marido de Ada. Quando essa descobriu, ficou profundamente aborrecida, pois acreditava que a obra poderia expor sua família, a relação entre as duas ficou abalada por vários anos. Sobre o assunto ver: MACEDO-ECKEL. Ercília. Os estímulos literários em Ada Curado (Sociologia e historicidade da Autora) In: ‘erciliamacedoescritora’. Disponível <http://www.erciliamacedoescritora.com.br/Os%20estimulos%20literarios%20em%20Ada%20Curado.pdf>Acesso em 10. Ago.2020.

13 A vencedora foi outra escritora goiana, Rosarita Fleury com o texto *Elos da Mesma corrente*.

situando-a no mesmo campo intelectual de atuação de escritores homens que mobilizaram categorias diversas para pensar o espaço geográfico e simbólico denominado “Brasil”.

Ada Curado simbolizou a modernidade contística feminina goiana. Iniciando como vimos em 1954, continuou escrevendo livros de contos sendo o seu último publicado em 1985, 31 anos depois. Esta última obra, intitulada *Figurões*, já apontava uma evolução temática e estética” (CURADO, 2003, p.101).

Sua produção foi variada, intensa e constante. A temática feminista esteve muito presente nas produções de Ada, como no livro de poemas *Acalanto*, sua última obra publicada aos 75 anos de idade, e que só evidencia o vigor artístico de uma escritora que se manteve fiel ao seu trabalho por toda a sua vida. Em seus poemas ela buscou ressaltar a força das mulheres e questões delicadas como solidão e violência. “Na narrativa de Ada Curado há também, muitas situações repressoras em relação ao tabu do corpo da mulher” (AYRES 1996, p. 95 apud CURADO, 2003, p.102). Temas como conflitos familiares e violência doméstica, sofridos pelas mulheres, também encontraram espaço em seus escritos. A literatura enquanto representação e fonte histórica acabou sintetizando o conhecimento a respeito do espaço ou contexto ao qual ela se refere. Tanto nos centros urbanos litorâneos quanto nos sertões interioranos, as mulheres traçaram táticas para ocuparem e se manterem, politicamente e intelectualmente neste espaço, historicamente negado a elas (SOIHET, 2006).

A literatura se apropria não só do passado, como também de documentos e das técnicas da disciplina histórica, como o dispositivo de criar o “efeito de realidade” [...] destinadas

a carregar a ficção de um peso de realidade” (BORGES apud CAETANO, 2015, p.30).

Contudo, os estudos da literatura goiana se concentram em autores consagrados pelo cânone, como Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, que têm grande importância dentro do cenário das letras goianas, mas que não foram os únicos intelectuais que pensavam o estado e a nação nas primeiras décadas do século XX. Esse destaque apenas aos autores masculinos tem deixado à margem tudo o que foi produzido pelas mulheres no e sobre o Brasil. Nesse sentido, é indispensável que o nome e o trabalho de mulheres como Ada Curado sejam recolocados na História, pois suas narrativas revelam pontos de vista particulares e eruditos, estruturando uma reflexão contundente e complexa sobre a sociedade em Goiás e no Brasil do século XX.

FONTES

CURADO, Ada. *O Sonho do Pracinha e outros contos*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1954.

_____. *Morena* (romance). São Paulo: Revista dos Tribunais, 1958.

JORNAL O LAR, Cidade de Goiás: n.1 ao 110, agosto de 1926 até março de 1932.

JORNAL OIÓ, Goiânia, abril de 1957.

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1954.

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 13 de dezembro

de 1953.

JORNAL DE NOTÍCIAS, Goiânia, 1º de março de 1959.

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1954.

SCHAMLTZ, Yeda. *Homenagem a Ada Curado*. Revista 1998-2001. Academia Feminina de Artes e Letras de Goiás.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAIS, Cristiano; OLIVEIRA, Eliézer, ARRAIS, Tadeu. O século XX em Goiás. O advento da modernização. Goiânia: Cânone, 2016.

BLAY, Eva Alterman. Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro. In: Eva A. Blay e Lúcia Avelar (orgs.) 50 anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile. A construção das mulheres como atores políticos e democráticos. São Paulo: EDUSP, 2019, p. 65-97.

CAMARANI, Ana Luiza S. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo – SP: Cultura acadêmica, 20014.

CAETANO, Elisa Silva. *O sertão do Brasil Central na literatura de João de Minas*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CURADO, Bento Alves Araújo Jayme Fleury. *Sopro em brasas Dormentes: Inventário das precursoras da Literatura em Goiás*. 2003. 136f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de

Goiás, Faculdade de letras, 2003.

DUARTE, Constância. *A mulher das letras: rastros de uma história*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 11 - 19, jul./dez. 2009.

FACINA, Adriana. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

KOFES, Maria Suely. *Uma trajetória em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MACEDO-ECKEL, Ercilia. *Os estímulos literários em Ada Curado* (Sociologia e historicidade da Autora) in: site 'erciliamacedoescritora'. Disponível < <http://www.erciliamacedoescritora.com.br/Os%20estimulos%20literarios%20em%20Ada%20Curado.pdf>> Acesso em 10.ago.2020.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de Emoções: Corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: EDUSC, 2005.

PRADO, Paulo Britto do. *Por uma história dos silêncios: Mulheres, guardiãs e cultura na cidade de Goiás* (década de 1960). *História, histórias*. Brasília, vol. 3, n. 6, 2015. Disponível em < <http://ojs.bce.unb.br/index.php/hh/article/view/13061/13284>> Acesso set/2020.

SCOTT, Joan. *Gênero e as Políticas da História: Trinta anos depois*. (Tradução de Ana Carolina Eiras Coelho Soares). In: SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho e ZARBATO, Jaqueline Ap. M. *História das Mulheres e das Relações de Gênero no Centro Oeste: trajetórias e desafios*. Campo Grande: Life, 2020, p. 11-22.

SANTOS, Danielle Silva Moreira dos. *Construindo o lar e conquistando a rua: Discursos e práticas “femininas” no jornal o Lar (1926-1932) escrito por mulheres em Goiás*. Dissertação Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UFG, 2018.

- SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho e ZARBATO, Jaqueline Ap. M. História das Mulheres e das Relações de Gênero no Centro Oeste: trajetórias e desafios. Campo Grande: Life, 2020.
- SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis, Mulheres, 2006.
- SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- SOUZA, Talita Michelle. *A história de mulheres escritoras em Goiás: atravessando trajetórias e produções literárias*. Dissertação Mestrado, programa de Pós-graduação em História, UFG, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Artigos

“Que queres de mim, mulher?” (Jo 2,4) O papel feminino nas comunidades cristãs dos primeiro séculos

RONEY MARCOS PAVANI¹

Instituto Federal do Espírito Santo

Resumo: Este trabalho busca analisar as funções desempenhadas pelas mulheres nas comunidades cristãs do Alto Império (séculos I e II), especialmente no que diz respeito à liturgia e aos cultos. Para tanto, são utilizadas como fontes documentais textos extraídos tanto do Cânon neotestamentário quanto dos chamados evangelhos *gnósticos*, bem como de obras dos Primeiros Padres, em especial Ireneu, bispo da cidade de Lião. Essas fontes permitem observar que, se inicialmente, as mulheres cristãs apresentavam uma ampla liberdade de atuação, aos poucos o seu espaço seria minimizado e, posteriormente, condenado. Esse processo de mudança possui uma relação direta com as diversas transformações ocorridas na sociedade romana, na passagem da República para o Império, sobretudo no que tange à moral e aos costumes.

Palavras-chaves: cristianismo, mulheres, Império Romano, práticas litúrgicas.

Abstract: This article intends to analyze the functions performed by women in the christian communities of High Roman Empire (1st and 2nd centuries), specially concerning to liturgies and church services. Therefore, they are used as documentary sources extracted texts as from the New Testament Canon as from gnostic gospels, as well as First Fathers' works, specially Ireneus, bishop of Lyon. These sources make to observe that if, at the beginning, christian women presented a large freedom of action, gradually their space would be minimized and, later, condemned. That change process has a direct relationship with the several transformations occurred in Roman society, in transition from Republic to Empire, specially concerning to moral and costumes.

Keywords: christianism, women, Roman Empire, liturgical forms.

¹ Mestre em História Social das Relações Políticas (UFES). Professor do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), campus Nova Venécia. E-mail: roney.pavani@ifes.edu.br.

Ao iniciar sua introdução à obra *História, mulher e poder* (SILVA; NADER; FRANCO, 2006), Maria Izilda Matos nos fala a respeito das grandes mudanças ocorridas em todo o planeta, nos últimos 70 anos, sendo um exemplo visível a mudança na relação entre homens e mulheres. De fato, deve-se atentar para o crescimento da presença feminina em várias esferas da vida social (mercado de trabalho, campo artístico, política, e outros), o qual produziu um reflexo significativo também na historiografia. Disso decorrem novos paradigmas, novas histórias e novos problemas, a questionar o discurso majoritariamente masculino (MATOS, 2006, p. 9-10).

À crise dos paradigmas oriundas da pós-modernidade relativista, seguiu-se a descoberta da *alteridade*, dando-se voz àquelas figuras excluídas na (e da) história, já que quem a escreve, como diz Elaine Pagels, são os vencedores (1994, p. 163). Tal fato estimulou, ainda segundo Matos (2006, p. 11-12), os historiadores e os demais pesquisadores nas áreas de Humanidades a descobrirem as mulheres como objeto de estudo e sujeitos da história.

Uma das autoras que são um exemplo dessa nova mudança de perspectiva e abordagem é Joan Scott. Eis o seu depoimento e suas metas enquanto estudiosa deste tema:

[...] Nosso objetivo é descobrir o alcance dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas diferentes sociedades e períodos, é encontrar qual era o sentido e como eles funcionavam para manter a ordem social e para mudá-la (SCOTT, 1988, p. 5).

A temática da mulher, portanto, tornou-se uma constante em vários aspectos, também, e especialmente, nos meios de comunicação e em reivindicações de toda a ordem. Com relação à Igreja e aos estudos acerca do papel feminino no cristianismo, especialmente nos primeiros séculos, isso não foi diferente. A ascensão das mulheres em outras esferas da vida chocou-se com uma relação desigual nas estruturas religiosas, como se houvesse uma clara contradição entre o espaço social e o espaço religioso.

Dito de outra maneira, se as mulheres são competentes (e o século XX já o provou) para disputar com os homens cargos e postos de trabalho, e se elas são vistas como dotadas de inteligência e credibilidade, por que, então, não podem galgar a um nível de ação religiosa maior? Por que, mesmo com todas as conquistas nos campos sociopolíticos, a mulher cristã não pode ser vista agindo independentemente da figura masculina? Por que esta relação hierárquica ainda tem de existir?

As autoridades religiosas e a cúpula governamental da Igreja insistem, como resposta, em apegar-se à tradição, e afirmam simplesmente que os cargos de liderança *desde sempre* foram uma instituição reservada aos homens².

Bem, diante desta perspectiva a-histórica, juntamente a um sem número de notáveis pesquisadores e teóricos³, propomos neste trabalho um debate, e a defesa de que, ao contrário do que dizem aquelas mesmas autoridades

2 Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2020/02/12/interna_internacional,1121277/papa-rejeita-ordenacao-de-mulheres-e-homens-casados-na-amazonia.shtml. Acesso em 12/02/2020.

3 Os autores com os quais trabalharemos neste artigo e que constituem exemplo neste sentido são Elaine Pagels (1994), Gilvan V. da Silva (2006), Antonio Piñero (2002) e Peter Brown (1990).

religiosas no intuito de manterem-se intactas, nem sempre o sacerdócio apresentou-se de uma maneira inflexível, a excluir mulheres.

Mais do que isso: afirmamos que as verdades de fé, emanadas da disputa com as heresias dos séculos II, III e IV (cf. KOCHAKOWICZ, 1987), surgiram em momentos determinados, isto é, a partir das necessidades que alguns setores encontraram para, ao mesmo tempo, manterem-se como únicos detentores dos meios necessários à salvação, e fazer com que o cristianismo tal qual se definia pudesse sobreviver dentro do Império Romano.

Assim, nossa reflexão deve começar com uma contribuição de Antonio Piñero:

[...] Tanto pelos documentos canônicos⁴ quanto pelos documentos (...) [ditos apócrifos], sabemos que Jesus passou sua vida pública rodeado por mulheres. Isso não era comum entre os escribas, legistas e rabinos do século I na Palestina, onde as mulheres não tinham acesso ao estudo da Lei, à pregação da sinagoga, nem à participação em atos públicos. Jesus, ao contrário, foi acompanhado constantemente por mulheres em sua vida pública (PIÑERO, 2002, p. 105).

Segundo os textos neotestamentários (redigidos entre 50 e 100, aproximadamente), portanto, podemos listar os seguintes aspectos:

- Jesus se relacionava com mulheres de forma bastante natural, sem

4 Cf., por exemplo, Mt 26,6-7; Mc 14,3-4: conhecemos os nomes de algumas delas [das mulheres que acompanhavam o Mestre de Nazaré]: Maria Madalena (ou Maria de Magdala), Joana, esposa de Cuza, o administrador de Herodes, Maria de Tiago, Salomé, etc. (nota do autor).

a presença de outro elemento masculino, ensinando-as e conversando com elas. Além disso, muitas delas eram suas seguidoras mais próximas e tinham participação especial no anúncio de suas obras: Cf. Lc 7,36-47; Lc 8,2-3; Lc 10,38-42; Jo 4,7-42.

- Via de regra, são mulheres que acompanham o suplício de Jesus até o Gólgota, bem como sua crucificação e morte: Cf. Mt 27,55-56; Mc 15,40-41; Lc 23,49; Jo 19,25-27.
- O testemunho da ressurreição de Jesus e a propagação do fato aos demais discípulos provieram de mulheres: Cf. Mt 28,1-10; Mc 16,1-10; Lc 24,1-12; Jo 20,1-18.
- Nas primeiras comunidades cristãs a participação das mulheres também era considerável. Elas se encontravam num patamar semelhante aos dos homens, seja como pastoras e profetisas ou como ministras dos sacramentos, tendo uma importância fundamental no dia a dia das comunidades: Cf. At 21,8-9; Rm 16,1-3.6.12; I Cor 11,5.13; Fp 4,2-3.

Uma leitura mais atenta e aprofundada dos textos do Novo Testamento certamente conduz a algumas diferenças de conteúdo, se compararmos esta relação de Jesus e as mulheres, com o papel do elemento feminino dentro das primeiras comunidades cristãs, manifesto nos Atos dos Apóstolos e nas Epístolas de Paulo. Pouco a pouco se vai percebendo inconsistências com os ditos contidos nas obras anteriores, chegando-se ao extremo de termos contradições da seguinte espécie⁵:

⁵ Todos os grifos feitos às citações do texto bíblico são nossos.

[...] Partindo no dia seguinte, chegamos a Cesareia e, entrando na casa de Filipe, o Evangelista, que era um dos sete (diáconos), ficamos com ele. Tinha quatro filhas virgens que *profetizavam* (At 21,8-9).

[...] E toda mulher *que ora* ou *profetiza*, não tendo coberta a cabeça, falta ao respeito ao seu senhor. Julgai vós mesmos: é decente que uma mulher *reze* a Deus sem estar coberta com um véu? [Se o autor está recomendando às mulheres como se devem trajar quando estiverem tomando parte da liturgia, subentende-se que elas participavam ativamente da mesma] (I Cor 11,5.13).

(...)

[...] Como em todas as igrejas dos santos, as mulheres estejam *caladas* nas assembleias: não lhes é permitido falar, mas devem *estar submissas*, como também ordena a lei. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-na em casa aos seus maridos, porque é inconveniente para uma mulher falar na assembleia (I Cor 14,34-35).

Nos documentos mais posicionados para o final do Cânon, as censuras ao desempenho das mulheres é ainda mais feroz:

[...] A mulher ouça a instrução em *silêncio*, com espírito de *submissão*. Não permito à mulher que *ensine* nem que se arrogue *autoridade sobre o homem*, mas permaneça em silêncio. Pois o primeiro a ser criado foi Adão, depois Eva. Não foi Adão que se deixou iludir, e sim a mulher que, enganada, se tornou culpada de transgressão (I Tm 2,11-14).

Para entendermos essas diferenças que se acentuam gradativamente

(PAGELS, 1994, p. 79-80)

A sabedoria (termo feminino) possuía diversas conotações nos documentos gnósticos: “primeira criadora universal”; “mãe dos viventes”, a qual está acima do *Demiurgo*¹², – em algumas seitas concebido como o Deus de Israel (*Yahweh*). A criação, algumas vezes, era interpretada de maneira andrógina, conforme citamos pelo relato do Gênesis, anteriormente. Porém, em nenhum destes textos, selecionou-se fragmentos para compor o Cânon do Novo Testamento. Ao contrário, foram todos condenados como “heréticos”. Por volta do século III, época em que o poder dos bispos já se encontrava mais estável, nenhuma imagem feminina da Divindade havia permanecido.

Sendo assim, diferentemente das formas de culto adorados no Oriente, o Deus judaico-cristão não carregou nenhum traço feminino, muito ao contrário. Da mesma forma, isto se refletia no papel das mulheres dentro das comunidades cristãs, aos olhos dos primeiros Padres da Igreja. Como foi este tipo de cristianismo o que sobreviveu, sobreviveram também a sua noção de divindade.

Assim, essa concepção gnóstica da divindade, detentora de aspectos femininos, possuía uma clara consequência prática, ou seja, fazia referência direta à participação das mulheres nos cultos de iniciação, como profetisas

12 Na cosmovisão gnóstica, a realidade visível fora construída pelo *Demiurgo*, o Criador. Seu lugar preciso entre as várias seitas era bastante distinto: podia ser um Êon caído, ou mesmo Yahweh – o poderoso deus judaico, como pregava Marciano. De qualquer forma, o Demiurgo ignorava o *Primeiro Princípio*, ou bem lhe era hostil, conforme dizia o mesmo Marciano. Todavia, de alguma maneira, no interior do mundo criado, assim como na mais orgulhosa criação do Demiurgo – o Homem – se infiltrou uma “lasca”, ou melhor, um resquício da essência divina, seja por acaso ou pelo incessante trabalho do Absoluto ou de um de seus Êons.

conforme o Novo Testamento é lido, é necessário, primeiro, vermos estes textos não em sua perspectiva literal, conferindo a autenticidade que lhes é suposta. Deve-se, pois, entendê-los enquanto manifestações de uma época determinada. Por exemplo, não podemos conceber as várias Epístolas Paulinas como sendo escritas por uma única pessoa – Paulo, já que, como vimos acima, são inúmeras as ambiguidades no trato às mulheres. Só podem partir de outros autores, em outros momentos específicos, com interesses também específicos. Há autores que corroboram esta ideia como Peter Brown (1990, p. 38-54) e Paul Johnson:

[...] os documentos canônicos [entre os quais se encontram as Epístolas] (...) imbricam-se (...) com os primeiros escritos dos Pais da Igreja. São produtos da Igreja em seus primórdios e são impuros, no sentido de que *refletem tanto as controvérsias eclesiásticas quanto a motivação evangelizadora*. (...) Quando Irineu [sic], bispo de Lion [sic], escreveu, no final do século II, a tradição oral já era passado. Ele tem de depositar sua confiança nos escritos canônicos (...), porém, o que diz sobre sua autoria e surgimento é (...) uma manifesta tolice. Em suma, (...) um eclesiástico bem informado como Irineu [sic], profissionalmente engajado na debelação da heresia e no estabelecimento da verdade, não sabia mais sobre as origens do evangelho que nós, hoje; sabia até menos, na verdade (JOHNSON, 2001, p. 34. Os grifos são nossos).

Ainda segundo o mesmo Johnson, existem epístolas paulinas que são autênticas⁶, mas a maior parte delas não o é. Ou seja, alguns textos situam-se mais próximos das estruturas das primeiras comunidades

6 Romanos, I e II Coríntios, Gálatas, Filipenses, I Tessalonicenses e Filemon (cf. JOHNSON, 2001, p. 35).

crístãs (como a Carta aos Coríntios, composta entre os anos 54 e 55, e o livro dos Atos, composto por volta do ano 70). Já outros (como a Carta a Timóteo, mais próxima do final do século I), por outro lado, refletem épocas posteriores, nas quais o cristianismo já havia se espalhado pelo mediterrâneo e conseguira alcançar, ao menos em parte, diversos setores da sociedade romana.

Nesse sentido, a Epístola a Timóteo

[...] desenvolve uma visão do ministério que contrasta vivamente com o ethos missionário dinâmico de Paulo. Predomina aqui a preocupação de integração na sociedade ambiente, e as qualidades dos ministros são as de qualquer chefe de comunidade. Deste modo houve uma evolução definida nas igrejas paulinas. Uma igreja entusiasta, inflamada pelo Espírito, tornou-se uma comunidade organizada (INTRODUÇÃO ÀS EPÍSTOLAS DE PAULO, In: Bíblia de Jerusalém, 2013, p. 1964).

Com efeito, essas e outras incongruências, “refletem uma época de transição social” (PAGELS, 1994, p. 89), assim como a diversidade de influências culturais sobre as igrejas que se espalhavam pelo Mediterrâneo. Sobretudo em Roma, isto também se verificava, com relação ao papel da mulher, do casamento e das relações sexuais.

Segundo Paul Veyne (1990, p. 157), na passagem da República para o Império, momento um pouco anterior ao nascimento do cristianismo, observa-se na sociedade romana uma intensa mudança nas relações conjugais, fazendo igualar o que ele chama por *moral cristã* e *moral pagã*. Nesse sentido, foi a primeira que se apossou da última, e não o contrário.

As raízes da moral cristã se encontram no fato de que a organização da sociedade romana como era feita desde o século II a.C., ou seja, baseada em núcleos (VEYNE, 1990, p. 158), não suportava algumas contradições e, por isso, enfrentava uma série de problemas. Assim, a mudança na sexualidade e nos costumes derivantes dela são resultantes da passagem ocorrida dentro da própria elite romana de uma “aristocracia concorrencial” (onde as disputas entre os clãs eram acentuadas) para uma “aristocracia de serviço” (na qual se deve manter uma boa relação com os pares), dando origem à chamada “moral pagã tardia” (VEYNE, 1990, p. 160-161). Dentro das camadas plebeias isto também ocorreu como forma de busca por dignidade.

Para além disso, segundo Jérôme Carcopino (1990, p. 99-100), o enfraquecimento do pátrio poder, tão visível no segundo século, também está ligado a estas mudanças. Isso é correto na medida que a parentela legítima passou também a compreender a descendência feminina (*cognatio*), ou também ultrapassando o âmbito das bodas justas, isto é, consideravam-se herdeiros os filhos resultantes de um adultério. As mulheres, sobretudo as mães, ganham vários direitos, consagrando assim o direito de sangue (*conjunctio sanguinis*), tornando-se, além disso, “livre da solidariedade que o exercício do pátrio poder lhe impunha” (CARCOPINO, 1990, p.103).

Uma evidência dessa transição importante e que trouxe consequências para as mulheres é a seguinte: das três formas de casamento, que colocavam a mulher sob a *manus* (o poder, o domínio, a posse) do marido⁷, nenhuma perdurou até o século II. Assim, com a predominância dos casamentos *sine*

⁷ Tais formas de casamento eram conhecidas como: *confarreatio*, *coemptio* e *usus*. Cf. CARCOPINO, 1990, p. 103.

manu (sem a posse masculina) e a conseqüente entrada livre da mulher no casamento, esta passa a se encontrar em um nível mais próximo ao homem.

“A crescente emancipação das mulheres de alta condição social durante a passagem da República para o Império” (SILVA, 1995, p. 79), pela qual os padrões tradicionais que regiam o comportamento feminino estavam se alterando drasticamente, produziu uma reação por parte dos setores aristocráticos, sendo visíveis diversas críticas ao que se consideravam os vícios das mulheres: pedantismo, presunção, arrogância e participação em eventos masculinos; pois “que pudor pode guardar uma mulher (...) que abdica de seu sexo?” (CARCOPINO, 1990, p. 116).

Esse processo, portanto, não comportou vantagens ou superioridade, já que copiar os homens era copiar seus vícios: glotonaria, embriaguez, etc. todos atos tidos como repugnantes. A certa independência das mulheres levou à licenciosidade e à libertinagem dos laços familiares, trazendo, por conseqüência, o adultério, a traição e demais atos puníveis de forma equânime para ambos os sexos. Seu número só diminuiu devido às facilidades do divórcio.

Os casos de divórcio, por sua facilidade, alastravam-se sem motivos sérios, tornando-se banais, ao menos dentro das camadas aristocráticas. O casamento *sine manu* concedeu o mesmo direito, tanto de homens quanto de mulheres, de se anularem as uniões que haviam concluído. Assim, arruinava-se o espírito de família romano. Além disso, se a mulher se equiparava ao homem, competindo com ele, ela passaria a ser vista como depravada, volúvel, interessada somente na separação dos bens, por exemplo.

Portanto,

[...] mais livres para agir, era comum que as aristocratas romanas não atribuísem ao vínculo matrimonial o mesmo valor que as mulheres de outrora, o que favorecia o aumento do número de divórcios e de relações extraconjugais (SILVA, 1995, p. 79).

Todavia, segundo o mesmo Cacopino (1990), o casamento para os romanos foi sempre (ao menos teoricamente) uma instituição sólida, respeitável e indispensável. Disso decorre que as mulheres que se casam uma única vez, permanecendo fiéis após a morte do marido, sejam celebradas como virtuosas e exemplares. De fato, no século II, a memória das boas mulheres (companheiras, nobres, puras, afetivas, castas, honestas, distintas e dedicadas) seria objeto de culto.

Opostas às boas e virtuosas mulheres, encontram-se as mulheres pérfidas, aquelas que rivalizam com o marido, que o traem⁸, etc.; só existindo devido às novas condições do casamento. Disso decorre o aparecimento de uniões estéreis e da conseqüente exaltação das mulheres que geram muitos filhos. Por outro lado, critica-se a mulher que quer se assemelhar ao homem, imitando-o ou superando-o em suas atividades.

⁸ O adultério é uma prática infame pois atenta diretamente contra a “pureza de sangue”, isto é, introduz um corpo estranho, pelo lado feminino, na família, no arranjo “marido e mulher”. Tal fato conduzia à possibilidade de filhos bastardos disputarem herança com filhos legítimos, pondo em risco o patrimônio da família e a solidariedade que aproximava os indivíduos, disso decorria o extremo rigor utilizado contra a sua prática. O adultério e seus praticantes são um poderoso estigma dentro dessa sociedade (cf. SILVA, 1995, p. 80).

A mulher que põe em risco as defesas do homem, como as feiticeiras, são tidas como ímpias, inquietantes e obscuras. Logo, não se deve conceder a ela poder ou alguma atividade de responsabilidade relativa, como a liderança de uma comunidade religiosa, por exemplo. Tais mulheres, que procuravam “viver sua própria vida”, ou adentrar em assuntos “masculinos” eram objeto de escárnio e satirizadas nas poesias e nas peças de teatro⁹.

Desse modo,

[...] apesar de anteriormente as mulheres cristãs terem tido grande atividade pública, como consta nos Atos e em alguns trechos das Epístolas Paulinas, a maior parte das Igrejas cristãs no século II (sobretudo aquelas centralizadas na figura do bispo) acompanharam a maioria da classe média, na oposição crescente igualdade entre homens e mulheres – que era apoiada pelos ricos e (...) intelectuais (PAGELS, 1994, p. 90).

Por isso, os cultos e as formas de cristianismo que admitissem mulheres com um papel relevante, eram taxadas como “heréticas”. O cristianismo romano (episcopal), por seu lado, nas palavras de Silva (2006, p. 50) “atualizou” sua herança religiosa, voltando-se para as mesmas práticas do

⁹ Gilvan Ventura da Silva (1995), ao analisar a representação da mulher na sátira romana, utilizando-se dos exemplos de Horácio e Juvenal, afirma que este último (escrevendo no século II, portanto, muito próximo à época que estamos estudando) se preocupa com a evolução da posição feminina frente aos padrões que regulavam seu comportamento, denunciando as atitudes ilícitas cometidas por todas as mulheres viciosas (que poderiam pertencer a qualquer ordem social). Ambas sátiras, porém, são equivalentes em ressaltar o matrimônio e a procriação como as funções primordiais da mulher na sociedade. Portanto, já que a mulher deve ser preparada a fim de dar-se em casamento, todos os meios que incorram para a destruição desta instituição devem ser sumariamente condenados, sendo o adultério o vício mais grave (Cf. SILVA, 1995, p. 82-83).

judaísmo no quesito “homem X mulher”, como uma ordem estabelecida por Deus (por volta do ano 200).

Assim, as várias passagens citadas no Novo Testamento refletem uma mudança na concepção que se tinha da mulher dentro do movimento. E esta mudança, segundo Morton Smith, pode ter resultado

[...] do fato de o cristianismo ter ascendido de classe social, da baixa para a média. Ele [Smith] observa que as classes mais baixas, onde toda a mão de obra é fundamental, era permitido às mulheres realizarem quaisquer serviços de que fossem capazes (PAGELS, 1994, p. 90).

Se, como ocorre nas camadas mais baixas, homens e mulheres lutam juntos pelo sustento da casa e da família, embora detivessem funções claramente distintas, é coerente que participem ativamente, e em iguais condições, das atividades de caráter espiritual. Já nos setores médios, nos quais homens e mulheres têm papéis bem delimitados e hierarquizados, como em Roma, não faz sentido dotar a mulher de alguma capacidade religiosa independente.

O cristianismo que nasce em Roma, bebendo das concepções presentes naquela sociedade, é aquele que pretende sobreviver enquanto movimento político e religioso. Ele vivencia um momento delicado ao longo do segundo século, e é representado pelas comunidades episcopais, as quais procuravam a todo custo refletir em suas estruturas organizacionais, as mesmas concepções que Roma lhes transmitia.

Em palavras mais simples, se o modelo de mulher virtuosa romana é

aquela que se casa, tem muitos filhos, vive para a casa e para o marido, não se intromete nos assuntos do parceiro, como conceber uma mulher que ensine, profetize, professe sacramentos? Tais consequências são extremamente coerentes com a Epístola a Timóteo, proibindo à mulher exercer qualquer cargo dentro da comunidade.

Da mesma forma, também não são poucas as vezes em que os autores das Epístolas ordenam às mulheres que sejam submissas aos maridos em todos os aspectos¹⁰, não somente se referindo à participação litúrgica: “As mulheres sejam submissas a seus maridos (...), pois o marido é o chefe da mulher” (Ef 5,22-23).

Ora, dito isso, sabemos que o cristianismo, até meados do século III, não era homogêneo. Mais do que isso, algumas seitas cristãs traziam mulheres ativamente participantes em seus círculos, sobretudo aquelas de influência *gnóstica*, o que nos pode mostrar os documentos de Nag Hammad¹¹, descobertos na metade do século passado. Esta participação feminina é uma evidência relacional muito similar àqueles trechos dos Atos e das Epístolas vistos anteriormente, nos quais os serviços e ministérios das comunidades eram abertos a todos, homens e mulheres, sem distinção.

Na verdade, eram várias as tradições gnósticas que tratavam Deus como *masculino* e, também, *feminino*. Para isso, seus iniciados se apegavam à seguinte passagem do Gênesis (1,27): “criou-os [Deus] à sua imagem e semelhança – *homem e mulher* os criou”; e não ao relato de que o homem

10 Há ainda outras passagens interessantes: Cl 3,18; Tt 2,5; I Pe 3,1-6.

11 Os documentos de Nag Hammad, descobertos em 1945 no Alto Egito, dizem respeito a inúmeros textos contendo, em sua maioria, informações cristãs que se diferenciavam em demasia dos escritos do Novo Testamento, para não dizer que os colocava em xeque. Cf. PAGELS, 1994, p. 11-18.

fora criado *primeiro*, e a mulher a partir de sua costela (Gn 2,4-23).

Muitas vezes, estas tradições explicavam a origem do universo da seguinte maneira: do silêncio surgiu uma grande força (o elemento masculino); a outra, uma grande inteligência e geradora das coisas (o elemento feminino), então formou-se uma díade inseparável, “unidas em enlace” (PAGELS, 1994, p. 77). Contudo, não havia uma corrente de interpretação padrão para a divindade, mesmo entre os gnósticos. Alguns diziam que era “ másculo feminino, outros nem masculino, nem feminino, outros ainda que Deus poderia ser descrito como masculino ou feminino, dependendo de qual aspecto se desejasse salientar” (PAGELS, 1994, p. 78).

Outra caracterização da Divindade a identificava como sendo Deus Pai, Mãe e Filho, isto é, uma outra versão da Trindade mais conhecida, substituindo o Espírito Santo pela “mãe”. Sabe-se que os termos *ruah* e *pneuma* (ambas designam “sopro”, “espírito” em hebraico e grego, respectivamente) são palavras femininas, e algo que está unido ao Pai e ao Filho só pode ser a mãe. Muitos mestres gnósticos também identificavam o Paraíso, local da origem da vida, como um útero.

Assim, se o Paraíso era o útero, ao interpretar os relatos bíblicos sob uma ótica simbólica, alguns gnósticos faziam outras comparações, enfatizando o aspecto feminino da divindade:

- Éden = Placenta
- Rio que corre a partir do Éden = cordão umbilical
- Êxodo = passagem para fora do útero, início da vida
- Travessia do Mar Vermelho = sangue produzido no parto.

ou ministradoras. Ainda segundo Elaine Pagels (1994, p. 85-86), “eram as mulheres que se deixavam atrair principalmente para tais cultos, uma vez que lá realizavam atos proibidos a elas nos cultos mais ortodoxos”.

É sabido que as noções fundamentais do cristianismo gnóstico não propunham nenhuma espécie de distinção entre as pessoas com base no sexo, mas somente na posse ou não da *gnose*, do conhecimento secreto, por parte do indivíduo. Mais do que isso, homens e mulheres estariam aptos a possuírem a *gnose*, podendo relacionar-se com a divindade de modo equivalente.

Dessa potencial capacidade, decorriam certos vestígios como: “Marcião¹³ ordenara muitas mulheres em base igual à dos homens para os cargos de padre [sic] ou de bispo” (PAGELS, 1994, p. 87); Marcelina fazia parte dos carpocratianos¹⁴, supostos herdeiros dos ensinamentos de Marta, Maria e Salomé; Priscila e Maximila eram reverenciadas como fundadoras do movimento montanista¹⁵. Havendo, pois, uma clara correspondência entre teoria religiosa e prática social.

13 Filho do bispo de Sínope, Marcião (85-160), mantinha usos ortodoxos em sua Igreja, mas permitia às mulheres funções de exorcismo, imposição das mãos aos doentes e o batismo. Esta permissão sofreu duras censuras, como por exemplo, de Tertuliano (160-220).

14 As grandes correntes do cristianismo marginal, temos que juntar no fim do segundo século outros grupos que aparecem apenas nesta hora, mas que são o prolongamento do judeu cristianismo. Trata-se de tendências teológicas arcaicas cujo caráter heterodoxo não se descobre senão progressivamente. Uma das mais frequentes do início do segundo século é a que consiste em considerar a Cristo como homem eleito de Deus de maneira eminente. É o que encontramos entre os ebionitas, com Carpócrates (c. 138).

15 “O montanismo é uma explosão de profetismo. Caracteriza-o em primeiro lugar a importância atribuída às visões e revelações. As mulheres desempenhavam neste ponto um papel eminente. O conteúdo das revelações é essencialmente escatológico. Os tempos do *Paráclito* [Espírito Santo] tiveram início com Montano. A Jerusalém nova será inaugurada por um reinado de mil anos. É preciso viver na continência e preparar-se para tanto” (DANIELOU & MARROU, 1984, p. 118).

No entanto, após o fim do século II, não há registro de que alguma mulher tenha assumido funções de profetisa, de sacerdotisa ou de bispo nas igrejas ortodoxas. Isso é extraordinário, pois nos primórdios do movimento cristão, conforme vimos anteriormente, havia um espaço à ação feminina.

Alguns textos secretos, de inspiração gnóstica, utilizavam a figura de Maria Madalena metaforicamente, representando o desafio que as mulheres representavam aos bispos e à sua instituição masculina. A passagem seguinte, extraída do *Evangelho de Maria Madalena* é reveladora:

[...] Depois de ter dito (...) [ensinamentos que eram fruto de uma experiência pessoal com Jesus], Maria [Madalena] se calou, pois até aqui o Salvador lhe tinha falado. Mas André (...) disse aos irmãos: (...) “Eu (...) não acredito que o Salvador tenha dito isso. Pois esses ensinamentos carregam ideias estranhas”. Pedro respondeu e falou sobre as mesmas coisas (...): “Será que ele [Jesus] realmente conversou em particular com uma mulher e não abertamente conosco? Devemos mudar de opinião e ouvi-la? Ele a preferiu a nós? (MAIA, 1992, p. 82).

É possível dizer que, aqui, Madalena representa o fiel dos meios gnósticos, envolvido em uma experiência particular com Jesus Cristo. Além de ser mulher, o que quer dizer que qualquer um (independentemente do sexo) poderia ser representante do Mestre, e ensinar os demais. Logo, o verdadeiro conhecimento acerca de Cristo e da Divindade não poderia ser monopolizado pelos apóstolos nem por seus sucessores, isto é, os bispos e as demais autoridades eclesiásticas.

Pedro e André, representantes desse cristianismo ortodoxo e masculino, duvidam que Madalena (gnóstica) possa ter se comunicado por si só com Jesus, recebendo uma experiência esotérica fenomenal. Primeiramente por ser *mulher*, e em segundo lugar, por não fazer parte do grupo dos *Doze*. Obviamente, dentro deste pequeno conto, os dois discípulos não podem agir de modo diferente, haja vista que representam os grupos episcopais, em risco de perderem sua legitimidade. A censura que fazem ao papel de Madalena é, de fato, um espelho daquilo que ocorria na arena onde se digladiavam as várias seitas cristãs.

No entanto, o trecho do Evangelho de Maria Madalena citado anteriormente não termina neste impasse. Ao contrário, ele propõe uma solução claramente favorável ao desempenho das mulheres em particular, e dos gnósticos de uma forma geral. Tendo em vista sua procedência gnóstica, não poderia terminar de outra maneira:

[...] Levi respondeu e disse a Pedro: “Pedro, sempre foste exaltado. Agora te vejo competindo com uma mulher como adversário. Mas, *se o Salvador a fez merecedora*, quem és tu para rejeitá-la? Certamente o Salvador a conhece bem. Daí a ter amado mais do que a nós. É, antes, o caso de nos envergonharmos e assumirmos o homem perfeito e nos separarmos, como Ele nos mandou, e pregarmos o Evangelho, *não criando nenhuma outra regra ou lei*, além das que o Salvador nos legou” (MAIA, 1992, p. 82. Os grifos são nossos).

O autor do texto quis evidenciar que cada um, a partir do momento em que se torna *merecedor* dos ensinamentos de Cristo, isto é, quando toma posse da gnose, poderia entrar em contato com a divindade e, por

consequente, poderia agir e falar em nome dessa mesma divindade. Mais uma vez, não haveria espaço para a distinção sexual.

Além disso, também se pretendia criticar as seitas cristãs ortodoxas, as quais, interessadas em manterem-se de pé e politicamente ativas no âmago sócio religioso do Império Romano, mais não faziam do que “criar regras, leis e preceitos”, de modo a padronizar sua forma de culto e, da mesma forma, as relações estabelecidas com o sagrado. Segundo vários autores vistos até aqui, foi graças, entre outros fatores, a essa capacidade organizacional que os setores episcopais puderam vencer as demais formas de cristianismo, enraizando-se nas estruturas da sociedade romana.

No entanto, aos olhos dos gnósticos, mais preocupados com as questões do conhecimento e dos mistérios do universo, os quais seriam apropriados de uma forma estritamente individual e subjetiva, não tendo a preocupação política de manterem núcleos de fiéis estritamente organizados, todas as normas e ortodoxias criadas por seus adversários eram concebidas como entraves a uma experiência plena com a divindade. A única lei possível, “a que o Salvador legou”, é uma “não-lei”, isto é, nenhum indivíduo deve ficar submetido a normas, pelo contrário, deve libertar-se de todas as barreiras materiais (o que, do ponto de vista episcopal, representava uma afronta disciplinar) e buscar o conhecimento de si mesmo como o conhecimento de Deus. Da mesma forma, não deveriam haver “leis” que corroborassem a divisão entre homens (capacitados) e mulheres (incapacitadas), uma vez que a própria concepção de divindade, do ponto de vista do gnosticismo, não compactuava com essa divisão.

Clemente de Alexandria (c. 180), por exemplo, representava uma notável exceção ao modelo ortodoxo, posto que caracterizava Deus em termos

masculinos e femininos, e descrevia a natureza humana como igualmente perfeita, seja homem ou mulher. “Chegava a recomendar a participação das mulheres nas comunidades, junto com os homens, tendo por base uma lista de mulheres admiráveis: Judite, Ester, Arignote, Themisto, e outras” (PAGELS, 1994, p. 94).

Porém, Clemente não encontrou seguidores para suas ideias, as quais soavam demasiado estranhas às comunidades do Ocidente (mais atreladas a Roma e a seus valores), embebidas na posição severa de Tertuliano: “não é permitido a nenhuma mulher falar na Igreja, nem (...) que ensine, ou que batize (...), para não falar em qualquer função sacerdotal” (PAGELS, 1994, p. 95).

O bispo Ireneu de Lião (130-202)¹⁶, um dos mais rigorosos e enérgicos combatentes do cristianismo gnóstico, procurou seguir as mesmas proposições de Tertuliano. Em sua obra maior – *Contra as Heresias*

16 Poucas, mas significativas, são as informações que se possuem sobre Ireneu de Lião. No ano de 177, durante o reinado de Marco Aurélio, inúmeros cristãos passaram a ser aprisionados em Lião e Viena, na Gália, em decorrência de perseguição religiosa. Ao mesmo tempo na Frigia, surgiam os grupos montanistas, pregando o iminente retorno de Cristo; eles logo passaram a gozar de grande fama por causa das “maravilhas” de seus múltiplos carismas e profecias. Contudo, tais profetas passaram a inquietar as autoridades episcopais, espalhadas por todo o Império. Os cristãos prisioneiros em Lião, dissentindo de tais profetas, escreveram cartas aos irmãos da Ásia e da Frigia, bem como a Eleutério, bispo de Roma, visando especificamente pacificar e por ordem à Igreja episcopal. Estes mártires recomendaram Ireneu, então presbítero em Lião, ao bispo de Roma e o elogiaram dizendo: “Novamente te desejamos toda a felicidade em Deus e que ela permaneça sempre contigo, pai Eleutério. Demos esta missão a Ireneu, irmão nosso e companheiro, de levar-te estas cartas; digna-te recebê-lo como zeloso observador do Testamento de Cristo. Se pensássemos que a posição de alguém é a que o torna justo, imediatamente queremos te apresentá-lo como sacerdote da Igreja, como de fato ele o é” (cit. por Eusébio de Cesaréia, apud RIBEIRO, 2014, p. 14).

(2014)¹⁷, além de ter atacado de forma intensa os principais líderes do gnosticismo, também se valeu do papel que as mulheres gozavam dentro desta corrente da fé cristã para estigmatizá-las de forma sistemática, já que as alcunhas de “feiticeiras”, “libertinas”, “promíscuas” e outras tinham um peso muito mais forte para as mulheres do que para os homens dentro de Roma (cf. CARCOPINO, 1990).

São muitas as passagens nas quais Ireneu afirma que nos segmentos gnósticos há “mulheres que profetizam tolices” e que participam de forma “promíscua” destes rituais. Há ainda passagens que fazem referência direta ao adultério e à corrupção de mulheres:

[...] Marcos serve-se (...) de filtros e poções para violentar (...) os corpos, se não de todas estas mulheres, pelo menos de algumas. (...) A um diácono nosso (...) aconteceu desgraça semelhante. A esposa dele, mulher bonita, foi corrompida na mente e no corpo por este mágico e o seguiu por bastante tempo (p. 72. Livro I, 13,5).

[...] Ele [Marcos] dá a entender que teria um demônio como assistente que o faz profetizar, a ele e a todas aquelas mulheres que julgar dignas de participar da sua Graça. Dedicar-se de modo especial às mulheres (...), especialmente às mais nobres. (p. 71. Livro I, 13,3)

[...] E aquela [mulher], excitada por (...) palavras e sentindo ferver na alma a ilusão de começar a profetizar e o coração pulsar mais forte do que de costume, anima-se e se põe a

17 A estrutura deste ensaio tem, basicamente, duas partes: apresentação das teorias tidas por heréticas (os gnósticos, em especial) e a refutação das mesmas pela doutrina episcopal; serão combatidas as primeiras e fortificada a segunda; demonstradas as “limitações” e “falsidades” das primeiras para enfatizar o acesso e vivência do Deus verdadeiro, comprovação e sustentação da veracidade da segunda; salientar a “falácia” das primeiras e indicar a segunda como fonte única de vida e meio para a salvação da alma.

profetizar todas as tolices que lhe vêm à cabeça (idem).

[...] Alguns deles [gnósticos carpocratianos] marcam a fogo os discípulos atrás do lóbulo da orelha direita. Foi assim que Marcelina, seguidora desta seita (...) arruinou a muitos. Eles se chamam gnósticos (p. 107. Livro I, 25,6).

Nestes pontos, a obra de Ireneu também possui um caráter eminentemente pedagógico, pois pretende ensinar quais são os caminhos errados (gnósticos) e qual o único caminho correto (a própria Igreja episcopal). Por exemplo, ao mostrar quais as atitudes que as mulheres fiéis devem tomar diante de “enganadores” e “sedutores”: serem atenciosas e submeterem-se à autoridade dos bispos sempre.

Assim, as discípulas verdadeiramente honestas deveriam ter o seu lugar de criaturas submissas dentro do culto cristão. As mulheres virtuosas, para o bispo de Lião, seriam silenciosas, dependentes dos homens e dóceis. Adjetivos muito semelhantes aos colocados pelos intelectuais romanos no intuito de compilar as virtudes da mulher, conforme dissemos anteriormente. Da mesma forma, os vícios das mulheres romanas são exemplificados no *Contra as Heresias* e utilizados, de modo sistemático, para tratar as seguidoras dos grupos gnósticos.

Para além das ligações com a sociedade romana, as mulheres, quando sem o controle masculino, eram comparadas a feiticeiras por Ireneu. Assim, a esta mulher era imputada uma espécie de loucura, um sinal de insubordinação, manifesto no fato de ser uma oficiante da magia, e que não possuía controle sobre si. Como portadora de feitiçaria, a mulher era ligada à impureza. E falar de pureza e impureza significa apelar para o sagrado, do qual a impureza representaria a contaminação, o perigo (cf.

PURO/IMPURO, 1987).

Diante desse quadro, os setores cristãos eclesiásticos não poderiam ficar inertes se quisessem sobreviver no imenso campo de batalhas religiosas que se deflagrava no Alto Império, e também, serem aceitos dentro da sociedade romana como seguidores de um culto digno e virtuoso. Ao contrário, eles acompanharam o mesmo movimento de reação presente naquela sociedade.

Para concluir, a concepção e o papel da mulher modificaram-se gravemente nestes dois primeiros séculos de cristianismo. Mais do que isso, tais concepções serviram como instrumento contra os gnósticos, para os quais o elemento feminino era fundamental, estigmatizando-os diante de uma Roma que não conhecia ao certo essa nova religião. Igualmente, conferiram autoridade e legitimidade aos setores episcopais e permitiram a consolidação dos bispos como os verdadeiros detentores dos meios necessários à salvação.

Em suma, a Igreja dos primeiros séculos nada mais fez do que coibir toda e qualquer pretensão feminina em se equiparar aos homens neste monopólio dos bens e salvação, reforçando os princípios antagônicos da identificação masculina e feminina. A primeira seria exaltada, defendida como única possível, símbolo de uma religião misógina; a segunda, por sua vez, seria extremamente desqualificada, estigmatizada e desconstruída, cabendo às mulheres um papel doravante segregado.

Referências:

Obras completas

- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2013.
- IRENEU DE LIÃO. *Contra as heresias*: Denúncia e refutação da falsa gnose. São Paulo: Paulus, 2014. Patrística.
- MAIA, Márcia. *Evangelhos gnósticos*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- BROWN, Peter. *Corpo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- CARCOPINO, Jérôme. *Roma no apogeu do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DANIELOU, Jean & MARROU, Henri. *Nova História da Igreja*: dos primórdios a São Gregório Magno. Petrópolis: Vozes, 1984.
- JOHNSON, Paul. História do Cristianismo. Rio de Janeiro: Imago, 2001.*
- PAGELS, E. *Os evangelhos gnósticos*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- PIÑERO, A. O outro Jesus segundo os evangelhos apócrifos*. São Paulo: Mercuryo, 2002.
- VEYNE, Paul. A sociedade romana. Lisboa: Edições 70, 1993.*

Capítulo de obra

- KOCHAKOWICZ, Leszek. Heresia. In: *Enciclopédia Einaudi*. [S.l.]: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1987. v. 12. p. 301-325.
- MATOS, Maria Izilda S. de. Introdução: História, mulher e poder: da invisibilidade ao gênero. In: SILVA, G. V.; NADER, M. B.; FRANCO, S. P. (orgs.). *História, mulher e poder*. Vitória: EDUFES, 2006.
- PURO/IMPURO. In: Vários Autores. *Enciclopédia Einaudi*. [S.l.]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. v. 30. p. 55-73.
- RIBEIRO, Helcion. Introdução. In: IRENEU DE LIÃO. *Contra as*

Heresias: denúncia e refutação da falsa gnose. São Paulo: Paulus, 2014.

RUNCIMAN, Steven. Los antecedentes gnósticos. In: _____. Los Maniqueos en La Edad Média: um estudio de los hereges dualistas cristianos. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Artigos

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Trad. Guacira Lopes Louro. In: *Les Caniers du Grif – le genre de l’histoire*, n.37/38. Paris: Éditions Tierce, 1988.

SILVA, G. V. A masculinização das devotas no século IV d.C.: Eustácio de Sebaste e as tradições heréticas do ascetismo. In: SILVA, G. V.; NADER, M. B.; FRANCO, S. P. (orgs.). *História, mulher e poder*. Vitória: EDUFES, 2006.

_____. A representação da mulher na sátira romana: amor e adultério em Horácio e Juvenal. *Revista de História*, Vitória, ano 2, n. 4, p. 73-86, 1995.

O Diabo Coxo e a fundação da imprensa ilustrada em São Paulo

DANILO APARECIDO CHAMPAN ROCHA¹

Universidade Estadual de Maringá

Resumo: Neste artigo, buscamos descrever a formação da imprensa no Brasil Oitocentista e, especificamente, observar o impacto das pautas jornalísticas a partir do uso de imagens. A Imprensa Régia, criada em 1808 no Brasil Colônia, marcou o início da imprensa e da circulação de periódicos na América Portuguesa. Após a emancipação, na década de 1830, o aumento do número de leitores, a diversificação da temática discutida nos periódicos e a modernização das técnicas de impressão permitiram o surgimento da imprensa ilustrada, obra caracterizada pela incorporação de imagens em seus números, decorrente da combinação do método tipográfico e litográfico. Em São Paulo, Angelo Agostini fundou o *Diabo Coxo* em 1864, juntamente com Luiz Gama, revista considerada a primeira publicação ilustrada da província. Dessa forma, as caricaturas difundidas assinalaram a nova forma de narrar os fatos significativos em uma sociedade majoritariamente analfabeta.

Palavras-chave: Imprensa Ilustrada; Angelo Agostini; *Diabo Coxo*.

Abstract: In this article, we seek to describe the formation of the press in Brazil in the 19th century and, specifically, to observe the impact of journalistic guidelines from the use of images. The Royal Printing, created in 1808 in Brasil Colônia, marked the beginning of the press and the circulation of periodicals in Portuguese America. After the emancipation, in the 1830s, the increase in the number of readers, the diversification of the topics discussed in the periodicals and the modernization of printing techniques allowed the emergence of the illustrated press, a work characterized by the incorporation of images in their numbers, due to the combination of the typographic method and lithographic. In São Paulo, Angelo Agostini founded the *Diabo Coxo* in 1864, along with Luiz Gama, magazine considered the first illustrated publication of the province. In this way, the widespread cartoons marked the new way of narrating the significant facts in a society mostly illiterate.

Keywords: Illustrated Press; Angelo Agostini; *Diabo Coxo*.

¹ Doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá.

Introdução

Comumente, o tema sobre o desenvolvimento tecnológico humano, principalmente após a Revolução Industrial no século XVIII, é pensado estritamente em seu viés econômico, por meio das transformações e nas relações entre os meios de produção e as forças produtivas. Contudo, paralelamente às inovações aplicadas na dinâmica industrial da Modernidade, temos uma série de outras tecnologias criadas não apenas para fins econômicos, mas também para lidar com as novas necessidades sociais e culturais.

Dessa forma, entendemos o surgimento da imprensa, dentro da dinâmica de mercado, mas não limitada somente a essa finalidade, com outros objetivos como informar seus interlocutores sobre as novidades culturais e os acontecimentos políticos ocorridos nas demais regiões do globo; disseminar pedagogicamente os conhecimentos científicos ou os dogmas religiosos; e entreter o público em torno de narrativas literárias para usufruir nos momentos de lazer. Por isso, essa pesquisa propõe discutir a imprensa como uma ferramenta tecnológica que modificou o modo de as pessoas se comunicarem a partir do século XV, mesmo coexistindo dentro de um sistema narrativo em conjunto com as diversas formas de difusão anteriores (oral, gestual, visual, entre outros).

Como não poderíamos discutir o tema nos limites deste artigo pela sua abrangência temporal e a imensa quantidade de material produzido até o momento, optamos por aplicar um recorte para o surgimento da imprensa no Brasil, especificamente, para a circulação de revistas ilustradas ao longo do século XIX. Em especial, detivemos o foco analítico nas transformações ocorridas a partir da fundação do *Diabo Coxo*, primeiro periódico ilustrado

na província de São Paulo, no qual foi possível observar a concepção dos redatores sobre a função da imprensa, os benefícios na comunicação de notícias com o uso da linguagem verbovisual em uma sociedade majoritariamente analfabeta e os anseios presentes em determinados segmentos sociais sobre o “progresso” tecnológico e científico.

A imprensa como veículo comunicativo da Modernidade

A partir do século XV, as disputas políticas, religiosas, culturais e econômicas de grande parte da Europa incorporaram uma nova ferramenta de difusão e de persuasão: a imprensa. A prensa gráfica e a técnica tipográfica, invenções atribuídas a Johann Gutenberg, contribuíram para a propagação de ideias, valores, preceitos religiosos e debates políticos, antes restritos aos exclusivos espaços de poder (Igreja, universidade ou Governo), ao disponibilizar de forma mais barata e em grande número textos impressos como panfletos, livros e sermões. Consumidos por uma minoria letrada, essas obras eram lidas costumeiramente em público para os analfabetos, o que estendia o círculo de ação da linguagem verbal para segmentos de diferentes condições econômicas ou estratos sociais.

Em momentos de crise, a Europa assistiu à proliferação de periódicos como na cisão da Igreja no movimento de Reforma e Contra-Reforma, nas guerras imperiais expansionistas e nas disputas internas, estratégia utilizada por setores da elite para atrair as massas e legitimar os seus interesses (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 82). Logo, o *status quo* do regime vigente percebeu o poder corrosivo e subversivo das mídias impressas e a censura das folhas e de seus redatores foi a estratégia utilizada para preservar as instituições que conservavam seus privilégios.

Contudo, a via de comunicação impressa associadas a uma lógica econômica em conjunto com as rotas comerciais terrestres e marítimas não foram facilmente censuradas. A demanda de leitores interessados por informação, entretenimento e conhecimento estimulou o surgimento de inúmeros editores por toda a Europa, principalmente, nos países com maiores garantias das liberdades individuais como a Holanda, o que provocou a circulação latente de impressos proibidos nos grandes centros consumidores como Paris e Veneza (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 60).

Na América Portuguesa, assim como em Portugal, a metrópole interpretou a imprensa como um risco e adotou políticas para a proibição da comercialização, circulação e produção de impressos no além-mar. Apesar do controle do fluxo de mercadorias propiciado pelo Monopólio Régio, a fiscalização foi incapaz de apreender todos os livros e impressos trazidos nas malas dos viajantes ou adquiridos clandestinamente nas trocas comerciais nos portos. Segundo Sodré (1999, p. 12), no século XVIII, o aparecimento de bibliotecas particulares foi objeto de denúncia para o clero e as autoridades locais por interpretarem o seu conteúdo subversivo e o hábito de leitura como prova de “crimes inextinguíveis”.

A institucionalização de mecanismos de controle de informações e valores demonstra como o desenvolvimento tecnológico da imprensa alargou a capacidade de grupos de se comunicarem e propagarem ideias, manter assuntos e acontecimentos em voga com um teor crítico, além de criar novas formas de sociabilidades culturais entre seus interlocutores. A integração cada vez maior de leitores sobre os principais assuntos desde a sua comunidade até as terras mais longínquas somada à divulgação em larga escala elevou o meio de comunicação impresso a uma importante ferramenta para atrair a opinião dos leitores e criar uma esfera pública

favorável ao próprio desenvolvimento do capitalismo moderno.

O fim do sistema colonial com a Abertura dos Portos em 1808 intensificou ainda mais a penetração de periódicos na colônia brasileira, provenientes principalmente da Inglaterra e dos EUA, cujo conteúdo discutia a crise do Antigo Regime na Europa e a nova concepção de governo proposta pela teoria do Liberalismo. A ameaça ideológica na Corte portuguesa não podia ser ignorada e, no mesmo ano da travessia, o príncipe regente D. João emitiu um decreto para a instalação da Impressão Régia para imprimir todo documento oficial e qualquer obra que conviesse a seu “real serviço”.

Dessa forma, como uma exclusividade do governo, o surgimento da imprensa no Brasil e a circulação de periódicos áulicos objetivaram moldar a opinião pública em torno dos interesses dos grupos políticos no poder. A tipografia teve nos anos iniciais um número limitado de jornais e, em sua maioria, de curta duração, exceto a *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808-1821), editada pelo Frei Tibúrcio José da Rocha, considerado um diário oficial para informar o público-leitor sobre as decisões políticas e as notícias referentes ao Império.

No início da década de 1820, as agitações provocadas pela Revolução do Porto e pelas tentativas de “recolonização” do Brasil trouxeram à tona interesses antagônicos de comerciantes portugueses e da aristocracia do Novo Mundo (NOVAIS; MOTA, 1996, p. 43-47). Neste cenário, em várias províncias do reino, sem estarem vinculados necessariamente ao Estado, os periódicos tornaram-se um terreno fértil para o desenvolvimento de debates entre os grupos republicanos, monarquistas separatistas, defensores da manutenção da unidade política e dos vínculos com

Portugal, conforme demonstra a produção pela primeira vez de impressos no Pará, Maranhão e Pernambuco entre 1821 e 1822 (COSTA, 2007, p. 64-65).

No entanto, o aumento do número de periódicos no Brasil não correspondeu ao aumento na duração de sua circulação após a independência. Essa imprensa rudimentar e artesanal, fundada para divulgar e defender propostas de agremiações políticas, perdeu a sua finalidade com a consolidação do novo Estado-Nação. O uso da imprensa como um meio de difusão e crítica de projetos políticos diminuía conforme a monarquia centralizadora de D. Pedro I era imposta nas províncias sediciosas.

O pequeno número de periódicos da primeira metade do século XIX, de vida efêmera, irregular e restrita ao local de sua produção, não dispunha de um mercado consumidor de letrados para sustentar as suas publicações, por isso a dificuldade em manter a folha ativa durante um período maior de tempo. Portanto, segundo Costa (2007, p. 44-49), a formação da imprensa e do leitor no Brasil oitocentista enfrentou obstáculos como a alta taxa de analfabetismo e as limitações técnicas na lida tipográfica.

Na tentativa de atender ao pequeno círculo de pessoas alfabetizadas e de fomentar um público-leitor no Brasil, a incipiente imprensa produziu folhas com temáticas variadas, voltadas para a instrução acadêmica, o entretenimento, informar o público sobre os acontecimentos e as novidades do além-mar, entre outros assuntos. Porém, sem dúvida, ainda o tema preponderante na maioria dos periódicos foi a política e seus principais acontecimentos em voga na época.

Outro recurso incorporado nas edições para atrair a diminuta elite letrada do Império foi o uso de imagens em seus números e não apenas

de textos verbais. Majoritariamente importadas dos países europeus por motivos técnicos, as imagens e estampas das revistas de “variedades” da primeira metade do século XIX trouxeram para o público-leitor uma nova forma de leitura das notícias em destaque. A dificuldade em imprimir simultaneamente as imagens e o texto verbal na mesma página obrigaram a imprensa desenvolvida nos trópicos a fornecer aos seus assinantes as imagens encartadas produzidas no além-mar ou, após grande sacrifício, disponibilizar as duas formas de linguagens juntas por meio do processo litográfico e tipográfico realizados em dois momentos separadamente ou por meio dos clichês tipográficos (placa metálica espelhada ou invertida, gravada em relevo para reproduzir imagens ou textos) executado manualmente em cada exemplar.

A técnica de impressão conciliou uma noção empírica básica conhecida entre seus contemporâneos: substâncias aquosas não se misturam com materiais gordurosos. O desenho, feito em uma matriz (superfície plana, sem sulcos ou relevos) de pedra calcária, era traçado por meio de um lápis à base de gordura, o creiom litográfico. Em seguida, a matriz era umedecida com água e o líquido ficava retido apenas nas partes não gordurosas. A tinta, também à base de gordura, era aplicada com um rolo sobre a pedra litográfica e apenas os espaços demarcados com o creiom absorviam o corante. Por fim, a prensa pressionava o papel na matriz e a imagem saía conforme o traço inicial desejado.

No Brasil, a implementação da litografia demorou para se consolidar na imprensa oitocentista, principalmente pelas limitações técnicas e pelos poucos profissionais capacitados na área. Segundo Sodré (1999, p. 203), a primeira caricatura circulou de forma avulsa em 1837, de autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), o Barão de Santo Ângelo,

professor da Imperial Academia de Belas Artes e considerado o primeiro caricaturista brasileiro. Ainda de acordo com o autor, Porto-Alegre também foi o responsável pelo surgimento da primeira revista ilustrada no Brasil, a *Lanterna Mágica* (1844-1845), publicada na corte, de caricaturas impressas, diferente das publicações anteriores, como a folha *Sganarelo* (1840), cuja produção não sistematizou a incorporação de caricaturas em seus números.

No entanto, Cardoso (2011, p. 20) considerou insustentável a afirmação de Sodré (1999) sobre a *Lanterna Mágica* ser a primeira publicação ilustrada no Brasil e apontou como o *Museu Universal: jornal das famílias brasileiras* (1838-1844) possuía imagens em seus números com circulação “ampla e sustentada” muito antes do periódico de Porto-Alegre. A divergência de percepção entre os dois autores estaria contida nos critérios para definir as revistas ilustradas brasileiras: Sodré considerou a revista *Lanterna Mágica* por ser produzida no Brasil e ilustrada por um cidadão brasileiro na medida em que desprezou periódicos, como o *Museu Universal*, editados no exterior ou que importavam as suas ilustrações da Europa. A visão “nacionalista” na reconstrução da história da imprensa no século XIX omitiu a importância desses periódicos, pensados para atender a demanda visual da sociedade brasileira e responsável pela formação da opinião de toda uma geração sobre a moda, os costumes e as “curiosidades” do “mundo civilizado”.

Após o fim da circulação do *Museu Universal*, outros periódicos o sucederam na ilustração como, por exemplo, o *Correio das Modas* (1839-1840), *Minerva Brasiliense* (1843-1845), *Museu Pitoresco*, *História e Literário* (1848), *O Jornal das Senhoras* (1852-1855) e *O Brasil Ilustrado* (1855-1856). O maior número de revistas ilustradas a partir de

1850 decorreu das melhorias nas técnicas de impressão, dos meios de transportes para a circulação de periódicos entre as cidades e as províncias, da formação de um pequeno público-leitor e de uma maior liberdade de imprensa, fatores que intensificaram a proliferação de folhas jornalísticas de produção regular (diária ou semanal) e de longa duração.

A diversificação da informação nos periódicos para atender a um público-leitor mais amplo, além das facções políticas de seus redatores, contribuiu na continuidade da circulação das folhas pelo aumento no número de assinantes. O processo de universalização dos conteúdos pela modernização técnica e pela estrutura empresarial da imprensa, com a incorporação do telégrafo e de profissionais no registro, impressão e distribuição das notícias diárias nos fins do século XIX, consolidou o hábito da leitura no brasileiro que ansiava ser “moderno”. A leitura de jornais em espaços públicos e, principalmente, de revistas ilustradas constituiu uma forma de distinção e de prestígio social no início da República, como evidenciou Guimarães (2010, 20-41). No Império, como o duplo sentido que “ilustrado” denotava, as revistas também representavam por meio de suas imagens o “progresso” e o “civilizado” necessário ao “homem culto”.

Nesse aspecto, a *Semana Ilustrada* (1860-1876), redigida na corte pelo alemão Henrique Fleiuss (1823-1882), foi um marco na imprensa ilustrada brasileira, tanto pela abrangência de suas publicações quanto pelo aumento da qualidade técnica das imagens impressas. Periódico semanal, de oito páginas, dividido entre ilustração e texto verbal, abordou de forma crítica nas suas caricaturas o cotidiano citadino, os costumes de seus habitantes, as novas formas de sociabilidade e as transformações do espaço urbano ocorridos ao longo do processo de expansão de uma sociedade burguesa no Rio de Janeiro (NERY, 2011, p. 175). O sucesso

do semanário o tornou um modelo a ser seguido pelas demais revistas ilustradas e sua estrutura ou composição foram reproduzidas nos periódicos fundados ao longo do Segundo Reinado, inclusive, no *Diabo Coxo*.

A prática jornalística em caricaturas: Angelo Agostini chega a São Paulo

Em São Paulo, o atraso na instalação de uma imprensa sólida com uma produção contínua e de longa duração, durante a primeira metade do século XIX, foi um reflexo de sua economia de subsistência e do *status* de segunda grandeza da província. O primeiro periódico a circular foi o manuscrito de Antônio Mariano de Azevedo Marques, intitulado *O Paulista*, de 1823. Sem tipografias para a impressão, o recurso encontrado pelos responsáveis foi a cópia à mão das páginas do jornal para a sua distribuição. Posteriormente, circulou o periódico impresso *O farol paulistano* (1827-1831), fundado por importante político liberal do Brasil Império, José da Costa Carvalho, em 7 de fevereiro de 1827 (SODRÉ, 1999, p. 87).

A fundação em São Paulo do *Diabo Coxo* significou um marco para a imprensa paulista. Semanário domingueiro, as folhas humorísticas incorporavam novos assuntos, de caráter cultural e cotidiano, voltados para as demandas da elite intelectual no Brasil, público cada vez mais preocupado com as pautas referentes às atualidades e às variedades. Textos sobre a moda, a arte, os costumes e o humor, conteúdos até então desprezados pela imprensa local paulistana, foram discutidos pelo hebdomadário de forma satírica como uma crítica àquilo que os redatores

consideravam um empecilho para a modernização da sociedade.

A imprensa ilustrada, caracterizada pela incorporação da linguagem visual e linguagem verbal em suas publicações, forneceu para a pequena população paulistana uma nova modalidade de noticiar e discutir os principais acontecimentos da província. A novidade do uso de caricaturas nas impressões entre uma população composta majoritariamente por analfabetos implicou diferentes possibilidades de interpretação e formas de comunicação. A tradição oral da sociedade oitocentista de transmissão do saber e das informações de forma interpessoal, somada às caricaturas do *Diabo Coxo*, puderam integrar os estratos da população marginalizados pela cultura letrada.

Em 1859, Angelo Agostini (1842/3-1910) desembarcou no Brasil, lugar onde angariaria reconhecimento em razão das atividades realizadas na imprensa ilustrada. Considerado atualmente como um dos principais caricaturistas do Segundo Reinado, sobretudo, após a fundação da *Revista Ilustrada* (1876-1888) no Rio de Janeiro, Agostini notabilizou-se ao participar do movimento abolicionista na década de 1880 e materializar em caricaturas representações do cotidiano escravagista no Brasil. A crítica à união entre o Estado e a Igreja, aos desmandos de uma elite política e às manifestações culturais precederam a sua campanha abolicionista e formaram a maior parte de seu discurso.

Pouca coisa é conhecida sobre Agostini antes de aportar no Rio de Janeiro, o que constitui uma lacuna na vida do autor e objeto para novas investigações. Natural de Piemonte, região norte da Itália, Agostini nasceu na cidade de Vercelli e mudou-se para a França após a morte de seu pai, Antônio Agostini. Até o momento, apesar das escassas informações,

muitos dos estudos biográficos desenvolvidos sobre o caricaturista destacaram a sua passagem por Paris na adolescência, momento na qual teve os primeiros contatos com a pintura e o desenho ao frequentar os melhores colégios de belas-artes (SANTOS, 2000, p. XXXI). Não se sabe exatamente o motivo de sua retirada da cidade das luzes, mas em 1859, Agostini definiu o Brasil como sua nova estadia e se juntou à mãe, a cantora lírica Raquel Agostini, casada com o jornalista Antônio Pedro Marques de Almeida, ambos residentes em solo brasileiro desde 1854 (CAGNIN, 2005, p. 16).

O jovem Agostini, sem reputação e fortuna, desempenhou nos primeiros anos atividades não ligadas à imprensa ou à arte de caricaturar. Durante sua curta estadia no Rio de Janeiro, o piemontês trabalhou nas obras da ferrovia Mauá como capataz, construção responsável por ligar a estação Raiz da Serra a Juiz de Fora. Poucos meses depois, mudou-se para São Paulo, onde assumiu a profissão de pintor-retratista, experiência que aprimorou o seu traço artístico em retratos executados em óleo sobre tela e permitiu adquirir noções básicas para reproduzir ambientes, expressões faciais e poses. Segundo Balaban (2005, p. 62-65), Agostini manteve a profissão de pintor-retratista mesmo com a fundação do jornal domingueiro *Diabo Coxo* em 2 de outubro de 1864.

Neste periódico, composto em oito páginas, sendo quatro ilustradas, Agostini e Luiz Gama trabalharam na publicação de duas séries, cada uma com doze números. A primeira capa da revista foi dividida em dois quadros, ambos compostos de linguagem verbal e visual. O primeiro quadro ocupava a posição superior que por sua vez correspondia ao cabeçalho fixo do periódico, onde o leitor podia observar as informações referentes ao valor da folha, endereço da redação, os personagens-símbolos

e o título do periódico.

Figura 1 – *O pacto.*



Fonte: *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 4, 1864, ano I, p. 01.

O título da revista foi inspirado na obra espanhola *El Diablo Coruelo*, de Luís Velez de Guevara, impresso pela primeira vez em 1641, romance centrado na história de Asmodeu, um diabo coxo preso em um frasco por um astrólogo que após ser libertado por Don Cleofás, um estudante, presenteou o jovem com o poder de ver através do teto e das paredes das

casas para assistir às ações das pessoas em sua vida privada. Dessa forma, ambos os personagens da ficção observam as vaidades e as ambições de uma sociedade hipócrita, desnudada na íntima vivência entre os indivíduos, com a trama marcada por uma linguagem satírica de forte crítica moralizadora.

De modo análogo, dentre inúmeras cenas possíveis para compor o cabeçalho, Agostini traduziu justamente a cena em que o diabo sobrevoou a cidade de Madrid e apontou as mazelas da “Babilônia espanhola” para o personagem estudante. Simbolicamente, o cabeçalho fixo remetia ao poder adquirido pelo “poeta do lápis”, expressão utilizada pelo próprio artista, de desnudar os problemas ocultos da sociedade do Brasil Império.

O segundo quadro, na parte inferior da página, era o espaço reservado para as caricaturas referentes aos principais acontecimentos ocorridos na semana com diferentes cenas retratadas a cada número.

Figura 2 – *O Diabo-Coxo cumprimenta os seus leitores.*



Fonte: *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 1, 1864, ano I, p. 01.

Na caricatura de capa, a linguagem verbal não possui apenas uma função informativa como no cabeçalho, combinada a frase com o título e as cenas retratadas nos dois quadros, o sentido produzido na capa constrói uma representação dos organizadores sobre si mesmos: o *Diabo Coxo* assumia a missão de revelar os problemas e infernizar parte da sociedade paulista com as suas críticas à religião, à política e aos costumes, quando estas fossem consideradas obstáculos para o refinamento da população.

Como descrito na frase da caricatura de capa, “não há palácio altivo,

nem mísera choupana cujos *mysterios* fundos” o *Diabo Coxo* “não possa penetrar”. Com esta frase, os redatores sublinharam os interesses do periódico em criticar tudo e todos, independentemente das condições financeiras e da posição social. É interessante destacarmos como a palavra “*mysterios*” foi sublinhada no texto, efeito sutil, mas extremamente significativo da proposta da revista: esses mistérios, desconhecidos da vida pública, deixariam de existir e viriam à tona todos os acontecimentos e ações encobertos.

A representação de “progresso” e “civilização” construída para o periódico ilustrado na apresentação ideológica do semanário convidava todos os “homens cultos” a assinarem a série inovadora. Não sabemos o número de exemplares vendidos na inauguração do *Diabo Coxo*, mas como a caricatura de capa do número subsequente sugere, a publicação agitou a pacata capital em torno da redação.

Figura 3 – *Recepção do Diabo Coxo.*



Fonte: *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 2, 1864, ano I, p. 01

Na imagem, o diabo olha do céu a confusão e a disputa de uma multidão concentrada em via pública para conseguir a primeira edição, enquanto um demônio sobrevoava a população e lançava exemplares ao chão. A cena foi composta por homens, vestidos à moda da época ou em trajés simples como, por exemplo, chapéu e chinelo, diferenciação que revela o amplo público pretendido e alcançado pela revista.

No décimo número da primeira série, Agostini sintetizou em uma caricatura os principais temas da sociedade paulistana debatidos pelo *Diabo Coxo*. A cena foi organizada em quatro planos horizontais, cada plano representando um aspecto da vida provinciana, assinalados pela

legenda “o que se vê mais em S. Paulo”. Como sua avaliação inicial daquela sociedade paulistana a definiu como atrasada e bárbara, a síntese do quadro não poderia deixar de amalgamar os diversos elementos representativos desse atraso.

No primeiro plano, um homem caminha pela rua em trajes eclesiásticos, representando um padre da paróquia. A visibilidade dada ao padre no primeiro plano demonstra como, segundo os redatores, essa figura estava integrada na sociedade paulistana, presente em lugares e em situações que extrapolavam o âmbito religioso, atuante nas mais variadas facetas da vida na capital.

O pároco, único agente do governo central na esfera local, era responsável na área administrativa pelo registro de óbitos, de nascimentos e de casamentos. Porém, sua importância no Império derivava do poder de persuasão e de cooptação sobre a população católica, religião oficial do Estado praticada pela maioria dos cidadãos. Na segunda metade do século XIX, a influência política do clero sobre o eleitorado local contribuía para aproximar a elite local dos interesses centralizadores da monarquia com forte presença do vigário na vida política e na manutenção das instituições vigentes (CARVALHO²⁰⁰⁷, 187). Essa interferência no processo e nas decisões políticas por parte da instituição religiosa foi considerada pelo *Diabo Coxo* como uma das fontes para o atraso da província, pois, seu parecer favorável a uma personalidade ou decisão política não estava pautada em critérios técnicos e científicos, mas em explicações supersticiosas ou de acordo com os anseios das redes de sociabilidade dominantes. O atraso e a barbárie, concebidos pelos redatores como a ignorância e a cordialidade nas relações sociais e políticas, estavam impregnados no vínculo entre Igreja e Estado.

Figura 4 – *Os principais temas de São Paulo.*



Fonte: *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 10, 1864, ano I, p. 05.

Mais ao fundo, o caricaturista encenou uma conversa entre dois homens, vestidos à moda da época e em uma posição de seriedade/autoridade. Contudo, o simples diálogo entre duas pessoas na caricatura assume um significado crítico quando relacionado intertextualmente com textos verbais e visuais precedentes. Desde o primeiro número, o *Diabo Coxo* criticou os “poetas”, literatos que se “agrupavam na esquina das praças” e cobriam as colunas dos periódicos com um “turbilhão de asneiras” e “sensaborias”. Os debates profícuos e a incapacidade da classe pensante

em produzir medidas para superar o atraso socioeconômico de São Paulo, uma província distante do ideal de progresso e civilização defendidos pelo *Diabo Coxo*, foi um dos fatores responsáveis por canalizar o constante discurso crítico do periódico sobre os grupos de “poetas”, “científicos” e “literatos”.

Outra questão associada a crítica do *Diabo Coxo* sobre os estudantes e os “científicos” deve-se à participação, em número considerável, de pessoas com ensino superior, principalmente de bacharéis em Direito, na composição do Estado. Até a proclamação da República, os legisladores e a alta administração do Estado normalmente iniciavam a carreira pública pela magistratura, de preferência em uma importante província. Em seguida, buscavam promoções e nomeações por meios indiretos, graças à prática de favorecimento entre aliados políticos. Dessa forma, ao invés do ensino superior formar indivíduos dispostos a aplicar o conhecimento técnico e as leis de forma racional na administração pública, ela muitas vezes apenas legitimava uma diferenciação social e justificava a conquista de cargos burocráticos.

Ainda na figura 4, próximo aos dois “notáveis”, posicionados um pouco atrás, um equino pasta uma moita, sem nenhum apetrecho para contê-lo em um lugar determinado, totalmente livre a sua sorte. A imagem, além de remeter literalmente a uma cena cotidiana vivenciada pelos paulistanos, pela grande incidência deste tipo de situação em uma cidade pequena e campestre, também poderia representar o estado arcaico da economia. O burro, componente regular nos retratos de caravanas e diligências, símbolos do modo tradicional de produção e de transporte rudimentar era confrontado na revista pela imagem do trem e da ferrovia,

também simbolicamente representados como “progresso”². A oposição dessas duas figuras, conforme a compreensão dos redatores, simplificava dois estágios de desenvolvimento, um dependente da força bruta e de técnicas consuetudinárias, outro baseado na aplicação de técnicas e métodos científicos.

No último plano da caricatura, o sentido foi obtido na relação entre a figura de costas, toda coberta da cabeça aos pés por uma mantilha preta, e um dos edifícios de pano de fundo. Apesar do traço vacilante e difuso, o contexto extra-icônico nos permite identificarmos o edifício como uma igreja, principalmente pela cruz fixada na fachada. Pela vestimenta recatada, a figura retratada de costas se refere a uma mulher, dirigindo-se para o templo, uma das poucas ações permitidas as mulheres “honradas” a fazer fora de casa, prática costumeira de uma sociedade majoritariamente católica e patriarcal.

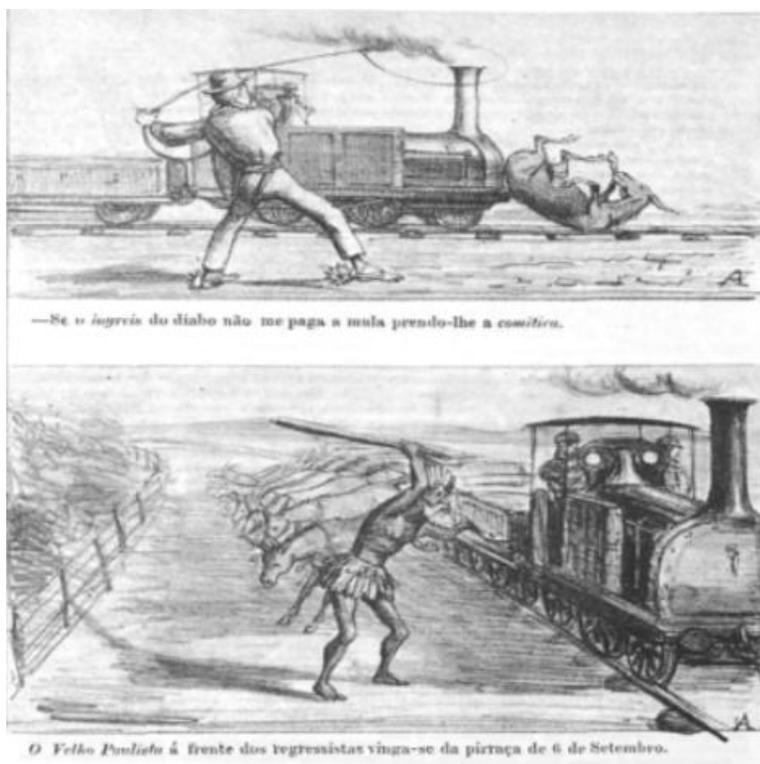
Assim, a caricatura concentrou os principais fatores responsáveis pelo atraso de São Paulo e apontou a influência da Igreja nessa sociedade, seu poder de ação sobre a população religiosa e a presença do clero fora do meio religioso. Porta-voz do “progresso”, os redatores buscavam modernizar e estimular o “progresso civilizatório” por meio de suas publicações, objetivo expresso no texto do último número da série ao avaliar os trabalhos realizados ao longo do ano.

2 A representação, entendida como a construção simbólica de sentidos para a compreensão de determinada realidade social, afirmava na figura do burro o atraso. Esse tipo de representação é compreendido pela relação simbólica estabelecida entre “o signo visível e o referente por ele significado”. In: CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 20-21.

Com este numero terminamos o primeiro trimestre, e brevemente daremos principio ao segundo. Advertimos que no successivo seguiremos a mesma marcha que no primeiro, tendo sempre em mira a nossa divisa: corrigir divertindo. Acreditamos ter conscienciosamente cumprido com o programma por nós riscado anteriormente á criação d'esta folha, e disso nos ufanamos. Aos homens de espirito que olharam esta especie de critica com os olhos do progresso, da civilização, agradecemos, - ás almas mesquinhas, que se horaram nestas paginas, desprezâmos (*Diabo Coxo*, 1864, n. 12, p. 2).

A proposta de “corrigir divertindo” as “almas mesquinhas”, programa traçado no momento do “pacto” entre a redação e o “diabo coxo”, com sua mira sobre os costumes atrasados (superstição e ignorância), os “notáveis” (elite intelectual inserida nas redes patriarcais) e o clero (agente político e anticientificista) confrontou o modo de organização da sociedade aristocrática paulistana e buscou viabilizar a participação dos emergentes segmentos urbanos e intelectuais nas decisões políticas locais. Contudo, nas últimas publicações da segunda série do *Diabo Coxo*, os redatores destacaram a dificuldade em modernizar São Paulo pela própria ignorância da população paulistana “regressista”. Assim, como podemos ver a seguir, a imagem caricata do “velho paulista” problematizou a rejeição do trem a vapor e a resistência da população que se negava a aceitar as transformações na capital.

Figura 5 – *O tradicionalismo dos “regressistas”.*



Fonte: *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 9, 1865, ano II, p. 05.

No quadro superior da figura 5, um homem foi retratado no primeiro plano com uma corda na mão em um movimento de laçar a locomotiva que passava no carril no segundo plano. A caricatura apresentou o atropelamento de um asno, supostamente propriedade desse homem, que reagiu indignado na tentativa de prender o trem com a corda caso os responsáveis não pagassem a mula. A origem humilde do homem foi sublinhada pela pronúncia errada das palavras “ingreis” e “comitiva” da legenda, vestido com roupa simples, de chapéu e descalço, usando uma espora em cada pé e com uma faca amarrada na cintura. É válido destacarmos a relação entre a locomotiva e o capital externo inglês,

investimento aplicado para fomentar o escoamento de matérias-primas utilizadas na indústria têxtil.

O risível foi obtido na caricatura do primeiro quadro pela tentativa absurda de uma pessoa em querer parar uma locomotiva apenas com uma corda e a força física. A imagem sugere a ignorância da população paulistana em relação ao novo meio de transporte, visto de forma mágica, ora encantadora, ora assustadora. A resistência em adotar o trem a vapor nos transportes de cargas e pessoas era um indício do tradicionalismo e também da insegurança humana perante o desconhecido.

Outra interpretação possível, embasada no campo das representações e nas relações intertextuais publicadas durante toda a circulação do *Diabo Coxo*, permite pensarmos o trem como símbolo do “progresso” e seu avanço contínuo na “direção evolutiva” de seus trilhos, independente dos “obstáculos” e por cima do atraso e da ignorância simbolizada pelo asno. O sertanejo, típico habitante dessa capital paulista provinciana, imbuído de seus costumes e contrário as mudanças propostas pelo desenvolvimento urbano e industrial, tentou de toda forma impedir o avanço das transformações, representado pela locomotiva na caricatura, muitas vezes por meio de estratégias ineficazes e insuficientes, consideradas pela revista como primitiva, como retratou a laçaria. A ameaça do caipira contra o “ingreis do diabo” também exprime um duplo sentido: os ingleses do diabo, como uma figura maléfica e indesejada; e os ingleses e o seu movimento econômico e social representativo de uma ideia de progresso defendido pelo *Diabo Coxo*. Nessa última, a rejeição e o ataque não seria apenas ao transporte por causa do incidente, mas a todo um projeto de sociedade e de modernidade almejado pelos redatores.

No segundo quadro, a ignorância assume uma postura agressiva, de ativa rejeição à locomotiva. Justapostos um atrás do outro, os burros atacam com coices o trem no momento em que ele estava passando no trilho. Na frente, o “Velho Paulista” liderou o ataque em represália ao acidente de 6 de setembro. O velho, aparentemente de origem indígena, vestido apenas de saia e cocar de pena, de longa barba branca, segura um tacape indígena ou pedaço de pau, usado para investir contra a locomotiva. A relação entre a linguagem verbal e a linguagem visual da caricatura representam o estado “primitivo” da província, materializados pela figura do paulistano em analogia ao estado pré-histórico dos homens da caverna e vestido conforme o estereótipo construído sobre o índio. As tentativas da população e de grupos políticos “regressistas” de impedir os avanços “modernizadores” da sociedade conservava, segundo os redatores, a capital paulista como uma sociedade atrasada, distante das condições e das instituições da “civilizada Europa”.

O tradicionalismo impedia as mudanças defendidas na ciência, na religião e na política em São Paulo, constituindo-se o principal obstáculo para o “progresso” da região. Em outras palavras, como sublinhou Weber (1967, p. 23), os costumes, os hábitos e as ideias tradicionalistas resistiram às novas condições propostas pela economia capitalista. No caso de São Paulo, as práticas tradicionalistas personificadas na figura do “sertanejo” e do “caipira” dificultavam as inovações econômicas e as tentativas de transformar as convenções políticas, sociais e religiosas.

A narrativa pessimista nos números do *Diabo Coxo* sobre as instituições sociais e culturais agravou ainda mais no decorrer da segunda série conforme os desdobramentos da Guerra do Paraguai (1864-1870). A necessidade do governo provincial em cumprir a meta de soldados

exigidos para compor as linhas de campanha provocou o descumprimento de garantias constitucionais e a “caça aos voluntários” (*Diabo Coxo*, 1865, n. 7, p. 5). As vantagens pecuniárias oferecidas para o alistamento dos cidadãos dos corpos extraordinários de Voluntários da Pátria não foram suficientes para mobilizar a população masculina. A ausência de uma identidade nacional unitária enfraqueceu os laços de solidariedade e de cooperação necessários para o sucesso do recrutamento burocrático. A saída para a extração de recrutas foi o recrutamento forçado, principalmente, de homens pobres, libertos, sem emprego ou desprovidos de proteção paternalista.

A função de controle social das forças armadas com seus castigos físicos e más condições de vida, apesar de atenuada pela forte demanda para atrair e alargar as fileiras durante a Guerra do Paraguai, ainda conservou sua relação repressiva sobre os pobres. A brutalidade e as ilegalidades cometidas durante o recrutamento excederam as atribuições do Estado e submeteram grande parte dos homens pobres livres as mesmas condições do escravo. Inclusive, Agostini estabeleceu essa relação ao desenhar os recrutas recém-chegados em São Paulo descalços com as mãos e os pés algemados, condição semelhante à submetida aos cativos africanos e associada à sua posição servil (*Diabo Coxo*, 1865, n. 11, p. 5).

Além das péssimas condições de higiene e de tratamento dos recrutas pobres, a corrupção de oficiais no recrutamento para proteger os cidadãos vinculados a uma rede de clientelismo também revoltou os redatores do *Diabo Coxo*. Inconformados com tais práticas, Luiz Gama e Agostini denunciaram inúmeras vezes as isenções indevidas, o recrutamento de homens dispensados legalmente, a falta de critério físico na convocação de novos praças e os “leilões” para substitutos.

Desse modo, a denúncia de práticas abusivas dos senhores locais, a crítica às arbitrariedades realizadas no recrutamento para a Guerra do Paraguai, a sátira dos costumes observados no dia-a-dia da província paulista, além de outros aspectos, constituíram a principal razão para o fim da circulação da revista. A pressão de autoridades locais contra a sua publicação e as dificuldades financeiras tornaram impossível a continuidade do semanário, encerrado em 31 de dezembro de 1865.

Considerações finais

A tardia formação da imprensa nacional brasileira correspondeu à própria dificuldade do Brasil em se constituir Estado independente com relação ao domínio do império português. No início do século XIX, a circulação de periódicos insurgentes na colônia da América Portuguesa e a transferência da corte real em 1808 fomentaram a fundação da Imprensa Régia no Rio de Janeiro em defesa da manutenção da coroa absolutista e para atender a demanda intelectual dos trasladados. Até a circulação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, os livros e impressos no Brasil Colônia eram considerados pela administração além-mar como uma ameaça aos interesses de Portugal e proibidos de serem comercializados ou adquiridos pelos súditos na colônia.

No decorrer da primeira metade do século XIX, a incipiente imprensa rudimentar e o escasso público-leitor impediram o estabelecimento de periódicos de longa duração, de temáticas variadas e com uma equipe profissional dedicada exclusivamente com à lida midiática e jornalística. Contudo, apesar dos empecilhos financeiros e técnicos, no final da década de 1830, surgiram na corte revistas ilustradas que incorporaram pela

primeira vez imagens em seus números.

Em São Paulo, província de pequena importância econômica no quadro nacional da década de 1860, o surgimento dos periódicos ilustrados ocorreu apenas com a fundação do *Diabo Coxo*, em 1864, obra resultante do trabalho em conjunto de Luiz Gama e Angelo Agostini. Responsável pela parte ilustrada, o piemontês Agostini sintetizou e materializou em seu traço os principais acontecimentos da capital, registro de grande relevância para a compreensão no presente dos debates políticos e dos dilemas culturais dos segmentos urbanos e intelectuais do Segundo Reinado em constante conflito com a ordem social constituída no regime aristocrático e escravagista.

Referências

- BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: A trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888*. 2005. 361 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, 2005.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CAGNIN, Antonio. Foi o Diabo! In: GAMA, Luiz; AGOSTINI, Angelo. *Diabo Coxo*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 9-19.
- CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo; MALTA Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). *Revistas Ilustradas: modos de ver e ler no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X:FAPERJ, 2011, p. 18-66.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política*

imperial; *Teatro de Sombras: a política imperial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990

COSTA, Carlos da. *A revista no Brasil, o século XIX*. 2007. 292 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 1999.

GAMA, Luiz; AGOSTINI, Angelo. *Diabo Coxo*. São Paulo: EDUSP, 2005.

GUIMARÃES, Valéria. Passageiros de bondes: leitores de jornais na caricatura de K. Lixto. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 6, n. 1, p.20-41, jan./jun., 2010.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOVAIS, F.; MOTA, C. G. *A independência política do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Délio Freire dos. Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião. In: AGOSTINI, Ângelo; CAMPOS, Américo de; REIS, Antônio Manoel dos. *Cabrião: 1866-1867*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. XI-XLV.

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. 2005. 333 f. dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005.

SODRÉ, Nelson. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1967.

Resenha

Épopeia: um gênero multiforme

CLEBER VINICIUS DO AMARAL FELIPE¹
Universidade Federal de Uberlândia (INHIS-UFU)

Ao detectar a carência de materiais educativos voltados para o estudo das línguas e culturas clássicas na academia brasileira, Paulo Sérgio de Vasconcellos e Matheus Trevizam resolveram coordenar, junto à Editora da Unicamp, uma coleção intitulada Bibliotheca Latina. O intuito é reunir 19 títulos, voltados para diferentes gêneros literários praticados na Antiguidade. Em 2014, Vasconcellos lançou um trabalho sobre poesia épica, no qual estudou as epopeias de Ênio e Virgílio. Trevizam, no mesmo ano, publicou um livro sobre poesia didática (Virgílio, Ovídio e Lucrécio) e outro sobre prosa técnica (Catão, Varrão, Vitruvius e Columela). No ano de 2016, Pedro Paulo Funari e Renata Senna Garraffoni escreveram sobre historiografia (Salústio, Tito Lívio e Tácito) e Leni Ribeiro Leite tratou da épica pós-*virgílica* (Ovídio, Lucano e Estácio). Um texto sobre epigrama (Catulo e Marcial), de Robson Tadeu Cesila, saiu em 2017. Os outros 13 volumes ainda não foram publicados, mas os coordenadores anteciparam os gêneros que serão abordados: Elegia, Lírica, Comédia, Tragédia, Diálogo filosófico, Bucolismo, Romance, Epistolografia, Tratados gramaticais, Sátira, Fábula, Tratados de retórica e Eloquência. A presente resenha, como o título anuncia, tem por objeto o livro *Épica II*:

¹ Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS-UFU)

Ovídio, Lucano e Estácio. Sua autora, Leni Ribeiro Leite, é professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo.

Começamos pela disposição do livro: após breve apresentação, há um capítulo introdutório no qual a autora discorre sobre o gênero épico, detendo-se especialmente nos exemplares romanos que sucederam a *Eneida* de Virgílio. Os capítulos II, III e IV retomam, respectivamente, os poemas de Ovídio, Lucano e Estácio. Em cada um deles, Leni Leite introduz a matéria poética e estabelece nexos com a epopeia virgiliana. Em seguida, há uma conclusão, uma seção na qual a autora comenta alguns trabalhos, uma pequena antologia com fragmentos dos poemas analisados e discriminação da bibliografia geral.

Ler epopeia atualmente é seguramente uma empreitada espinhosa, pois pressupõe códigos linguísticos que as estéticas românticas arruinaram. Sendo assim, retomar os exemplares latinos do gênero envolve vagar e dedicação. Vagar para degustar especiarias linguísticas e dedicação para apreendê-las historicamente. No entanto, não convém pressupor um modelo literário unívoco, já que Ovídio, Lucano e Estácio representam maneiras díspares de encarar a épica. Esses poetas escreveram ao longo dos séculos I-II e, portanto, não puderam se furtar do diálogo com a tradição. Por outras palavras, não há forma de escapar de poemas como a *Eneida*, ainda que a intenção seja refutá-los.

Antes de prosseguir, é preciso remeter às circunstâncias históricas que ampararam a iniciativa e o livro de Leni Leite. Nos últimos anos, a atenção dispensada ao gênero épico tem se avolumado consideravelmente. Não deixa de ser intrigante, uma vez que boa parte dos leitores do século XXI costuma resistir à leitura dos clássicos. A Penguin Companhia lançou, há

pouco, as traduções de Frederico Lourenço da *Iliada* (2013) e da *Odisseia* (2011). Em 2014, a Editora 34 publicou uma tradução da *Eneida* efetuada por Carlos Alberto Nunes. Três anos depois, a mesma editora lançou as *Metamorfoses* de Ovídio, traduzida por Domingos Lucas Dias. A Editora da Unicamp publicou os cinco primeiros cantos da *Farsália* (2011), de Lucano, com introdução, tradução e notas de Brunno Vieira. Além disso, alguns estudos também foram desenvolvidos recentemente: alguns deles resultaram, em 2014, no livro *Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo*, organizado por Dominique Santos. Já mencionamos, há pouco, o livro de Paulo Sérgio de Vasconcellos sobre as epopeias de Ênio e Virgílio, que integra a Bibliotheca Latina. Vários trabalhos e artigos acadêmicos sobre o assunto foram e continuam sendo escritos, o que deixa transparecer uma persistente tentativa de reaver as ruínas desse gênero. O livro de Leni Leite chamou-nos a atenção por dois motivos: além de contribuir com o debate em questão, ele voltou-se para poemas pouco conhecidos na academia brasileira. Muitos estudiosos apreciam as peripécias de Odisseu ou já ouviram falar sobre as andanças de Eneias, mas poucos saberiam discorrer sobre a poesia de Ovídio, Lucano e Estácio.

O capítulo I volta-se para as características protocolares do gênero, como era de se esperar de um material introdutório que busca contemplar um público mais amplo. A autora menciona os juízos e/ou preceptivas antigas como forma de demonstrar a falta de consenso na definição de epopeia. Ainda assim, é possível assinalar características que são esperadas, tais como uma narração *in medias res*, a presença de um concílio divino, a adoção de proposição e invocação no princípio do poema, uso de símiles, da écfrase etc. Na sequência, Leni Leite retoma brevemente outros poemas latinos, mais ou menos contemporâneos àqueles que elege para analisar nos capítulos seguintes: Valério Flaco, fundamentando-se no

ciclo mítico de Jasão e baseando-se no poema de Apolônio de Rodes, escreveu a *Argonáutica*; em *Punica*, Sílio Itálico retratou a segunda guerra púnica, tema que outrora atraiu o poeta Nêvio; *De raptu Proserpinae*, de Cláudio Claudiano, é uma epopeia mitológica que representa o rapto de Prosérpina/Perséfone, filha de Ceres/Deméter, por Plutão/Hades.

O capítulo seguinte é dedicado à epopeia de Ovídio, intitulada *Metamorfoses*. O poeta reúne um total de 15 livros, dedicados a diferentes episódios da mitologia. Sua matéria, que pretende sobrepor/superar as outras, retoma a totalidade do universo, da formação do universo ao presente do poeta. Seu pertencimento ao gênero épico, como a autora recorda, já foi posto em questão. O título remete às transformações que caracterizam a vida. A mudança, portanto, é o fio condutor que interliga a multiplicidade de narrativas mitológicas que o poema retoma. Ovídio emula a tradição e, diferentemente de Virgílio, o poeta aproxima-se não tanto de Homero, mas de Hesíodo. A recusa em se admitir sua adesão à épica justifica-se não somente pelo afastamento do tema bélico, mas da adoção de preceitos que seriam recorrentes em outros gêneros, como a elegia, a tragédia etc.

O terceiro capítulo recupera o único poema (incompleto) de Lucano que nos restou: *Bellum Ciuile*, também conhecido como *Farsália*. O poeta em questão ocupou lugar privilegiado na corte de Nero, de quem se distanciou ao participar da Conspiração dos Pisões. O tema de sua epopeia é a guerra civil de 49-47 a. C., travada entre Júlio César e Cneu Pompeu, momento em que já se constata a fragilidade da República. Lucano não se vale da máquina mitológica e, diferentemente de Virgílio e Ovídio, ele retrabalhou “a tradição romana da épica histórica, concentrando-a em uma temporalidade mais limitada do que a dos Anais, removendo

o aparato divino e evitando os mitos de fundação” (p. 50). A decadência da República é um dos objetos do poema, bem como a degeneração da integridade, da coragem, da piedade, do respeito, qualidades que remetem ao *mos maiorum*, à tradição romana. A guerra civil é encarada como um grande mal e as personagens são tipificadas de modo a figurar valores como liberdade, ambição, tirania etc. À maneira de Ovídio, Lucano se afasta do modelo virgiliano de epopeia mítica e bélica, o que não quer dizer que tenha se privado de imitar predicados da *Eneida*.

Por fim, o capítulo IV avalia os poemas atribuídos a Estácio: um completo, intitulado *Tebaida*, e *Aquileida*, interrompida com a morte do poeta. O primeiro remete à triste saga dos filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, que não cumpriram as ordens do pai de governarem em turnos a cidade de Tebas e, em consequência, foram vítimas de uma maldição: ambos morreram em campo de batalha, pelas mãos um do outro. Convém mencionar que a razão da maldição lançada pelo pai e assentida em concílio pelos deuses foi a ausência de *pietas*, uma importante virtude romana que nos leva a recordar a *persona* de Eneias. *Aquileida*, por sua vez, alude à vida de Aquiles. Estácio, como se pode ver, dedicou-se à epopeia de cunho mitológico.

Para encerrar, convém considerar a centralidade da *aemulatio*, isto é, do procedimento artístico que prevê a apropriação da *consuetudo*, do costume do gênero. Imitar não trazia necessariamente qualquer prejuízo em termos de mérito poético, já que o modelo era constituído para ser seguido. Não se pode presumir, no entanto, que o cânone impedia formas díspares de invenção, disposição e elocução: basta recordar, por exemplo, a maneira como Virgílio, diferentemente de Homero, separa a proposição da invocação, ou a forma como Camões, na epopeia lusíada, incorpora a

dedicatória ao poema. Emulação, no final das contas, pressupõe superação do modelo, mas jamais prescinde dele.

Ao se desvencilhar de termos muito técnicos e mobilizar um linguajar ameno, o livro cumpre o propósito da coleção que ele integra: tornar a literatura latina mais atrativa a um público amplo e diversificado. Simultaneamente, atende às finalidades basilares da instituição retórica: instrui, move e deleita sua audiência. Sendo assim, que ele sirva de pretexto para o leitor buscar os poemas de Ovídio, Lucano e Estácio, afinal, por mais agudo que seja, um estudo jamais substitui seu objeto.

Referências bibliográficas:

LEITE, Leni Ribeiro. **Épica II**: Ovídio, Lucano e Estácio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.