

HISTÓRIA

Questões
& Debates



Reitor

Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-Reitora

Graciela Inês Bolzón de Muniz

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Francisco de Assis Mendonça

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Leandro Franklin Gorsdorf

História: Questões & Debates, ano 36, volume 67, n. 1, jan./jun. 2019
Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR e da
Associação Paranaense de História (APAH)

Editoras

Priscila Piazzentini Vieira e Renata Senna Garraffoni.

Conselho Editorial

Marion Brepohl (Presidenta da APAH-Associação Paranaense de História);
Ana Paula Vosne Martins, Departamento de História, UFPR; André Macedo Duarte, Departamento de
Filosofia, UFPR; Euclides Marchi, Departamento de História, UFPR; Luiz Geraldo Santos da Silva,
Departamento de História, UFPR; Márcio B. S. de Oliveira, Departamento de Ciências Sociais,
UFPR; Marilene Weinhardt, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, UFPR;
Renan Frighetto, Departamento de História, UFPR; Renata Senna Garraffoni,
Departamento de História, UFPR; Sergio Odilon Nadalin, Departamento de História, UFPR

Conselho Consultivo

Angelo Priori (Universidade Estadual de Londrina), Celso Fonseca (Universidade de Brasília),
Claudine Haroche (Universidade Sorbonne, França), José Guilherme Cantor Magnani (Universidade
Estadual de São Paulo), Marcos Napolitano (Universidade Estadual de São Paulo), Pablo de la Cruz
Díaz Martínez (Universidade de Salamanca, Espanha), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de
Campinas), Rodrigo Sá Mota (Universidade Federal de Minas Gerais), Ronald Raminelli (Universidade
Federal Fluminense), Sidney Munhoz (Universidade Estadual de Maringá), Stefan Rink (Universidade
Livre de Berlim), Wolfgang Heuer (Universidade Livre de Berlim, Alemanha)

Indexada por Ulrich's, Latindex, Periódicos CAPES, IBICT, RCAAP,
PubMed e Medline (artigos relacionados com a história da saúde)



Sistema Eletrônico de Revistas - SER
Programa de Apoio à Publicação de Periódicos da UFPR
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
www.prpgg.ufpr.br

O Sistema Eletrônico de Revistas (SER) é um software livre e permite a submissão de artigos e acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Pode ser acessado por autores, consultores, editores, usuários, interessados em acessar e obter cópias de artigos publicados nas revistas. O sistema avisa automaticamente, por e-mail, do lançamento de um novo número da revista aos cadastrados.

HISTÓRIA

Questões & Debates

VOLUME 67 – N. 01 – JANEIRO A JUNHO DE 2019

Endereço para correspondência

História: Questões & Debates
Rua General Carneiro, 460 – 6.º andar
80060-150, Curitiba/PR
Tel.: +55 (41) 3360 5105
<http://revistas.ufpr.br/historia>

Revisão e Diagramação

Programa de Apoio à Publicação Científica Periódica da Universidade
Federal do Paraná

Capa: Willian Funke

Imagem da Capa

Série Appassionata 1939

Carol Rama

© Archivio Carol Rama, Torino

Os textos da revista estão licenciados com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional,
Podendo ser reproduzidos, citados e distribuídos, desde que com a devida
atribuição de autoria e para fins não comerciais.

Coordenação de Processos Técnicos de Bibliotecas, UFPR

HISTÓRIA: Questões & Debates. Curitiba, PR: Ed. UFPR, — ano 1, n. 1,
1980.

Volume 67, n. 1, jan./jun. 2019

ISSN 0100-6932

e-ISSN 2447-8261

1. História – Periódicos

Samira Elias Simões CRB-9/755

PUBLICADA NO BRASIL

PUBLISHED IN BRAZIL

CURITIBA, 2019

INTRODUÇÃO

Esse dossiê reúne pesquisas e reflexões historiográficas contemporâneas que elaboram a perspectiva poética e criativa de mulheres nas artes, na literatura e na história. As elaborações das subjetividades numa dimensão de gênero, o dinamismo dos processos históricos e as críticas culturais feministas são alguns dos principais enfoques dessas pesquisas que abordam a produção cultural feminina. Os campos literário, artístico e ativista são, assim, estudados em suas articulações culturais, políticas e históricas, tendo como eixo de análise a transformação cultural incitada pelos feminismos contemporâneos, em suas intersecções com as questões étnico-raciais, de classe e geracionais. Poéticas feministas, dessa forma, podem ser encontradas em diferentes práticas discursivas, relações intersubjetivas, militâncias políticas e mais claramente nas produções artísticas e literárias. Esse dossiê, portanto, pretende refletir sobre suas especificidades, sentidos, impulsos éticos e subjetivos.

Tais reflexões advindas da elaboração epistemológica feminista no campo historiográfico e na crítica literária merecem destaque e reflexão, posto que apenas muito recentemente elas têm avultado maior espaço.¹ Os trabalhos aqui reunidos demonstram o esforço inventivo e investigativo de grande fôlego por pesquisadoras do Brasil como Norma Telles, Margareth Rago e Mônica Campo acompanhadas das argentinas Tania Diz e María Laura Rosa. Merece destaque, também, o espaço dado no dossiê para a publicação de um artigo da escritora Julia Lopes de Almeida que repousava esquecido nos arquivos nacionais. Escritora de grande fama em seu tempo, Julia Lopes de Almeida mostrava entre finais do século XIX e início do XX a necessidade premente de dissolvermos a noção de gênio artístico e de compreendermos o rico universo imaginário e político oferecido pelas mulheres. Os esforços da pesquisadora Gabriela Trevisan, junto ao da historiadora Margareth Rago para trazer esse texto a público, nos mostram, assim, como o pensamento sobre a

¹ Além dos trabalhos aqui apresentados, gostaria de destacar as fundamentais produções de Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Roberta Barros e Roberta Stubbs, que considero fundamentais para tal debate circunstanciado. Cf. TVARDOVSKAS, L. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

poética feminista é assunto de longa data, com ressonante atualidade. Julia Lopes de Almeida proclamava que *“tudo se pode escravizar no mundo, menos o pensamento”*.

A imaginação das mulheres ganhou espaço de reflexão crítica por meio da História Cultural, ao lado dos debates de gênero e pós-estruturalistas, que advogam a necessidade de investigarmos as *contracondutas* para utilizarmos o conceito foucaultiano, existentes em formas de vida ligadas às artes, à literatura e aos ativismos. O conceito de *contracondutas* permite evidenciar a arte como espaço de construção de discursos radicalmente novos e de práticas de liberdade sempre atentas às estratégias de poder-saber em nossa sociedade.² Norma Telles, por exemplo, aborda como a imaginação feminina sobre o reino animal, presente nas escritoras inglesas como Leonora Carrington, carrega o potencial crítico das metamorfoses, dos trânsitos interregnos e devires animais: *“Bachelard lembra que é possível ultrapassar formas humanas para tomar posse de outros psiquismos, e que é preciso perceber o animal em suas funções, não em suas formas. ‘A vida animalizada é a marca de uma riqueza e de uma mobilidade dos impulsos subjetivos’ E ainda, ‘é o excesso do querer viver que deforma os seres e que determina suas metamorfoses’ (Bachelard:1995:12).”* Margareth Rago, ao analisar a produção artística da italiana Carol Rama, inaugura a compreensão de como a imaginação feminista carrega sofisticadas elaborações sobre os discursos de verdade que incidem sobre os corpos femininos. Subversão do corpo, da sexualidade e do desejo são percorridos por Rago: *“Aliás, a serpente é uma figura recorrente na obra de Rama, evocando continuamente a figura da primeira mulher diante da tentação do diabo e na iminência da queda. O pecado ronda as mulheres, nessas paisagens quentes, avermelhadas, chocantes dos quadros da pintora italiana.”* Sua postura crítica é luminosa: *“Aliás, é Rama quem afirma que ‘pecar é uma das coisas mais importantes da vida, (...) pecar é uma das coisas mais bonitas do mundo’ (RAMA apud VERGINE, 2015: 50), e assim ela se coloca no lugar do pecado para produzir rupturas e desfazer a queda.”*

² FOUCAULT, Michel. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Mônica Campo aborda a produção fílmica das argentinas Lucrecia Martel e Albertina Carri, apreendendo suas linguagens, temáticas e perspectivas, sob a ênfase da subjetividade que: *“busca compreender como o ponto de vista das narrativas incide sobre a escrita da história e expressa o tempo presente. O uso inventivo da linguagem e possibilidades do audiovisual marcam a produção destas diretoras e constroem suas especificidades enquanto artistas. Em suas obras, se destacam os temas dos conflitos, tanto aqueles referentes à violência existente no interior da família como também relativos ao trato em sociedade, instigando-nos a pensar sobre a singularidade destas como expressões contemporâneas em nossa história.”* Tania Diz, abordando a década de 1970 na Argentina, problematiza revistas conectadas ao ativismo homossexual e feminista e seu espaço na arena política: *“En las dos revistas se leen las huellas de la historia que tienen en sus espaldas, el feminismo y la disidencia sexual, a la vez que intervienen con una demanda subversiva en años de represión: aparecer. Tanto la afirmación inclusiva de “somos” como la versión más objetivada de “persona” apuntan a sostener el derecho a ser reconocidos como sujetos políticos y desde allí ambos hacen tambalear la certeza del heterosexismo”.* María Laura Rosa apresenta os vínculos políticos e afetivos que permitiram às artistas argentinas Alicia D’Amico e Ilse Fusková elaborarem por meio do corpo, em seus trabalhos fotográficos e em sua militância feminista, críticas culturais contundentes na década de 1980: *“(…) cómo la libertad sobre el propio deseo y el cuerpo femeninos podían crear otras imágenes de mujeres, diferentes a las que por entonces circulaban masivamente a través de los medios de comunicación. Los géneros del retrato y el desnudo fueron centrales para ello.”*

Elen Biguelini colabora com reflexões sobre as escritoras portuguesas e o debate sobre suas visões da masculinidade no artigo *“‘Fiar n’um amigo? é homem. / Tem d’essencia a falsidade’. A masculinidade na obra de Francília (Francisca Paula Possolo da Costa) e Sórora Dolores (Maria da Felicidade de Couto Browne)”*; Beatriz Polidori Zechlinski e Stéfani Oliveira Verona, no artigo *“Do coelho esperto à ratinha corajosa: representações de gênero nas histórias infantis de Beatrix Potter”* exploram como as histórias infantis guardam visões históricas complexas, abordando as dimensões do sonho e da fantasia em Potter, e Viviane Bagiotto

Botton, com o artigo “*A mulher e o eterno feminino em Rosario Castellanos*”, abre espaço para a análise de obras dessa importante escritora mexicana do século XX, em que são denunciados o machismo e as narrativas de violência presentes na América Latina, mas em que também se reivindicam espaços de constituição de si fora das normas sociais estabelecidas:

Meditação no umbral: Não, não é a solução/jogar-se debaixo de um trem como a Ana de Tolstoy/nem preparar o arsênico de Madame de Bovary/ nem aguardar nos campos de Ávila a visita do anjo com dardo/ antes de atar-se o manto na cabeça/ e começar a agir. Nem concluir as leis geométricas, contando/ as vigas da cela do castigo/ como fez Soror Juana. Não é a solução/ escrever, enquanto chegam as visitas,/ na sala de estar da família Austen/ nem encerrar-se no sótão/ de alguma residência na Nova Inglaterra/ e sonhar, com a Bíblia dos Dickinson,/ debaixo de uma almofada solteira./ Debe haver outro modo que não se chame Safo/ nem Mesalina nem Maria Egípcíaca/ nem Magdalena nem Cemenia Isaura./Outro modo ser humano e livre. Outro modo de ser (Castellanos, 1972)

Pensadoras feministas têm demonstrado que as poéticas das mulheres no passado e no presente constituem potentes críticas culturais, instigando a desconstrução de discursos binários e hierárquicos, inventando, sobretudo, narrativas e espaços relacionais para a atualidade. Sua pertinência, assim, repousa tanto nas ricas perspectivas teóricas apresentadas nesse dossiê, quanto no esforço de análise das produções, poéticas e práticas das mulheres no intuito de fazer ver sua potência dinâmica e inventividade de vida.

Integra também o volume uma seção aberta que conta com ricas e estimulantes reflexões, com os artigos de Rodrigo Müller Marques e Jane Márcia Mazzarino, “*O audiovisual como produtor de histórias*”; Fabiana de Oliveira e Maria Aparecida Avelino, “*As abordagens acerca da história ibérica medieval em livros didáticos*”; Rodrigo Otávio dos Santos, com o artigo “*Medo, paranoia, macarthismo e o século XXI: usando o episódio 22 de Além da*

Imaginação em sala de aula” e o artigo de Rodrigo Cabrera e Renate Marian van Dijk-Coombes, “Desde el Cielo al Inframundo. Reflexiones sobre las representaciones corporales de Inanna y Dumuzi a partir de la evidencia iconográfica y textual”.

Assim, com grande alegria convidamos os leitores e leitoras a percorrerem as páginas desse Dossiê, abrindo espaço aos domínios transversais da criação, do sonho e do devaneio, fundamentais para nossa existência ética e política, sobretudo na atualidade brasileira, em que vemos ameaçadas conquistas feministas históricas, onde vozes de incitação à violência bradam com força cada vez maior. No entanto, as ironias sutis, as zonas de desterritorialização da arte, os espaços de lucidez e reinvenção de si, oferecidos pelas poéticas feministas, permitem-nos saber que nossas tradições femininas não serão facilmente apagadas e que a história das mulheres artistas é um campo primordial desse modo de sublevação.

Luana Saturnino Tvardovskas
Depto de História da Unicamp

SUMÁRIO

DOSSIÊ – Poéticas feministas na história, arte e literatura

- 17** Hienas de Inglaterra
Hyenae from England
Norma Telles
- 47** Carol Rama: Between Sexuality, Madness and Pain
Carol Rama, entre a sexualidade, a loucura e a dor
Margareth Rago
- 63** Lucrecia Martel e Albertina Carri: narrativas femininas subjetivas no nuevo cine argentino (NCA)
Lucrecia Martel and Albertina Carri: subjective feminine narratives in the nuevo cine argentino (NCA)
Mônica Brincalepe Campo
- 87** Lecturas feministas y escritoras en los 70. Una aproximación a “La mujer” (Sur, 1971), Somos (1973-6) y Persona (1974-5)
Feminist readings and women writers of the 70s. A approach to “La mujer” (Sur, 1971), Somos (1973-6) and Persona (1974-5)
Tania Diz

- 111** Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D'Amico e Ilse Fusková en *Lugar de Mujer*
Reflections on female images. Alicia D'Amico and Ilse Fusková in Woman's Place
 Maria Laura Rosa
- 135** “Fiar n’um amigo? é homem. / Tem d’essencia a falsidade”.
 A masculinidade na obra de Francília (Francisca Paula Possolo da Costa) e Sórora Dolores (Maria da Felicidade de Couto Browne)
“Believe a friend? He is a man. /He has the essence of falseness”.
Masculinity in the works of Francília (Francisca Paula Possolo da Costa) and Sórora Dolores (Maria da Felicidade de Couto Browne)
 Elen Biguelini
- 165** Do coelho esperto à ratinha corajosa: representações de gênero nas histórias infantis de Beatrix Potter
From the smart rabbit to the brave little mouse: gender representation in Beatrix Potter's children's tales
 Beatriz Polidori Zechlinski
 Stéfani Oliveira Verona
- 197** A mulher e o eterno feminino em Rosario Castellanos
The woman and el eterno femenino in Rosario Castellanos
 Viviane Bagiotto Botton

Artigos

- 233** O audiovisual como produtor de histórias
The audiovisual as a producer of stories
 Jane Márcia Mazzarino
 Rodrigo Müller Marques
- 259** As abordagens acerca da história Ibérica Medieval em livros didáticos
The approaches on Medieval Iberian History in Didactic Books
 Fabiana de Oliveira;
 Maria Aparecida Avelino

- 283** Medo, paranoia, macarthismo e o século XXI: usando o episódio 22 de *Além da Imaginação* em sala de aula
Fear, paranoia, McCarthyism and the XXI century: using the 22th episode of twilight zone in classroom
Rodrigo Otávio dos Santos

- 309** Desde el Cielo al Inframundo. Reflexiones sobre las representaciones corporales de Inanna y Dumuzi a partir de la evidencia iconográfica y textual
Desde o Céu ao Submundo. Reflexões sobre as representações corporais de Inanna e Dumuzi a partir das evidências iconográficas e textuais
From Heaven to the Netherworld. Reflections on the corporal representations of Inanna and Dumuzi from the iconographic and textual evidence
Rodrigo Cabrera
Renate Marian van Dijk-Coombes

Documentos Inéditos

- 347** “A mulher e a arte” e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida
“A mulher e a arte” and Júlia Lopes de Almeida’s feminist approach
Luzia Margareth Rago
Gabriela Simonetti Trevisan

- 353** A mulher e a arte
Júlia Lopes de Almeida

Dossiê

Poéticas feministas na história, arte e literatura

HIENAS DE INGLATERRA

Hyenae from England

Norma Telles*

RESUMO

No presente trabalho se apresenta a imagem da hiena e se avalia sua conotação na obra de três escritoras inglesas em três momentos diferentes, sem ligação entre si. As obras sugerem reflexões e ofertam narrativas singulares.

Palavras-chave: hienas, mulheres escritoras, literatura inglesa

ABSTRACT

This text presents the hyenae's image and its connotations in the work of three English women writers, during different moments in time and without any relation with one another. They offer us an exquisite stories and engaging thoughts.

Keywords: hyena, women writers, English literature

*Ficamos entre a vida e a morte bela
quando temos um nervo forte cá dentro
para enfrentar a hiena da vida.*

Lidia Jorge

Há muito tempo atrás, tem lá mais de cinco mil anos, os egípcios tentaram domesticar animais selvagens: a elegante gazela,

* Professora Assistente do Departamento de Antropologia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), entre 1978 e 2006. E-mail: ntelles@terra.com.br

leões soberbos, como aquele que caminhava ao lado do grande faraó quando este percorria seu palácio. Por algum motivo desconhecido a tarefa foi abandonada, os animais voltaram para prados, savanas ou florestas silvestres e por lá ficaram. Foi durante esse período de achego às feras que a hiena se tornou, acreditem, uma iguaria culinária muito apreciada pelos ricos egípcios. Murmura-se até hoje que sua carne é tenra e macia. Há registros, em frisos e pinturas de grandes tumbas, do apetite egípcio por *foi gras*, não só de ganso como também um muito especial, o de hiena. Nas mastabas de Mereruka e Kagemni, vizires da IV dinastia (2613-2494 a.C.), esculpido em relevos nas paredes, homens à força empurram comida bico abaixo dos gansos e surpreende ver, ao lado, uma grande hiena, com as pernas amarradas, sendo alimentada do mesmo modo para a feitura do pitêu especial.

Na Europa as hienas desapareceram uns cinco mil anos antes de se tornarem iguaria no Antigo Egito. Sumiram do continente logo após o final da Era do Gelo, há uns dez mil anos, período durante o qual habitavam cavernas e, como toda a fauna de então, eram muito, muito grandes. Não se sabe bem porque se extinguíram no continente europeu, mas assim foi. E não restou memória de serem boa companhia ou uma iguaria. Espécimes menores ocuparam a seguir o sul da Ásia e regiões da África e lá estão até hoje, com certeza, rindo muito. Cinco tipos de hienas habitam até hoje o Planeta, há também áreas grandes reservadas a elas. As hienas-listradas, as mais famosas, vivem em bandos matriarcais e são excelentes caçadoras, sim, elas também caçam além de gostarem de carcaças e de carne apodrecida. São carnívoras como os magustos e como eles pertencem a subordem dos Feliformia (ramo dos gatos) e são primos distantes da subordem dos Caniformia (ramo dos cães), assim, a despeito de sua aparência de cão grande, são mais ligadas aos gatos. E, ao contrário de cães e gatos, a hiena sustenta o olhar se a encaramos, ela é muito, muito curiosa.

Interregno

Enganado pelas aparências, Aristóteles pensava que todas as hienas fossem machos, um inconveniente notório para a espécie! Mas,

o que mais poderia pensar quem acreditava que a “a fêmea não contribui com sêmen para a geração”, somente os homens, portanto, poderiam ser genitores da descendência? “Aristóteles forneceu à nossa tradição [Ocidental] o primeiro argumento cuidadosamente elaborado para a inferioridade feminina” (Hilman:1984:302). A visão tomista que confirma essa noção é baseada em suas afirmações. E, ainda antes dele, o divino Apolo já versejara a questão que se tornaria recorrente: “A mulher tem semente?” dúvida que é também do historiador grego Diodoro Sículo, no século I e se repete durante toda Era cristã (Hillman: idem).

No folclore grego e romano a hiena era tida como hermafrodita, portanto, uma natureza ambígua. Para Esopo, (século VI a.C.) as hienas alternavam serem machos ou fêmeas, não se sabe bem se por vontade própria ou não. Essa natureza dúbia é descrita também pelos romanos Ovídeo e Plínio (século I), e é essa noção que fará da hiena um animal de duas faces, que esconde más intenções e maldades, parte de sua natureza.

Durante a Idade Média europeia a lei proibía que hienas fossem comidas por serem

animais sujos. Então, diziam, que eram promiscuas e viviam próximas a cemitérios, pois gostavam de se alimentar de cadáveres, que desenterravam, de comer carne podre, como pode ser observado nas belas pinturas dos bestiários. Isidoro de Sevilha, em suas Etimologias, escreveu que hienas tinham uma pedra no olho que se fosse removida poderia dar à pessoa que o fizera, quando colocada em baixo de sua língua, o dom de prever o futuro. Diziam também que à noite a hiena circulava em torno de casas, gritando palavras com voz humana e quando as pessoas iam ver o que se passava, eram mortas e devoradas.

A hiena representava então uma pessoa de duas caras, não confiável; ou a humanidade que primeiro venerara o deus verdadeiro e depois os ídolos, ou ainda, uma pessoa enganadora, falsa, gananciosa e depravada. Atenção: a hiena dos fabulistas, Esopo ou La Fontaine entre outros, ou das tradições populares, fala da vida animal como metáfora para o humano, algo demasiadamente humano. Os animais medievais, por sua vez, são formas recombinadas. O filósofo Gaston Bachelard alerta contra essa noção dos animais como representantes de qualidades humanas, chamando atenção para o fato

de a vida animal não ser simples metáfora, não conter símbolos de paixões. A animalidade para ele não é bestialidade, loucura ou perversidade, o animal é visto por suas funções, não por suas formas, “o querer viver aqui é um querer atacar” (Bachelard:1995:10) e o impulso de agressão é a energia que também impulsiona a narrativa.

Hienas europeias

Na Inglaterra, assim como em toda a Europa, desde o início da era moderna as hienas viveram e vivem em feiras ou zoológicos e nas figuras e noções antigas - gregas, romanas, medievais - inseridas em novos contextos. Por exemplo, na França do século XIX ela surge para nomear uma das “Monomanias”, série de retratos de Théodore Géricault, como *A Hiena da Salpêtrière*, de 1820, ou *A Monomania da Inveja*. O termo monomania não é do artista, foi colocado posteriormente por alguém que pensou serem as pinturas descrições perfeitas de conceitos elaborados pelo diretor do Hospital Salpêtrière, Esquirol, que substituiu Pinel - famoso por ter libertado, por volta de 1794, os loucos de suas correntes. Esquirol, desde 1817, encomendava desenhos dos pacientes, para um livro, mas não solicitou os retratos de Géricault.

O diretor fazia palestras públicas e lecionava em torno de novos termos e definições para estados mentais como parte da proposta Iluminista que até hoje influencia nossa visão desse tema. A monomania era “a fixação obsessiva do enfermo sobre um único objeto”. O belo quadro de Géricault mostra uma cabeça de mulher idosa, com uma touca, na qual sobressaem grandes olhos muito abertos e manchados de sangue; olhos fixos, penetrantes, em uma expressão obstinada e decidida. Um olhar obsessivo. É uma cabeça intrigante, da época em que a doença mental começou a interessar aos médicos.

A definição de monomania por Esquirol se tornou termo importante, mas logo se mostrou muito abrangente, então foram surgindo outras categorias. Na literatura, por outro lado, deixou uma marca indelével em vários livros clássicos como *Crime e Castigo*, de Dostoiévski ou na personagem do capitão Ahab, obcecado pela baleia branca em *Moby Dick* de Melville; em Edgar Allan Poe e no *Morro*

dos Ventos Uivantes (1847), no personagem Heathcliff, de Emily Brontë. Faltava, porém, quase meio século para começarem os grandes espetáculos das histéricas na Salpêtrière, local que era o “inferno feminino, a *citta dolorosa*, que confinava milhares de mulheres loucas incuráveis. Um pesadelo meio a Paris da *Belle Époque*” (Didi-Huberman:2003:xi).

Os estudos das enfermidades mentais, no início do século XIX, eram novidade na esfera médica e atraíam artistas que a retrataram, no caso de Goya ou Gericould, com maestria, percorrendo perfis da escuridão. Situados no lado oposto ao da racionalidade iluminista, enxergaram outro cenário e nele mergulharam. A razão iluminista, no início do XIX, amontoava suas sombras sobre o mundo externo. “Talvez o *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) pertença também a história da psiquiatria” (Hillman:1984:126), além, claro, de ter inaugurado a moderna ficção científica, questionando a ética de se interferir na criação da vida e se tornar um livro de enorme sucesso e influência na literatura e no cinema dos séculos seguintes. “A relação entre loucura e as injustiças cometidas contra as mulheres se tornou um dos carros-chefes das ficções [a partir] do século XVIII e durante esse período os escritores descreveram a louca como vítima da tirania de parentes e pais” (Garcia:1995:50).

A *monomania da Inveja*, dita a Hiena da Salpêtrière, faz surgir em toda sua força uma imagem que além do folclore e das lendas, passa a integrar e interagir nas novas disciplinas do saber moderno: agora ela é, também, Hiena feroz, demarcadora de território desconhecido: o das sombras e o da desrazão.

Hiena de águas

Por volta de 1792, Mary Wollstonecraft (1759-1797) estava no auge de sua carreira de jornalista, escritora e filósofa política. Reconhecida não só na Inglaterra, como também internacionalmente, como escritora notável e mulher bem sucedida. Ela se preparava para atravessar o canal da Mancha e verificar *in loco* o desenrolar da luta na França que buscava realizar ideais que compartilhava, além de coletar material para um futuro livro sobre aqueles acontecimentos.

O último livro que Wollstonecraft lançara refutava ideias de Edmund Burke, reconhecidamente o grande orador da época, filósofo, em sua crítica a Revolução e condenação ao livro do Reverendo Price - grande amigo de Mary - que expusera ideias radicais em um livro por ela elogiado em uma resenha que fizera pouco antes. Burke defendia que a tradição fosse respeitada, o governo apoiado; acima de tudo demonstrava suspeita em relação a mudanças que deveriam acontecer lentamente. Essas ideias, lembra Gordon, eram anátema para Mary.

Anos antes ela havia se tornado admiradora de Burke, quando ele apoiara a Revolução Americana e agora, ao vê-lo professar preceitos opostos, ficou indignada. E, logo, num impulso, pegou na pena e escreveu uma refutação às ideias de Burke. “Sua refutação seria direta e verdadeira, decidiu, apresentando tópicos conforme ocorriam a ela [...], em linguagem de conversação [...] Ela se permitiu usar a emoção para atacar o texto dele com fervor romântico” (Gordon:2015:150).

Wollstonecraft considerava que nenhuma causa razoável era isenta de emoção e durante toda sua vida buscou integrar razão e sentimento, em seus textos e em sua vida. Se o sentimentalismo resultava em descaminhos, em escrita fraca, pensava Wollstonecraft, o mesmo acontecia com a razão árida. Disto decorreu seu esforço vida a fora, com mais ou menos sucesso, para combinar razão e sentimento. Mary foi sempre uma apaixonada por ideias e pelas pessoas em sua vida.

Wollstonecraft terminou logo sua refutação à Burke – *A Vindication of the Rights of Men* – e em vinte e oito dias as livrarias já o disponibilizavam. Os leitores imediatamente percebiam que o título por ela escolhido fazia referência as declarações dos revolucionários franceses, um ano antes, *Declaração dos direitos do Homem e do Cidadão*, clara evidência de seu apoio a causa. O livro recebeu críticas favoráveis na primeira tiragem publicada anonimamente. O sucesso levou seu editor e ela a decidirem fazer a segunda tiragem com o nome da autora. Desastre, os críticos mudaram de tom, fizeram-se severos ao constatar a autoria feminina; o livro se tornou de uma hora para outra “incoerente e absurdo, cheio de erros”. Uma das críticas mais ferozes se tornou um anátema público e uma sentença notória repetida por séculos:

“Mary é uma hiena de anáguas”

escreveu o historiador da arte ultra conservador Horacio Walpole, conde de Orford, filho caçula de um Primeiro Ministro inglês, à sua amiga Hannah More. Walpole apoiava as ideias e elogiava o livro de Burke, detestava a Revolução Francesa. Então, ele ataca não só a mulher como escritora, mas também suas ideias das quais discorda com fervor. Para outra amiga, Lady Ossory, em janeiro de 1793, quando soube da decapitação de Luiz XVI, enviou carta onde dizia não ter palavras para descrever o que estava sentindo, para ele era quase o fim do mundo. Até então “selvagens, bárbaros, & companhia, eram termos para os pobres e ignorantes índios ou negros ou hienas” Observa-se então que hiena para ele é uma categoria de pessoa marginal, colocada, na hierarquia social, abaixo de todos os outros ditos marginais, à margem das margens da sociedade. Em caso de ser mulher era dita, além de desclassificada, prostituta.

E assim Mary, que ele também chamava de serpente venenosa, representando a mui maligna Eva, mãe de todos nós, é usada para reafirmar o primado de Adão, o privilégio dos homens brancos e o papel secundário e derivado de mulheres e todos os Outros indivíduos. Mary tinha a força e o impulso agressivo que a levava em frente em suas empreitadas, profissionais ou amorosas e se manifestava na força de seus argumentos e suas narrativas. As condutas agressivas e as estórias cruéis “são funções de ataque, princípios dinamizadores” (Bachelard:145). E então, tornando-se notória como hiena de anáguas, viu sua fama crescer.

Houve críticos ainda mais cruéis, mas o livro continuou tendo apreciadores e no final foi bem sucedido. “Mary estava preparada para esses ataques. Ela sabia que se aventurara em território tabu. Após os elogios da primeira tiragem sua coragem aumentara e ela estava pronta para sustentar suas ideias” (Gordon:2015:153).

Ao contrário dos críticos que em geral tinham educação formal, primorosa no caso de Walpole, Mary era autodidata, uma mulher culta e instruída, com ideias próprias a respeito do mundo. Uma mulher que em sua vida seguia as ideias que propagava, trabalhava horas a fio lendo e escrevendo e viveu de sua própria pena.

O livro contestando Burke não foi o primeiro de Wollstonecraft. Há anos fazia resenhas para uma revista de prestígio e escrevera *Thoughts on the Education of Daughters: with reflections*

on *Female Conduct, in the more importante duties of Life*, um livro muito interessante, diferente dos comuns manuais de boas maneiras para moças. O título longo indicava que queria ser levada a sério, que escrevia para advertir e afirmar seus direitos como ser racional. Interessante notar que foi a partir da observação de sua própria vida, da de suas irmãs e amigas que Wollstonecraft tornou geral a observação pessoal, um modo de raciocínio que segue em outros momentos e outros argumentos: ela observa um fato singular, pessoal ou não, observa mais casos, os argumentos que sustentam uma ideia e logo extrai uma regra geral.

No caso do livro sobre a educação das filhas sugere noções muito originais, assim como original era sua voz: emprega linguagem coloquial para expressar seu descontentamento com a situação que trata, indaga: “Quem é a mulher ideal? Seria ela uma donzela desfalecida, facilmente cansada e ingênua? Não! Ela é um ser humano inteligente e cheio de recursos” (*apud* Gordon:2015:89). Ela observou que as opções para as mulheres solteiras sem dinheiro eram poucas, alertava-se sobre prostituição, eram avisos de precaução sobre um destino melancólico, triste e pobre. Outra ocupação aceita para as mulheres era se tornarem governantas o que não lhe parecia uma solução feliz. No século XIX, Charlotte Brontë que como suas irmãs e como Mary Wollstonecraft teve experiência nesta ocupação, dizia que ser governanta era uma escravidão – sentença com a qual Mary concordaria se ainda vivesse - todos ignoravam a governanta, passavam por ela sem ver, e seus deveres se avolumavam sem parar, escreveu Brontë em uma carta.

Era preciso educar as moças, não cansou de repetir Wollstonecraft, para terem profissões respeitáveis que lhes permitissem sobreviver de modo independente. Ninguém falava assim, na época, ninguém pensava em tais coisas, mesmo mulheres que tomavam parte na vida pública; muitas continuavam pensando as moças como muito ‘delicadas’ para se tornarem independentes dos homens. Mary achava essas ideias intoleráveis, entendia que o principal objetivo da vida de todos e de qualquer um deveria ser a liberdade.

Antes de embarcar para Paris, ela vestiu suas anáguas e, mais uma vez em um impulso, seguindo seu rápido raciocínio, Wollstonecraft escreveu mais um livro, este fadado a se tornar um

marco na filosofia política. *Vindications of the Rights of Woman* foi entregue às livrarias em janeiro de 1792,

Mary acerta o centro da cena, sua voz é clara e forte. Ela é engraçada, rápida e inflamada – como deve ter sido em pessoa – mas também rigorosamente lógica, dando aos Direitos da Mulher a perspicácia virtuosa de um diálogo socrático [...] da primeira à última página exalta a liberdade da mulher que deveria interessar a todas as pessoas (Gordon:2015:170).

Porque, argumentava, as condições ultrajantes de ignorância e falta de liberdade na qual as mulheres eram mantidas não eram boas para ninguém, o mundo ficaria melhor se as mulheres tivessem direitos. A sua voz, porém, era na Inglaterra uma voz solitária, na França, por outro lado, conheceria várias mulheres que se pronunciavam e eram até bem mais radicais do que ela. Olympe de Gournes foi uma delas e também outras se aproximavam de suas ideias, como Mme Roland de quem Mary se tornou amiga. Mas muitas, incluindo as duas mencionadas aqui, que acabaram sendo presas ou perdendo literalmente suas cabeças quando uma reviravolta nos poderes e ideias da Revolução levou-as à guilhotina ou a prisões e abafou o movimento feminista nascente.

A maioria das mulheres não tinha conhecimento algum a respeito do mundo. Pior, acostumadas com afirmações de inferioridade partilhavam dessas ideias e pensavam ser a fragilidade um trunfo. A ideia que ser delicada tornava a mulher mais atraente era digna de riso para Wollstonecraft, ela discordava inteiramente. Em *Vindications* critica o Rousseau que pensa que as mulheres não precisam de educação igual a dos homens ou de liberdade. Mary indaga: por que as mulheres tem que agradar os homens? Ela pensava que o progresso exigia mudanças dramáticas em ambos os sexos e em suas relações. Ao criticar Rousseau, a hiena de anágua perdeu apoiadores liberais; para os conservadores era já uma causa perdida.

Woolf pensa que o conflito entre todas as contradições que viveu marcam o rosto de Mary, “tão resoluto, mas sonhador, tão sensual, mas inteligente e além do mais tão bonito [...] a vida de uma

mulher como essa estava fadada a ser tempestuosa” (Woolf:2014:313).

Mary Woolstonescraft escreveu outros livros entre os quais *Letters Written during a Short Residence in Denmark, Norway and Sweden* [Cartas escritas durante uma curta Residência na Dinamarca, Noruega e Suécia]. Literatura de viagem era até então prerrogativa dos homens, Mary conhecia bem esses livros porque fizera resenha de vários deles, até mesmo antes de ir para Paris e, depois de sua viagem, tinha confiança sobre a maneira como escreveria, relatando suas peripécias e os cenários que visitara. É um livro reflexivo, mistura de livro de viagens, cartas, *memoirs*, observações. É uma viagem psicológica tanto quanto uma viagem física e é mais um livro inovador. Ela antecipa ideias sobre a natureza semelhantes às do poeta Wordsworth, seus comentários são pertinentes e instigantes.

E escreveu alguns romances que não obtiveram o mesmo sucesso, um deles, deixou inacabado, *Maria, or the Wrongs of Women* (1791), contempla e descreve uma nova forma de opressão em sua época, um novo modo de lidar com o estranhamento ou com fantasmagorias, muito apto a imobilizar as mulheres:

Moradas de horror tem sido descritas, assim como castelos, cheios de espectros e quimeras, invocados por formulas mágicas de gênios (...) Mas, formados da mesma matéria da qual são feitos os sonhos, o que são elas perto da mansão do desespero, a um canto da qual Maria se sentava, esforçando-se por lembrar seus pensamentos dispersos! (Wollstonecraft:1994:7)

Assim começa a narrativa através da qual o leitor fica conhecendo Maria, pela voz de um narrador em terceira pessoa. A jovem personagem está sentada, confusa, a um canto de um quarto. Ao reordenar os pensamentos, ainda sem saber bem aonde se encontrava, Maria descortina a paisagem através de uma pequena janela engradada: avista uma extensão de azul acinzentado sobre um trecho de jardim desolado e parte de edifícios que, percebe, haviam ficado abandonados por muito tempo. Decadentes, passaram “por reparos desajeitados, meramente para deixá-los habitáveis (Wollstonecraft:1994:9)”. Custa a perceber que está presa em um hospício – as novas moradas de horror - onde a internara o marido

por motivos muito duvidosos. O romance é também político, pois expõe a instituição legal do casamento na qual as esposas se tornavam propriedade do marido, podiam ser reduzidas, até injustamente, à condição de prisioneiras, alerta, como prisioneiras eram as ocupantes da Bastilha – como aquela que se tornaria conhecida como a Hiena da Salpêtrière no século XIX - isto é, vítimas sofredoras de tirania arbitrária.

“Ao fim e ao cabo, Mary Wollstonecraft nos parecerá, suspeito, como uma das grandes prosadoras da língua [inglesa] e uma das poucas de quem pode ser dito que se tivesse vivido mais, teria dado importantes contribuições literárias, talvez ao romance”, escreveu Ellen Moers (1977:145).

Wollstonecraft foi uma profissional competente sempre cônica do que queria realizar como escritora, “impaciente com restrições queria quebrar regras, estilística e tematicamente. Do mesmo modo viveu sua curta e turbulenta vida, derrubando tradições e seguindo seu próprio caminho” (Gordon:2015:493). Morreu por complicações no parto aos 36 anos, depois de dar a luz uma filha, Mary como ela - que se tornaria Mary Shelley - e como ela seria genial e rebelde; uma filha que cresceu seguindo as ideias da mãe e viveu independente como escritora.

Mary Wollstonecraft, a hiena de anáguas,

cujo sentido da própria existência era tão intenso, que mesmo em seu tormento clamou, não consigo pensar em não ser mais – em me perder – não, parece-me impossível que eu cesse de existir’, [...] Sem dúvida uma forma de imortalidade lhe pertence, ela está viva e ativa, ela argumenta e experimenta, nós escutamos sua voz e traçamos sua influência mesmo agora entre os vivos” (Woolf:1932).

Hiena no sótão

O casamento de Jane Eyre e de Edward Fairfax Rochester foi interrompido quando à pergunta retórica “se alguém sabe de algum impedimento, fale agora, ou para sempre se cale”, três homens entraram capela a dentro, gritando sim!, eles se opunham por um bom motivo: o noivo era casado e a esposa vivia ali perto. Paralisia geral,

afinal revela-se o que Jane intuía, Rochester tinha segredos. Jane, que mal conseguia emitir um murmúrio ou uma exclamação, foi possuída pela imediata certeza que o homem por quem se apaixonara não era ele, era outro que não existia mais. Rochester admitiu sua falta. Então, todos voltaram para a mansão e,

“Subimos a primeira escada, atravessamos a galeria, seguimos para o terceiro andar; uma porta baixa e negra, aberta pela chave mestra do sr Rochester, admitiu-nos em um quarto com tapeçarias, uma grande cama e um armário” (p.264)”. Nessa ante câmara a luz das velas tornavam fantasmagóricas as figuras dos doze apóstolos no topo de folhas que formavam a porta do armário e “o móvel adquire vida própria querendo saltar da página” (Lutz:2017:18). Rochester se dirige ao homens que se manifestara contra seu casamento na capela, lembrando-lhe que fora naquele cômodo que ela o mordera e esfaqueara. Jane não entendeu, a quem se referiam? não sabia a quem, nem ao que. Continuou calada. O sr Rochester então levantou uma tapeçaria da parede embaixo da qual havia outra porta que abriu com sua chave e passaram todos para um quarto pequeno, sem janelas, onde ardia um bom fogo protegido por alta e forte grade. Do teto, presa por uma corrente, pendia uma lamparina.

Grace Pole tomava conta do fogo, talvez cozinhasse alguma coisa. No canto mais sombrio do aposento Jane acabou por perceber uma figura que corria de um lado para o outro.

“O que era aquilo, se fera ou ser humano, não se podia dizer à primeira vista: rastejava, parecia andar de quatro; agarrava-se e rosnava como um estranho animal selvagem: mas, estava coberto com roupas e uma cabeleira escura e grisalha, rebelde como uma juba, cobria sua cabeça e seu rosto” (p.264).

O sr Rochester mal indagara de Grace como haviam passado o dia, quando ouviram um grito medonho:

“a hiena vestida levantou-se e postou-se em pé nas patas traseiras”.

O jogo linguístico cessa quando o grito, com sua raiva gratuita, mostra “um *cogito* sonoro e energético: eu grito, portanto sou uma energia” (Bachelard: 1995:112). O grito primeiro está na garganta, depois é ouvido, ele não imita nada, é pessoal, ele exulta, é

a pessoa gritada. O grito inarticulado, “simples e único, atesta a vitória da força”. E ela ataca.

As luzes bruxuleantes no quarto deixaram entrever uma figura assustadora, parecia cada vez maior e não ficava nada a dever a sua contrapartida francesa, a Hiena da Salpêtrière. Podia-se até constatar ser ela mais feroz e agitada do que sua congênere, embora, como ela, tivesse marcada em sua fisionomia e figura os traços da enfermidade que a acometia. Bertha Mason, pois esse era o nome da esposa do sr Rochester, dita a Hiena, que agora contemplavam, estava trancada em um quarto sem janelas há dez anos! como não enlouquecer? Mulher aprisionada e isolada, perdida nas sombras, as palavras sem resposta lhe sumiram entre as brumas. Imagem da dor e do desespero; uma fera ferida, murmurando, miando, rosnando, gargalhando como uma hiena.

A loucura, porém, não lhe tirara a força, bem ao contrário, olhos vermelhos, continuava agressiva, viril e perigosa. A hiena do sótão ainda passava por breves períodos de consciência durante os quais agia com equilíbrio. Era esperta o bastante para conseguir algumas vezes roubar a chave do seu quarto, enganando Grace, e fazer incursões fantasmagóricas pela casa, como, por exemplo, quando tentou incendiar a cama onde dormia Rochester, que não notou nada e só se salvou pela intervenção de Jane que sentindo o cheiro da fumaça, o resgatou.

A guardiã se afasta do fogo, aflita, pede ao senhor que saia logo para evitar ocorrências desagradáveis, a fera era astuta, diz ela, poderia machucá-lo mesmo não tendo uma faca. Jane contempla a Fera, até então oculta no sótão, sem dúvida dona daquelas risadas estranhas e arrepiantes que várias vezes escutara e lhe diziam ser de outra pessoa. A hiena imediatamente pulou em cima e agarrou Rochester pela garganta, entrando em luta corporal com ele que só se defendia, não queria machucá-la!... Conseguiu enfim, prender-lhe os braços, sentá-la em uma cadeira e amarrá-la com cordas, sempre com o devido cuidado, claro, para não feri-la... E ali, enfim, confrontaram-se Jane Eyre, Bertha Mazon, a Hiena e, entre elas um elo, o sr Rochester que foi primeiro a narrar suas desventuras.

Ele se volta para seus acompanhantes e, irônico, com um sorriso cáustico e desolado, apresenta: “Esta é *minha esposa*, o único abraço conjugal que jamais conheci –“ e voltando-se para Jane,

continua “E *esta* é a que eu desejava ter, essa jovem, em pé aqui, tão grave e quieta à porta do Inferno” (p.265, *itálicos no original*). Frente a frente as duas se mostram bem diferentes: a esposa mantida presa, alta, morena, rica e feroz e Jane Eyre, também aprisionada no mesmo enredo, comum, clara, pequena, órfã e pobre – esta sua condição, pobre, estava prestes a mudar - iria herdar de um tio – mas ela ainda não sabia.

Rochester continuou seu longo relato: como um segundo filho não herdaria nada do pai, mas este que não pensaria nunca em dividir as propriedades, também não queria ver o filho caçula pobre, por isso lhe arranhou um bom casamento, com a filha de proprietários de terras na Jamaica, que lhe traria um belo dote. Possuído pelo desejo pela bela *créole*, e precisando do dinheiro, Rochester se deixou levar e foi arrasado pelos enganos, engodos e mentiras, não só da moça como também de sua família. Tornou-se insuportável viver com ela, repete ele, pois dizia grosserias sem parar e ao mesmo tempo era “intempestiva e não casta”, o que acabou por lhe provocar aversão. Declarada insana pelos médicos de seu torrão natal, pouco depois, ela foi levada para a Inglaterra, onde ele acreditava seriam melhores as condições para tratá-la, e colocada no quarto sem janelas de Thornfield. Wollstonecraft escrevera: “moradias de horror tem sido descritas...” outras ainda restaram a descrever.

Depois de esposá-la Rochester ficou sabendo que sua esposa pertencia a uma família de loucos, idiotas, maníacos por três gerações. A mãe de Berta, “a mestiça”, era louca e bêbada e “ensinara bem a filha” conta ele, que logo lhe seguira os passos. O marido viveu então em profundo pesar e vergonha.

A loucura, no século XIX, no caso das mulheres, era associada a paixão sexual, a fatos corporais e a emoções que, lembra Showalter, Jane admitia sentir também. Nesta cena do sótão são descritas as possibilidades para a sexualidade das mulheres da época: moças solteiras não deviam suspeitar serem sensuais, esposas não deviam sentir emoção ou prazer no sexo, isso era reservado às mulheres livres que circulam pela sociedade, do *grand-mond* passando pelos teatros e cabarés até às periferias das cidades.

Pelas leis inglesas Rochester não precisava devolver o dote da esposa, por outro lado, não havia possibilidade de se separar ou se divorciar dela. Sendo assim, com um pecúlio necessário para

prosseguir sua vida nômade, com seus hábitos “de sultão”, como comenta Jane consigo mesma quando o observa com amigos, seguiu em frente, viajou muito. O lado mais sombrio da troca, a loucura e a sexualidade da mulher que lhe provocava aversão e vergonha pública, ou a aversão e a vergonha que provocaram a insanidade, ele trancou no sótão. Nada, porém, o impediu de ter outros casos com mulheres livres, que se aproveitavam do dinheiro dele, como ele se aproveitara do da esposa louca. Essas ligações eram breves, logo o entediavam, ou elas o traíam, coisas facilmente resolvidas a peso de ouro.

Interessante notar que ao contrário de Jane Eyre que aprendia com suas vivências e das hienas, que hoje sabemos pelos estudiosos, aprendem com suas experiências, Rochester não aprendia com o seu próprio viver e se repete. Tendo cuidado da esposa, isto é, tendo ocultado a mulher que o envergonhava e constrangia, prosseguiu, com o mesmo tipo de relações e encontros. Por Jane se apaixonara e não queria, melhor dizendo, não admitia a hipótese ou pensava ser possível ser abandonado por ela. Ainda acreditava que sua vontade deveria prevalecer, fosse a respeito do que fosse.

Escutamos o longo relato do sr Rochester, conhecemos a vida de Jane Eyre, pelos relatos no que antecedem, no conto, a cena do sótão, mas pouco sabemos sobre Bertha Mazon. Ela é comparada ao espectro alemão do vampiro, a um demônio, um cão louco, uma Messalina indiana e uma feiticeira, além, claro, de Hiena. Para Charlotte Brontë, a autora desse inesquecível conto maravilhoso, a palavra hiena além de lascívia, talvez falsidade, indica, ao que parece, uma boa paixão, pois quando em Bruxelas a autora se apaixonou por um certo professor, um homem casado e com filhos, em cartas e anotações chama-o de ‘cisne negro’, em referência a sua mente poderosa e temperamento colérico e irritável. Também para ele usa as expressões ‘gato louco’ e ‘hiena delirante’ que transpõe para a cena do sótão em *Jane Eyre*.

Entenda-se então que para uma amante dos animais como foi Charlotte Brontë, e todo clã Brontë, esses termos não eram necessariamente derogatórios, ao contrário, podiam ser carinhosos, constata Lutz (2017:149). O que aproxima Jane e Bertha são emoções conflitantes, medo, cólera, carinho, apreço. Algumas críticas pensam que Brontë não gostava de Bertha, o que acredito não ser o caso, ela construiu uma personagem inesquecível, forte, enigmática, central em

suas ações para o desenrolar da trama. E embora apareça em poucas páginas, não é só por agir de modo que Jane gostaria de agir que ela é marcante, é por estar na situação de aprisionamento, a qual Jane conhecia bem, e mesmo não tendo palavras para dizer a maldição de seu viver, ela a expressava. E teve forças e tino suficiente para destruir todos os traços de poder patriarcal e opressor que a mantiveram presa tanto tempo.

Brontë ao descrever Bhertha Mazon alude a desenvolvimentos da psiquiatria vitoriana e atribui o comportamento dela a “loucura moral”. No século XVIII a insanidade significava desarranjo da razão, mas no XIX isso muda. Em 1835, a psicologia passa a ser baseada na noção de “loucura moral”, considerada uma perversão mórbida dos sentimentos e inclinações naturais sem nenhuma desordem específica ou defeito do intelecto (Showalter:1977:120). As mulheres eram tidas como mais susceptíveis a esses desarranjos e podiam herdá-lo; o apetite sexual era considerado um dos principais sintomas no caso das mulheres e aquela que fosse acometida por essa loucura moral “ficava sujeita a severas sanções e era vista como abnormal ou patológica”.

Rochester contrapõe Bertha e Jane e se apresenta como uma vítima do pai, do irmão e das intrigas da família Mazon. Ele é a ligação entre as duas, cada qual culpada a seu modo em seu relato por lhe infligir dor ou vergonha. Uma por excessos, a outra porque se recusou a eles, não quer ser sua amante, o que o deixou inconformado e o faz perceber o abandono como vitimização, portanto acaba também vítima de Jane, a moça em busca de auto realização e de uma vida própria.

Na manhã seguinte ao encontro no sótão Jane acorda e compreende que está em seu pequeno quarto, como sempre, mas “onde estava a Jane Eyre do dia anterior? e sua vida?” (p266). A última entrevista dos dois, depois do encontro no sótão, foi uma agonia, ele fez de tudo para evocar os sentimentos e a simpatia dela, jogou com a vulnerabilidade de Jane. Ele a deseja como amante, ela também o deseja, mas, não cedeu, percebeu a tentativa de manipulação, a arrogância dele, o que a fez encontrar de novo sua força a agir por si mesma e para si mesma. Então, sem avisar, sem dizer nada, ela partiu, foi embora sem dinheiro, sem futuro, sem planos, uma “pequena figura de mulher pobre, obscura e comum, arriscando exposição aos elementos, ostracismo e inanição”

(Rich:1973:102). Inanição, exposição aos elementos e ostracismo ela os teve em boa dose e ele nunca a encontrou.

“Leitor, casei-me com ele!” começa assim o último capítulo do livro. A ausência de Jane da mansão durara mais de um ano, ela passara por muitas dificuldades, quase morrera de fome, sede e frio sem ter onde morar, mas conseguira aos poucos refazer a vida. Recusou se casar com outro homem sem amor e assumir o ideal missionário dele. Ela não esquecia nunca seus próprios ideais e sua lealdade era para com eles. E, pasme leitor! Jane passou a não precisar se preocupar com sua sobrevivência cotidiana porque recebeu de seu tio Eyre, que vivia na Madeira, uma herança significativa. Só então escutou Thornfeild chamando-a de volta.

Quando se encontrou novamente com o sr Rochester, não eram mais desiguais, não estavam nos seus papéis anteriores de senhor e empregada, nem Rochester habitava mais o mundo ‘do sultão’ que havia sido o seu. Estava ferido, ficara cego e perdera uma mão durante a tentativa de salvar Bertha Mazon do incêndio que ela iniciara na mansão. O fogo destruiu tudo, ela morrera e ele ficara debilitado. Agora com Jane, viveram isolados e felizes. O livro termina dez anos depois do reencontro, Jane comenta, “estarmos juntos é para nós sermos ao mesmo tempo tão livres quanto na solidão, e tão alegres quanto em companhia. Conversamos, o dia todo...” (p.404)

Charlotte Brontë (1816-1885) publicou *Jane Eyre* em 1847, foi seu primeiro livro a ser impresso e estava fadado a um longo sucesso que chega até nossos dias. Publicou-o sob o pseudônimo de Currer Bell, mas edições seguintes traziam na capa o nome da autora. Ao mesmo tempo em que foi bem sucedido, o livro chocou alguns grupos Vitorianos, não só pela carga sexual entre os personagens principais, mas especialmente pela cólera nele contida.

Matthew Arnold, famoso crítico, notou em 1853 que Charlotte Brontë só “pensava em fome, rebelião e raiva” (apud G&G:1972:337), resposta típica daqueles que se sentiam ultrajados pelo tema e conteúdo da história. Podemos hoje entender os termos dessa crítica como positivos: ela sempre pensava em rebelião, fome em todos os sentidos e em transformar a cólera de modos que Bertha não conseguia. A publicação recebeu críticas favoráveis, e, um

pouco mais tarde, até a Rainha Vitória leu o “intensamente interessante romance” para “o querido Alberto” (Bentley:1969:93).

A escritora escocesa Mrs Oliphant, em 1855, observou sagazmente que até então os romances seguiam um mesmo roteiro: os amantes eram humildes e devotados e o único amor que valia a pena era o galante e formal. Então, sem aviso, continua ela, *Jane Eyre* roubou a cena e a revolução mais alarmante dos tempos modernos se seguiu a esta invasão. Jane Eyre roubou a cena pela estrutura diferente do romance, por ser uma narrativa experimental, por modificar o tema do amor e a relação que mulheres e homens mantinham com ele e com a vida, enfim, por mostrar que uma mulher comum, pequena e pobre poderia desejar e conseguir ter uma vida própria.

Breves comentários do século XX e seguinte

Em 1966, a escritora Jean Rhys re-escreveu a história de Bertha Mazon a partir do ponto de vista da louca do sótão. É o relato da vida de uma rica *créole*, Antoinia, da Jamaica, obrigada a se casar com um inglês que não recebe um nome no romance, ele aqui não tem patronímico, não tem existência própria. Nessa versão, porém, a moça também enlouquece. O livro, *Vastos mares de Sargação* foi grande sucesso e uma primeira entrada para diferentes pontos de vista étnicos a partir de *Jane Eyre*; inaugurou uma vertente de estudos de crítica literária feminina a partir de outros espaços e pontos de vista, discutindo questões que no século XIX eram mal entrevistadas.

Gilbert e Gubar, no final dos anos 1970, publicaram um estudo profundo e marcante para a crítica literária feminista. Nele o livro de Brontë é trazido para o centro da cena e recebe uma nova leitura onde assinalam a extensão da cólera contida na trama. Jane Eyre tornou-se uma figura mais conhecida, uma figura maior, “emblema da rebeldia apaixonada, mal disfarçada” (Gilbert e Gubar:1979:337), o exemplo da mulher que anseia escapar da sala de estar e das mansões patriarcais em uma trama de aprisionamentos e fugas. As autoras ponderam que os obstáculos enfrentados por Jane Eyre são os mesmos que qualquer mulher em sociedades patriarcais precisa superar: “opressão, fome, loucura, frieza” (Gilbert e

Gubar:1979:339). As autoras lembram que o sobrenome de Jane, expõe *ire*, ira em inglês, portanto ela exhibe de certo modo o que vai dentro de si e assim consideram o tema da cólera reprimida, contra a sociedade, contra todos os opressores, como cerne do romance.

Notam Gilbert e Gubar que desde que chegou a Thornfield, o local predileto de Jane era o sótão e o telhado por onde passeava, cenário para os discernimentos mais importantes para a personagem. E embora Jane tenha pressentido o predador, os corredores escuros do sótão lhe parecem como “os do castelo do Barba-Azul”, ela nunca desconfiou que havia uma mulher aprisionada tão perto dela. Predador e presas estavam por perto, numa situação bem mais complexa do que em simples oposição. Ao tomar conhecimento da louca no sótão, da hiena raivosa e forte, o que acontece de mais assustador é a percepção que Bertha é mais um avatar de Jane (Gilbert e Gubar:1979:359). Ela age como Jane gostaria de agir, corta o véu de noiva e acaba provocando o incêndio que destrói toda aquela arquitetura, a casa, suas emoções, suas memórias; Bertha morre vitoriosa no terraço do sótão, enquanto Rochester fica cego e aleijado ao tentar salvá-la. “Bertha, em outras palavras, é o mais verdadeiro e mais sombrio duplo de Jane: ela é o aspecto colérico da órfã, o feroz eu secreto que Jane sempre tenta reprimir” (Gilbert e Gubar:1979:360).

Deixar entrever a raiva reprimida pode parecer paralelo a sugerir sexualidade reprimida, porém, o paralelo não é válido porque a raiva, consideram, é muito mais perigosa para a ordem da sociedade (Gilbert e Gubar:1972:338). Os dois aspectos, sexualidade reprimida, latente e raiva reprimida contra disposições da sociedade e situações de humilhação, marcam o texto de Brontë. A análise de Gilbert e Gubar é ousada, controversa e uma leitura obrigatória. É persuasiva e como o livro de Brontë, foi propulsora de críticas literárias e feministas se tornando catalizadora de estudos acadêmicos e literários.

Em 1981, bell hooks inicia a corrente de estudos de mulheres negras, indagando se também não é uma mulher. Suas ideias têm feito longa carreira não só entre os movimentos negros, como também para a crítica literária em geral. Gloria Jean Watkins é uma acadêmica, escritora e ativista influente que escolheu para si o pseudônimo bell hooks. Seu artigo “*Olhar oposicional: espectadoras negras*” é leitura

fundamental. A autora questiona a partir de textos e atenta observação o que a “dominação patriarcal significa para negras/os que estão constantemente sendo olhadas/os, dissecadas/os, consumidas/os; e o que significaria para negras/os realmente olharem para trás” (Perry:2017:513). O seu *Black Looks* se tornou um clássico para que as teorias feministas literárias passassem também ao enfoque racial.

Em 1985 Gayatri Spivak publicou um texto polêmico onde descreve Bertha Mazon como um produto axiomático do Imperialismo, fazendo objeção ao papel dela ser o duplo de Jane e nada mais; seu papel na narrativa, parece-lhe, corretamente, mais complexo. É um texto provocante que recebeu diferentes respostas, provocou debates e abriu outro canal de pesquisas e proposições, o dos estudos pós-coloniais. Cenários imperiais ou cenários raciais criaram diferentes campos estéticos contestatórios até os dias atuais. Essas e outras divergências na crítica literária trouxeram para os estudos fatores inexplorados que desafiaram imagens recorrentes a partir do livro de Brontë, pois ao investigar a opressão a escritora abriu caminho para estudo de outras opressões. Diferenças modelaram a vida de Bertha e Jane, ambas, no entanto, são parte da sociedade patriarcal, racista e imperialista do século XIX, então devem ter algo em comum além de Rochester.

Diferenças não são divisões e a diversidade necessariamente não cria barreiras, mas respostas alternativas. “Locais de opressão separados – por exemplo, gênero, raça, classe, etnia, sexualidade – cada vez mais são reconhecidos como sistemas inter-relacionados de opressão” (Russell:2019:133).

Depois vieram os anos 1990 com outros questionamentos a partir de outras derivações, depois os anos 2000 com outras perspectivas, e depois e depois... outras ainda que no futuro vão surgir.

Ao fim e a cabo, ainda percebemos que Charlotte Brontë tem um estilo arrebatador, mantém controle total de sua narrativa,

A personalidade feminina que constrói é completa e se expressa através de inúmeros expedientes narrativos, tais como, ‘desenvolvimentos psicológicos e dramas interiores são representados em sonhos alucinações, visões, pinturas surreais, toques ate surrealistas, e mascaradas; as experiências sexuais do corpo feminino

são expressas espacialmente através de elaboradas e rítmicas imagens recorrentes de salas e casas (Showalter:1977:113)

Nos anos futuros, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, ainda será lido e relido. A poeta Adrianne Rich lembra que entre vários romances que nos dão versões contraditórias do que é ser uma mulher, “*Jane Eyre* tem para nós uma força especial e um valor de sobrevivência” (Rich:1984:89), pois continua transmitindo à poeta, e a nós leitores, o sentido de conter, através e além da força da imaginação criativa da autora, alguma nutrição que ainda necessitamos.

Hiena no jantar dançante

Leonora Carrington (1917-2011) narra em conto breve, de 1939, as peripécias de uma debutante:

Na época em que fui debutante, costumava ir amiúde ao zoológico. Ia com tanta frequência, que conhecia melhor os animais do que as moças de minha idade. Era porque queria fugir do mundo que ia diariamente ao zoológico. O animal que cheguei a conhecer melhor foi uma jovem hiena. Ela também me conhecia. Era muito inteligente. Ensinei-lhe a falar francês e, em troca, ela me ensinou sua linguagem. Assim, passávamos muitas horas agradáveis (p.35).

Nota breve e contemporânea: estudiosos observaram que as hienas possuem um repertório vocal dos mais ricos dentre os mamíferos terrestres, incluindo primatas. O riso é apenas uma das inúmeras manifestações, talvez a mais conhecida, usada ao que parece para identificar os membros de seu grupo social. Outras existem como o grito jovial que significa “estou aqui” ou a ladainha de murmúrios, que os estudiosos consideram comovente, entre a mãe e sua prole. A hiena, ressaltam, é uma boa mãe.

Mas, com toda certeza, as hienas não são capazes de falar inglês ou aprender francês como no conto de Carrington com o qual prosseguimos:

A mãe da jovem amiga da hiena havia organizado um baile para apresentá-la à sociedade. E, por causa disso, ela chorara noites

inteiras, não gostava de bailes, achava-os extremamente aborrecidos e, mais ainda, se fossem festas em sua honra!

Na véspera do evento a debutante relutante contou seu infortúnio para a amiga hiena que não entendeu a razão de tantas lágrimas, pois, se fosse ela, ficaria encantada em ir a um baile. A jovem, então, tem uma ideia: “vestida com minhas roupas, você poderia muito bem ocupar meu lugar”, diz à hiena. Esta, porém, retruca: não nos parecemos o suficiente, senão iria com o maior prazer. Não! diz a jovem, não há problema, a festa é à noite, as luzes são fracas e, com algum disfarce, ninguém irá notá-la em meio a multidão. A hiena aceita, entusiasmada. A debutante relutante abre a jaula da hiena e rapidamente as duas fogem, tomam um táxi e chegam até a mansão já iluminada para os convivas.

Refugiam-se no quarto da moça. A mãe entra - a intrusa se esconde - e indaga: “de onde vem esse mau cheiro tão forte, filha?” E sem esperar resposta, sai rápido, depois de recomendar que, por favor, tomasse um bom banho antes de se vestir. É a hiena, porém, quem coloca o belo vestido de noite, para ela um bom banho não adiantaria. O vestido ficava grande e os sapatos de salto alto a incomodavam. A moça lhe empresta um par de luvas velhas para esconder os pelos das mãos. Olhando-se no espelho, vaidosa, a hiena percebe que se as luvas cobriam os pelos das mãos, o rosto não se prestava a disfarces.

Dúvidas sobre o que fazer, horas a fio de discussões, quando a hiena tem uma ideia: indaga se há uma serviçal na casa e diante de resposta afirmativa, diz que poderia devorá-la e usar seu rosto. A moça concorda com o plano, com a condição que a face só seja arrancada depois da morte da servente. Tudo bem, diz a hiena, “para mim tanto faz”. A jovem então chama Marie, a criada, que de imediato é morta e devorada pela hiena, rapidamente desaparecem todas as carnes e todos os ossos. Depois de se fartar, enfasiada, a hiena guarda os pés da morta e os põe em uma bolsa para comer mais tarde. Recorta e coloca o rosto dela sobre o seu, como uma máscara, “se admira diante do espelho” e pronto, desce para a festa.

A jovem amiga da hiena recomenda-lhe que não fique muito perto de sua mãe, pois esta poderia sentir o cheiro e perceber que não era a filha. De resto, não conhecia ninguém, então a hiena não deveria ter problemas. E lá vai ela, enquanto a moça, cansada das emoções do

dia, senta-se junto à janela para ler *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift.

Coincidência: este era um livro muito apreciado por Jane Eyre menina, no conto de Brontë. Jane entendia as peripécias da história como “narrativas de fatos”, o que lhe parecia atraente após ter concluído, por observação das folhas verdes do jardim, e de flores como a dedaleira, que fadas e duendes tinham se retirado da Inglaterra para lugares mais selvagens e acolhedores. Jane acreditava que um dia poderia empreender uma longa viagem e encontrar os minúsculos campos, as minúsculas casas e pessoas de Lilipute. Após o episódio do quarto vermelho - o castigo e as visões de terror - passou a ver o livro de modo totalmente diferente. Parecia-lhe mesmo outro livro, sinistro e lúgubre, enquanto Gulliver lhe surgia como alguém tristíssimo, viajando por regiões muito perigosas (Brontë:1983:21).

A jovem que lê *As aventuras de Gulliver* na Inglaterra das primeiras décadas do século XX, a personagem sem nome de Carrington, porém, apenas aprecia a história, comentários, se os tem, guarda para si mesma. Noto que este é um clássico da veia literária satírica inglesa, gênero com o qual Carrington está trabalhando no conto *A Debutante*, com pinceladas de humor negro. Depois de uma hora e tanto de leitura, ela percebe um mau presságio, “um morcego entra pela janela dando gritinhos”, e como sente muito medo de morcegos, ela se esconde atrás da cadeira.

Ainda está com o livro entre as mãos, quando sua mãe, pálida de fúria, entra em seu quarto, reclamando que mal os convidados haviam se sentado à mesa “o ser que ocupou seu lugar” se levantou e gritou: “Com que então, meu cheiro é um pouco forte, não é? Pois, não como pastéis” e, dizendo isso, arrancou o rosto e comeu-o! Em seguida, deu “um grande salto e desapareceu pela janela” (Carrington:1992:35-40).

O que é identidade? A aparência e as vestes, como alguns personagens do conto entendem? O interior, mas qual é ele se somente as aparências parecem ser levadas em conta? O cheiro? Para os surrealistas - grupo que Carrington frequentou - ao serem liberados de suas aparências, propriedades físicas e funções, os objetos e os seres adquirem um inesgotável poder de migração. Instaure-se uma atmosfera de indeterminação e certeza que evoca um tempo primal,

quando as coisas não conheciam estados definitivos, quando não havia oposições nem contrários (Moraes:2002:76). Um corpo subversivo envolve noções de superfície e limites borrados entre interior e exterior.

A pele que separa o fora e o dentro também não é suficiente para definir a identidade. A pele é viva, “um estado de agitação”, movimentos; a pele é “transitória e mutável como as montanhas, as pedras e as cavernas” (Laurentiis:2017:47). O dentro e o fora, a escultura e o corpo são indissociáveis. Transferências, troca de papéis, fronteiras fluídas entre espécies, híbridos de todo tipo, metamorfoses urgentes e diretas, os vários reinos da natureza, criam personagens fantásticos em contos não menos fantásticos. “A importância de definir superfícies, o medo da invasão, a perda da brecha, o desejo de ser penetrada, a fusão, são modos diferentes do questionamento ontológico central a respeito do lugar do sujeito no espaço” (Cottenet-Hage:1993:82).

Os contos de Carrington não são somente ficcionais, algumas também são históricas e fundem as várias fontes. Os textos ou pinturas são sempre múltiplos em sugestões, caminhos, ambivalências, tornando impossível qualquer fixação. Ela procura reconstruir o mundo de modo a permitir que as mulheres se encarreguem de si próprias e se abram para trocas com o exterior em busca intencional de independência.

Há outra hiena próxima a Carrington em seu autorretrato de 1938, *The Inn of the Dawn Horse* (O Albergue do Cavalo da Aurora), hoje parte da coleção do *Metropolitan Museum* de Nova Iorque. No quadro a figura central tem os traços da artista, se encontra em um quarto ou sala, um tanto misterioso, sem móveis, exceto por uma poltrona vitoriana na qual ela está sentada e mal acomodada. Quem está ali, porém, não é uma menina e sim uma mulher. Uma de suas mãos aponta para uma hiena com três tetas cheias de leite, enquanto a outra permanece suspensa sobre o braço da poltrona que, estranhamente, mimetiza o gesto da mão. Atrás, pendendo da parede, um cavalo de pau, brinquedo de criança, com sua sombra e, através da janela aberta, se avista um corcel branco galopando pela paisagem noturna.

O cavalo branco – recorrente na obra de Carrington – salta para a noite, impulso e poder no imaginário da artista, manifestos já

no cavalo de brinquedo que não é estático porque tem suporte para balançar e pode ter sugerido à criança um impulso inicial. Agora que já cresceu, o brinquedo se torna recordação sombreada na parede. A hiena é selvagem e estranha, suas inúmeras conotações também a dizem cruel. No quadro, é protetora da moça, um familiar no dizer de Warner (2017), poderosa e nutriente. A cadeira em que a jovem está sentada no quadro é metamórfica, seus pés se transformam em pés femininos, seus braços se misturam com os da mulher. Ela usa botinas vitorianas, calças e casaco de montaria, mas não está confortável na poltrona. Uma mulher não deveria se sentar na borda da cadeira com as pernas abertas, como a do autorretrato, observa Guiral (2018:101). No mais, a vasta cabeleira, meio juba meio crina de cavalo, embaraçada e ao vento, como a juba da hiena do sótão, Bertha Mason, afirma ser a figura uma mulher.

No retrato de Carrington, ela olha a hiena e pressente o corcel que corre janela a fora. O cavalinho de pau deixado de lado, é também um sacrifício do cavalo. Opera-se, assim, uma alternância de significados, pois se nos mitos ou nas praças o cavalo é montaria de heróis, conquistadores, imperadores e salvadores (Hilmam (1997). No quadro de Carrington o que lemos é a gentileza, independência, impulso animal, movimentos. O mistério do animal só pode ser percebido quando o sacrifício do cavalo o livra do peso heroico e marcial, peso esse que não se vê na pintura. Livre do fardo cultural mais óbvio, o animal pode sugerir, por exemplo, Epona, a antiga deusa celta, ou o sentido que lhe dava a alquimia que atribuía ao ventre do cavalo a função de calor interno para a digestão de eventos, de incubação.

A hiena do quadro exibe três tetas repletas de leite o que permite entrever a fusão entre criatividade biológica e artística e a necessidade de retroceder até épocas anteriores à linguagem para retomar a força e a ligação entre os reinos da natureza, entre a vida e a morte. Animal da noite, a hiena é transformadora de matéria, devora a carne, limpa e mastiga ossos com seus poderosos dentes, mordisca os resíduos da existência anterior, infantil e socializada. No quadro a hiena, é feroz pelo olhar, mas mansa ao se aproximar da moça sentada, de quem parece estar cuidando. Torna-se uma mãe selvagem, rica em nutrição e sugestões; o cavalo branco é mágico, como os dos contos celtas de sua infância e dispara, em seu galope, voa livre pela

noite assim como a hiena pula pela janela livre das grades do zoo, rumo as sombras e a noite no conto da debutante relutante/decidida.

As metamorfoses por serem imediatas trazem maior leveza e agilidade aos movimentos. Alberth aproxima essas duas cenas da noção de abjeção em Kristeva. Nos dois casos, essa seria também a função da hiena, mostrar a raiva e o ressentimento da artista pelo fato de tentarem colocá-la no mercado do casamento. Abjeção é termo empregado para a hiena, porém, no conto e no quadro ela não evoca qualquer suposta sujeira; aponta sim para a perturbação da identidade, do sistema e da ordem, daquilo que não respeita fronteiras, posições e regras (Alberth:2004:35). Warner, por outro lado, lembra que Carrington é gótica em seu humor e que o horror se volta para “a experiência real e perseverante” no que “traz à mente Mary Shelley, que também fantasiava coisas improváveis e conseguiu assim sobreviver ao Romantismo” (Warner:2017:xiv) – e que por seu lado evoca a mãe de Shelley, a hiena de anáguas, Mary Wollstonecraft.

Bachelard lembra que é possível ultrapassar formas humanas para tomar posse de outros psiquismos, e que é preciso perceber o animal em suas funções, não em suas formas. “A vida animalizada é a marca de uma riqueza e de uma mobilidade dos impulsos subjetivos” E ainda, “é o excesso do querer viver que deforma os seres e que determina suas metamorfoses” (Bachelard:1995:12). No conto ou no quadro de Carrington o que se mostra é o impulso muscular, a violência realizada na mesma certeza do gesto animal e esse, para Bachelard, é o segredo da poesia ardente. O gosto pelas metamorfoses, diz o filósofo, caminha ao lado a pluralidade de atos.

Nos contos, pinturas, peças de teatro, e outras intervenções de Carrington, animais e humanos dialogam. Jovens rebeldes são amigas de hienas, de cavalos e de mulheres-lobas. Ela escolheu como fera a hiena e o cavalo como animal de predileção. Em 1987, em uma entrevista para o documentário *The Flowering of the Crone*, Carrington revelou ter escolhido a hiena porque nos zoológicos que frequentara desde pequena, sempre fora particularmente atraída por elas, considerando que a grande virtude desses animais era comerem o lixo – as hienas são animais da limpeza em seus ambientes, as vezes também em outros, e elas sempre sentem fome.

Em 1999, numa entrevista concedida em sua própria casa, ela explica melhor a ideia: “Sou como uma hiena, entro em latas de lixo.

Tenho uma curiosidade insaciável” (Alberth:2004:32). Sou como uma hiena curiosa, sempre remexendo o lixo! Ali se pode encontrar alguma coisa que ao se misturar com outra gera novas funções, novas metamorfoses e formas. Nessa comparação surreal a identificação parece chocante, mas o choque é parte do humor negro característico de Carrington.

O choque faz parte também do conto da debutante relutante/decidida, no qual a jovem personagem não hesita em concordar com a morte do Outro, um ato de violência predatória deliberada que se torna, na narrativa, vínculo irônico para dois motivos de contestação social: um em relação à classe alta inglesa e seus rituais formais centrados em festas, nas aparências e maneiras codificadas, e outro, mais sutil, aponta a perversa amizade através da qual a hiena age no papel de procuradora da jovem, do mesmo modo que a hiena do sótão agiu como substituta de Jane Eyre, ou que a injúria “hiena de anáguas” perversamente deu novo impulso e projeção à pensadora Mary Wollstonecraft. Em todos os casos a risada da hiena tornou mais leve o choque das novas mudanças, confrontações e metamorfoses, ao mesmo tempo em que foi ampliando nossos conhecimentos e imagens sobre um animal que não nos é próximo.

Foi em torno da presença da hiena na literatura moderna da Inglaterra, a partir do século XVII, que desenvolvi este trabalho. Central foi a noção de Bachelard (1995) dos animais como seres que figuram, encarnam “energias habitadas” ou “síntese de atos”, para que desenvolvesse aqui uma leitura reflexiva, em aberto, sobre obras literárias singulares. Mostrou-se o que vai além de uma simples representação literária, pois produz multiplicidades no limite do visível que a linguagem coloca em cena em um espetáculo vivo. As artes “assim como as demais esferas da sociedade, estão constituídas, em maior ou menor grau, pelos regimes de verdade como as desigualdades de gênero, tendo em vista que pertencem ao campo da cultura, com suas tensões e historicidade” (Tvardovskas:2013:81).

Referências

- ALBERTH, Susan. Leonora Carrington, Surrealism, Alchemy and Art. Burlington: Lund Humphries, 2004.
- BACHELARD, G. Lautreamont. Paris: Jose Corti, 1995. bell hooks. Ain't I a woman? New York:South End Press, 1981.
- BENTLEY, P. The Brontës. London Thames and Hudson, 1986.
- BRONTË, C. Jane Eyre.London: Collins's Clear-Type Press, 1848, 3ª ed.
- _____. Jane Eyre. Rio de Janeiro: Francisco Alves, trad. Marcos Santarrita, 1983.
- CARRINGTON, I. La casa de Miedo. Madrid:Siglo Veintiuno, trad. Francisco Torres Olivier, 1992.
- COTTENET-HAGE. "The Body Subversive: corporeal imaginery in Carrington, Prassinis and Mansour" in CAW, M e alii Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1993.
- FEDERICO, A.F. The Madwoman in the Attic, After Thirty Years. Columbia: University of Missouri Press, 2009.
- GARCIA, C.C. Ovelhas na Névoa. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos,1995.
- GILBERT, S e GUBAR, S The Madwoman in the Attic.New Heaven: Yale University Press, 1979.
- GORDON, C. Romantic Outlaws. New York: Random House, 2015.
- GUIRAL, J.C. Hechiceras. Espanha: Ediciones Trea, 2018.
- HILMANN, J. O Mito da Análise. SP: Paz e Terra, 1984.
- _____. e alii Dream Animals. Vancouver: Chronicle Books, 1997.
- LAURENTIIS, G B D Louise Bourgeois e modos feministas de criar. São Paulo:2017.
- LUTZ, D. El gabinete de las hermanas Brontë. Madrid: Siruela, trad. Maria Porras Sánchez, 2017.

- MASCORT, M. “Mastabas” in *National Geographic, Historia*. Barcelona: nº 167, 01/2018.
- MOERS, E. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1977.
- MORAES, E.R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MUNDY, J. (ed.). *Surrealism, desire unbound*. London: Tate, 2002.
- PERRY, K-K Y. “O olhar oposicional de bell hooks no Brasil: tradução e pensamento feminista negro diaspórico” in Brandão I, Cavalcanti I, Lima Costa C, A. Lima, AC, *Traduções da Cultura (orgs)*. Editora Mulheres, 2017, pp.510-518.
- RICH, A. *On Lies, Secrets and Silence*. London: Virago, 1984.
- ROSEMONT, P. *Surrealist Women: an International Anthology*. Austin: University of Texas Press.
- SHOWALTER, E. *A literature of their Own*. Princenton: Princenton Un. Press, 1977.
- SPIVAK, G.C. “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism” in *Critical Inquiry* 12, (Autumn), 1985.
- TOMALIN, C. *Life and death of Mary Wollstonecraft*. London: Pinguin, 1985.
- TVARDOVSKAS, L. *Dramatização dos corpos*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- WARNER, M. “Introduction” in L.Carrington, *Down Below*. New York: nyrb, vii-xxxvii, 2017.
- WOLLSTONECRAFT, M. *Maria, of the wrongs of woman*. London and New York:1994.
- _____. *Reinvidicação dos Diretos das Mulheres*. São Paulo: Boitempo, trad. Ivania Pocinho Motta, 2016.
- _____. *A Vindication of the Rights of Woman*. USA, Pearson, 2006.

RECEBIDO EM: 01/06/2018
APROVADO EM: 12/07/2018

CAROL RAMA: BETWEEN SEXUALITY, MADNESS AND PAIN¹

Carol Rama, entre a sexualidade, a loucura e a dor

Margareth Rago*

ABSTRACT

Long ignored by the critics of art, the artistic production of Carol Rama (1918-2015) gains prominence in exhibitions and in feminist interpretations. It is highlighted, in her work, issues related to sexuality, erotic fantasy, lust in the relationship between genders, male masturbation and sensualized exhibition of naked bodies, associated with madness and sexual perversion. Foucault's reflections and conceptual operators allow us to launch a more in-depth look at this transgressive artistic production and show the striking criticism that the Italian artist launches to the dispositif of sexuality, the biopower and eugenicist science. As shown by the philosopher, in his critical reading of both medical science and Christianity, since the 19th century, the normalizing processes were leaned on medical-psychiatric notions, such as *psychopatia sexualis*, updating misogynist narratives about original sin and the figure of Eve, almost always accompanied by the serpent. I explore these themes regarding the pictorial art of Carol Rama, seen as a practice of female freedom.

Keywords: art, sexuality, biopower, feminist criticism

RESUMO

Por longo tempo ignorada pelos críticos da arte, a produção artística de Carol Rama (1918- 2015) ganha destaque em exposições e nas interpretações feministas. Sobressaem, em sua obra, temas relacionados à sexualidade, à fantasia erótica, à lascívia na relação entre os gêneros, à masturbação masculina e à exposição sensualizada de corpos nus, associados à loucura e à

¹ I would like to thank the Archivio Carol Rama, Torino, that kindly allowed me to reproduce Rama's paintings in this paper. All the figures used are © Archivio Carol Rama, Torino.

* Full Professor in the Department of History, State University of Campinas (UNICAMP).

perversão sexual. As reflexões e os operadores conceituais de Foucault permitem lançar um olhar mais aprofundado a essa produção artística transgressora e evidenciar a crítica contundente que a artista italiana lança ao dispositivo da sexualidade, ao biopoder e à ciência eugenista. Como bem mostrou o filósofo, em sua leitura crítica tanto da ciência médica quanto do cristianismo, desde o século XIX, os processos normalizadores se apoiaram em noções médico-psiquiátricas, como a de *psychopatia sexualis*, reatualizando narrativas misóginas sobre o pecado original e a figura de Eva, quase sempre acompanhada pela serpente. Exploro esses temas a partir da arte pictórica de Carol Rama, vista como prática da liberdade feminina.

Palavras-Chave: arte, sexualidade, biopoder, crítica feminista

Figura 1



Carol Rama em 1997; © Archivio Carol Rama, Torino

-between the artist and the philosopher

In the article titled "The phantom limb. Carol Rama and the history of art"(2015), Beatriz Preciado starts her presentation of the Italian artist, denouncing the exclusion of her work since the fascism in the 1930s and the return of the repressed, the return of "phantom limb". Rama is born in 1918 into a family of industrial bourgeoisie of Turin, the Italian city known by the counsel of factories, in the twenties, analyzed by Antonio Gramsci and Luigi Fabbri, and dies in 2015. In reality, her first exposition, carried through in the Faber gallery of Turin, in 1945, does not happen; it is closed for "obscurity". And only in 2017, her work is displayed, for the first time, in New York, in the "Antibodies"² exposition, carried through in the New Museum.

Preciado believes Rama to be a radically subversive artist, noting that she gets to give a face to the character of "the origin of the world ", of Gustave Courbet, 1866: her production is about a woman who desires, a political agent, and not without a face like in the framework of the French painter. At another moment, the Spanish critics claims that, in the past, there was not yet a case of intelligibility adequated to understand the work of this artist, with which I totally agree and it helps understand the purpose of this text: the use of Foucault to speak of Rama and the use of pictorial images of Rama to read the philosopher.

I also consider that there was not a discursive regime appropriate to read the work of this painter, in addition to the idea of pornography or art punk, even decades ago, in the same way of uneasiness, misunderstanding or even irritation that Foucault always causes are well known and recurrent. About Rama, Preciado says: "She returns to undo dominant narratives" (2015: 19). To me, Foucault does not return; since the seventies, he has come to stay, uninterruptly, decade after decade, subverting consecrated ways of thinking and presenting other possibilities of thought, the "penser autrement" ("to think differently"). Here the term serendipity can be

² <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-carol-rama-art-way-process-lifes-pleasure-pain>

useful, when designating the random encounter of forces that produce new ideas and open new avenues. So, if Preciado complains of that lack of language to read the work of this artist, I record my meeting with Carol Rama and the new book of Foucault, *Les Aveux de la Chair*, released this year of 2018.

- where is the place of pleasure?

In addition to meeting with these two "artists of themselves", in the happy expression of Tony Hara (2015), we put the question to the work of Italian painter. After all, what is that uneases/attracts/seduces/fascinates in her workmanship? Since the 30's and 40's, Carol Rama paints erotic, obscene, abject figures, that evoke the libido, the sin and the flesh. In full validity of the fascist, patriarchal and eugenics ideals, that promoted the woman ideal as asexual-mother-of-the nation and that declassified the different as "the desviant ones", "sexual perverse" or "abnormal people", she defies the aesthetic standards and the bourgeois moral with images of sexuality, madness and pain. From Mussolini to Berlusconi, and investing courageously against the catholic church, her paintings disclose a fascination for the abject, obscene e exotic. According to the artcritic Anne Dressen, "the overflowing and pornographic eroticism of Rama when she was only 25 years old, was an act of *Resistenza*", highlighting the artist's statement when she expresses that "the sin was my master" (DRESSEN, 2015: 36).

In the series "Appassionata", naked women, well painted, with strong lipsticks, flowers in the hair and high red heels, alone or alongside male figures, also naked, appear in ambivalent erotic situations, since while the sexual organs are highlighted in red and raise multiple sexual fantasies, they are sometimes in wheelchairs, or disposed in some hospital bed.

Figura 2, 3 & 4

Série appassionata 1939; © Archivio Carol Rama, Torino

In "Opera n. 9" (1939), the four dental arches on a scene of fellatio create fear and desire, by referring to the castrator "vagina dentata". In several works, the red tongue stretched out evokes challenging erotic images: tongue licks, tries, enter holes, curses, poison, infects. "Dorina" (1940) stretches her tongue like a snake. In fact, the serpent is a recurring figure in Rama's workframe, evoking continuously the figure of the first woman in front of the devil's

temptation and on the verge of collapse. Sin rounds women, in these warm, reddish, shocking landscapes of the paintings of the Italian painter.

Figura 5 & 6



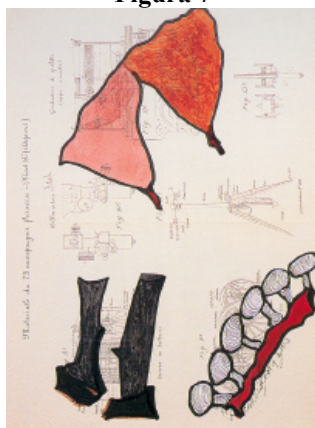
Opera n. 9 e Dorina 1940; © Archivio Carol Rama, Torino

Which body does Rama construct in her paintings? Images of non-normative bodies, as it appears in "Appassionata", from 1940, bodies in hospital bed, bodies that masturbates, have sex, defecate; mutilated bodies and amputees; bodies in wheelchairs, anyway, beyond the normative bodies of the fascist state. The idea of original sin is raised recurrently in her your work, whether in the figure of Eve with the serpent, on the organ in the characters' sexual suggestion, even on mere exposure of huge Phalluses, which penetrate or leave the female holes, as well as in her autobiographical narratives.

However, I want to go back historically, in addition to the Fascist regimes that revitalize Christian imagery, misogynist morality and culpability of the founding priests of the Christian Church and I also aim to highlight how Rama invests against technologies of power with her art. The bodies that she produces seem to laugh of Christian convictions and values. In this direction, Preciado sees "La mucca

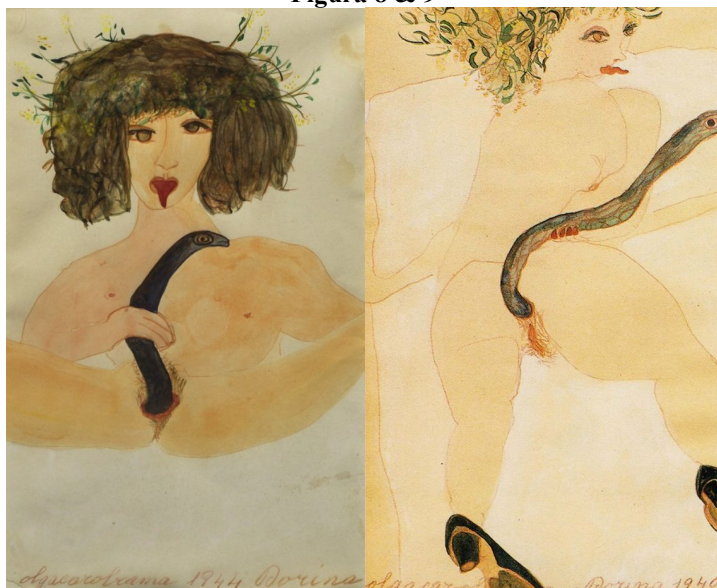
pazza" ("The Mad Cow"), a painting in which the animal infected by toxic products threatens to contaminate humans, such as the post-human figure of hysteria, or AIDS, and perceives, in several of their works, the exposition of the violence of the contemporary necropolitics and the exorcism of these fascist practices (PRECIADO, 2015: 33).

Figura 7



La mucca pazza 2002; © Archivio Carol Rama, Torino

In her paintings, Carol Rama mocks the Christian misogyny that makes the woman both the origin of the world and the "Devil's door", in the words of Tertullian (160dC - 220dC), or the responsible for the original sin, according to St. Augustine (354dC - 430dC), the origin of evil and the fall of man, dragging all of humanity. These conceptions, as we know, have shaped the Western psyche and also published medical-psychiatric settings that, in the nineteenth century, made the woman a figure of hysteria associated with the libidinous sex (GREENBLATT, 2018).

Figura 8 & 9

Dorina 1944/5; © Archivio Carol Rama, Torino

Commenting on the work of Carol Rama, Jack Halberstam observes that: "The female body in its job refuses to be the origin of the world or the face of death, the mother with the child in her arms or the artist *porn* backwards" (2015: 87). In her artistic production, sin and sex are always associated in the representations of naked, seductive, exaggerated, sinful women with their tongues extended outward, signaling illicit sex, just as the serpent, associated with the phallus, penetrates the female body, entering or exiting the holes. In fact, it is Rama who states that "sin is one of the most important things in life, (...) sin is one of the most beautiful things in the world" (RAMA *apud* VERGINE, 2015: 50), and so it stands in the place of sin to produce ruptures and undo the fall. According to Natalie Haddad:

Provocative quotes about sex and sin reinforce an interpretation of the artist as herself a kind of *appassionata*.

Rama did her part to cultivate this reading — “The ‘*Appassionata*,’” she says, “are criminal [...] so it’s important to have a criminal side to us” — and the libidinous (and libidinal) intensity of her work can be astonishing. Yet the complexity and intelligence of her visual language — laying waste to hegemonic constructs of femininity, female desire, and the female and male body — are crucial to its success.

Figura 10



Apassionata 1946; © Archivio Carol Rama, Torino

-Foucault and Christian morals

Artistic production of Rama is suggestive enough to keep the critical reading that Foucault provides about the Christianity of the early years of our era, in *Les Aveux de la Chair* (2018). On that volume IV of the *History of Sexuality*, the philosopher highlights the importance that sex and the notion of desire assume in the thought of founding priests, such as Tertullian, considered the "inventor of the original sin" and Augustine, responsible for production of the concept

of "libido", that is, the sexual form of desire, which updates the original fall. According to Foucault, sex becomes increasingly a fundamental key to the hermeneutic interpretation of the individual about itself, to the revelation of the soul, to the reading of the body movements, interiority and its own history, as well as to the confession of sins and the resulting purification and salvation, contrary to what happened with the spiritual asceticism of the ancient Greeks, studied earlier. In his words:

This is not only to learn sexual behavior rules according to the moral, but also to examine incessantly in order to interrogate the libidinal within himself. Is it necessary to say that, after Saint Augustine, it is with the head that we experience the sexual thing? Let us at least say that the St. Augustine's analysis introduces a true libidinization of sex. (Foucault, 2004: 101)

Augustine sets a theory of concupiscence – the *libido* – as an internal structural element of the sexual act as we know it currently. Whereas there was sexual conjunction in Paradise, observes the philosopher, it is with the fall that man loses control of his own body and can no longer practice a moderate sex. He becomes a slave of *libido*. That is, "the fall produced libidinization of the sexual act" (2018:339): that is, the problem is not the sex, but the excess, the fact that *libido* manifests itself, after the fall, in the form of involuntary and that is how we have designed it till this day. Augustine proposes an ethic of non-excess. The problem for him becomes the involuntary erection, the lack of control of one part of the body, a helplessness with which Adam was punished due to disobeying God. "It is the will turned against itself, decoupled (...) in the movement of the libido that accompanies the sexual act, one can see the division tag that, dividing the whole subject, makes one want what he does not want." (FOUCAULT, 2018:343). To paraphrase Augustine, Foucault concludes: "Instead of becoming fully master of himself, (...) by his own free will, he died in his spirit: he will die, in spite of himself, in his body." (2018: 343)

The emergence of the "subject of desire," which is far from being an individual who uses pleasures, had already been problematized in vol. I of the *History of sexuality* and in other

articles, and it is here taken up. It refers to the guilty and powerless subject, unable to know himself, the one who obeys, subjected to the search for truth of himself in the eyes of the pastor, far away from the one who seeks the care of himself in the pagan world. The perverse ownership that makes Christianity the asceticism of the ancients is thoroughly analyzed in *Les Aveux de la Chair* and shows how, to Foucault, Christianity marks a moment of profound disruption and destruction in Western culture. He says, analyzing the question of discretion between the ancients and the Christians:

In the old conception, the capacity to make the sharing between the maximum and the minimum and the aptitude to have the right measure in the way of conducting were linked to the use that each one made of its own reason. (...) (Christianity) The heteronomy of man is fundamental and it is never to himself that he must resort to define the extent of his conduct. There is a reason for that: it is that, after the fall, the evil spirit has established his Empire over the man. (...) Satan is, therefore, the principle of illusion in its own interior of thought (FOUCAULT, 2018:131).

In order to present itself as the only possibility of the soul salvation, as escape for the human being condemned to suffering in this world, due to his disobedience and rebellion, it must destroy him from the inside, produce a definitive split in his own being, which the Christianity does makes, with the introduction of suspicion in the heart of the individual. To suspect and to recognize oneself as a sinner and to obey slavishly are part of the same movement of the one who resigns himself and that accepts to be ruled by others. And this is not a provisional obedience as the asceticism of the ancients, a passage to reach the self-domain, the *apatheia*³, but it is an eternal obedience, because all are subject to relapse. Foucault says:

Christian obedience is not a way to respond to an order, it is not a response to the other. Obedience is and must be a way

³ "The Greek *apatheia* ensures the control of oneself", to become master of himself, the individual has to obey his master, provisional Guide. "The purpose of Christian obedience is to mortify his will, to cause his will to die" (FOUCAULT, 2008: 235).

to be, before every order, more fundamental than any situation of command; therefore, the rule of obedience anticipates in some ways the relations to others (FOUCAULT, 2014:245).

In Christian pastoral care, women are continually associated with sin and flesh, seen as public dangers and cited as wasteful, frivolous, sensual and sinful, since Eve, responsible for the fall of humanity; they demand, therefore, greater control and vigilance by men. Yet the serpent, elevated to the condition of goddess in ancient Egypt is sex-linked, transformed into a metaphor of the phallus, the symbol of perversion, of malice and betrayal. The languages of both Serpent and woman are found in the watercolors of Rama. And here I return to Foucault: "In *De carne Christi*, Tertullian sees the origin of the fall in the fact that the snake (le serpent, in French) made advances in the body of the woman when she was still a virgin. Cain would be the offspring of that action." (2018:45, n. 3)

-Carol Rama and antibodies

Figura 11

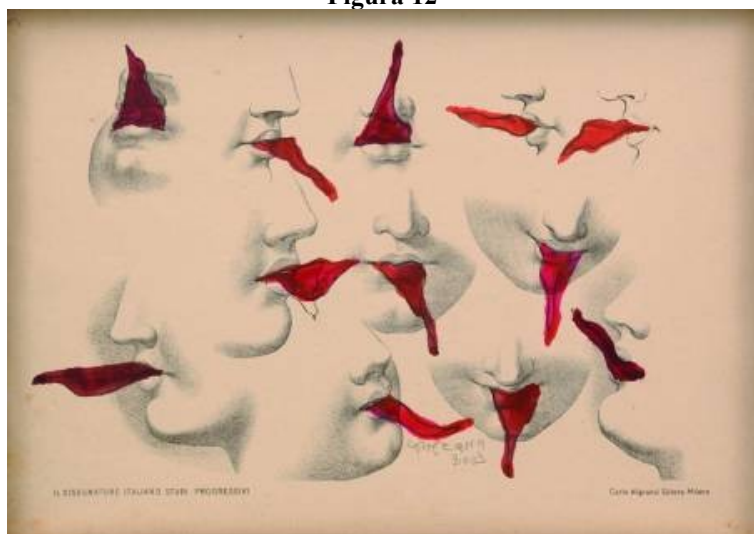


Masturbazione; © Archivio Carol Rama, Torino

Opposing to self-mortification and the annulment of will, Carol Rama proposes another course with her artistic work, when putting in scene the blaming of woman, the sin of Eve, the seduction of the serpent, and the empire of the flesh. And there is no way to not refer to the parrhesiastic attitude of the artist, always courageous, insolent and scandalous in its cynicism. The transgressive bodies she constructs then appear as antibodies, as antidotes to the normalizing forms that aim to encode, stiffen, or castrate them.

Contemporary feminisms will also radicalize these ideas. In the years 70, French feminists seek to deconstruct this morale-boosting reading, showing that there is a "phallic libido", there is also a female libido, a "libido à soi ", as the psychoanalyst and Professor Antoinette Fouque says, in the seminars she organizes at the University of Vincennes, in 1969, in which she suggests the notion of "libido creandi des femmes", as opposed to the "phallic libido". (FOUQUE, 2018:217).

It can be said that Carol Rama is much closer to these feminists, even without assuming any explicitly feminist activism. But we can also approach her with the famous Brazilian writer Machado de Assis, who ironizes the moralistic and misogynist conceptions of the priests of the Catholic Church, not only from Turim. In his tale "Adam and Eve", published in 1885, in the midst of a tasty conversation at the home of Mrs. Leonor, in the wake of 1,700, Judge Dr. Veloso decides to expound his theory about the origin of the world. In contrast to the official version, he explains that the world was really created by the devil. When it comes to evil work, God is taken to compensate for the damage and disaster caused to the universe by the Satanic creator, creating the sky, the Moon and the stars and blowing the enlightened soul on the bodies of Adam and Eve. Eve, in turn, does not accept the suspicious invitation of the envious Serpent, refusing to disobey and betray God, which results in the wide acceptance and free entrance of the couple in the Garden of Eden, blessed by God for all eternity.

Figura 12

Carol Rama - Lusinghe - 2003 - pastello, acquerello e smalto su carta (vecchia stampa) intelata - cm 25x35 - coll. privata

Lusinghe; © Archivio Carol Rama, Torino

References

- ASSIS, Machado de. “Adão e Eva” (1885). *Contos: uma antologia*. Seleção John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 2^a.ed, pp. 247-279.
- DRESSEN, Anne. “Foreign Bodies”. In: VERGINE, Lea *et alli*. *The Passion according to Carol Rama*. Milano: Carlo Aliprandi Editore, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, vol. 4. *Les Aveux de la Chair*. Paris: Galimard, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Do governo dos vivos*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- FOUCAULT, Michel. “Sexualidade e Solidão”, *Ditos e Escritos*, vol. 5, *Ética, sexualidade, política* Org. Manoel Barros da Motta; trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 92-103.
- FOUCAULT, Michel. “Le jeu de Michel Foucault”, *Dits et Ecrits*, vol. III. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. “O poder e a política de Michel Foucault”, *Ecopolítica*, n.12, mai-ago 2015, pp. 93-107.
- FOUQUE, Antoinette. *MLF Psychanalyse et politique, 1968-2018. Vol.I – Les premières Années*. Paris: des femmes -Antoinette Fouque, 2018.
- GREENBLATT, Stephen. *Ascensão e Queda de Adão e Eva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HADDAD, Natalie “The Passion and Pain of Carol Rama”, September 9, 2017
Disponível em: <https://hyperallergic.com/399442/carol-rama-antibodies-new-museum-2017/>
- HALBERSTAM, Jack. “Wheels, Worlds, and Women”. In: VERGINE, Lea *et alli. The Passion according to Carol Rama*. Milano: Carlo Aliprandi Editore, 2015, pp.87-88.
- HARA, Tony. “Além das palavras de ordem: a comunicação como diagnóstico da atualidade”. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 403-414.
- PRECIADO, Beatriz. “The phantom limb. Carol Rama and the history of art.” In: VERGINE, Lea *et alli. The Passion according to Carol Rama*. Milano: Carlo Aliprandi Editore, 2015, pp. 13-33.
- TERTULLIEN. *La Toilette des Femmes (De cultu feminarum)*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1971.
- VERGINE, Lea *et alli. The Passion according to Carol Rama*. Milano: Carlo Aliprandi Editore, 2015.

RECEIVED ON: 08/01/2018

APPROVED ON: 10/01/2018

LUCRECIA MARTEL E ALBERTINA CARRI: NARRATIVAS FEMININAS SUBJETIVAS NO NUEVO CINE ARGENTINO (NCA)

Lucrecia Martel and Albertina Carri: subjective feminine narratives in the nuevo cine argentino (NCA)

*Mônica Brincalepe Campo**

RESUMO

Lucrecia Martel e Albertina Carri são duas das principais diretoras do nuevo cine argentino, movimento cinematográfico de meados dos anos 1990 e início do século XXI. Nas obras das diretoras, a subjetividade é desenvolvida como uma característica que sublinha os temas privados, ligados particularmente ao olhar das mulheres sobre as relações familiares, às estruturas sociais existentes e às práticas culturais que as envolvem. Partem, portanto, do particular para uma expressão crítica, afinada e atenta daquilo que as cercam. A ênfase na subjetividade busca compreender como o ponto de vista das narrativas incide sobre a escrita da história e expressa o tempo presente. O uso inventivo da linguagem e possibilidades do audiovisual marcam a produção destas diretoras e constroem suas especificidades enquanto artistas. Em suas obras, destacam-se os temas dos conflitos, tanto aqueles referentes à violência existente no interior da família como também relativos ao trato em sociedade, instigando-nos a pensar sobre a singularidade destas como expressões contemporâneas em nossa história. Neste artigo analisarei dois filmes: *Los Rubios*, de Albertina Carri (2003), e *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel (2008).

Keywords: Lucrecia Martel; Albertina Carri; subjetividade; mulheres.

* Professora no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: monicampo10@gmail.com

ABSTRACT

Lucrecia Martel and Albertina Carri are two of the most important directors of the nuevo cine argentino (new argentinian cinema), a cinematographic movement starting from the 1990s and enduring through the XXI century. In their works, subjectivity is developed as a feature that underlines private themes, being particularly connected to women's outlook on the family relations, social structures and cultural practices that surround them. From a sensitive view on personal matters, they then develop a sharp and attentive critique of their environment. This emphasis in subjectivity strives to understand how the point of view of the narratives affects the writing of history and expresses the present time. Inventive use of language and audiovisual possibilities mark the production of these directors and construct their specificities as artists. The themes of conflict stand out in their works, both those referring to violence existing inside of families and those related to daily life in society, instigating the viewers to think about the singularity of those clashes as contemporary expressions in our history. In this article, two movies will be analyzed: *Los Rubios*, from Albertina Carri (2003), e *La mujer sin cabeza*, from Lucrecia Martel (2008).

Keywords: Lucrecia Martel; Albertina Carri; subjectivity; women.

Agora, acho que teria sido melhor ser ferida nas pernas ou nos braços, que doesse o corpo. Porque a alma...Dói muito!
Svetlana, Aleksievitch. *A guerra não tem rosto de mulher*

Introdução

A citação na epígrafe deste artigo foi retirada do livro *A guerra não tem rosto de mulher*, trabalho da Nobel de literatura em 2005, Aleksievitch Svetlana. Nesta obra, a escritora articulou uma série de entrevistas nas quais as falas das depoentes são recortadas a alinhar não a grande guerra, tradicionalmente apresentada nos livros de História Militar ou de História Política – aquela que tem sido sempre narrada pela perspectiva masculina – mas a perspectiva de mulheres, orientada pela subjetividade emotiva das que estiveram ativamente no front do

conflito. Nos relatos, lemos sobre o cotidiano interrompido, o novo cotidiano construído nas trincheiras, aquele que foi obtido na cumplicidade entre muitos, em que a dedicação à causa (a defesa da URSS e a luta contra os nazistas) e à nação, aparecem orientadas pelas sensibilidades e atenções emocionais que escapam em meio aos depoimentos. Narradas algumas vezes com humor e outras tantas com mágoas, porque muito machucadas – em especial com os anos que seguiram à guerra, quando foram destratadas e silenciadas – as entrevistadas produzem uma polissemia não atentada até então nas narrativas de guerras. É esta atenção ao que diz respeito ao sensível – e às sensibilidades femininas, em particular – que parece emergir nos filmes de Lucrecia Martel e Albertina Carri.

As diretoras nasceram nos anos da ditadura argentina e cresceram sob os efeitos diretos dessa ação e experiência. Não são soldadas do front, como as depoentes do livro de Svetlana, mas sobreviventes (especialmente Albertina), da violência presente cotidianamente naquela sociedade em estado de exceção. Podemos, então, relacionar a obra destas diretoras e a reflexão subjetiva dos espectros que rondam seus cotidianos a essa experiência de violência vivida e seus desdobramentos, que estão presentes, expostos e expressos na linguagem audiovisual que elas compuseram. Desta forma, este artigo busca pensar as obras indicadas como expressão de linguagem da violência vivenciada e manifestada em relatos de subjetividade, ligadas aos sentimentos e às sensibilidades de Albertina Carri e Lucrecia Martel.

Pequenas biografias e características estilísticas das obras das cineastas

Lucrecia Martel é originalmente da região de Salta, ao norte da Argentina. Originalmente de Buenos Aires, Albertina Carri se mudou para o interior depois do sequestro e desaparecimento de seus

país pelas mãos da ditadura. Ela passou a infância na casa de seus tios, no campo. Portanto, ambas as diretoras podem ser percebidas envolvidas na cultura dicotômica argentina, em que Civilização e Barbárie (Shumway, 2008) norteiam o modo de se pensar a nação. Elas não são frutos do espaço urbano de centralização política e cultural ao qual associamos os buenaienses, mas sim da experiência do atraso com o qual o campo – ou seja, a região não portenha – é observado. Nas obras desenvolvidas pelas cineastas, elas buscam questionar as relações intrafamiliares nas quais são percebidas a permanente tensão e possível emergência da violência.

Em Martel, os espaços das casas estão pensados de maneira envolvente nas tramas, com enquadramentos parciais, os quais em regra não permitem o engano de uma suposta visão de conjunto de um campo aberto e totalizante. Isso faz com que o espectador sempre esteja alerta sobre a incompreensão do espaço cênico e em permanente suspense com a narrativa que se desenvolve. Já em Carri encontramos o uso de variados artifícios de linguagem, como a animação, o *stop motion*, entre outras técnicas audiovisuais, ou seja, a exploração de distintos meios de expressão para colocar em questão seus temas.

Se gêneros cinematográficos fossem passíveis de serem atribuídos a estas diretoras (mas como indicações e não como amarras de tipologia), à Lucrecia Martel o suspense que constitui a base dos filmes de terror estaria de boa maneira atendido; já em Albertina Carri, mais que o suspense, a explosão da violência parece escapar por sua obra poderia aproximá-la de algo mais afeito ao explícito do gênero *slasher*. Assim, a tensão do gênero de terror incide de maneira evidente, mas diferenciada nas diretoras. Se em Lucrecia Martel o suspense com o uso da banda sonora e da parcialidade dos enquadramentos constitui a tensão assombrar o espectador em suas narrativas, em Albertina Carri essa tensão acaba por explodir em violência explícita, que não tem por efeito um apaziguamento de seus espectadores e muito menos um destensionar da trama.

Outra característica que pode ser ressaltada nas diretoras é que estas carregam uma perspectiva feminista que busca gerar um incômodo reflexivo nos espectadores, conduzidos nas tramas por meio de um ativismo sexuado. Dois tipos de personagens mulheres estão caracterizadas em Martel – as falantes e as introspectivas – sendo ambos os tipos enredados nas tramas familiares da sociedade conservadora. Em Carri, as novas expressões de relações afetivas explodem em tela, constituindo diferentes rearranjos familiares. Em ambas as cineastas encontramos a perspectiva crítica em relação à sociedade, principalmente à família nuclear heteronormativa tradicional, sendo a possibilidade ou não de mudanças um vislumbre tenso de ser obtido. Analisar as percepções sobre a família, a sexualidade, a feminilidade, e observar o específico olhar subjetivo que ambas as diretoras empreendem em suas obras é nosso tema de fundo.

Sensível e sensibilidades – subjetividades femininas

Afirmar que sejam narrativas subjetivas é compreender a maneira como o entorno familiar é colocado no centro das atenções das diretoras a partir da perspectiva sensível e ligada às sensibilidades desenvolvidas criticamente. Não há fronteira ou limite entre o íntimo, o privado e a questão pública. Tudo se embrenha no *limiar*¹ dos comportamentos domesticados e civilizados nas quais as aparências se impõem, mas que escapam às amarras e irrompem em tela, escapando dos séculos de soterramento sob as regras que o processo civilizador ocidental construiu.

As narrativas por elas elaboradas possuem um cunho intimista, com abordagem subjetiva, nas quais o autoquestionamento que

¹ Como alerta J.-M. Gagnebin, Limiar e Fronteira são conceitos distintos em W. Benjamin, e é esta diferença que pretendo aqui indicar. “O limiar designa, ..., essa zona intermediária que a filosofia ocidental – (...) afeita a oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano, etc.), mesmo que haja, em alguns casos, um esforço em dialetizar tais dicotomias. (GAGNEBIN, 2014: 37)

construíram enquanto seres do/no mundo é devedor das experiências vivenciadas. Elas não se furtam a se exporem em permanente indagação sobre o ocorrido, e se colocam em cena como parte ativa e entranhada nas amarras deste lugar de memória presente. Entretanto, tal questionamento ressalta não somente seu próprio pertencer, mas o de todos nós. E este é o incômodo principal a manifestar-se nestas obras: a maneira como o particular e o público foram misturados. O campo privado e o público estão imbricados nestas narrativas, e surgem a provocar em todos nós, espectadores, o reconhecimento de nossa história em comum, onde memórias e agruras pessoais se confundem à história geral, fragmentada e misturada de toda sociedade.

Memória e história não são o mesmo: uma está sempre referente ao presente, pois é permanentemente revivenciada, enquanto a outra é uma construção calcada em procedimentos a partir dos quais sua escrita é erigida. A história deve ser cuidadosamente escrita por meio de procedimentos estabelecidos no campo a partir do qual se organizam discursos e narrativas (Benjamin, 2011). A memória se torna objeto analisado pela história, principalmente no século XX, quando entre tantas atrocidades cometidas se destacou a destruição documental em massa que foi realizada como política de esquecimentos e ocultação – por isso a importância que os testemunhos vieram a assumir (Ricoeur, 2008). A relação tênue e tensa entre memória e história por vezes confunde, mas deve ser observada e cuidada (Sarlo, 2007). Os filmes realizados são obras relativas às memórias experienciadas das autoras, e estes afetam a história.

Das características que marcam as obras fílmicas de Martel e de Carri estão a eleição da estética de relato subjetivo com que as cineastas constroem suas tramas (Piedras, 2014), articulando temas privados às questões relativas à política, à sociedade e às diretrizes das práticas culturais da vivência urbana. Seus artefatos estão marcados por cicatrizes das violências cotidianas que não estão curadas, da impotência diante do observado e/ou vivenciado. Destacam-se os temas

dos conflitos, sejam aqueles referentes à violência existente no interior da família, como também relativos à vida em sociedade. Os espaços público e privado são matéria destas narrativas que compõem de maneira instigante a prática filmica a que as diretoras se debruçaram, e nos deixam como rastros documentais a transmitir suas experiências auto-reflexivas (Rago, 2014). Por isso, na escrita da história se sente a motivação de elencar tais obras como linguagem a ser analisadas e pensadas (Seixas, 2004). Estas diretoras são os frutos daquilo que foi vivido sob a ditadura argentina, ou, mais contemporaneamente, nas democracias recentes, insipientes e insatisfatórias, em permanente e persistente luta para existirem e permanecerem vivendo nos países latino-americanos.

A elaboração de suas obras passa por este processo de expurgo particular e geral, da necessidade da escrita pessoal, subjetiva, que relata as violências mínimas e máximas do cotidiano. Este cotidiano mesclado do público e do privado, que agora ocupa a tela, é como uma expressão de seus gritos interiores, necessariamente transmitindo o vivido, e proposto aqui, neste artigo, para ser pensado como instigador de escritas de história (Certeau, 1982).

Os filmes produzidos estão no *limiar*, na borda borrada que ainda não permitiu passar o passado e o arrasta consigo, nos fazendo permanecer nesta *zona cinzenta* em que o conflito assim como a negociação podem ser investigados. Podemos interpretar e analisar estes filmes como memórias presentes e marcadas pelo passado, estando repletas com os testemunhos de suas diretoras, afinal, como cita Jeanne Marie Gagnebin ao retomar o historiador Michel de Certeau: “A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina” (Gagnebin, 2014: p. 30).

Para a autora, o ato da escrita, da produção e elaboração de uma obra ocorre para:

(...) enterrar e honrar os mortos, sobretudo se eu for historiador. Escrevi também para enterrar talvez meu próprio passado, para lembrá-lo e, ao mesmo tempo, dele me livrar. Escrevo então para viver o presente. Escrevo, enfim, para me inscrever na linha de uma transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas. Assim como leio os textos dos mortos e honro os seus nomes no ato imperfeito de minha leitura, também lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe. Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que eu vivi e de que vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha. Talvez isso ajude a ‘viver enquanto mortal e a morrer enquanto vivente’. (Gagenbin, 2014: p 30)

Os filmes de Martel e Carri não encerram a história, porém atuam de forma a marcar um presente redivivo e ainda incômodo em meio às memórias atuantes que arrastam o passado como espectros em seu cotidiano espiralado. Estas obras parecem situadas em um *limiar*, como a própria Jeanne Marie-Gagnebin descreve o conceito, ao retomar particularmente Walter Benjamin e os estudos a diferenciar *fronteira* (*Grenze*) e *limiar* (*Schwelle*).

(...) tendemos a usar, como se fossem sinônimos, as palavras ‘fronteira’, ‘limite’, e ‘limiar’, já que todos os termos aludem à separação entre dois domínios do real, muitas vezes opostos. Assim, esquece-se facilmente que o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. (Gagnebin, 2014: p 37).

Nos dizeres de Lucrecia Martel em entrevista sobre o filme *A menina santa*, “o que constrói uma história, o que a conta, não é uma coisa tão cerebral e direta, é algo bastante emotivo e misterioso” (Barrenha, 2013: p. 198). “A ideia (ao fazer cinema) é ver com quais

elementos sonoros, com quais elementos verbais, físicos se pode reconstruir uma emoção que está muito fixada na lembrança de alguém, mesmo que não seja essa cena que a pessoa tenha vivido” (entrevista de Lucrecia a HALAC, 2005: 97 – *Apud*: Barrenha, 2013: p. 108). E como arremata a própria autora Barrenha, encontramos em Martel “o olhar aguçado para o cotidiano, estudos íntimos e minimalistas da vida familiar de classe média no interior argentino e radiografias humanas às quais o espectador reage com o corpo”. (Barrenha, 2013: p. 198).

A narrativa filmica seria então articulada para expressar o emotivo, elaborada em uma estética onde as sensibilidades são o centro da atenção da diretora. A expressão das sensibilidades agenciadas na polissemia dos tratos entre os humanos em sociedade é a expressão máxima das obras realizadas pelas diretoras. Como mulheres, o olhar feminista que imprimem em suas obras não são o fruto restrito de uma característica biológica, mas referidas ao que Judith Butler (2016) chama de precariedade, parcialidade e contingência expressas pela subjetividade. Não se referem a um essencialismo biológico, e sim ao compromisso do porvir, pois se percebem parte da insegurança, da instabilidade do presente, e se pretendem a reivindicação de um devir, de um futuro, a reagir a um passado espectral que persiste no presente.

Para auxiliar a refletir sobre as obras das diretoras, propomos partir da definição elucidada na proposta de Soares e Miranda sobre o conceito de subjetividade em Deleuze e Guattari, como sendo “tudo aquilo que concorre para a produção de um ‘si’, um modo de existir, um estilo de existência” (Soares e Miranda, 2016: p. 9). O alerta dos autores Soares e Miranda está em perceber que o conceito de subjetividade está interligado à crítica à abordagem estruturalista que foi baseada na afirmação do “ser”.²

² Além disso, observam que este conceito deve ser relacionado a outras questões/conceitos, como os de maquínico, agenciamento coletivos e enunciação, para se compreender o processo de produção das subjetividades em meio ao assujeitamento e à singularização do Capitalismo Mundial Integrado.

A força dos dispositivos capitalistas em submeter e articular na malha de produção de subjetividades organizadas na contemporaneidade não significa a sujeição e a prisão aos ditames indicados, mas seria possível na leitura rizomática da atuação cotidiana assinalar as válvulas de escape, as resistências e as subversões ao cabedal oferecido.

A essa máquina de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de *processos de singularização*, uma maneira de recusar esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATARI; ROLNIK, 1999: 16-7, grifo do autor, Apud Soares e Miranda, 2016: p. 13)

Ao escrever sobre as biografias e estilos das cineastas, refleti sobre questões gerais que perpassam seus diversos filmes, mas elegi somente dois, um de cada diretora, *Los Rubios* e *La mujer sin cabeza*, para aprofundar a análise neste presente trabalho. Ao me debruçar sobre a perspectiva da subjetividade, reflito sobre a temporalidade expressa que incide para a reflexão do discurso histórico produzido, imerso em tempo presente (Hartog, 2013), mas que parece resistir em escapes de reivindicações e de devires (Rago, 2014).

Perspectiva de análise em Los Rubios, de 2003, e de La mujer sin cabeza, de 2008

Albertina Carri

Albertina Carri realizou *Los Rubios*, documentário que a destacou em 2003, e que desde sua produção surgiu marcado sob o signo da polêmica (Noriega, 2009). O filme foi realizado em uma narrativa contundente e inovadora, sendo marco do cinema documental do novo século. Ele foi construído a partir de diversos recursos de artifícios cinematográficos a expressarem suas dúvidas, mágoas, vazios, lacunas, feridas, os quais, portanto, mergulham em reflexões subjetivas. Carri lança mão de uma atriz para fazer seu alter ego. Ela explora a animação para representar sua imaginação infantil, ficcionalizando e construindo uma maneira de indicar sua compreensão dos trágicos fatos ocorridos quando era criança.

A apresentação dos depoimentos em *talking head*, os já clássicos testemunhos, foi feita de maneira diferenciada, estes foram deslocados de seu uso convencional de relato oficial e verdadeiro do passado, e ocuparam outro status, pois foram articulados como um discurso oficioso e insatisfatório para as questões que ela queria ver respondidas. O filme de Carri repercutiu nacional e internacionalmente de maneira incisiva, e afirmou a presença das reflexões íntimas de sua protagonista/diretora como memórias presentes (Bergson, 2011: p. 41).

Para discutir o caráter subjetivo desta obra indico algumas cenas e sequências do filme: em uma delas vemos a atriz Analia Couceyro, que faz o papel de alter ego de Albertina Carri, sentar-se em meio à ilha de edição cercada por computadores e telas de televisores. Os aparelhos reproduzem as entrevistas/depoimentos realizadas com os companheiros dos pais de Albertina Carri e realizadas no convencional sistema de *talking heads* de documentários e reportagens comuns em nosso cotidiano. De costas a todo esse equipamento, em uma cadeira giratória, a atriz ignora as telas e folheia o livro de sociologia do pai de Albertina, Roberto Carri. Em nenhum momento do filme essas entrevistas são usadas ou apresentadas.



IMAGEM 1 (Los Rubios 11:23 - ilha de edição)

Os relatos e os documentos coletados (fotografias, cartas, exame de dna, etc) são manuseados como peças de um quebra-cabeça incompleto, e não conseguem preencher o vazio da ausência dos pais carregado permanentemente. Não findar a passagem deles em terra, não se despedir (Freud, 2010), não obter os sacramentos finais, levam a este estado *limiar* que a obra tenta expressar. Voltar-se para o livro de sociologia do pai é recuperar um dos poucos objetos concretos por ele produzido: mesmo que este não tenha por finalidade expressar o afeto a sua filha e seja um texto acadêmico, ele é o resquício de sua personalidade e de sua fala sem intermediários, é a voz que resta. Assim, o filme não é a busca da verdade dos fatos, a investigação dos acontecimentos ocorridos com os pais. Albertina explica em outra sequência, quando recebe a recusa da agência de fomento do governo argentino em financiar o filme (o INCAA), a relação do que pretende

fazendo o documentário e o conflito com o que esperam e querem que ela faça como filme.

A diretora justifica suas escolhas dizendo que todos (amigos, companheiros, familiares, o governo) constroem relatos que heroificam e santificam seus pais, e que ela os perde em meio a memórias que não são dela. Ela não sabe mais o que é sua própria lembrança e o que vem das imagens construídas pelos demais – seus genitores se tornam diáfanos e afastados da humanidade cotidiana³. Recordemos que Albertina era pequena e possuía somente 3 anos quando seus pais foram sequestrados e desaparecidos. Ela mal tem lembranças deles – e aliás, suas memórias estão povoadas por relatos de vários, de outros que com eles conviveram, e não há memórias dela mesma sem que ocorra essa intermediação.

³ A referência à imagem-lembrança de que fala Deleuze, sobre os fantasmas de referência que alimentam a imagem ótico-sonora, parece colaborar para compreensão do que pretende expressar Albertina.

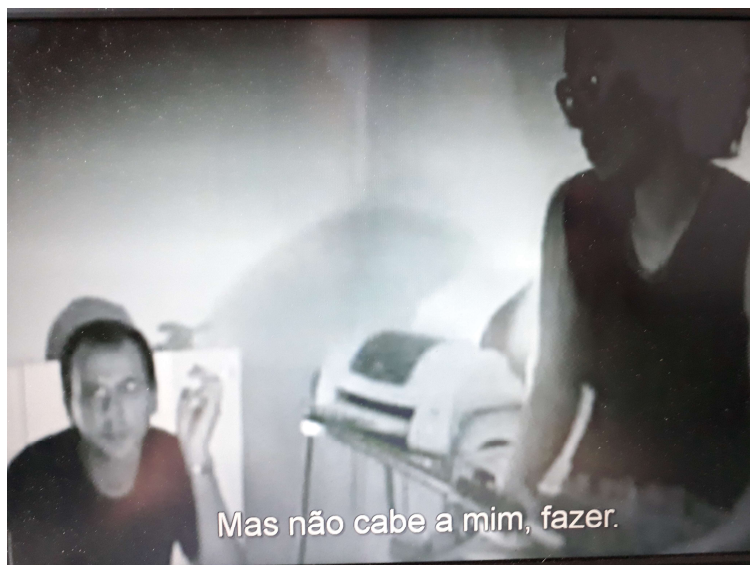


IMAGEM 2 (Los Rubios 27:22 - discussão de equipe e parecer INCAA)

A sequência da ilha de edição é curta e apresenta o deslocar subjetivo, o escape do personagem das amarras memorialísticas que nutrem a escrita da história dos heróis da resistência revolucionária da ditadura argentina. Ali encontramos a filha frustrada e ressentida, a qual não tem como resgatar os afetos perdidos e que procura lidar com as próprias marcas e mágoas. A sobreposição em tela da diretora que dirige a atriz a personificá-la acaba por estabelecer mais ainda a problematização do desdobrar da cena. A mescla das memórias construídas nos diversos depoimentos colhidos ao longo de sua vida marcaram os afetos e nutriram a expressão de sua história. As imagens-lembrança estão associadas ao “(...) êxito que permite o fluxo sensório-motor retomar seu curso temporariamente interrompido”.

Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção

ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado ‘em geral’ (...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento. (Deleuze, 2007: p. 71)

A isso, Deleuze denomina como os *mistérios do tempo*, “de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma ‘subjetividade automática’, em oposição à concepção demasiada objetiva dos americanos” (Deleuze, 2007: p. 71-2). Ao buscar escapar dos limites da imagem-ação existentes no cinema norte-americano, os europeus teriam se preocupado em expressar as questões referentes ao fluxo dos pensamentos. Em *Los Rubios*, a memória e os fluxos de pensamentos são a expressão dos sentimentos que permanecem, e expressados no documentário assumem o caráter de presentificação temporal. O tempo imediato do puro presente norteia a relação de história presentista que emerge na obra. Como uma crônica do viver, a família que se constitui após o mergulho sensorial que se faz ao longo do filme emerge de perucas loiras e está composta pelos integrantes da equipe, tendo sido forjada no encontro daqueles que se elegeram para pertencerem ao grupo que compôs a obra, e também a expressarem um porvir, um devir necessário. É a família formada da empatia de uns com os outros, negociada no *limiar* e em meio a tantos conflitos, é a família possível e de afetos comuns elegidos.

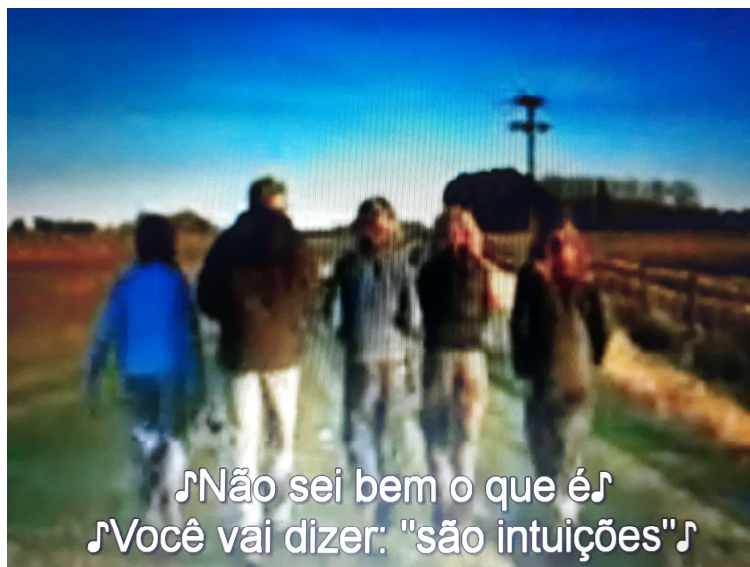


IMAGEM 3 (Los Rubios 1:18:05 - foto seq final)

Lucrecia Martel

O filme *La mujer sin cabeza* não é narrado por nenhum dos personagens apresentados em cena. Não há narrador-personagem, mas uma câmera que os observa, bem próxima, em planos fechados, e que assume esta posição de narradora. Dentre os personagens se destaca a protagonista em torno da qual a trama será tecida. Neste caso, a câmera assume uma atitude ainda mais próxima, em closes, e nas poucas vezes em que expande o enquadramento e trabalha a profundidade do campo, mantém este olhar sobre a protagonista. Então, percebemos que a personagem também está a observar seu entorno, mas, apesar de assumir esta posição de observadora, ela nunca é a narradora, pois a ela não é dada a oportunidade do olhar subjetivo ou do ponto de vista

narrativo. A protagonista sempre está em cena: ouvindo outros que estão agindo em seu redor.⁴

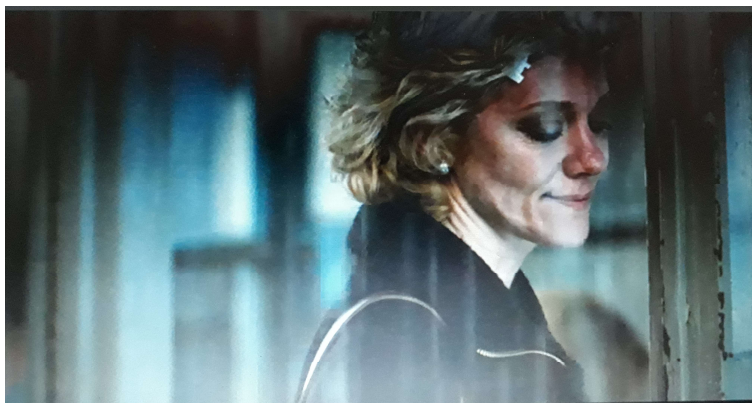


IMAGEM 4 (La mujer sin cabeza 8:26)

Este distanciamento da instância narrativa, forjado principalmente pelos enquadramentos, posição da câmera, planos e ângulos escolhidos, proporciona uma sensação de sufocamento nos espectadores, pois não ocorrem manifestações de aproximação ou de total abandono da trama. Há a permanência próxima, mas sem que ação alguma consiga ou possa intervir nos fatos e acontecimentos. Não há aderência, não há explicação causal, mas se conduz a trama de maneira a supormos o que ocorreu, sem certezas ou indicações cabais, mas indícios que, articulados e somados, tecem uma explicação incerta, mas possível. Assim, não possuímos a origem do olhar – esta é instância narradora onisciente que acompanha a protagonista até o desfecho final, em uma festa em família, em um espaço neutro, fechado entre portas de

⁴ A exceção é o prólogo, em que ela está se despedindo de um grupo de mulheres e crianças enquanto três garotos e um cachorro correm e brincam entre si por entre canais. O encontro com eles será o motivo da trama. Enquanto os garotos disputam entre si a personagem não se encontra no mesmo ambiente, mas em montagem em paralelo em outra situação em simultaneidade das ações.

vidro. O progressivo afastamento deste olhar observador a cerrá-la em sua bolha de vidro, em que se encerra envolvida pela família, - mas, principalmente, pelos homens que a circundam e falsamente a protegem – é o desfecho enjaulante da trama.

Verô entrou em estado de choque a partir de um acidente que provocou. Em total letargia e distanciamento com o entorno, aparenta estar desmemoriada, pois não age e permanece sem interação, assumindo atitudes de estranhamento. Este comportamento segue até que ela afirma ter atropelado e matado um garoto na estrada. Com a confissão afirmada, os homens que a cercam, seus familiares, passam a construir e articular o que deve ser a história do acidente. Eles constroem uma versão conveniente e, a partir do momento que se faz necessário, apagam os vestígios da história que, com a ausência de indícios documentais, deixará de ser escrita (Ginzburg, 2007). A versão do afogamento do garoto ocorrida em meio à enxurrada se consagrará. Cercada por esses homens, seus parentes protetores, as palavras de Verô são esvaziadas, sua angústia é sufocada e enquadrada na bolha de vidro do salão do hotel em que foi encerrada, ao ser protetoramente controlada e submetida, quando passou a ser cercada por todos. O universo masculino é o do poder: eles têm os contatos, articulam alternativas e saídas, combinam o que deve ser feito; a ela, resta o mesmo que a sua tia, os fantasmas presentes em suas memórias incontroláveis. Verô e sua família são os civilizados, educados e detentores dos fios da história.

IMAGEM 5 (*La mujer sin cabeza* – 1:24:07)

Considerações Finais

As duas cineastas focalizadas neste artigo despontaram como representantes do *nuevo cine argentino* (NCA) com grande repercussão. A presença de ambas foi percebida como uma nova etapa da Argentina, e deflagrou um movimento de expansão da participação de mulheres na produção cinematográfica a ocuparem as mais diversas posições.

Suas obras cinematográficas seguem o percurso da subjetividade, e expressam o olhar sobre os temas da cultura viva nesta sociedade em que as amarras e pesos do passado – colonial, na abordagem de Lucrecia Martel, e o ditatorial, na perspectiva envolvida de Albertina Carri – se fazem presentes e atuantes no viver cotidiano.

Quando nos referimos ao diagnóstico da história política, que fala sobre a oposição permanente entre a ideia de Civilização e Barbárie, em que o comportamento urbano, europeizado, mantém a ideologia de progresso em relação ao atraso da população rural ou suburbana, percebemos que ambas as diretoras expressam os limites e incapacidades deste permanente discurso. Talvez a definição de Sérgio Buarque de Holanda sobre o brasileiro como este sendo o *homem cordial* possa deixar mais evidente os limites sentidos pelas cineastas e expressos em seus filmes.

Albertina Carri ressentida a impotência das escolhas paternas das quais se sente vítima, porque não tem como superar o vazio deixado e não findo, tendo sua vida vilipendiada pelos algozes de seus pais. Sem os corpos, desaparecidos, não há o rito de encerramento, e carrega a ferida permanentemente aberta dos afetos não vivenciados. Há ainda o peso de se descobrir estrangeira no próprio país, pois, *Los Rubios*, na tradução: *Os Loiros*, surge como a referência sobre a família de Carri feita pela vizinha entrevistada no subúrbio. Os Carri foram morar na periferia, um aparelho (esconderijo) em que ficaram preparando a resistência à ditadura que se instalara. A vizinha faz referência ao som que era emitido da casa daqueles estranhos vizinhos, a que Carri deduz ser a máquina de escrever do pai. A família Carri, descendente dos italianos estimulados a emigrar para Argentina desde o projeto de branqueamento realizado pelo Estado liderado pelos liberais da geração de 1837 (que chegaram ao poder após a derrota dos federalistas), é ainda estrangeira. Isso ocorre não somente por sua origem geográfica, mas, principalmente, por sua condição social e cultural. A família é diferente, não pertence à população nativa das Américas ou da periferia social/cultural.

O mesmo processo de estranhamento é o que se percebe nos filmes de Lucrecia Martel, e em especial em *La mujer sin cabeza*, ou traduzindo, *A mulher sem cabeça*. A personagem central segue cercada e atendida, em interação superficial com os familiares em eventos sociais, isso enquanto uma horda de serviçais nativos permanece no

suprir das demandas laborais de todos. O acidente com o possível assassinato por atropelamento de um desses serviçais é uma fatalidade do percurso, um incômodo a ser escondido em uma ação saneadora, um fantasma que permanecerá como espectro na família, como diversos outros desde sempre. Entretanto, o mesmo não ocorre à outra mulher vislumbrada durante uma sequência no hospital. Essa outra, uma nativa, está acompanhada de policiais, e será conduzida ao encarceramento sem que nenhum movimento para a libertar seja realizado ou movido. Ou seja, são visíveis as condições sociais, culturais e de poder totalmente diversos essa existente entre ambas.

O homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda condiz com este diagnóstico das diretoras, onde o civilizado aparentemente é educado e carrega as intenções de progresso, mas atua autoritariamente e é incapaz de amar o que não é espelho. O povo, a ser salvo pelos pais de Carri, ou a circundar os atônitos descendentes da imigração europeia colonizadora/conquistadora em Martel, permanece no vazio da desconfiança e da marginalidade. Seu lugar pode ser percebido para estas obras realizadas pelas diretoras – e o fato delas serem mulheres *talvez* permita nesta experiência a empatia de se perceberem em degrau abaixo da hierarquia de comandos, no *limiar* entre o civilizado de que são parte e o bárbaro do qual são simpáticas, mas ainda assim em um permanente diagnóstico final de fracasso e impotência do atroz encanto de serem argentinas (Freitas Neto, 2008).

Bibliografia

- AGUINIS, M. 2002. *O atroz encanto de ser argentino*. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino, Terezinha Martino. São Paulo: Bei Comunicação.
- ANSART, P. 2004. “História e Memória dos Ressentimentos”. In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. *Memória e (res)sentimento*:

indagações sobre uma questão sensível. Campinas/SP: Editora da Unicamp.

BARRENHA, N. C.. 2013. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda.

BARRENHA, N. e PIEDRAS, P. 2014. “Silêncios históricos e pessoais”. Catálogo da mostra Silêncios históricos e pessoais: Memórias e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo”. Caixa Cultural São Paulo, 26 mar. 06 abr.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BERGSON, H. 2011. *Memória e Vida* (textos escolhidos por Gilles Deleuze). Trad. Claudia Berliner; revisão técnica e tradução Bento Prado Neto; 2.ed., SP: Editora WMF Martins Fontes

BUTLER, J. 2016. “Vidas precárias”. In: *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

DELEUZE, G. 2007. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense (Cinema2).

FREITAS NETO, J. A. 2006. “A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX”. *Esboços*, v. 15, p. 189-204, 2008.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2008v15n20p189> (consultado em 21/10/2018)

FREUD, S. 2010. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

GAGNEBIN, J.M. 2014. *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. 34.

- GINZBURG, C. *O fio e os rastros: Verdadeiro, Falso, Fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão, SP: Companhia das Letras, 2007.
- HARTOG, F. 2013. *Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo*. (vários tradutores). Belo Horizonte: Autêntica.
- LOPEZ RIERA, Elena. 2009. *Albertina Carri. El cine y la furia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto valenciano del audiovisual Ricardo Muñoz Suay).
- LUSNICH, A. L. (editora). 2005. *Civilización y barbarie: em el cine argentino y latino-americano*. Buenos Aires: Biblos.
- NORIEGA, G. *Estudio critico sobre Los rubios: Entrevista Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial: Paula Socolovsky.
- OUBIÑA, D. 2009. *Estudio critico sobre La Ciénaga: Entrevista Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- RAGO, M. 2013. *A aventura de contar-se: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Ed. Unicamp.
- RICOUER, P. 2007. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François (et. al.). Campinas/SP: Ed. Unicamp.
- SARLO, B. 2007. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEIXAS, J. A. 2004. "Percursos de Memórias em Terras de História: Problemas Atuais". In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas/SP: Editora da Unicamp.

RECEBIDO EM: 01/08/2018

APROVADO EM: 01/10/2018

LECTURAS FEMINISTAS Y ESCRITORAS EN LOS 70. UNA APROXIMACIÓN A “LA MUJER” (SUR, 1971), SOMOS (1973-6) Y PERSONA (1974-5)

*Feminist readings and women writers of the 70s. A
approach to “La mujer” (Sur, 1971), Somos (1973-
6) and Persona (1974-5)*

*Tania Diz**

RESUMEN

Somos y Persona son dos revistas fundamentales para acercarnos al activismo gay y feminista de inicios de los 70 en Argentina. Ambas están atravesadas por las lecturas del feminismo norteamericano y, además, por la compleja realidad política argentina de esos años. Entonces, un primer objetivo es el de reconstruir los idearios de ambas revistas, sus protagonistas, estéticas y hechos que fueron centrales. Unos años antes de estas, Victoria Ocampo arma un volumen especial de la revista *Sur* dedicado a la mujer. Entonces, me pregunto ¿cuáles son los hechos y las ideas que circulan en las tres revistas? ¿cuáles son los diálogos, tensiones y desencuentros que se tejen a partir de ellas tanto en relación al feminismo como al campo cultural, más específicamente, literario? La propuesta es, entonces, releer *Somos y Persona* a la luz de “La mujer”, con la hipótesis de que las tres conformaron un lugar de recepción y apropiación de la teoría feminista que se producía en los países centrales e introdujeron el debate acerca de la diferencia sexual en el ambiente literario.

Palabras Clave: Feminismo, los 70, Victoria Ocampo, Literatura argentina

* Professora do Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEG) e do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA-CONICET). E-mail: taniadiz@gmail.com

ABSTRACT

Somos and *Persona* are fundamental to understand the gay and feminist activism of the 70s, Argentine. Two journals are crossed by the feminist theory of the USA and of the Argentine political crisis. So, a first objective is to reconstruct the ideals of both magazines, their protagonists, aesthetics and facts that were central. A few years before these, Victoria Ocampo creates a special volume dedicated to women. So, I wonder what are the facts and ideas that circulate in the three journals. What are the dialogues, tensions and disagreements that are woven from them both in relation to feminism and the cultural field, more specifically, literary? The proposal is to review this journals, with the idea that the three formed a place of reception and appropriation of the feminist theory that took place in the central countries and introduced the debate about the sexual difference in the literary environment.

Keywords: Feminist- 70s- Argentine Literature- Victoria Ocampo

Introducción

El activismo *gay* y feminista de los 70 en Argentina se insertó en un contexto sumamente desfavorable: eran años de un *in crescendo* de la censura sobre las diferentes expresiones de la cultura, sumado a una creciente radicalización política y represión ligada al terrorismo de estado. A la vez, gracias a contactos y a quienes viajaban al exterior, llegaban al país las novedades del activismo feminista y *gay* de EEUU, Francia e Italia. Tanto los grupos de disidencia sexual – en su mayoría hombres que se reivindicaban homosexuales – como los grupos feministas estaban al tanto de lo que pasaba en los países centrales, accedían a los textos en su idioma original, los traducían, los leían de traducciones caseras, entre otras variantes. Por ello es que, para comprenderlos, es importante tener en cuenta que el activismo argentino está inmerso en la realidad sociopolítica local y, a la vez, en contacto con lo que está sucediendo en el exterior. Entonces, como ya había sucedido con *Un cuarto propio* de Virginia Woolf y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir,

la teoría feminista foránea se lee casi al mismo tiempo que se publica en el Río de la plata.

Somos y *Persona* son dos revistas fundamentales para acercarnos al activismo gay y feminista de inicios de los 70 en Argentina. Ambas están atravesadas por las lecturas del feminismo norteamericano fundamentalmente y, además, por la compleja realidad política argentina de esos años. Entonces, un primer objetivo es el de reconstruir los idearios de ambas revistas, sus protagonistas, estéticas y hechos que fueron centrales. Unos años antes de estas, Victoria Ocampo arma un volumen especial de la revista *Sur* que contiene tres números y cuyo título es el tema del que se ocupa, “La mujer”. Entonces, me pregunto ¿cuáles son los hechos y las ideas que circulan en las tres revistas? ¿Cuáles son los diálogos, tensiones y desencuentros que se tejen a partir de ellas tanto en relación al feminismo como al lugar de la escritora en el campo cultural argentino? La propuesta es, entonces, releer *Somos* y *Persona* a la luz de “La mujer” (*Sur*, 1971), con la hipótesis de que las tres conformaron un lugar de recepción y apropiación de la teoría feminista e intervinieron en incipientes debates acerca de la diferencia sexual y el lugar de la escritora en el campo intelectual.

Sur es una revista cultural, predominantemente literaria, fundada y dirigida por Ocampo desde 1931. Desde su fundación y por varias décadas fue una revista central para pensar el canon de la literatura argentina, en ella escribieron Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Alicia Jurado, Julio Cortázar, por nombrar a los más reconocidos. En los 60 y 70, la revista ya no tenía la centralidad en el debate intelectual de antaño. La renovación de la crítica literaria, las consabidas discusiones sobre la relación entre la literatura y la política y la proliferación de revistas sobre literatura, trajo como consecuencia que *Sur* quedara estigmatizada como conservadora y/o reaccionaria, en los 70. Sin embargo, con sus crisis y dificultades, más esporádicamente, pero seguía saliendo. El volumen del que nos ocupamos es singular: Ocampo comenta al inicio la incomodidad que genera el tema ya que no se corresponde con otros números de *Sur*, debido a que tiene un abordaje más sociológico que literario. Quizás, podríamos decir que tiene, además, una impronta política clara y jugada pero, obviamente, que no es una revista activista y, como veremos más adelante, evita el contexto político nacional. Desde el

origen mismo, “La mujer” es muy distinta a las otras dos revistas ya que no sólo una es un volumen especial dentro de una revista cultural y las otras son revistas activistas propiamente dichas. Esto hace que posean estéticas, escenas de enunciación y lugares de circulación disímiles. Además, es un objeto extraño no sólo porque es y no es de la revista *Sur* y del activismo; sino porque su índice es muy heterogéneo. A modo de ejemplo, cito algunos artículos: “Tareas de la mujer en la India” por Indira Gandhi, “La mujer en las sociedades primitivas” por Alfred Métraux, “La emancipación de la mujer” por Alicia Moreau de Justo, “La mujer en la sociedad contemporánea” por Norberto Rodríguez Bustamante, “La mujer en el proceso histórico de la pintura” por Vicente P. Caride, etc. Los artículos están fechados y son del momento, excepto una crónica de Arlt de 1935 sobre el noviazgo moro en Marruecos. Además, el volumen contiene los resultados de dos encuestas. Una más sintética que contabiliza el conocimiento, acuerdo o disenso de las mujeres con temas relativos al feminismo y una más extensa dirigidas a mujeres profesionales. Finalmente, se tres documentos: la declaración de las Naciones Unidas, la declaración de Jerusalem y la declaración de las mujeres francesas.

Las revistas *Somos* y *Persona* pueden ser pensadas como hermanas debido a los vínculos que hay entre sus colaboradores, las afinidades ideológicas y los materiales comunes que ponen a circular. Ambas provienen del activismo- FLH (Frente de liberación homosexual), MLF (Movimiento de liberación femenina) y UFA (Unión feminista argentina) y cuentan con pocos números: *Somos* consta de 8 números editados en el período que va de diciembre de 1973 a enero de 1976 con una periodicidad irregular. *Persona* consta de 4 números editados en el período que va de junio de 1974 hasta febrero de 1975, con una periodicidad irregular también. La asunción del gobierno de facto el 24 de marzo de 1976, hizo que cesaran y/o pasaran a ser documentos de circulación clandestina.

Para reconstruir lo que hay detrás de las revistas, es necesario ir un poco más atrás en el tiempo: en 1972, en la revista *2001*, se publica una convocatoria al público en general, a reunirse para discutir sobre sexualidad. En ese encuentro se funda el grupo de estudio “Política sexual” y estuvo conformado por militantes de organizaciones políticas de izquierda, del FLH como Néstor

Perlongher y feministas tanto de UFA como del MLF - María Elena Oddone, Martha Migueles, Hilda Rais y Sara Torres, entre otras-. (Trebisacce, 2011- Felitti, 2006). Las reuniones se hacían en el local que Oddone había alquilado para el MLF y para *Persona*; espacio que luego le prestaría a Perlongher para la hechura de *Somos*. En esas reuniones leyeron no sólo el libro clave del feminismo radical norteamericano que le da nombre al grupo- *Sexual Politics* de Kate Millet - sino también el *Informe Kinsey* y *La función del orgasmo* de Wilhem Reich, entre otros materiales. De estas reuniones surgían charlas que daban en otros lugares e incluso intervenciones públicas para visibilizar los prejuicios sociales que predominaban sobre la sexualidad, como comenta Felitti (2006).

Como dice Felitti (2006), el movimiento feminista y el homosexual tuvieron muchos puntos en común en una sociedad que en los 70, teme perder el control de la natalidad y de la moral ante el intento de escindir el placer sexual de la reproducción. Era fundamental, según la historiadora, contener la sexualidad dentro del matrimonio con el casi único fin de la maternidad y combatir tanto la homosexualidad como la sexualidad no reproductiva y/o fuera del matrimonio heterosexual. Sin ir más lejos, ante la caída de la tasa de natalidad, el gobierno de Onganía se ocupó de llevar adelante políticas controladoras y represoras destinadas a cuidar la moral, cuestión que casi no cambió con el triunfo del peronismo en 1973, ya que este gobierno prohibió la venta de pastillas anticonceptivas, sin ir más lejos. Como explica Felitti, este decreto no se cumplió plenamente pero sirvió para obstaculizar el acceso masivo a los métodos de anticoncepción de la época, sobre todo en los sectores más vulnerables.

El Frente de liberación homosexual (FLH) nucleaba varios grupos como *Eros* – en el que estaba Néstor Perlongher, *Nuestro Mundo*, *Bandera Negra*, *Safo* (que reunía a mujeres lesbianas), *Emmanuel* y *Católicos Homosexuales Argentinos*. Perlongher en esos años estaba muy comprometido con el activismo *gay*, había intentado acercarse a la izquierda sin éxito y luego se decide, inspirado por el *Gay power* de EEUU, fundar el FLH. La figura de Perlongher en el FLH y en la revista es central al punto que tiende a opacar a otros integrantes. Además, el activismo de Perlongher nunca deja de lado su herencia troskista y uno de sus principios básicos tenía que ver con

la radicalización y la defensa de las relaciones anti jerárquicas cuestión con la que discute con la generación anterior de militantes, sin ir más lejos con los que hacen *Homosexuales*. (Rapisardi, 2008) Como cuentan diversos cronistas de la época, e incluso el mismo Perlongher, varios militantes del FLH intentaron acercarse a diferentes partidos y organizaciones políticas de izquierda de la época pero los rechazaron básicamente por prejuicios respecto de la homosexualidad; cuestión que explica la imposibilidad de diálogo entre la izquierda y el incipiente movimiento gay.

Por otro lado, las activistas feministas comenzaron a reunirse a finales de los años 60. Rosa (2014), a través del análisis de varios testimonios, reconstruye la historia de la Unión feminista argentina (UFA). Al inicio se reunían en bares de Buenos Aires, luego en un departamento en el barrio de Chacarita. Participaban María Luisa Bemberg, Leonor Calvera, Alicia D'amico, Sarita Torres, Marta Miguelez, Hilda Rais, Gabriela Christeller, entre otras. Rosa reconstruye las acciones del grupo que podrían sintetizarse en tres: las lecturas del feminismo teórico - *El segundo sexo* (1948) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1968) de Betty Friedan, *Política sexual* (1969) de Kate Millet y *Escupamos sobre Hegel* (1972) de Carla Lonzi e incluso *Sisterhood is powerful: An anthology of writings from the Women's liberation movement* (1970) de Robin Morgan. Es decir que cuando varias de ellas se suman al grupo "Política sexual" ya tenían cierta formación teórica la que, a su vez, vez coincide con las lecturas de las que Victoria Ocampo acusa recibo al inicio de "La mujer", como veremos más adelante. En segundo lugar, los grupos de autoconciencia que eran reuniones de mujeres, coordinados por una de ellas alternativamente y en el que se leía un temario (Rosa supone que también traído de EEUU) que servía de guía para que cada una de las integrantes hiciera una exposición, refiriéndose a su propia experiencia. Los temas tenían que ver con cuestiones ligadas a la vida misma (la primera menstruación, la iniciación sexual, los vínculos familiares y laborales, la maternidad, etc.) pero focalizando en la vivencia de las mujeres con el objetivo de hacer visible la especificidad de lo femenino, cuestión que en ese momento fue bastante novedosa y transgresora. En tercer lugar, junto con integrantes del MLF que se forma en 1972 e incluso con integrantes del FLH, llevan adelante acciones activistas tales como las

volanteadas poniendo en crisis el ideal materno y mostrando ante el día de la madre u organizando conferencias e incluso participando estratégicamente en algunos lugares públicos. En esta línea, es casi imprescindibles mencionar los cortos *El mundo de la mujer* y *Juguetes* de María Luisa Bemberg en los que, como dice Rosa, se hace hincapié en tres temáticas - el cuerpo, el consumo y la maternidad - con una mirada contaminada tanto por la lectura de Millet como la de Firestone. No solo se leía bastante lo que venía de afuera sino que además había algunas publicaciones locales como las de la organización *Nueva Mujer* que en 1970 llega a publicar dos textos: *La mitología de la Feminidad* de Jorge Gissi y *Las mujeres dicen basta* en el que se compilan artículos de Isabel Larguía, Peggy Morton y Mirta Henault.

En el caso del MLF, existían tensiones y vínculos entre las feministas puras y las feministas que hacían una doble militancia. Tanto dentro de UFA como del MLF había diferentes posiciones y esto generada polémicas y tensiones hacia adentro y hacia afuera. Como explica Trebisacce (2010), el ingreso del feminismo como tal dentro de las agrupaciones de izquierda también era difícil, a pesar de que había militantes de ambos bandos. Personalidades como Victoria Ocampo o María Luisa Bemberg, provenientes de familias de la oligarquía y con ideas reaccionarias bastante explícitas, no facilitaban la difusión del feminismo en los sectores de izquierda sino que, al contrario, abonaban la idea de que este era un movimiento burgués. De todos modos hubo algunos intentos, como la revista *Muchacha*, creada por militantes del PTS (Partido de los trabajadores socialistas) o el FLM (Frente de lucha por la mujer).

Ahora bien las feministas no sólo tienen diálogos y tensiones con las agrupaciones de izquierda sino también con una tendencia conservadora que provenía tanto del estado como de la sociedad de consumo y que proponía facilitarle la vida a la *mujer moderna* a través de diferentes novedades mayormente tecnológicas. Ante ello, Trebisacce propone que la feminista como sujeto político no se inserta ni en el proceso de radicalización política ni en la fuerte impronta modernizadora, lo que hace que esta se constituya en “un sujeto feminista ambiguo y peligroso para la izquierda militante.” (Trebisacce, 2010: 49) En esta línea de análisis, se puede decir que no sólo para la izquierda, el sujeto feminista de los 70, es ambiguo y

peligroso sino que hay otro factor que explica ciertos temores de la izquierda local: varias feministas provienen de la burguesía e incluso defienden sus intereses de clase y ven con temor y prejuicios el avance de las agrupaciones de izquierda. En este sentido, el sujeto feminista que se puede reconocer en *Persona* y en el número dedicado a la mujer de *Sur* es bastante complejo, en él predominan los ideales de las mujeres de la burguesía que si bien detectan la posición subalterna de la mujer en la sociedad, no se asoman a otras subalternidades como las étnicas o económicas.

Un nombre

Las tres revistas de un modo u otro justifican sus nombres. En el caso de Ocampo, más que decir por qué, explica las dificultades que tuvo para defender el tema en el ámbito de la revista. Ocampo cuenta que hacía muchos años que intentaba hacer un número dedicado a la mujer pero que “no era un tema literario y poco interesaba a los hombres que conmigo compartían las tareas revisteriles.” (Sur 5). Así, “La mujer”, término bastante neutral puede decirse, es resistido por parte de los otros por ser un asunto menor o inadecuado. En cambio, tanto *Somos* como *Persona*, eligen nombres que afirman una identidad contra hegemónica y “nueva” en sentidos que iremos recorriendo.

En el caso de *Persona*, desde la editorial, comienzan por la pregunta: “¿Por qué Persona?”, y responden, entre otras cosas que “nos han negado a las mujeres la posibilidad de ser “personas, permitiéndonos solamente la socialización como objetos de y para consumo. Por eso, como símbolo premonitorio de nuestro final, elegimos PERSONA como nombre de nuestra publicación que, esperamos, cumpla nuestro requisito fundamental de información y desmitificación referido al ser humano MUJER.” (Persona Nro. 0, 1974: 3) La cita condensa la hipótesis de De Beauvoir – la mujer es *un otro* - con el consumo, cuestión que retoman tanto Millet como Friedan, en esos años. Es decir que la editorial fundamenta el nombre en la denuncia de la objetivación /deshumanización de la mujer. *Somos* da un paso más al elegir la primera persona del plural y así, justificar el nombre desde la certidumbre del derecho de aparecer, en

tanto nuevo sujeto político que discute con los presupuestos de las ideas de enfermedad y/o orientación que pesaban sobre la homosexualidad. Por supuesto que tanto *Persona* como *Somos* reflexionan sobre la construcción de identidades contra hegemónicas: ser “mujer” – emancipada, independiente, profesional -, y ser “loca/marica” o “chongo” (uso las comillas para indicar que son los términos que se usan en las publicaciones).

“La mujer” es un término objetivo, se refiere a un tópico como cualquier otro, aun cuando el volumen no se refiera solo a la mujer en algún aspecto sino que aludiera también al feminismo y a los movimientos de mujeres. A lo largo de la revista, se lee una variación descuidada entre el uso de “la mujer” y “las mujeres” y la referencia histórica que parece justificar la salida del número en 1971, es el Movimiento de liberación de las mujeres de EEUU. Sin embargo, predomina el uso del singular y ello permite traer a colación algunas cuestiones: en primer lugar, decir “mujer” supone marcar una diferencia respecto del hombre en la que se ponían en evidencia mecanismos de opresión, sujeción y discriminación que se fundaban en el hecho de ser mujer. En este sentido, el volumen cumple la misión de hacer visible de un modo muy heterogéneo, un tema del que tampoco había mucha información. La operación de Ocampo es la de mostrar y ocultar, a la vez. Muestra la cuestión feminista que no está aún muy presente en la sociedad argentina y toma postura con ciertos límites: nombra y renombra a Virginia Woolf y evita un nombre central que casi se adivina en las palabras que elige: Simone de Beauvoir. El problema de Ocampo con de Beauvoir es otro. No es muy arriesgado afirmar que Ocampo la había leído pero el problema es que ella nunca abandona su conservadurismo y está en contra de los movimientos de izquierda y, sobre todo de la Revolución cubana. Recordemos que hacía pocos años que la filósofa francesa junto con Sartre, pasara una temporada en Cuba, en un contexto de celebración y compromiso con esos ideales. En esta misma línea se entiende también que no haya ninguna mención a la situación socio política del país que estaba bajo un gobierno militar. La astucia de Ocampo es, entonces, la de evadir la coyuntura política nacional y las cuestiones de clase; y nombrar las consignas del feminismo anglosajón. Cito los enunciados en que se apropia de las demandas del feminismo: “En cuanto a la educación sexual, se la necesita.” (...) No creo (aunque lo

diga o no tenga consciencia de su situación) que exista mujer que no se haya tropezado con impedimentos en su carrera” (...) “En cuanto al control de la natalidad y el aborto, la cosa no es menos clara. Afirmino que algo que concierne vitalmente a la mujer, a su cuerpo, ha de depender principalmente de ella, la protagonista.” (...) “En cuanto al divorcio, no es un ideal, es una necesidad a veces.” (Ocampo, 1971: 15-16) No hay discusión respecto de que estas eran y siguen siendo cuestiones radicales que atraviesan la lucha feminista y que, más específicamente, aparecerán en los grupos que rodean a *Somos* y a *Persona*.

Por otro lado, decir “la mujer” es cuestionable al menos en dos aspectos: en primer lugar, porque al mostrar, impone un modelo - mujer blanca, burguesa - que oculta las diversidades étnicas y económicas, como mínimo. Es decir, “la mujer” prioriza demandas ligadas a la igualdad en términos liberales pero no apunta a cambiar cierto estado de cosas. El activismo feminista no lo desconocía y quizás esta sea algunas de las razones por las que el diálogo entre el feminismo y la izquierda era casi imposible en esos años. En segundo lugar, el término afirma la diferencia sexual binaria, generaliza un modelo homogéneo de mujer y niega cualquier atisbo de disidencia sexual. Si bien estas sí son cuestiones tempranas para la militancia de los 70; tanto *Somos* como *Persona*, desde los nombres, abren y complejizan el tema. *Persona*, como palabra, no porta binarismo ni esencialismo, aunque queda el residuo de la tercera persona. *Somos* arriesga más: asume la primera persona del plural sin marcas de género, es la enunciación del derecho a aparecer como se dijo antes. Ambos nombres visibilizan una identidad contrahegemónica y suponen una posición subalterna que buscan denunciar. En el caso de los homosexuales varones, a través de la revista, denuncian la persecución, censura y hasta asesinatos por homofobia; es decir que dan cuenta de una situación que podría pensarse con la idea de lo precario que propone Judith Butler (2017). La situación de las mujeres es diferente ya que se trata de abandonar un rol idealizado socialmente pero que proviene de la normas de género que lo han marcado así; para mostrar las tramas de sumisión y sometimiento que este lugar (de esposa o de madre, por ejemplo) suponen. Lo que es claro es que en tanto sujetos políticos, ambos luchan por aparecer, por eso la fuerza de la presencia que suponen los nombres. En las dos

revistas se leen las huellas de la historia que tienen en sus espaldas, el feminismo y la disidencia sexual, a la vez que intervienen con una demanda subversiva en años de represión: aparecer. Tanto la afirmación inclusiva de “somos” como la versión más objetivada de “persona” apuntan a sostener el derecho a ser reconocidos como sujetos políticos y desde allí ambos hacen tambalear la certeza del heterosexismo. Entre “mujer”, “somos” y “persona” la diferencia es que mientras la primera afirma un sujeto incuestionado, los otros dos términos apuntan a un sujeto que aún tiene que pelear su lugar en la arena política.

Vulgares, de interés y virulentas

Luego de que Victoria Ocampo se ocupara en los años 30 de hacer traducir y publicar *Un cuarto propio* en las páginas de *Sur* con pocos años de distancia con su versión inglesa y de que *El segundo sexo* tuviera lecturas y fuera debatido en los '50 en el ambiente intelectual argentino, antes de que llegue la primera traducción al español al Río de la Plata; puede decirse que el ensayismo feminista se lee en el país casi contemporáneamente a su publicación en el lugar y lengua de origen. Como dijimos antes, los 70 no son una excepción: las producciones feministas de época son leídas, traducidas y circulan en los ambientes militantes y activistas. La figura de Ocampo vuelve a ocupar un lugar central: ella misma armó el índice de “La mujer” y gracias a sus contactos se publica, por ejemplo, un artículo de Mildred Adams, una periodista feminista norteamericana que protagoniza y narra lo que estaba pasando, bajo el título “El nuevo feminismo de los EEUU”. (1971: 55-62). También María Rosa Oliver que ya venía participando en organismos internacionales por los derechos de los jóvenes y de las mujeres, es testigo de las marchas feministas en EEUU. Es decir que las acciones y las teorías llegan de la mano de mujeres a las que Bellucci denomina muy acertadamente como “viajeras militantes”. Dice Bellucci:

Por más que esta clasificación parezca una entelequia, aunque reunir las pueda parecer artificioso – por las diferencias naturales, que las hubo-, las viajeras existieron. Al caracterizar el perfil de estas argentinas de los 70, lo que

emerge es su condición de profesionales y universitarias y, además, su disponibilidad económica para viajar. (...) En líneas generales, trasladaban obras, acciones y pensamientos de otros continentes, otros idiomas, otras culturas. (...) Iban y volvían y también vivían por un tiempo en las “usinas” que generaban esos contenidos: Nueva York, San Francisco, Londres, Roma, Milán y París” (2018: 97-98)

Bellucci reúne bajo este rótulo a feministas tales como María Luisa Bemberg, Gabriela Christeller, Isabel Larguía, María Rosa Oliver y Victoria Ocampo, entre otras. Hilando más fino, creo que Ocampo es en verdad una precursora de este tráfico de novedades y de textos, ya que lo venía haciendo en *Sur* desde 1931. Pero más allá de ello, es gracias a las “viajeras militantes” que se lee y divulga el feminismo teórico. Sin ir más lejos, una rápida hojeada por *Somos* y *Persona*, deja la certeza de que el libro de cabecera era el que había dado nombre a ese mítico grupo: *Política sexual* de Kate Millet. *Persona* publica capítulos o partes de capítulos que ellas mismas traducen: “La cultura sexista”, “De lo económico y educacional”, “La fuerza del patriarcado”, “Mito y religión”. *Somos* solamente publica un manifiesto de la activista norteamericana, “Yo creo que la revolución sexual producirá los siguientes cambios” (Extracto de “Un Manifiesto para la Revolución Sexual” de Millet, publicado en *Gay International News* nº 3, 1972). Obviamente, ambas revistas toman varias de las consignas de Millet, como la crítica al patriarcado, la relación del sexo con el poder y la opresión y el llamamiento a un cambio que apunte a la liberación de las mujeres y a la libertad sexual. *Persona*, además, menciona algunas partes de *El segundo sexo* como “La pareja” (Nro.2, p 41) y publica “¿Qué es la liberación de las mujeres?” de Susan Sontag (Nro. 2 p.11).

Recordemos que Kate Millet publicó *Política sexual* en 1970 y fue traducido al español en 1975, en México. Unos años antes, en 1971, en la revista armada por Ocampo, Millet es una referencia contemporánea y se nombra el libro como lo más nuevo del pensamiento feminista. Millet, desde el feminismo radical, desconfiaba del reformismo y de lo establecido. Unos años antes de

que Foucault¹ proponga a la sexualidad como dispositivo de poder, Millet fundamenta la hipótesis de que la relación entre los sexos varón y mujer es una relación política de poder, más específicamente del poder del varón sobre la mujer en un sistema al que denomina patriarcal.

Su propuesta, y eso se lee en los capítulos traducidos en *Persona*, era no sólo visibilizar la opresión de género sino también la de clase y raza. Dos cuestiones que casi no tuvieron eco en la escena política local. Probablemente, estas ideas hayan sido las ideas que Ocampo considerara “virulentas”, al referirse a lo que se está escribiendo sobre el feminismo. Me refiero a que Ocampo en la presentación de “La mujer” advierte que es mucho lo que se está publicando sobre “la mujer y su revolución” y que hay obras “vulgares y chatas”, otras “de interés” y hasta obras “virulentas” (Ocampo, 1971: 14). Entre ellas, elige a las que considera más dignas de mención:

Citaremos *Sisterhood is powerful*, editado por Robin Morgan, y *The female mystique*, de Betty Friedan. Ambas obras que dan una idea sobre el ritmo de la revolución femenina en marcha en USA. Es vertiginoso. Italia parece querer entrar en el torbellino. Pero dejo ese tema para otras personas (aunque no sé si recibiremos las colaboraciones a tiempo para publicarlas. Ya no podemos esperar.) (Ocampo, 1971:14)

Sisterhood is powerful fue una antología que reunió las voces centrales del feminismo radical, Millet está entre ellas, y se editó en EEUU en 1970. Con una mirada más reformista sobre la sociedad, *The female mystique*, de Betty Friedan, se edita en 1963 y fue un best seller por varios años. Y además, está aludiendo al movimiento feminista italiano (Bellucci, 2018: 88), a grupos como *La Lotta Femminista* o a los manifiestos de Carla Lonzi que se editarían al año

¹ Cabe aclarar que si bien la teoría sobre la sexualidad de Foucault ha sido muy útil para la teoría feminista, tempranamente las feministas advirtieron que el filósofo francés no percibió que el poder intervenía en el seno mismo de la diferencia sexual. Para más desarrollo, ver Federici (2011) citada en Bellucci (2018: 74). Posada Kubissa (2015) afirma, además, que la idea central de Foucault ya estaba supuesta en Política sexual de Millet y continúa analizando la revisión que, más adelante, hace Judith Butler del filósofo.

siguiente, con el nombre *Escupamos sobre Hegel*. Ocampo retoma en la presentación sus amores y sus rencores, vuelve a contar sobre su amistad con Virginia Woolf, su participación en la Unión Argentina de Mujeres en pro del sufragio femenino, su encono con Eva Perón. Es decir, su participación en el feminismo argentino.² Recordemos que Ocampo fue de las pocas escritoras que muy tempranamente, en los 20, gritó la estigmatización que sufría por su condición de género y es quien trae, hace traducir y publica en las páginas de *Sur*, *Un cuarto propio* de Woolf en los 30. Lo dice pero no se queda allí, sino que además, sabe y trasmite lo que está pasando en EEUU. Ha leído y juzga con tres adjetivos precisos: vulgares, de interés, virulentas. Así, sin activismo ni colectivo, pero aprovechando sus vínculos y relaciones, arma el volumen y confiesa: “hay hombres a quienes este número de *Sur* les parece *obsoleto*.” “Hay intelectuales que consideran las preguntas de la encuesta demasiado *obvias*” (Ocampo, 1971: 14). Es porque, sigue ella, los primeros no ven la realidad y los segundos no entienden la magnitud de las cosas simples y fundamentales de las que se está hablando. Desde este lugar, el volumen permite hacer un recorrido que interpela a la sociedad desde el activismo feminista, me refiero no sólo a la presentación de Ocampo sino y también a los artículos de María Rosa Oliver y de Alicia Moreau de Justo, a la encuesta que ella misma comienza por responder y que luego hace tanto a mujeres comunes como a referentes de la cultura y, por último, a las tres declaraciones feministas que publica.

Escritoras en primera persona

Entonces, ¿qué diálogos e intercambios ha habido entre el activismo feminista y el campo cultural, en particular el literario, en esos años? La pregunta se inspira en una cuestión no directamente relacionada con la respuesta pero que considero que es interesante traer a colación: en los textos hoy leídos como clásicos del

² Para más desarrollo sobre la actuación de Ocampo, ver Arnés 2013, Cosse 2008, Salomone 2006.

feminismo, la literatura ha ocupado un lugar central, aunque de muy diversas maneras.

En 1929, Woolf se preguntó acerca de la escasez de escritoras en su biblioteca e inventó una biografía ya clásica, la vida de la hermana de Shakespeare para dar cuenta de algo que era nuevo a inicios del siglo XX: la desigualdad de condiciones de vida entre un sujeto de sexo masculino y uno de sexo femenino. Es lo que habían vivido – y percibido – en los 20, escritoras tan disímiles como Victoria Ocampo, Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia. Sobre mediados del siglo XX, Simone de Beauvoir realiza un gran trabajo de investigación para explicar las causas de la opresión de una mitad de la población: las mujeres. Dedicó una parte importante de su análisis a mostrar los modos de la misoginia o el paternalismo en escritores canónicos. Propone una serie de argumentos bastante pesimistas respecto de la mujer emancipada y dedica varias páginas a analizar las dificultades de la mujer escritora, en particular. Kate Millet, como dice Amícola (2011), hace una apuesta original al criticar con una perspectiva feminista la literatura contemporánea. Es interesante porque, por ejemplo, ante *Sexus* de Henry Miller – una novela que fue muy transgresora en aquel momento – Millet analiza las escenas sexuales para demostrar cómo prevalece la humillación y el sadismo por sobre el erotismo o la libertad sexual; haciendo evidente el modo en que se reproduce el sometimiento hacia la mujer. Y, por otro lado, ante *Diario de un ladrón* de Jean Genet, Millet destaca que Genet, en

Su crítica de la política heterosexual apunta hacia una auténtica revolución sexual, señalando un camino que es imprescindible explorar si se desea llevar a término cualquier modificación profunda de la sociedad. (1995: 65)

La revolución sexual para Millet iba en la línea de reconocer sexualidades que se desviaran de lo heteronormativo, cuestión que en el activismo feminista de los 70 no fue retomado sino que lo sería más adelante en el tiempo. Este párrafo venía en relación a probar que estos textos, clásicos del feminismo, fueron pensados desde la literatura.

Como es de prever el caso argentino que fusiona cuestiones ligadas a la creación literaria y al feminismo es Victoria Ocampo: fue amiga de Virginia Woolf, se siente identificada con sus ideas sobre la

discriminación de la mujer e incluso arriesga ideas acerca del modo singular de escritura femenina en *La mujer y su expresión* (1936). Este número de *Sur* tiene que ser pensado, entonces, como un capítulo más de su reflexión feminista. Sin ir más lejos, en la presentación del número, ella misma alude a temas recurrentes en su obra como su relación con Woolf, el feminismo tanto en el plano nacional como internacional y el sexismo en el ámbito cultural. Estas son cuestiones transitadas por la crítica que nos permiten afirmar el temprano compromiso de Ocampo con el feminismo.³

Como vemos, la referencia que se reitera en las feministas de los 70 es la que proviene de EEUU, tanto por el Women's Liberation Movement como por las lecturas de Friedan y Millet. Parecen desconocer o haber olvidado la historia del feminismo argentino. Apenas si hay algunas apariciones esporádicas como un reportaje que en *Persona* se le hace a una sufragista argentina o las menciones que Ocampo y Oliver hacen de Eva Perón en relación al sufragio. Aunque sean apariciones marginales, es importante considerar las posiciones distintas de Ocampo y de Oliver frente a Eva Perón. Ocampo considera que otorgar el voto a las mujeres fue un gesto populista para obtener más votos y que el peronismo no reconoció a las mujeres que venían luchando por este derecho. En cambio, Oliver hace una lectura más distanciada y atravesada por el pensamiento feminista al decir "Aunque Eva Perón dijo que tomó esa decisión para aumentar el caudal electoral de su marido (que para ella encarnaba al pueblo) dudo que nos hubieran dado el derecho al sufragio por razones de justicia o de progreso los que después abolieron el divorcio, de un plumazo." (Oliver, 1971: 123). Así, habilita una consideración positiva de Eva Perón al suponer que su acción impidió que el patriarcado limite el derecho de las mujeres, cuestión que sí sucedió luego. En el mismo volumen, Alicia Jurado, en "El camino que falta recorrer", da cuenta de más lecturas al parafrasear a Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill, Simone de Beauvoir y Viola Klein; y señala injusticias que están a tono con el feminismo de la época: el sometimiento de la mujer en zonas no

³ Para un acercamiento a la relación de Ocampo con Woolf y con el feminismo, leer Salomone (2006) y Cosse (2008)

urbanas o de menor nivel educativo, la responsabilidad total de esta frente a los hijos y al trabajo doméstico, la falta de acceso a puestos jerárquicos en el ámbito laboral o profesional. En síntesis, hace hincapié en la desigualdad de oportunidades, ideas muy cercanas al feminismo liberal. Ocampo, Oliver y Jurado tienen prácticamente las mismas lecturas, coinciden en una visión internacionalista del feminismo y desconocen o eluden cualquier alusión local al tema. Levantan las mismas consignas relativas a visibilizar la desigualdad entre los sexos, tanto legal como cultural. A diferencia de las otras dos, Oliver sí incorpora la necesidad de un cambio social radical, que supondría una sociedad más justa pero sin hacer referencia ni a la censura ni a los asesinatos que desde el estado se estaban cometiendo.

Ocampo, al armar el volumen, por un lado, publica artículos de escritoras conocidas en el círculo de *Sur* como Alicia Jurado, Mart Lynch o María Rosa Oliver y, por el otro, da lugar a voces conocidas como Bullrich o Pizarnik, junto con otras no tan conocidas, a través de un singular listado de firmas femeninas autodenominadas escritoras que acceden a comentar sus opiniones sobre las demandas feministas⁴. Ordenadas al azar, publicadas por tener algún vínculo o cercanía con Ocampo, este conjunto arma un pequeño mapa de la escritura de mujeres en los 70. La encuesta se titula “8 preguntas a escritoras, actrices, mujeres de ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo” y propone que cada participación contemple todas las respuestas. Brevemente, a la pregunta acerca de si la mujer debe tener los mismos derechos que el hombre, se responde afirmativamente y en la mayoría de los casos se aclara que es importante sostener la diferencia sexual. En cuanto a la pregunta sobre si se cree que la sociedad debería reformarse, la repuesta mayoritaria es que sí, pero por cuestiones más generales (la injusticia, el bien común, por ejemplo) que a la larga beneficiarían a la mujer. En cuanto a la consulta respecto de la educación sexual, el divorcio y el aborto, las opiniones varían entre posiciones claramente

⁴ Margarita Aguirre, Mirta Arlt, María Angélica Bosco, Silvina Bullrich, Susana Calandrelli, Celia de Diego, María Esther de Miguel, Renata Donghi- Halperin, Inés Field, Julieta Gomez Paz, Adela Grondona, Beatriz Guido, Haydée Jofre Barroso, María Hortensia Lacau, Luisa Mercedes Levinson, Marta Lynch, Martha Mercader, Manuela Mur, Alejandra Pizarnik, Victoria Pueyrredon, Leda Valladares, María Esther Vazquez, Noemi Vergara de Bietti, María de Villarino

conservadoras que consideran que la realización de la mujer se da a través del matrimonio heterosexual y de la maternidad; y posiciones más progresistas a favor de estos temas. En cuanto a la pregunta sobre el conocimiento acerca de la lucha de las mujeres, algunas reconocen no saber nada, la mayoría dice que sí y menciona episodios feministas de los países centrales (EEUU, Inglaterra y Francia). Sólo en un caso se menciona a las feministas de inicios de siglo XX en Argentina. Me detendré en la única pregunta que alude a la experiencia propia, al decir: “Por el hecho de ser mujer, ¿ha encontrado impedimentos en su carrera? ¿Ha tenido que luchar? ¿Contra qué y contra quién?” (193) Si bien hay más respuestas que niegan haber vivido algún tipo de obstáculo, la división es bastante pareja. Ante el no, la respuesta más común es: “Nunca he encontrado impedimentos en mi carrera por el hecho de ser mujer. Solo he debido luchar, como luchan hombres y mujeres, por superarme a mí misma.” (Aguirre, 1971: 193) y tiene variaciones tales como que el ámbito literario es libre y personal, razón por la que no hay relaciones de poder, pero se reconoce que en otros ámbitos pueda haber discriminación; o bien que si la hubiera, es culpa de la mujer misma que no logra imponerse; o bien que se tuvo más dificultades con las envidias de las otras mujeres que con el paternalismo de algunos hombres. Entre las que responden que sí, están las feministas reconocidas como Ocampo que ha dejado bastante testimonio respecto tanto de las trabas como de los acosos que vivió por ser mujer. Luego, tras las respuestas de María Luisa Bemberg - “Fui educada para ser exclusivamente esposa y madre” (198) - y de Marta Lynch que se refiere a que los hombres consideran a las “mujeres como objeto de consumo de mercado” (232), se adivina el feminismo de Betty Friedan. En esta misma línea, varias respuestas aluden directamente al machismo de la sociedad y las hermanas Cossettini, respecto del magisterio, responden: “Los impedimentos para el acceso de la mujer a los cargos públicos importantes se debe en buena parte a la ignorancia del hombre” (206). Silvina Bullrich es la única que se refiere a las escritoras como un colectivo, asume el lugar de la escritora profesional y desde ahí denuncia la exclusión de las mujeres cuando son ellas quienes han escrito la mayoría de los *best sellers* de ese momento (habla no sólo de sí misma sino de Beatriz Guido y Marta Lynch, por ejemplo). O bien, con un guiño hacia Ocampo, dice que fue una mujer quien

fundó la más importante revista literaria de América Latina. Por eso concluye que: “La mujer no ocupará el lugar que merece mientras no estreche filas y acepte su fuerza, su cantidad y su calidad.” (204), Bullrich efectivamente excluida de los círculos intelectuales y, en cambio, con cierta presencia en los medios gráficos, produciendo novelas que eran un éxito en el mercado editorial; fusiona ideas impensadas en ese momento: que las escritoras se unan para reflexionar sobre su oficio y defender sus intereses.

Alejandra Pizarnik también responde la encuesta y dice que si bien ser mujer no le impidió escribir, considera que “una lucidez exasperada” la lleva a pensar que “haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino” (243). Esta enumeración que podría ser un verso, coloca a la mujer en relación con otros que también están en una posición de subalternidad. Es decir que reconoce en la mujer una condición menor equivalente a otras formas de discriminación comunes – judío, pobre, negro - junto con la de pertenecer al tercer mundo (argentino) - y escribir poesía. La serie es tan sintética y simple como transgresora ya que instala sujetos que están explícitamente elididos en el volumen y que llevarían a un debate localizado y más complejo sobre la cuestión. Los términos “pobre” y “argentino” suponen plantear la cuestión de las diferencias e injusticias de clase, mientras que “argentino”, además, llevaría a pensar en países dominados y dominantes, en los procesos revolucionarios de América Latina y las organizaciones políticas de esos años. “Homosexual” se acerca a otra zona negada en el volumen e incluso en el feminismo de los 70: la de la disidencia sexual y, así, el cuestionamiento a la heterosexualidad y al binarismo sexual; cuestiones todavía difíciles de pensar en esos años.

El vínculo entre *Persona* y el ámbito de la cultura está casi en su origen ya que la cineasta María Luisa Bemberg fue una de las fundadoras del MLF. En este sentido, puede pensarse que Ocampo y Bemberg, con el mismo origen de clase, una más cerca de la literatura y la otra del cine, aportaron, a través de su compromiso, a la difusión y divulgación de la cuestión feminista. Además, *Persona*, a través de una entrevista realizada quizás gracias a los vínculos con Bemberg, le da lugar a dos escritoras: María Luisa Levinson y Luisa Valenzuela. Madre e hija respectivamente, seguramente tanto por razones

biográficas como estéticas o ideológicas, ocupaban un lugar más bien secundario en el campo cultural de los 70. Levinson era una escritora cercana al grupo *Sur*, había escrito cartas de amor con el seudónimo Lisa Lenson en colaboración con Conrado Nalé Roxlo, había firmado una columna titulada “Secreteando con Lisa Lenson” e incluso un cuento con Jorge Luis Borges, “La hermana Eloísa”, y publicaba fundamentalmente en el suplemento literario de *La Nación*. Valenzuela estaba en los inicios de su hoy voluminosa producción ficcional, había publicado *Hay que sonreír* (1966) y *El gato eficaz* (1972) en esos años. Sobre este último, la autora comenta que ante la presentación de su libro en México, le hacen una entrevista en la que le preguntan si creía que había “escritores masculinos y escritoras femininas” y ella responde que la cuestión biológica no se condice directamente con la escritura. Valenzuela responde de un modo similar a como lo hiciera Guido unos años antes en otra revista, *El escarabajo de oro*. Es decir que ante la aparición de una escritora, seguía siendo una preocupación masculina básicamente, el vínculo entre el sexo de quien escribía y la literatura. Sin ir más lejos, también en *El escarabajo de oro*, en 1967, Liliana Heker dedica un ensayo a la cuestión ante lo que ella denomina como fenómeno: literatura femenina. Valenzuela, además, ha estado en EEUU y afirma que “la escritora norteamericana es una luchadora por la liberación femenina” (*Personas* Nro.3, 1974: 41), en referencia al movimiento feminista y al *gay power* que tuvo más incidencia en *Somos*, sobre todo a través de Néstor Perlongher. La literatura tiene un lugar bastante central, en varios aspectos: en primer lugar, porque a través de las citas, arman todo un corpus de lectura que problematiza la cuestión homosexual: Jean Genet, Oscar Wilde, Safo. En segundo lugar, porque la publicación de un poema de Alejandra Pizarnik más la mención a la quema de libros y censura ante *The Buenos Aires affaire* de Manuel Puig permiten pensar en una tradición literaria rioplatense que impacta sobre la poética de Perlongher y, en un sentido más general, sobre cierta literatura que pone en crisis la heteronormatividad a partir de la problematización de subjetividades disidentes. Como dice Gasparri (2018), el pensamiento político de Perlongher es inseparable de una poética propia y esta misma idea podemos trasladarla a la revista que rezuma literatura y política a la vez. Recordemos que la revista abarca una etapa temprana de Perlongher pero que ya avizora

el escritor que va a ser: publica poemas y ensayos sobre lo que luego sería su objeto de investigación, la prostitución masculina. Lector muy temprano del feminismo, Perlongher construyó un pensamiento crítico que iba un paso más adelante respecto de lo que el mismo movimiento gay y feminista podían ver, por ejemplo, al alertar respecto del machismo que subyacía en el ámbito homosexual.

Además, una zona importante de la escritura de la revista es propiamente literaria ya que se publican varios poemas y cuentos breves, firmados con seudónimo. Las narraciones que se detienen en defender el derecho al amor en subjetividades fuera de la norma; pueden reconocerse dos líneas distintas: una es la del relato explícitamente sexual, a veces cerca del relato erótico- pornográfico y otras más cerca del humor. Esta zona de los relatos reenvía contemporáneamente a la estética vanguardista que predominaba en la literatura argentina de esos años, recordemos, por ejemplo, a *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán o *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini por no remontarnos a *La narración de la historia* (1959) de Carlos Correas. Aunque el escandaloso cuento de Correas también podría pensarse también en función de otro eje de los relatos que es el del amor romántico, con los paradigmas reconocibles del género (la mirada, el enamoramiento, el estar juntos, la conversación eterna, la esperanza de una vida en común, de una familia, hijos, etc.) en donde lo subversivo reside en que los protagonistas sean personas del mismo sexo. A modo de ejemplo, se publica un poema - “De las pasiones humanas” - firmado por Elsa en el que el yo poético es explícitamente femenino e imagina dos interlocutores: la mujer amada “y entonces quiero hablar de mis desvíos. /del aire en donde respiran mis poemas/ del amor guardado en el ropero/ (...) QUIERO HABLARLES DE VOS” y el resto de la sociedad que la condena: “Al más incoherente moralista/al más tonto “señor” del portafolio/ al millonario más resentido, a las “sanas familias del mañana”. En el poema predomina en verso libre y el uso de las mayúsculas y signos de admiración para acentuar lo que se dice, hasta llegar a un grito liberador - “-QUE TE AMO” !!!!!” – como una salida del closet. (*Somos* nro 1, 1973: 22-23) El lesbianismo si bien está explícito en el feminismo teórico de esos años, en Millet sin ir más lejos, no era lo más visible del activismo feminista.

Para finalizar

En conclusión, “La mujer”, *Somos* y *Persona*, con sus diferencias, han leído a las feministas radicales tanto europeas como norteamericanas y se han apropiado de consignas ligadas a la visibilización del trabajo doméstico, la asociación del cuerpo femenino con el consumo y la imposición de modelos de conducta en las mujeres. Si bien el activismo estaba encarnado en individualidades o en grupos pequeños; sentaron las bases del pensamiento feminista argentino vigente hoy en día. Y sin duda, a pesar de las diferencias, los y las activistas coinciden en una demanda básica ligada al ser, ser humanos y ser sujetos políticos. Por otro lado, se puede concluir que la reflexión feminista en el ambiente literario es aún menor, intuitiva y atravesada por múltiples variables. Como sucedía desde décadas atrás, la condición femenina en el ambiente letrado generaba ruido o sospecha, lo que se puede deducir de la recurrente pregunta por la “literatura femenina” dirigida a las escritoras. Estas, a su vez, llevaron adelante diferentes estrategias para estar en el ambiente. Pensemos en una subjetividad individual, que se destaca imperiosamente, como la de Ocampo; o bien la que es exitosa en el mercado o en los medios gráficos, como Marta Lynch o Silvina Bullrich; o bien aquella que se integra al ambiente como *uno* más, como Beatriz Guido o Liliana Heker; o bien la que piensa fuera del país, como Luisa Valenzuela. Estos nombres, junto con el de Pizarnik. Mientras tanto, en la ficción se suceden sexualidades, cuerpos y deseos que desafían los órdenes establecidos, incluso aquellos que el activismo todavía no explicita del todo; pero eso forma parte de otra historia.

Bibliografía

- AMÍCOLA, J. 2011 Kate Millet y *Las bostonianas* de Henry James en *IIº Jornadas CIN I G de Estudios de Género y Feminismos*, pp.1-4.
- ARNES, L. 2013. Genealogías disidentes en (el) Sur en *Labrys, études féministes*.

- BELLUCCI, M. 2014. *Historia de una desobediencia: aborto y feminismo*. Bs. As.: Capital intelectual. 520 p.
- BESSE, J. TREBISACCE, C. 2013. Feminismo, peronismo. Escrituras, militancias y figuras arcaicas de la poscolonialidad en dos revistas argentinas en *Debate feminista*, vol 47, abril 2013, México, pp. 237-264.
- BUTLER, J. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bs. As.: Paidós. 247 p.
- COSSE, I. 2008 La lucha por los derechos femeninos: Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936) en *Revista Humanitas*, Vil. XXVI, pp. 131-149.
- FELITTI, K. 2006. En defensa de la libertad sexual: discursos y acciones de feministas y homosexuales en los 70 en revista *Temas de mujeres*, año 2, nro 2, 2006 pp. 47-67.
- GASPARRI, J. 2018. *Néstor Perlongher. Por una política sexual*. Rosario: Fhumyar ediciones. 180 p.
- KLOCKLER, G. – WILD, C. 2018. Revista Somos y la militancia homosexual en los 70 en revista *La Ventana* nro. 47, 2018, pp 353-367.
- MILLET, K. (1995 (1975)) *Política sexual*, Barcelona: Cátedra. 339 p.
- POSADA KUBISSA, L. 2015. El “género”, Foucault y algunas tensiones feministas en revista *Estudios de Filosofía*, 52, Univ. De Antioquía, pp.29-43.
- RAPISARDI, F. 2008. Escritura y lucha política en la cultura argentina: identidades y hegemonía en el movimiento de diversidad sexuales entre 1970-y 2000 en *Revista iberoamericana*. Vol LXXIV Nro. 225 Oct. – Dic. P. 973-995.
- Revista *Persona*, Nro. 0, Bs. As., Julio 1974; Nro. 1 Oct. 1974; Nro. 2, Nov. 1974; Nro. 3 dic. 1974; Nro. 4 enero 1975.
- Revista *Somos* N° 1. Bs. As.: Julio 1973, N° 2. Bs. As.: Febrero 1974, N° 3, Bs. As. mayo 1974; N°4, Bs. As. agosto/septiembre 1974.
- ROSA, M. L. 2014. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Bs. As.: Biblos. 150 p.
- S/A. 1971. La mujer en *Sur revista bianual*. Nros. 326-7-8. Sept. 1970- Junio 1971. Bs. As.: Sur. 263 p.

SALOMONE, A. (2006) Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo. Tensiones entre feminismo y colonialismo en *Revista chilena de literatura*, nro. 69, pp. 69-87

SEBRELI, J.J. 1997. *Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires en Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Bs.As.: Sudamericana, 620 p.

TREBISACCE, C. 2010. Una segunda lectura sobre las feministas de los '70 en Argentina en *Conflicto Social*, Año 3, N° 4.

TREBISACCE, C. TORELLI, M. L. 2011. Un aporte para la reconstrucción de las memorias feministas de la primera mitad de la década del setenta, en Argentina. Apuntes para una escucha de las historias que cuenta el archivo personal de Sara Torres en *Aletheia*, 1(2). Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4812/pr.4812.pdf

RECEBIDO EM: 01/08/2018

APROVADO EM: 01/10/2018

REFLEXIONES SOBRE LAS IMÁGENES FEMENINAS. ALICIA D'AMICO E ILSE FUSKOVÁ EN *LUGAR DE MUJER*

Reflections on female images. Alicia D'Amico and Ilse Fusková in Woman's Place

*María Laura Rosa**

RESUMEN

Unos meses antes a la recuperación democrática, Buenos Aires asistió a la conformación de Lugar de Mujer, un espacio de reunión para todas las mujeres. Allí comenzaron un importante trabajo de recuperación de los lazos sociales perdidos por la dictadura militar. En este contexto las mujeres buscaron recuperar una voz propia. Alicia D'Amico realizó varios workshops en este espacio, junto con la psicóloga Graciela Sikos. En ellos investigó cómo a través de la fotografía las mujeres podían encontrarse con ellas mismas y alcanzar una imagen propia. Por entonces Ilse Fusková estaba en las mismas búsquedas que D'Amico. En su serie *El zapallo*, la fotógrafa analiza la mirada femenina hacia el cuerpo desnudo de una mujer. Este artículo busca pensar la importancia de la reflexión sobre el propio cuerpo a través de la imagen de dos fotógrafas feministas, Alicia D'Amico e Ilse Fusková, quienes en un momento de recuperación de los vínculos afectivos y políticos, mostraron cómo las mujeres propusieron otras miradas hacia sus propios cuerpos y deseos.

Palabras claves: Arte feminista- Fotografías argentinas- Arte Contemporáneo

* Professora do Conselho Nacional de Investigações Científicas y Técnicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA-CONICET). E-mail: marialaurarosa@hotmail.com

ABSTRACT

A few months before the democratic recovery, Buenos Aires attended the creation of Lugar de Mujer, a meeting place for all women. They began there an important work of recovering the social ties lost by the military dictatorship. In this context, the women sought to recover their own voice. Alicia D'Amico made several workshops in this place with the psychologist Graciela Sikos. D'Amico began her research about how women could meet themselves and achieve their own image through photography. By then Ilse Fusková began the same searches as D'Amico. In her series *El zapallo*, the photographer analyzes the female gaze towards the naked body of a woman. This article seeks to think about the importance of reflection on one's own body through the image of two feminist photographers, Alicia D'Amico and Ilse Fusková, who in a moment of recovery of affective and political bonds, showed how women proposed other looks towards their own bodies and desires.

Keywords: Feminist art - Argentinian Photographers - Contemporary Art

Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D'Amico e Ilse Fusková en Lugar de Mujer

La recuperación democrática en el origen de Lugar de Mujer

Tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, se produjo en el campo cultural argentino un corte abrupto de cara a las experimentaciones que se venían gestando desde los años 60. La profunda desarticulación de este ámbito debido a la desaparición, el exilio o el insilio¹ de muchas/os de sus protagonistas, no fue saldada sino hasta varios años después de iniciada la democracia.

¹ Hablo de insilio para referir al silencio o exilio interno dentro del propio país.

El gobierno de facto redujo y luego paralizó la acción de varios grupos que luchaban desde finales de los años 60 por la liberación sexual, la autonomía de los cuerpos y el aborto. Entre ellos se encontraban la Unión Feminista Argentina (UFA), el Movimiento de Liberación Femenina o Feminista (MLF)² y el Frente de Liberación Homosexual (FLH). En un contexto en el que se abogaba por los cambios sociales, estas agrupaciones originadas durante los últimos años de la década del 60 y los primeros años de la del 70, planteaban la imposibilidad de la revolución social sin antes llevar a cabo una sexual, es decir, el final del patriarcado debía producirse antes que el final del capitalismo. Junto a los encuentros de estudio y discusiones teóricas se sumaron acciones directas: la difusión de volantes en la calle y el boicot a los eventos sexistas o en donde se sostenía la patologización de la homosexualidad. También se realizaron fanzines y se desarrollaron publicaciones como *Somos*, la revista del FLH que salió entre 1973 y 1976 o *Persona*, publicación del MLF, que se editó entre 1974 y 1982.

Con el regreso democrático, el 10 de diciembre de 1983, el país asistió lentamente a la reconstrucción de los vínculos afectivos que se habían deteriorado profundamente durante el régimen. El retorno de exiliados y exiliadas tuvo un impacto inmediato en el campo cultural. Asimismo, las agrupaciones feministas, que habían comenzado a rearticularse durante el último año de la dictadura, retomaron las luchas mencionadas de los 70.

En ese sentido, hacia el final del gobierno de facto, DIMA (Derechos Iguales para la Mujer Argentina), institución fundada por Sara Rioja en 1976, organizó tres importantes actividades que evidenciaron el trabajo subterráneo realizado por el feminismo local, destacando las urgencias de las mujeres argentinas ante temas como trabajo doméstico, derechos laborales, salud, familia y creación, entre otras cuestiones. Una de ellas fue el Primer Congreso Argentino *La Mujer en el Mundo de Hoy* - 25 y 26 de octubre de 1982 -. Otra de las actividades fueron las *Jornadas de la Creatividad Femenina* - 1, 2 y 3 de abril de 1983 -, cuyo lema fue 'En toda mujer hay una creadora y

² Su fundadora, María Elena Oddone lo nombró Movimiento de Liberación Femenina. A finales de los años 70 reemplaza este término por el de Feminista.

en toda creadora hay una mujer'. Finalmente, en el mes de mayo de ese mismo año, se realizó el Segundo Congreso *La Mujer en el Mundo Hoy*. Fue por entonces que, gracias a la idea de la feminista Marta Miguelez durante las Jornadas de la Creatividad Femenina, el 13 de agosto de 1983 abrió sus puertas en la ciudad de Buenos Aires *Lugar de Mujer*³. Las mujeres señalaron los objetivos de su fundación el mismo día de su inauguración:

Porque vamos a reunirnos para hablar de nosotras, desarrollando el respeto y la solidaridad, revisando los modelos convencionales de vinculación social. Porque somos conscientes de la necesidad de un lugar permanente de encuentro. Porque queremos revisar los prejuicios y tabúes que nos desprestigian y nos desvalorizan. Porque queremos rever los modelos dentro de los cuales fuimos educadas. Porque pensamos que el autoritarismo, la rivalidad y la competitividad atentan contra un modo de vida creativo y auténtico. Porque sí. ¿Para qué? Para reflexionar sobre nuestra inserción en la sociedad; discutir acerca de nuestro cuerpo, sexualidad, afectos creatividad, vínculos, identidad.⁴

Lugar de Mujer fue un espacio pluralista que recibió a mujeres de todas las tendencias políticas, feministas y no feministas. Su creación vino a saldar el vacío existente en relación con un espacio convocante para aquellas que no necesariamente eran académicas ni pertenecían a centros de estudios de la mujer pero que sentían la necesidad de reflexionar sobre la situación del colectivo femenino. Allí se realizaron actividades que tenían como objetivo fundamental la toma de conciencia de que las problemáticas femeninas formaban parte de la estructura patriarcal. Ese sentido tenían los talleres, las conferencias, los grupos de reflexión, los grupos de estudio, las mesas redondas, la proyección de cine con debate, las exposiciones artísticas, propuestas que impactaron sobre la producción creativa feminista. A su vez existía una comisión de asistencia psicológica,

³ Entre sus fundadoras se encontraban Marta Miguelez, Hilda Rais, Alicia D'Amico, María Luisa Lerer, María Luisa Bemberg, Sara Torres, Graciela Sikos, Lidia Marticorena, Ana Amado, entre otras.

⁴ “¡Casa Tomada! Un lugar para cada una y cada una en su lugar”, *Tiempo Argentino*, 13 de agosto de 1983, sección Mujer, .5

sexológica y asesoramiento jurídico, para las mujeres que así lo requirieran. Todo ello se dio sin interrupción a lo largo de cinco años (1983-1988), tras lo cual el espacio se dedicó de lleno al asesoramiento y ayuda a mujeres con problemas de violencia de género, dejando de lado lo referido al campo artístico y cultural.

Al cumplir un año, las integrantes de *Lugar de Mujer* realizaron una fiesta de la que la prensa se hizo eco. Alicia D'Amico señalaba al respecto:

Para mí que Lugar cumpla un año es un éxito maravilloso. Yo temía que por las circunstancias este episodio durara sólo unos tres o cuatro meses. Teniendo en cuenta que nos autofinanciamos, es un esfuerzo durar un año. Además, éste no es sólo un lugar de encuentro nacional para la mujer, sino también internacional. Cualquier mujer importante que llega al país, visita Lugar y lo difunde en el mundo. Además aquí le damos información sobre los movimientos feministas del país, las últimas reivindicaciones, nuestros proyectos y así se van con una idea general de la posición de la mujer argentina.⁵

Un elemento que destacaban las integrantes de este espacio era el placer que les daba el estar juntas, el encontrarse para disfrutar, ya sea en reuniones pactadas o inesperadas, lo cual es comprensible en aquél momento de recuperación de las libertades.

Las principales articulaciones que realizaron las feministas de *Lugar de Mujer* fueron con las Madres de Plaza de Mayo y con las agrupaciones de Derechos Humanos, situación que permitió unir luchas en el reciente contexto democrático. Sus reivindicaciones en la calle por la Ley de Patria Potestad Compartida (alcanzada en 1985 por la Ley 23264 y la Ley de Divorcio Vincular – conseguida en 1987 gracias a la Ley 23515 con la que se reformó el Código Civil), fueron fundamentales para lograr sus respectivas promulgaciones. A su vez pelearon por la participación de las mujeres dentro de los partidos políticos y dentro del parlamento, para lo cual fue de vital importancia crear conciencia dentro del colectivo femenino.

⁵ Lugar de Mujer: vino y saladitos para el primer año de vida. In *Tiempo Argentino*, 25 de agosto de 1984, sección Mujer, 11

El hecho de poder reflexionar críticamente sobre los modelos en los cuales habían sido educadas las mujeres, determinó que la experiencia personal se transformara en territorio político. Así se pasó de la anécdota a la categoría, y al hacerlo, se conceptualizó sobre ello. El concepto de experiencia, el cual ya había cobrado un valor político dentro de los grupos de concienciación de los feminismos de los 70, pronto se manifestó como una herramienta metodológica que daba la posibilidad de construir otras interpretaciones de lo personal⁶. Teresa de Lauretis define esta noción: “Por *experiencia* no me refiero a lo que uno sabe o puede hacer bien, sino también al conjunto de hábitos, disposiciones, recuerdos, actitudes y expectativas que cada persona ha adquirido como resultado de la realidad social en la que ha vivido.”⁷ En *Lugar de Mujer* se creó espacio de autoridad para la voz de las mujeres, esto posibilitó la reafirmación del yo y la potenciación de la autoestima de muchas mujeres, así indicaba una anónima:

Yo ya tengo 51 años, soy médica y siempre me desvaloricé mucho. A pesar de que en mi profesión me iba muy bien siempre me consideraba menos. Aquí fue casi increíble, empecé a darme cuenta que podía hablar, opinar, tener ideas que a otros le importan, encontré un grupo y un espacio. Eso ya es demasiado.⁸

En este contexto, *Lugar de Mujer* propició un juego de ida y vuelta entre el campo artístico local y el activismo feminista. Las artistas feministas llevaron problemáticas y debates a dicho espacio, a la vez que en sus obras cobró sentido la ideología feminista que allí circulaba, lo cual trajo por entonces un momento dorado para el arte feminista argentino.

⁶ HARDING, S. *Feminism and Methodology*. Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

⁷ DE LAURETIS, Teresa. La creación artística y la autotraducción. In X. Arakistain y L. Méndez. (orgs.) *Producción artística y teorías feministas del arte: nuevos debates IV*. Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2011, 138-149

⁸ Lugar de Mujer: vino y saladitos para el primer año de vida. In *Tiempo Argentino*, 25 de agosto de 1984, sección Mujer, 11

El autorretrato: herramienta para el desafío de lo instituido

Creo que no se ha dicho demasiado que la fotografía es un medio único e intrasferible en la representación de una persona. Nadie puede posar por nosotras y la foto termina siendo un referente válido de nuestra percepción del adentro –nuestra imagen interna- y del afuera, nuestra apariencia. El confrontarnos con nuestra imagen produce una conmoción, una crisis que ayuda a la conceptualización del yo. La fotografía es así un vehículo de conocimiento; con ese sentido es utilizada en el taller.⁹

En *Lugar de Mujer*, Alicia D'Amico junto a la psicóloga Graciela Sikos organizaron el taller *Autorretrato*, con objeto de bucear en la identidad femenina. El mismo consistió en dos encuentros de cuatro horas de duración, uno en el estudio fotográfico que D'Amico compartía con la fotógrafa Sara Facio y el siguiente en la misma sede de *Lugar de Mujer* en el mes de mayo de 1984.

Las bases teóricas empleadas para esta propuesta de taller venían del campo de la psicología, específicamente del psicodrama y del teatro espontáneo. Su finalidad era alcanzar una autorreflexión sobre la identidad femenina que se pudiera reflejar en imágenes. Así recuerda Graciela Sikos:

La idea de hacer retratos de mujeres era de Alicia y yo agregué la metodología de taller, es decir: hacer un trabajo corporal, hacer una relajación, llevar elementos para trabajar. Todos los objetos que se usaron en las fotos los llevé yo. Las mujeres escogían qué elemento usarían para posar, había un espejo ante el que se veían, determinaban la forma en que posarían, etc. y Alicia respetaba esa decisión. Luego, en el momento que presentábamos las fotos tomadas por Alicia, yo hacía que cada mujer dijera cómo se veía y qué se le ocurría ante su propia imagen a través de un cuestionario. Estábamos todas juntas pero las fotos se las dábamos de a una. Yo tomaba nota sobre lo que cada mujer iba contestando. La idea de las preguntas y de la escucha sobre qué les pasaba frente a

⁹ D'AMICO Alicia. *Cómo Somos*. en *alfonsina*, n° 3, 12 de enero de 1984, 8.

la propia imagen fue mía. Eso es un autorretrato para mí, cuando vos te ves, cuando tenés la foto entre las manos y te reconocés, decís esta soy yo.¹⁰

Mayra Leciñana, quien realizó uno de los talleres de *Autorretrato*, el dirigido a adolescentes, recuerda:

Al principio se planteaba un momento de distensión y de esparcimiento, caminábamos por ejemplo, con los ojos cerrados, se daba todo como para entrar en un clima de relajación. Después Graciela Sikos daba una charla planteando la idea de que uno puede construirse. Así es que nos proponía pensar cómo nos gustaría vernos, cómo nos percibimos. Ellas traían muchos elementos para que jugáramos a mostrarnos en un rol que se relacionara con cómo nos veíamos nosotras mismas: guantes, ropas, zapatos, mantos, encajes flores, corbatas. Una vez que protagonizábamos ese rol, Alicia nos tomaba una fotografía. Finalmente hacíamos un balance, una evaluación de cómo nos habíamos sentido con la imagen fotográfica que resultaba de este proceso de reflexión.¹¹

Las participantes respondían preguntas que Sikos elaboraba para que expresaran lo que sentían ante la fotografía, esos textos acompañaban a las imágenes. El material de este taller formó parte de la muestra que se realizó en *Lugar de Mujer* al cumplirse un año de su fundación.

Al respecto la prensa se hizo eco. El periódico *Tiempo Argentino* publicó algunas fotografías de *Autorretrato* en un artículo escrito por Sara Facio, así decía:

El autorretrato es, por definición, la búsqueda de la propia imagen. Todas las disciplinas artísticas (pintura, literatura, etcétera) tienen ejemplos magistrales. Estamos frente al autorretrato de una no-artista, de alguien que sólo busca su identidad, de crearse aunque la mano técnica pertenezca a “otra”. Pero, atención, “otra” que la mira sin prejuicios, sin preconceptos, que es sólo el espejo. Y corresponde a la idea

¹⁰ Entrevista a Graciela Sikos, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2016.

¹¹ Entrevista a Mayra Leciñana, Buenos Aires, 15 de enero de 2016.

madre del autorretrato: autoconocimiento y aceptación no complaciente del yo.¹²

Una parte del material que resultó de este taller fue publicado en el periódico *alfonsina*, el cual había comenzado a circular en diciembre de 1983. Con el fin de vincular lo femenino al contexto nacional, esta publicación reflejó varias de las discusiones feministas así como su impacto en la realidad política.¹³ En el artículo que llevó por nombre *Cómo Somos*, Alicia D'Amico explicaba el sentido del taller de *Autorretrato*:

La hipótesis de trabajo sostiene que existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza; mirando de manera diferente, juzgando y creando de manera diferente. La mujer puede transformar la imagen de la mujer. (...) La identidad femenina pasa ahora a ser una cuestión de las mujeres.¹⁴

Más allá de una lectura esencialista y/o de plantear argumentos que nos conducirían al binomio mujer/naturaleza - temáticas en las que no creo que la fotografía estuviera interesada -, D'Amico se propuso investigar cómo la libertad sobre el propio deseo y el cuerpo femeninos podían crear *otras* imágenes de mujeres, diferentes a las que por entonces circulaban masivamente a través de los medios de comunicación. Los géneros del retrato y el desnudo fueron centrales para ello.

En efecto, la fotografía analizó el impacto de la heteronormatividad sobre las construcciones de lo femenino. Aquellas mujeres concienciadas, que cuestionaron el sistema ideológico heterosexual, buscaron crear imágenes que fueran más allá de las

¹² FACIO, Sara. La mirada femenina puede volverse un bumerán. Olvidándose de la versión que esperan los demás, varias mujeres ensayan sus primeros autorretratos fotográficos y aprenden a reconocer su verdadera imagen o a cambiarla. In *Tiempo Argentino*, 13 de agosto de 1983, sección Mujer, 2.

¹³ Para más información sobre el periódico *alfonsina* ver: BERTÚA, Paula; DE LEONE, Lucía. Identidades textuales y autorales en *alfonsina*: un juego de representaciones. In *XXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, 2009.

¹⁴ D'AMICO Alicia. *Cómo Somos*. en *alfonsina*, n° 3, 12 de enero de 1984, 8.

reguladas por el patriarcado. La fotografía, para D'Amico, se constituyó en el medio que permitía el autoconocimiento. Así señalaba en un texto del año 1984:

Las mujeres recibimos las pautas de nuestra identidad social a través de leyes, instituciones y costumbres. Se materializa a través de la imagen y la palabra. La reprobación social, el “que dirán”, en cuanto nos apartamos de las condiciones establecidas, actúan como censores y contenedores de cualquier gesto independiente. Las mujeres estamos condicionadas por las imágenes que nos muestran de otras mujeres, inducidas desde el exterior por la sociedad.”¹⁵

Dada la recuperación de libertades que por entonces vivía la Argentina, se hacía urgente que las mujeres pensarán en cómo querían verse y ser vistas, cómo querían nombrarse y ser nombradas. Había fuertes esperanzas de cambio y para ello debían pensarse ellas mismas antes que ser pensadas por otros. Ellas buscaban ser las protagonistas de sus propias vidas.

Una de las integrantes del taller, Cecilia, decía frente a la imagen escogida por ella misma:

Es lo que yo pensé mostrar y que me pasa a mí y a varias mujeres igual: una parte aprendida, moldeada por la educación, por los medios de vida, tiene que ver con la mujer objeto. La otra parte mía, que fui eligiendo a través de mi vida, que no tiene que ver con los modelos, que está expuesta sin disfraces, sin pintura, que piensa, que reflexiona.

¡En mí conviven esas dos! Eso es permanente. A veces tironea más una que la otra, pero bueno... es así! CECILIA.¹⁶

El ejercicio de pensarse a sí mismas a través de la fotografía, nos lleva a destacar ciertas particularidades del contexto argentino durante los años 80. Como señalamos, junto a la salida de un régimen

¹⁵ D'AMICO Alicia. “Salud, identidad y socialización. Relaciones con la imagen fotográfica” en *¡Es preciso volar! Primer Encuentro Regional sobre la Salud de la Mujer*. Bogotá, Ministerio de Salud, 1984, 52.

¹⁶ D'AMICO, A. Cómo Somos. In *alfonsina*, n° 3, 12 de enero de 1984, 9

dictatorial genocida, con secuelas graves para los derechos humanos y los vínculos sociales, coincidieron la madurez alcanzada por los feminismos locales, la llegada de mujeres exiliadas que venían con información fresca sobre los feminismos extranjeros y la necesidad genuina de socialización, de recuperación de la comunicación física y afectiva entre las mujeres. Los comentarios de las integrantes de *Autorretrato* reflejaron estas características del entorno. Es el caso de Ana:

Me gustan más las fotos en las que todas salimos de nuestras habituales imágenes y mostramos esos costados en donde las defensas están más bajas. Sentí que el grupo me aportaba cosas que me faltaban. Me sorprendió mi foto porque muestra un matiz de mi personalidad siempre oculto: la melancolía. La mirada angustiada refleja mucho de la forma en que me buscaba; entre angustiada y perdida. Con la boina estoy más desafiante, y es la que más me identifica, porque a veces sobrepongo el desafío a cualquier estado de ánimo. ANA¹⁷

Ana era la profesora e intelectual Ana Amado (Santiago del Estero 1946 - Buenos Aires 2016)¹⁸ quien había regresado recientemente al país, tras el exilio junto a su marido, Nicolás Casullo, primero en Caracas (1974-1975) y luego en México (1976-1983). Ella perteneció a esas mujeres curiosas e informadas que ansiaban insertarse en el clima de apertura cultural, vivido por entonces en la ciudad de Buenos Aires. La imagen reflejaba la melancolía en la mirada, tal como apuntaba la retratada, quizás por la experiencia nómada del exilio. La angustia sentida por cómo reconstruir su vida en una Argentina que buscaba revivir sin olvidar el pasado, fue algo característico de muchas/os exiliadas/os de aquellos años. En este contexto, algunas mujeres consideraron que era imprescindible pensar en cómo querían verse y ser vistas, cómo querían nombrarse y ser nombradas. Había esperanzas de cambio y ellas se sentían protagonistas de la historia. El corte fortuito realizado por la cámara al enrollar la película, fue preservado por la fotografía

¹⁷ D'AMICO, A. Cómo Somos. In *alfonsina*, n° 3, 12 de enero de 1984, 9

¹⁸ Ana Amado fue corresponsal en Argentina de *Fempress*, Red Alternativa de Prensa Feminista para América Latina desde 1983 a 2001.

como parte de la obra, y sin lugar a dudas, generó un marco misterioso para el rostro de Ana.

Considero – siguiendo a Teresa de Lauretis - que la construcción de la subjetividad se da a partir de la intersección e interacción de distintos ejes de diferenciación tales como clase, raza, etnia, sexualidad, franja etaria, etc. Los mismos tienen una modalidad de acción en los que se ha detenido a pensar la citada teórica, quien sostiene:

Estos ejes son así considerados paralelos o de valor similar aunque con “prioridad” diversa según cada mujer. Para algunas, el eje racial puede tener prioridad sobre el eje sexual a la hora de definir la identidad y la base material de la subjetividad; para otras mujeres puede tener prioridad el eje sexual; para otras puede ser el eje étnico-cultural el que tenga prioridad en un momento dado.¹⁹

En los talleres participaban mujeres de distintos países, que como ya había señalado Alicia D’Amico en una cita más arriba, llegaban a *Lugar de Mujer* en sus visitas a la Argentina. Es así que Frescia, una mujer de origen peruano, participó del taller Identidad, e indicó lo siguiente ante la fotografía seleccionada:

Quería representarme en el momento en que comencé a mirarme sin esconderme. Sin hacerme trampas, por eso el desnudo. Me llama mucho la atención la cicatriz en el estómago, nunca la vi así. Quizás narra un segundo nacimiento. La cicatriz me hace tener presente una agresión innecesaria. Veo mi cuerpo sólido, fuerte, hermoso. Pero mi imagen interna no la veo igual, tengo muchos miedos, nudos aún sin desatar. Hay mucho por andar. Tengo paciencia y esperanza.²⁰

En ese sentido no es un dato menor que los talleres planteados por Sikos y D’Amico – ya sea juntas o de manera

¹⁹ DE LAURETIS, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. Horas y horas, 2000, 111-152

²⁰ Narración que acompaña a la imagen Taller Identidad, 1984. Archivo Alicia D’Amico, fotografía inédita del archivo.

independiente - tuvieran un alto nivel de convocatoria. Había una necesidad de pensar en la subjetividad, de revisarla y reinscribirla, de dar voz a aquellos deseos latentes y poder protagonizar la vida dejando de lado la esclavitud de los mandatos.

Ilse Fusková y la mirada de una fotógrafa hacia la modelo

En el mercado siempre me deleita el zapallo abierto. Dentro de sus dorados y sutiles telones son escenarios para una liberadora fantasía.

Y junto con la poderosa alineación de sus semillas, se tradujo para mí en la imagen de la fertilidad de la mujer.

Fértil con su vientre.

Fértil con su mente.

Sus hijos y sus hijas y sus ideas pueden cambiar el mundo.

Ilse Fusková, *El zapallo*, 1982

Ilse Fusková (Buenos Aires, 1929) es conocida en Argentina por ser una importante activista lesbiana, fundamental en la lucha por la despatologización de la homosexualidad y por el derecho del colectivo lésbico a tener una voz y una historia propias. Sin embargo, desde muy joven fue una figura intelectualmente inquieta, hecho que la llevó a desarrollar varias actividades en su vida. De padre alemán y madre checoslovaca, Felka - pseudónimo con el que firmó sus fotografías de los años 50 - estudió periodismo y se desempeñó también como azafata. Colaboró con reportajes y comentarios de cine en revistas como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra*. Tras desarrollar algunas series fotográficas durante los años 50, Fusková abandona por casi dos décadas este arte, retomándolo a principios de los 80.

En mayo de 1978, Fusková se unió al MLF, momento en que la agrupación sobrevivía sólo a través de la revista *Persona*²¹. En este contexto feminista, la fotógrafa comenzó a desarrollar una investigación sobre el desnudo femenino. El estudio de la mirada

²¹ BELLUCCI, Mabel. Arráncame la vida. In *Las 12*, 14 de septiembre de 2012. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7503-2012-09-15.html>

femenina en relación con la construcción de la identidad la condujo a la creación de la serie *El zapallo*, la cual presentó en los Talleres Brígida Rubio en 1982 y en *Lugar de Mujer* luego de la fundación de dicho espacio, en noviembre de 1983. Dicha serie está formada por diez fotografías las que refieren directamente a la fecundidad femenina, tanto física como mental. La invitación a la exposición estaba acompañada de un pequeño poema de la misma Fusková, que reprodujimos más arriba.²²

La serie se detenía poéticamente en dos desnudeces: la del zapallo, en toda su carnosidad interna, y la de la modelo²³. El cuerpo del vegetal y el de la mujer se entrelazaban en exuberante concavidad y redondez. La modelo transmitía una fuerte personalidad, “(...) ella instintivamente se movía y yo le tomaba fotos”, señala la fotógrafa.²⁴ Sin duda el zapallo le reflejaba toda una geografía especial:

(...) entrar en la verdulería y ver esos zapallos grandes cortados por la mitad, ahí veía un mundo de magia porque está lleno de telones dorados, de semillas, para mí eso era la magia. (...) Para mí era una cosa divina, llena de fertilidad y me dije, yo quiero hacer una serie de fotografías con esto. Me compré, entonces, el zapallo.²⁵

La verdura abierta, con todo su cuerpo interno en exhibición se presentaba como símbolo de vida. Fusková se detuvo en analizar las relaciones existentes entre el cuerpo del vegetal y el femenino. En una de las fotografías, el zapallo aparecía sostenido por la modelo

²² Para ver algunas de las fotografías de la serie *El zapallo* consultar: María Laura Rosa: “Repensando identidades e imágenes corporales. La fotografía de Ilse Fusková tras el retorno de la democracia en Argentina” en *Re-d. Arte, cultura visual y género*, Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, N°2, 2012. <http://www.pueg.unam.mx/revista2/?p=1290> [última consulta: enero 2014]

²³ La modelo posaba frecuentemente para el pintor Raúl Soldi, era conocida de Silvia Schmid, amiga de Fusková y quien se la presenta para este trabajo.

²⁴ Entrevista a Ilse Fusková, 7/VIII/2008.

²⁵ Entrevista de María Laura Rosa a Ilse Fusková y conferencia de Ilse Fusková en el Seminario de Doctorado *Arte y política en/desde los conceptualismos: cruces, desbordes, impugnaciones*. Impartido por Ana Longoni, Assumpta Bassas Vila y Fernando Davis en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 29 de agosto de 2008. Ver: María Laura Rosa: Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires, Madrid, UNED, 2012, <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHis-Mlrosa/Documento.pdf> [última consulta: enero de 2014]

sobre su vientre, arriba de su pubis. El sexo de la mujer se situaba en la misma línea que la apertura del corazón de la verdura, el cual despliega a ambos lados un universo de semillas y tejidos. La fotógrafa comentó que:

(...) no veía la relación con la vagina. Había gente que se reía porque yo mostré eso en San Telmo en el ochenta y dos. Pero eso de que fuera una vagina, un útero me sucedió más tarde. (...) Yo amo esos trabajos porque siento que tienen varios niveles de lectura. (...) ¡Cómo a medida que pasan las cosas una puede ver desde otro lugar el trabajo propio!²⁶

Al ubicar la verdura entre los pechos y el pubis, esta vez tapando el sexo, el juego de relaciones cambia por el sólo desplazamiento de las manos de la figura sobre el cuerpo del zapallo. En una de las fotos, la modelo cubrió parte del corazón del vegetal con una de sus manos mientras con la otra toca la cáscara como acariciándola. Su rostro aparecía casi recortado por el encuadre, Fusková se centró en el torso de la mujer, destacaba así uno de los pechos que descansaba sobre la verdura. En otra de las fotos, la posición de la modelo transmitía gran libertad. Las luces se derramaban de forma uniforme, bañando el cuerpo de la mujer y del vegetal por igual. La iluminación destacaba la sedosidad y el color de la piel de ambas. Mujer y zapallo son una misma figura, convivían en ellas colores y texturas que se unían entre sí.

Fusková expresó que el cuerpo desnudo de la mujer es un tema tabú en nuestra sociedad:

La mayoría de las mujeres en la cultura occidental nos vemos a través de la mirada distorsionada de una sociedad dominada por varones. Esto es verdad para todo nuestro ser y muy especialmente para la percepción que tenemos de nuestro propio cuerpo. (...) Yo pienso que el cuerpo de la mujer es objeto de deseo del macho, que ese cuerpo le fascina y también le da miedo. Sin embargo el cuerpo desnudo de la mujer, sin las contorsiones de la seducción, es una imagen

²⁶ Entrevista a Ilse Fusková, 7/VIII/2008.

prohibida. (...) La desnudez del cuerpo de la mujer es un derecho que nos es absolutamente negado.²⁷

En 1986, una de las fotos fue seleccionada para formar parte de la exposición internacional *Mujeres fotografian mujeres*, organizada por la Volkshochschule de Munich²⁸. Era la única obra en blanco y negro de la serie. La modelo estaba sentada sobre el piso, llevaba la verdura abierta sobre su pubis. En verdad, el zapallo parecía ocupar el lugar de su pubis. Sus manos se unían en suave gesto sobre la cáscara. Los pechos quedaban tenuemente ocultos entre la verdura y los brazos. Piernas y brazos enmarcaban al zapallo. El rostro de la modelo poseía una mirada concentrada en el propio placer de estar allí. Una vez más, el contraste entre el interior y el exterior de las figuras convivían conformando un único y particular cuerpo.

La preocupación por crear una iconografía que reflejara la mirada de la mujer hacia su propia desnudez física, conformando una *otra* poética del cuerpo femenino, guió a Fusková hacia obras en donde la naturaleza y la anatomía femenina se complementaban. El zapallo, a través del recurso de la luz, se incorporaba al cuerpo de la mujer como una redondez más, como un órgano más, como la misma piel.

La serie buceó en la dimensión corporal de la experiencia femenina, la cual ha sido negada durante siglos en el terreno de la representación visual. El arte feminista, como práctica cultural, generó nuevas perspectivas y significados en el campo de las visualidades. Griselda Pollock recuerda que las imágenes y textos no son espejos que se limitan a reflejar el mundo. La representación es algo reformulado y codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos, distintos a su existencia social: “(...) podemos entender la representación como la articulación en una forma visible o socialmente palpable de procesos sociales que determinan la

²⁷ FUSKOVÁ, Ilse; MAREK, Claudina. *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*. Buenos Aires, Planeta, 1994, 42-43.

²⁸ Según Fusková, la muestra internacional estuvo integrada por 161 mujeres de 27 países, y se llevó a cabo desde el 3 de septiembre al 20 de octubre de 1986 en Múnich, luego itineró por varios países.

representación pero que, a su vez, se ven afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de ella misma”²⁹.

En esta dirección, Lynda Nead apunta:

No puede haber un cuerpo sin ropa que sea ‘otro’ del desnudo, porque el cuerpo siempre está en representación. Y, puesto que no cabe el recurso a un cuerpo semióticamente inocente y sin mediaciones, debemos contentarnos con investigar las diferentes maneras en que los cuerpos de las mujeres son representados y con promover nuevas imágenes corporales e identidades nuevas.³⁰

Asimismo, Julia Antivilo Peña alude a la cuestión del cuerpo como una temática central para el feminismo:

Si bien dentro de las artistas feministas no existió un manifiesto o declaración de principios, lo que sí existió fue más bien una motivación común que fue la temática del cuerpo, a la que tomaron como una práctica de estrategia y punto de encuentro. La práctica artística y la producción de nuevos significados principalmente para el cuerpo de las mujeres fue la inscripción de su compromiso político. El cuerpo, fue el sitio desde donde politizar sus obras pues éste había funcionado -y sigue- como un dispositivo de símbolos y objeto de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente sobre las mujeres.³¹

Tanto el binomio mujer-naturaleza como su relación con la fertilidad femenina jugaron un papel central en las obras de Fusková. Pese a ello, el concepto de la artista no buscó situarse en la eterna visión patriarcal de la relación mujer-naturaleza ya que para la fotógrafa la fertilidad era también cualidad del pensamiento

²⁹ POLLOCK, Griselda. *Visión and difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York, Routledge, 1988, 7.

³⁰ NEAD, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998, 34.

³¹ ANTIVILO PEÑA, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*. Santiago de Chile, 2006, 32. <http://museodelasmujeres.co.cr/wp-content/uploads/2013/06/Antivilo-Julia-Entre-Lo-Sagrado-Y-Lo-Profano-Se-Tejen-Rebeldi%C3%A9s-2006.pdf> [última consulta: enero 2014]

femenino. Con todo, la serie *El zapallo* puede ser analizada a la luz de cierta iconografía femenina reivindicada por el movimiento de mujeres de los años 70³². En relación a esto, en 1975 la crítica estadounidense Lucy Lippard aconsejaba:

Al mismo tiempo la igualdad [en relación a un arte que reflejara la diferencia sexual] no es necesariamente recostarse sobre la soledad de la androginia. Si nosotras como mujeres no retornamos a las fuentes de nuestro arte y nuestra experiencia antes que intentemos trascender lo genérico, los resultados serán por lejos menos fértiles.³³

La cuestión de la mitología femenina – uno de los temas del feminismo anglosajón más característicos de la década del 70 - ha sido vista con reticencia por muchas feministas, en los últimos años, debido a cierta posición esencialista que originan los binomios mujer-maternidad, fecundidad-Madre Tierra. Sin embargo no podemos ignorar que Fusková se nutrió de los estudios sobre el matriarcado y el culto a la Diosa que afloraron durante la segunda ola del movimiento. Ella buscará reflexionar sobre la experiencia física y espiritual desde un cuerpo de mujer, es por ello que resulta importante tener en cuenta el recurso a la mitología femenina que empleó la artista, y de esa manera indagar en su serie fotográfica³⁴.

³² Empleo el término iconografía femenina tal como lo enunciara Lucy Lippard en su ensayo “Prefaces to Catalogs of Three Women Exhibitions” de 1973. Allí la teórica y crítica estadounidense señala: “(...) es innegable que la experiencia -social y biológica- de una mujer en esta sociedad es simplemente diferente de la de un hombre. Si el arte emerge del interior, como debería ser, entonces el arte de los hombres y de las mujeres tienen también que ser diferentes. Y si ese factor no se exhibe en los trabajos de las mujeres, nos es otro el motivo más que su represión. Para cada época pueden especificarse esas diferencias, hay infinitos momentos en las cuales quedan éstas fuera del alcance de los análisis. Quizás sea imposible precisarlas hasta que el lugar que ocupe la mujer en la sociedad no sea verdaderamente en igualdad de condiciones y que los trabajos de las mujeres puedan ser estudiados fuera de los confines de la opresión que los condicionan”. En LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. New York, The New Press, 1995, 57.

³³ LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. New York, The New Press, 1995, 59.

³⁴ Guía también mis interpretaciones el saber que uno de los libros de cabecera de Ilse Fusková era por entonces GADON, Elinor W. *The Once & Future Goddess. A Symbol for Our Time*. San Francisco, Harper and Row, 1989. Dicha publicación fue adquirida por la artista el mismo año de su edición porque “(...) la temática, de la que ya me había enterado antes a través de las revistas feministas anglosajonas, me apasionaba”. Entrevista a Ilse Fusková, 7/VIII/2008.

Fusková estuvo subscripta a la revista *Woman of Power* durante los años 80. Esta última se presentaba como un magazine de feminismo, espiritualidad y políticas. Allí tomó contacto con los estudios de Marija Gimbutas y Merlin Stone sobre el culto a las diosas en las culturas neolíticas de occidente. Señala Ethel Morgan que

(...) la Diosa era para las culturas pre patriarcales una figura cósmica total, creadora del universo y de sus leyes, gobernante de la naturaleza, el destino, el tiempo, la eternidad, la verdad, la sabiduría, la justicia, el amor, el nacimiento y la muerte. Sólo una sostenida campaña de denigración y demonización de lo divino pudo hacer que los occidentales la olvidaran.³⁵

El desarrollo de la arqueología desde una mirada feminista disparó, durante los 70, nuevas interpretaciones sobre los cultos practicados por algunos pueblos neolíticos de occidente. Señala Gloria Feman Orenstein:

Aunque nuestra *propia historia*³⁶ occidental sobre destacadas madres, desde Hildegard von Bingen a Elizabeth Cady Stanton crearon comentarios feministas, críticas e imágenes en respuesta a lo divino o sagrado formulado desde el interior de la historia patriarcal, los '70 constituyeron el primer momento en que las creaciones artísticas de las mujeres se extendieron, de forma autoconsciente, más allá de los parámetros y referencias de la historia del arte patriarcal, así como también reclamaron modelos visuales *matriciales*³⁷ y materiales del pasado, tan remotos como el Alto Paleolítico y el Neolítico. Aquellas imágenes contienen una vital *propia historia* de las relaciones de mujeres con lo sagrado así como de las dimensiones seculares de sus palabras. Fueron, sin

³⁵ MORGAN, Ethel. Diosa. In GAMBÁ, Susana B. (org.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos, 2007, 92.

³⁶ He traducido *herstory* como 'propia historia', la autora lo emplea para contrastar con *history*, vinculado a las narrativas patriarcales gracias al juego de palabras que se puede hacer en la lengua inglesa. [cursiva empleada por mí para destacar la traducción]

³⁷ He traducido *matristic* como 'matricial', refiere para la autora 'Diosas Madres'.

embargo, las interpretaciones artísticas de Merlin Stone y Marija Gimbutas que eventualmente reinterpretaron el significado de aquellas antiguas piezas artísticas, integrándolas a nuestros criterios históricos y arqueológicos, haciéndolas accesibles y significativas para las artistas feministas de los '70.³⁸

En los Estados Unidos, los vínculos entre el culto a la Diosa y el arte se vieron enriquecidos por la recepción y difusión de las nociones de arquetipo e inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung, las que ya venían influyendo sobre la creación desde décadas atrás. Los preceptos del psicoanalista suizo posibilitaron interpretaciones sobre los modelos constantes en el inconsciente colectivo a la vez que motivaron explicaciones ante la cuestión de por qué muchas artistas contemporáneas, quienes nunca habían leído sobre la Diosa, coincidían en trabajar con imágenes que contenían símbolos antiguos de sociedades pre patriarcales.

Fusková señaló que el culto a la Diosa fue ignorado en la historia por varias razones:

(...) debemos decir que las extraordinarias manifestaciones artísticas de la cultura del neolítico eran conocidas, sólo que no eran atribuidas a una cultura matrilineal, a lo que llamamos la cultura de la Diosa. Lo que se tenía por verdad no estaba basado en estudios serios, sino en meras 'interpretaciones' que partían del consabido prejuicio patriarcal, (...) debemos saber que uno de los secretos históricos mejor guardados es que prácticamente todas las tecnologías materiales y sociales básicas para la civilización se desarrollaron antes de que se impusiera una sociedad dominadora. Es decir, antes del patriarcado.³⁹

³⁸ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *Recovering Her Story. Feminist Artists Reclaim the Great Goddess*. In BROUDE, Norma; GARRAND, Mary (org.). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, 174. [El entrecomillado y los asteriscos son míos] Orenstein emplea términos creados por las feministas anglosajonas que no tienen traducción al español. He traducido *matricial* como 'matricial', el mismo significa para la autora 'Diosas Madres'.

³⁹ FUSKOVÁ, Ilse; MAREK, Claudina. *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*. Buenos Aires, Planeta, 1994, 149-150.

En el culto a la Diosa confluyeron varios cuestionamientos, debates y perspectivas de análisis que se desarrollaron durante la segunda mitad de los 70 y los primeros 80. Gloria Feman Orenstein explica que la Diosa afianzó transformaciones en varios niveles vinculados con el campo artístico:

(...) cambios en el género del Creador, acompañados por la veneración a la madre tierra, al pacifismo asentado en las más antiguas religiones (...) restableciendo la *propia historia*⁴⁰ borrada desde el lejano Alto Paleolítico (25.000 a. C.), buscar la integración de espíritu y materia, cielo y tierra, masculino y femenino, humano y formas de vida no humanas, el empoderamiento de la mujer al reconectarse con las antiguas energías de las mujeres mitológicas y de las reales que vivieron en sociedades matriarcales (...).⁴¹

De esta manera, la recuperación de lenguajes artísticos denostados por el relato canónico de la disciplina de la historia del arte y de su sistema expositivo, tales como la cerámica y las artes de la aguja, cobraron fuerza al calor del rescate de culturas antiguas.

La serie *El zapallo* permitió a Ilse Fusková profundizar en su propia vivencia femenina en el que el cuerpo funcionaba como un elemento político. Toda su experiencia personal fue vía de formulación estética a la vez que política y será fundamental para el desarrollo activista en el que se embarcará unos años más tarde, cuando se asuma lesbiana.

Conclusiones

La recuperación democrática argentina trajo una imperiosa necesidad por la reconstrucción de los vínculos sociales que la última dictadura militar había destrozado. Así las mujeres volvieron a

⁴⁰ Léase Herstory.

⁴¹ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. Recovering Her Story. Feminist Artists Reclaim the Great Goddess. In BROUDE, Norma; GARRAND, Mary (org.). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, 187.

reunirse y retomaron la agenda feminista que había quedado paralizada tras el golpe militar de 1976.

Con el entusiasmo de los aires democráticos que comenzaron a correr prácticamente durante los últimos meses del gobierno de facto, un grupo de mujeres llevaron a cabo el sueño de tener un espacio de reuniones, encuentros y reflexión de y para las mujeres: así nació *Lugar de Mujer*, sitio que refleja mejor que cualquier otro, las esperanzas y los anhelos de cambio del colectivo femenino.

Conformado desde sus inicios como un espacio plural, en sus talleres se trabajaron diversas temáticas. Una de ellas fue la cuestión de la identidad a través de la fotografía, la cual estaba vinculada a la necesidad de auto reconocimiento de las mujeres, más allá de los mandatos de belleza y de la esclavitud al deseo masculino que se manifestaba a través de los medios de comunicación de la época. Los condicionamientos sociales y las demandas domésticas, condicionaban deseos, conductas y una imagen personal. Es así como Alicia D'Amico buscó a que cada mujer pudiera bucear en su identidad, para luego reflejarla a través de la fotografía. En este camino fue fundamental la psicóloga Graciela Sikos, quien diseñó toda una serie de ejercicios que preparaban a las mujeres para la reflexión y el rescate de su yo.

Dichas búsquedas estuvieron en sintonía con las planteadas por la fotógrafa Ilse Fusková, quien a través de sus serie *El zapallo*, prácticamente de la misma época que la conformación de *Lugar de Mujer*, en donde la exhibirá, se propone reflexionar sobre la desnudez del cuerpo femenino ¿Cómo una fotografía puede capturar la belleza del cuerpo de la mujer, trascendiendo las construcciones históricas que han condicionado su representación fotográfica? ¿Una mujer observa desde otros parámetros el cuerpo de otra mujer? ¿Dónde se detiene? ¿Qué observa? ¿Sus reflexiones visuales sobre el cuerpo femenino constituyen una mirada femenina?

Todos estos análisis conviven al mismo tiempo en la Buenos Aires de la primera mitad de los años 80, en donde comienza a conformarse un recorrido artístico feminista que retomó lo realizado durante los años 70 y dejó un verdadero legado para el siglo XXI.

Bibliografía

ANTIVILO PEÑA, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*. Santiago de Chile, 2006.

DE LAURETIS, Teresa. La creación artística y la autotraducción. In X. Arakistain y L. Méndez. (orgs.) *Producción artística y teorías feministas del arte: nuevos debates IV*. Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2011.

FEMAN ORENSTEIN, Gloria. Recovering Her Story. Feminist Artists Reclaim the Great Goddess. In BROUDE, Norma; GARRAND, Mary (org.). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

FUSKOVÁ, Ilse; MAREK, Claudina. *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*. Buenos Aires, Planeta, 1994.

GADON, Elinor W. *The Once & Future Goddess. A Symbol for Our Time*. San Francisco, Harper and Row, 1989.

GAMBA, LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. New York, The New Press, 1995.

Susana B. (org.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

HARDING, S. *Feminism and Methodology*. Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998.

POLLOCK, Griselda. *Visión and difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York, Routledge, 1988.

RECEBIDO EM: 24/09/2018

APROVADO EM: 21/10/2018

“FIAR N’UM AMIGO? É HOMEM. / TEM
D’ESSENCIA A FALSIDADE”.

A MASCULINIDADE NA OBRA DE FRANCÍLIA
(FRANCISCA PAULA POSSOLO DA COSTA) E
SÓROR DOLORES (MARIA DA FELICIDADE DE
COUTO BROWNE)

*“Believe a friend? He is a man. /He has the essence
of falseness”.*

*Masculinity in the works of Francília (Francisca
Paula Possolo da Costa) and Sórora Dolores (Maria
da Felicidade de Couto Browne)*

Elen Biguelini¹

RESUMO

Com base na crítica literária feminista e na História das mulheres, este texto tem um objetivo interdisciplinar de perceber a situação da mulher portuguesa do século XIX, por meio da forma como Francisca Paula Possolo da Costa e Maria da Felicidade de Couto Browne se relacionam com o masculino em suas poesias. Francília (Francisca Possolo) e Sórora Dolores (Maria Browne) foram duas poetisas portuguesas que trataram da ‘traição’ masculina em seus poemas. Ambas foram traídas por homens que amavam e demonstram que isto desencadeou uma mudança na forma como escrevem sua poesia e viviam suas vidas.

¹ Doutora em Altos Estudos em História (Universidade de Coimbra, Mestre em Estudos Feministas (Universidade de Coimbra), Bacharel e Licenciada em História (UFPR) e Bacharel em Design Habilitação em Moda (UTP).

Neste trabalho pretende-se analisar a obra destas duas autoras portuguesas, uma de Lisboa e outra do Porto, com o propósito de compreender suas opiniões relacionadas a masculinidade e a imagem criada por elas dos homens contemporâneos.

Palavras-chave: História das mulheres, século XIX, Portugal, Maria da Felicidade de Couto Browne, Francisca Paula Possolo da Costa

ABSTRACT

Based on literary criticism and women’s history, this text has the interdisciplinary objective of understanding women’s position within Portuguese XIX century society. It will be done through the analyses of how Francisca Paula Possolo da Costa and Maria da Felicidade de Couto Brown related to masculinity within their poetry. Francília (Francisca Possolo) and Sórora Dolores (Sister Pain, Maria Browne) were two Portuguese poets who wrote about male ‘betrayal’. They were deceived by men they loved, and their work shows this betrayal changed their writing and lived their lives.

In this paper, it is intended to analyze the work of both Portuguese authoresses (one from Lisbon, the other from Porto) with the purpose of understanding their opinions regarding masculinity and the image created by them of their contemporary men.

Keywords: Women’s History, XIX century, Portugal, Maria da Felicidade de Couto Browne, Francisca Paula Possolo da Costa

A vida feminina durante o século XIX era repleta de estigmas relacionados a feminilidade e que colocavam as mulheres como dependentes dos homens. Ainda mesmo antes do movimento feminista formar-se concretamente (o que em Portugal aconteceu em finais do século XIX, concomitante ao crescente movimento republicano), algumas senhoras utilizavam de seus talentos para reclamarem seus direitos ou demonstrarem sua situação. A obra poética de Francília (Francisca Paula Possolo da Costa, 1783-1838) e Sórora Dolores (ou Coruja Trovadora, Maria da Felicidade de Couto Browne, 1797-1861) ainda não fazia críticas abertas ao sexo masculino, mas nas suas entrelinhas podiam já ser observadas algumas das atitudes que defendiam o sexo feminino.

Estas duas senhoras marcaram a história de suas respectivas cidades: Francília através de seus salões na Casa das Trinas, em Lisboa; e Couto Browne através de suas amizades literárias no Porto. A primeira não só mediava salões, como frequentava reuniões da mais famosa poetisa e *salonnière* portuguesa, a marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre (a Alcipe, 1750-1839), podendo assim ser considerada um dos grandes nomes da corte literária lisboeta da primeira metade do século XIX. A segunda, por sua vez, é mais lembrada devido a seu papel no duelo entre seu filho e o escritor Camilo Castelo Branco, que teria sido seu amante, do que por suas obras literárias. Curiosamente, Camilo e Sóror Dolores foram enterrados a poucos metros de distância um do outro, ele em uma cripta de amigos, ela no túmulo escolhido pela própria senhora para seu marido no cemitério da Lapa, no Porto. Nota-se, no entanto, que apesar de terem relativa importância para a história local, as obras destas duas portuguesas foram quase que apagadas e não figuram no cânone literário português (possivelmente por serem mulheres, ainda que a obra da já mencionada marquesa figure neste cânone).

Francisca Paula Possolo da Costa nasceu em Lisboa, em quatro de outubro de 1783, filha do comerciante de vinhos e posterior oficial do Conselho da rainha D. Maria I Nicolau Possolo (1757-1824) e sua esposa D. Maria do Carmo Correia de Magalhães Botelho de Moraes Freirão Calabre (1761-1848). Aprendeu ainda na infância a ler e escrever, assim como também francês, o qual aprendeu com Madame Cunha (Cf. CASTILHO, 1904, 68) e inglês. A poesia foi o seu método preferido para utilizar seus talentos, mas ela também traduziu, escreveu comédias e um romance. Seu vasto conhecimento era compartilhado com outros ilustres literatos portugueses, sendo que o salão dividido com seu amado Jónio (João Batista Ângelo da Costa, 1781-1830), com que se casou em 16 de abril de 1804, tinha como frequentadores a já mencionada marquesa de Alorna, bem como as também poetisas e *salonnières* viscondessa de Balsemão, D. Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre (1749-1824) e Mariana Antónia Maldonado (1771-1855); assim como o poeta irmão da última João Vicente Pimentel Maldonado (1773-1838), Belchior Curvo Semedo (1766-1838), Domingos Borges de Barros (barão e visconde de Pedra

Branca, 1780-1855), o escritor cego e defensor da autoria feminina Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875)², e Alexandre Herculano (1810-1877), entre outros. Francisca Paula Possolo faleceu em Cartaxo, em 19 de julho de 1838, oito anos após perda sentida do amado marido. A autora recebeu o nome arcádico de Francília, utilizado por ela na publicação de suas poesias em *Francília, a Pastora do Tejo. Poesias de D. F. P. P. C* (1816). Publicou também *Sonetos... retirados no Real Theatro de São Carlos* (1829), o romance *Henriqueta de Orleans ou o Heroísmo* (1829), e as traduções *Conversações sobre a pluralidade dos mundos por Fontanelle* (1841) e *Corina ou a Itália por Mme. De Staël* (1834)³.

Maria da Felicidade de Couto Browne, por sua vez, nasceu em 21 de junho de 1797 (Cf. BIGUELINI, 2017, 313) e faleceu aos 62 anos em 8 de novembro de 1861. Casou-se com o comerciante de vinhos do Porto, Manuel Clamouse Browne (1790-1857), de origem irlandesa. É seu casamento que permite o estudo e eleva D. Maria da Felicidade ao status de poetisa celebre. Sua criação havia seguido os moldes esperados de uma jovem de classe média portuguesa, ou seja, não aprendera nada além do cuidado com o lar. Mas ao casar-se com um homem vindo de uma cultura mais acostumada a educação feminina, e vendo-se no centro do comércio da cidade do Porto, estudou com desejo e incentivo de seu marido (BARROS, Vol 2, 171). Sua vida e sua poesia se tornaram conhecidas no Porto quando ela supostamente teria tido um romance com o escritor (e galanteador) Camilo Castelo Branco (1825-1890). Este último dedicou a portuense a obra *O marques de Torres Novas. Drama em cinco actos* (1849). A obra de Couto Browne consiste de poesias, entre elas diversas poesias nos periódicos portuenses *O Bardo* (1852) e *Miscelanea Poética*, e três livros *A Coruja Trovadora*, (s. d.) distribuído a amigos e familiares (agora perdido), *Sóror Dolores* (1849-50) e *Vibrações da Madrugada* (1854)⁴.

Na vida destas autoras se pode perceber a importância da educação para as mulheres. Francisca Possolo e Maria Browne foram

² Sobre a relação de Antônio Feliciano de Castilho com Possolo e outras autoras do período, tais como Maria Peregrina de Sousa (1809-1894), vide CUNHA, 2014.

³ Sobre a vida e obra desta autora vide BIGUELINI, 2017; e BORGES, 2006.

⁴ Sobre a vida e obra desta autora vide BIGUELINI, 2017.

educadas além do costume da época. O caso desta última é ainda mais emblemático, visto que se casou analfabeta, mas a união lhe permitiu um conhecimento superior aquele que era dado e esperado de uma jovem portuense. Isto porque ainda que as mulheres necessitassem de alguns conhecimentos, o saber lhes era negado.

Segundo a historiadora das mulheres portuguesas Irene Vaquinhas, em 1851 havia uma taxa de alfabetização de 14,1% entre a população feminina da cidade de Coimbra, enquanto a taxa de educação masculina era de 79% (VAQUINHAS, 2011, 89). Embora a localização da Universidade de Coimbra tenha influência sobre esta taxa, não há como negar a pequena quantidade de jovens portuguesas que tinham uma educação formal. Mas a autora também lembra que “[g]rande parte da alfabetização feminina, em particular nos estratos sociais mais elevados não passava pela escola pública” (VAQUINHAS, 2011, 89). Mesmo nas escolas, no entanto, as matérias ensinadas as jovens meninas eram relacionadas aos padrões esperados de gênero, como por exemplo aquelas encontradas no currículo do Real Colégio das Ursulinas, estudado por Vaquinhas e localizado próximo a cidade de Coimbra, no qual “esforçava-se por inculcar nas raparigas o amor pela religião e pela virtude, pela disciplina e pelos hábitos de trabalho, assim como o respeito pelos seus superiores” (VAQUINHAS, 2011, 100). Ou seja, o colégio tinha como objetivo educar boas e caridosas mães de família. A jovem estudante aprenderia a ler, escrever, contar, gramática (portuguesa, francesa, italiana e inglesa), desenho (para bordados), geografia, história sagrada e profana, economia doméstica e higiene básica, além da música e do bordado (VAQUINHAS, 2011, 128). Segundo outra historiadora das mulheres portuguesas, Maria Antónia Lopes, “[s]empre virada para a sociabilidade, a educação privilegia a música que permitia agradáveis momentos de convívio” (LOPES, 1989, 106). Estes, no entanto, não eram conhecimentos generalizados e poucas foram as jovens que tiveram acesso ao Colégio das Ursulinas, fossem pagantes ou ‘meninas pobres’ que recebiam a educação de forma gratuita (VAQUINHAS, 2011, 115).

Assim, como se reflete nas disciplinas aprendidas no colégio, grande parte da vida feminina era envolta na sua posição social: a maternidade. Ao cabo que cabia às mulheres não apenas ter filhos como educá-los, era preciso então que tivessem uma educação, ainda

que rudimentar. É esta a razão que surgem, então, diversos manuais de conduta, em especial voltado para as mulheres, como *Conselhos e avisos de huma mãe a seus filhos*, de D. Maria da Trindade de Portugal Malheiro e Mello Baiana (1812) ou o posterior *Arte de viver na sociedade*, de Maria Amália Vaz de Carvalho (1895).

Ser mãe era de tal forma esperado e importante para as mulheres do século XIX; que o casamento e a consequente posição de ‘Senhora’ eram a maior esperança das jovens em idade de se casar. Um bom casamento poderia levar a ascensão social, como fez a união de Couto Browne e, segundo Irene Vaquinhos e Maria Alice Pinto Guimarães, conferir “à mulher posição e prestígio social (...). O título ‘senhora da casa’ glorifica o seu papel e traduz a sua influência na esfera privada” (VAQUINHAS, GUIMARÃES, 2011, 203), já que o ambiente público era quase que exclusivamente masculino. Ainda que Portugal tivesse uma Rainha (D. Maria I e posteriormente D. Maria II) e figuras femininas de relativo poder, tais como a marquesa de Alorna, as mulheres da fidalguia portuguesa em sua maioria pouco saíam à público, embora isso não indicassem que não se visitassem entre si. Enquanto mulheres pobres, trabalhadoras e camponesas, perambulavam a cidade ou o campo, as fidalgas mantinham suas relações de amizade apenas com outras fidalgas ou, no máximo, pessoas de classe média que haviam ascendido devido a seu talento, e entre quatro paredes. O historiador de patrimônio português Rui Cascão afirma que a fronteira entre público e privado em Portugal de oitocentos não era fechada (CASCÃO, 2011, 222). A casa era mantida de forma agradável e organizada, visto que “fixava os membros da família no lar” e “servia como pólo de atração” a amigos e vizinhos (CASCÃO, 2011, 222). Neste podiam ocorrer serões - pequenos ‘colóquios íntimos’ que reuniam família e vizinhos em que se podia, por exemplo, fazer leituras em comum, ouvir e tocar músicas, praticar jogos e outras diversões em grupo (CASCÃO, 2011, 226)-, *soirées* - mais requintada, de influência francesa-, assembleias -que eram grandes reuniões, “festas mundanas que comandavam muitas pessoas, que nem sempre se conheciam todos entre si” (CASCÃO, 2011, 245)- ou os bailes, nos quais as regras de etiqueta eram estritamente seguidas.

Segundo Maria Antónia Lopes, “[o] gosto pelas assembleias em que alegremente participavam homens e mulheres cativou a

todos" (LOPES, 1989, 107). Assim, estas reuniões permitiam um encontro, inclusive, entre os sexos: uma mistura de público e privado, mas que precisa ser regrada, o que também se reflete nos manuais de conduta. O já mencionado texto de Maria Amália Vaz de Carvalho, por exemplo, trata de diversas questões relacionadas a forma de receber visitas e a forma correta de comportamento, tendo capítulos intitulados: "A Dona de Casa Perfeita", "Grandes Recepções. Concertos. Representações. Bailes", "Pequenas Reuniões Nocturnas" e "Das Visitas em Geral e da Arte de Receber". Nestes, Vaz de Carvalho detalha não apenas as relações de sociabilidade — "Sempre que uma senhora entra na sala, os homens levantam-se" (CARVALHO, 1895, 112)- como os alimentos que devem ser servidos ou quem deve servi-los- "As meninas é que servem o chá nesta espécie de pequeninas festas", referindo-se as 'pequenas reuniões nocturnas' (CARVALHO, 1895, 106).

Enquanto durante o século XVIII as mulheres saíam de suas casas apenas em festas e cerimônias religiosas ou para visitas, após o surgimento das assembleias elas começaram a ser vistas (ainda que apenas por conhecidos) e, posteriormente, já frequentavam inclusive os bailes públicos (como se observa devido ao fato de serem estes mencionados no texto de Maria Amália Vaz de Carvalho), no teatro e em banhos de mar (LOPES, 1989, 147).

Como lembra Richard Sennet, o século XIX é repleto de regras de etiqueta a serem seguidas, que delimitam de forma marcante não apenas os espaços públicos e privados (SENNET, 1988), como também as classes e papéis de gênero. Logo, os salões da marquesa de Alorna poderiam receber fidalgos e outras figuras ilustres da literatura que poderiam ser de classes inferiores, mas que conseguiram seu local na vida social portuguesa devido a seu talento; mas não poderia receber padeiros ou pescadores, por exemplo. O mundo literário permitia uma maior flexibilidade à segregação entre fidalgos e burgueses, visto que a marquesa de Alorna recebia e visitava Francisca Possolo e seu marido comerciante de vinhos. Além disto, o Portugal liberalista começava a modificar sua posição enquanto aos valores nobiliárquicos. Segundo Francisco de Vasconcelos "se na época barroca as pessoas enriquecidas e com boa posição social procuravam fazer passar a ideia de que eram descendentes de velhos troncos [nobiliárquicos], com o passar do

século XIX o orgulho do ‘self-made man’ e do triunfo pessoal começou a vir cada vez mais” (VASCONCELOS, 2003, 52).

Mas ainda que um processo de abertura entre os diversos grupos sociais estivesse se iniciando, as mulheres ainda eram vistas como inferiores a seus maridos, o que se refletia na legislação portuguesa. No projeto de código civil de 1821, por exemplo, o artigo 1185 dá ao marido a função de proteger a esposa e a ela a obediência, enquanto o artigo 1187 não permite que as autoras publiquem suas obras sem autorização marital (razão pela qual muitas das autoras do século XIX eram viúvas) (Cf. SERRÃO, 1987, 29). A situação feminina resumia-se a duas frases da historiadora portuguesa Maria Antónia Lopes: “[a] palavra é do homem. A mulher é reduzida a guardiã de seu corpo” (LOPES, 1989, 22), ainda que já na segunda metade de oitocentos a aparência de conhecimento fosse mais apreciada nas mulheres das elites (LOPES, 1989, 106).

O século XIX, então, apresenta novas formas de sociabilidade para os portugueses, demonstrando assim uma maior liberdade social para as mulheres. As casadas, por exemplo, poderiam seguir a moda espanhola dos *chichisbéus*⁵, embora estes fossem mais raros em Portugal (LOPES, 1989, 121-131). No entanto, as jovens nubentes não tinham tantas liberdades; necessitando manter seu recato e sua castidade para aquela que é a instituição primordial da sociabilidade católica: o casamento. Ainda que tanto romances quanto uniões reais já defendessem o desejo e a escolha do casal – como por exemplo o casamento de Francília com seu amado Jónio, ou o da marquesa de Alorna com o conde de Oyenhausen-Gravenburg (Karl von Oyenhausen-Gravenburg ou João Carlos Augusto de Oyenhausen-Gravenburg, 1739-1793), ou ainda o da também *salonnière* e poetisa D. Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre (viscondessa de Balsemão, 1749-1824) com seu amado D. Luis Pinto de Sousa Coutinho (1735-1804) - o sentimento amoroso não era ainda a via de regra da união matrimonial, em especial entre a fidalguia portuguesa oitocentista, mas já era comum no final do século mesmo entre a nobreza.

⁵ Os *chichisbéus* eram “homens estranhos, por elas escolhidos” e que as acompanhavam em todos os momentos e deveriam adorá-las de forma galante (LOPES, 1989, 131).

A perda da virgindade era um escândalo público, do qual a mulher precisava ser protegida. Assim, os romances apresentavam heroínas castas, que fogem da paixão – vilã da vida feminina por levar à ruína. A especialista em literatura portuguesa Maria Helena Santana e António Apolinário Lourenço lembram que as “classes médias e urbanas eram mais liberais quanto a sexualidade, mas ainda assim a virgindade era essencial” (SANTANA, LOURENÇO, 2011, 256), transformando-a numa necessidade sobre a qual era envolta a feminilidade. A sexualidade feminina mantinha-se, então, entre as quatro paredes do quarto marital, razão pela qual o suposto romance entre Maria da Felicidade de Couto Browne com Camilo Castelo Branco teria levado o filho da poetisa a duelar com o escritor, tentando ‘limpar a honra’ de sua mãe perante a sociedade do Porto.

Cabia às mulheres o recato, manter-se social apenas dentro dos parâmetros respeitáveis para a sociedade. Assim, o ato da escrita não lhes pertencia, visto que escrever (e publicar) é um ato público. Claramente, exceções a regra existiram desde a idade média portuguesa, mas é no século XIX que a autoria se tornou algo mais comum (embora ainda em número reduzido quando comparado à autoria masculina).

A crítica literária feminista vem há muitos anos analisando os textos escritos por mulheres. A obra de Sandra Gubar e Sandra Gilbert *The madwoman in the attic* (1984) é uma base importante na compreensão destes textos por permitir perceber o que as autoras chamam de *anxiety of authorship*, a ansiedade ou medo da autoria. Neste texto clássico para os Estudos Feministas, Gubar e Gilbert demonstram que as estratégias utilizadas pelas mulheres para esconder e/ou defender sua autoria são fruto de um medo constante de serem classificadas como *bluestalking* ou ‘sabichonas’⁶.

Assim, são poucas aquelas que ousam escrever. A poesia era, no entanto, o mais aceito meio de expressão literária feminina portuguesa, justamente porquê foi o utilizado por diversas portuguesas anteriores ao século XIX, tais como Públia Hortênsia de Castro (1548-1595) e outras damas da corte da Infanta D. Maria de

⁶ Sobre a *anxiety of authorship* na autoria feminina portuguesa da primeira metade do século XIX vide BIGUELINI, 2017.

Portugal (1521-1577). Não é estranho, então, que tenha sido utilizado por Maria da Felicidade de Couto Browne e por Francisca Paula Possolo da Costa. Nota-se, ainda, que tendo sido elas membros do circo literário lisboeta (Francília) e portuense (Couto Browne), a escrita poética era modo essencial para a participação nestes círculos. Além disto, como suas contemporâneas tinham o exemplo da marquesa de Alorna a ser seguido.

A autoria feminina do século XIX não se resumia, no entanto, a poesia; embora esta tenha sido escolhida por ligar a obra de Browne e Possolo.

Francília, Pastora do Têjo

Neste livro de poemas, em dedicatória a Carlota Joaquina, a jovem Francília descreve um encontro com Apollo, o coro dos Vates e as musas à borda do rio Tejo. Logo nas primeiras páginas a autora demonstra o medo da publicação de seus textos, visto que os vates “Tremem de raiva, o meu castigo pedem, / Imaginando, que vaidosa intento / Ir as Palmas, e os Louros disputar-lhes” (C[osta], 1816, 6). Mas uma musa, de “numem loiro”, a informa que não precisa ter medo, pois

Se receiais a inveja, a inveja podes
Facilmente aterrar; para obriga-la
A respeitar os Versos, que raivosa
Quizera lacerar, basta, Francília,
Basta que a frente dos teus Versos honre
O Nome Augusto de Carlota excelsa! (C[osta], 1816, 7).

Assim, a autora justifica-se da escrita. Ela utiliza-se do nome de outra mulher, Carlota Joaquina, nesta data princesa (esposa do príncipe regente português D. João VI). Esta estratégia era relativamente comum não apenas por mulheres como também por homens, mas percebe-se a importância desta senhora ilustre mencionada ter sido uma mulher, assim como *Henriqueta de Orleans* é dedicado a Rainha D. Maria.

O livro de D. Francisca Paula Possolo é repleto de menções a seu marido, referido no texto com seu nome arcádiano Jónio. Os

textos iniciais retratam a imagem de um homem ideal e amável, um ente (ou melhor, um amor) que preenche a vida da poetisa. Publicado em 1816, *Francília, Pastora do Téjo* tem textos que antecedem a união do casal, até poemas escritos pouco tempo antes da publicação. Assim, as primeiras cem páginas demonstram um amor feliz, uma união de iguais que se completam e na qual o marido é um homem ideal e perfeito:

Soneto

Negros olhos, mais vivos, mais brilhantes
que brilhantes estrelas! boca breve!
Lindas faces, gentís, á branca neve,
Ás mais vermelhas rosas semelhantes!

Brandas vistas, suaves penetrantes,
A que em vão, resistir alguém se atreve!
Mimosas expressões, a que Amor deve
A gloria de seus ferros triumphantes!

Celeste, dôce riso, que as cruentas,
Invencíveis cadêas do rendado,
Tem lançado nas almas mais isentas!

Fiel retrato! Por Amor traçado!
Representas hum Nume? uu representas
O meu Jónio gentil, o meu amado!

Mas as descrições apaixonadas diminuem a partir da metade do livro, transformando a imagem de Jónio em ‘gentil’ para ‘traidor’. A saudade é uma temática frequente nos sonetos e canções de Francília, sendo que é esta, unida a imaginação, que inicia os sofrimentos da autora:

Soneto

O’tu que de meu pranto és o motivo,
Louca imaginação! que es a mutora (sic)
De meus males cruéis, que a cada hora
Me acrescentas as penas, em que vivo;

Por hum instante, abranda o fogo activo,
Que o coração afflicto me devora!
Meu destino infeliz, eia melhora,
O’tu, que de meu pranto és o motivo!

De sombras idéas carregado,
Nem sempre o fatigado pensamento
Me apresente hum futuro desgraçado!

Mas, se deve durar o meu tormento
Oh!... consente que seja sossegado
Da minha sorte, a menos o momento! (C[OSTA], 1816, 68).

Este soneto demonstra bem o dilema inicial da autora, quando está só tem um 'fogo ativo', um 'coração aflito' que a devora, devido as 'sombras ideias' e a 'louca imaginação'. Esta inquietação é o ciúme, posteriormente retratado em Ode assim titulada. Nesta, a poetisa descreve uma noite mal dormida, na qual sonha estar perto ao Tejo, afirmando que "Apenas durmo, mentirosos sonhos/ Em torno de meu peito voltejando/ Na mente perturbada me debuxão/ Enganoras imagens" (C[OSTA], 1816, 132). A voz do ciúme lhe diz:

«Não merece hum ingrato esses suspiros;
«O teu Jónio infiel não te merece
«O pranto que derramas

«Ah! Se o falso sentisse o teu respeito
«A menor das saudades, que te causa,
«Não rompêra impossíveis, não viêra
«Anciosos buscar-te? (C[OSTA], 1816, 133)

Assim são refletidas as inseguranças de Francisca Paula Possolo para com a distância de seu amado. A 'louca imaginação', além da voz do despeito, o sonho lhe mostra uma imagem de Jónio que "Nos braços da alva Nympha repousava, / De Amor o fogo ainda lhe brilhava" (C[OSTA], 1816, 134). Assim, a imaginação da poetisa imagina uma amante para seu marido, e em seu rosto coloca a imagem do gozo, do 'fogo do amor' que demonstra uma traição. Mas naquele instante, a traição ainda é insegurança, e sonho. Assim, Francília acorda daquela imagem criada por seus temores íntimos, e vê "que tudo he fantasia, /Que tudo he ilusão." (C[OSTA], 1816, 134). Mas a representação de seus medos não a deixa por completo, finalizando a Ode demonstrando que na verdade o sonho não é fruto apenas de sua fantasia.

Mas ah! Que muitas vezes acontece
Serem os sonhos núncios da verdade!
Meu triste coração, só póde o tempo
Teus sustos acabar. (C[osta], 1816, 135).

Percebemos aqui que para Francília a traição é inevitável. Ainda que Jônio se demonstre um bom amante e dedicado esposo, a poetisa não consegue desconectar seu amado da imagem de masculinidade do século XIX. Durante o século XIX, como já referido, a castidade feminina era essencial. No entanto, aos homens ela não era necessária. A concordância de Francisca Possolo com a aceitação da falta de constância masculina se repete em uma cançoneta e um madrigal.

No primeiro, a autora adverte outras mulheres do perigo de se apaixonarem e amarem a um homem:

Cançoneta
Vós que buscais a ventura,
Se a ventura quereis gozar
O peito devei livrar
Dos laços, que tece Amor
E fugir acauteladas
Aos encantos do traidor

Deixei milhares de amantes
Em vão por vós suspirar,
Não lhes deveis escutar
As meigas faces do Amor;
Firmes recusai-lhes sempre;
O mais ligeiro favor.

Os homens todos são falsos
Verdadeiro amor não sentem
Os seus lábios sempre mentem
Quando vos jurão Amor;
Zombai deles, desprezai
O seu aparente ardor.

Se de prantos as mãos vos banhão
Nem por isso lhes deis fê
Que o seu pranto nunca he
Aquelle, que arranca Amor;
He hum laço, que vos armão
Para enganar-vos melhor.

Se dos Ceos vingança horrível
 Ao vosso rigor augurão
 E cheios de raiva jurão
 Não lhes deis outra resposta
 Mais que hum riso mofador.

Este o mais seguro meio
 De viver sempre feliz;
 Bellas, que o meu canto ouvis,
 Acautelai-vos de Amor;
 Esta paixão desgraçada
 He das paixões a peor. (C[OSTA], 1816, 164-165)

Percebe-se com esta canção, que a relação entre D. Francisca Paula Possolo e seu marido teria sucumbido fortemente, visto que embora o sentimento amoroso fosse cantado de forma alegre e encantadora durante as iniciais páginas de *Francília, Pastora do Têjo*, torna-se um vilão a ser espantado de todas as formas. Nota-se, que a masculinidade não é vilã, mas sim o sentimento amoroso. O que adverte Francília não é manter-se longe dos homens, mas sim não acreditar neles e, em especial, no sentimento que juram nutrir.

No Madrigal, por sua vez, a autora perde o perdão de sua nora Nélia⁷, colocando a inconstância masculina como natural ao homem:

Madrigal

Perdoa, minha amada, eu bem quiser
 Pura guardar-te a fê, que tu hei jurado
 Assim falava Aonio namorado
 A Celia, que em seu peito já vivera.
 Eu ainda te adoro (lhe dizia)
 Mas não posso adorar-te unicamente;
 Amo Anarda tam'bem, Gertruria, Armia,

⁷ A autora utiliza nomes arcadianos para seus irmãos, seja Aonio, Marília (provavelmente Maria Helena Possolo Faria, nascida em 31 de outubro de 1789, e falecida em 1850) ou Corina (possivelmente Carlota, irmã mais nova de Francília, que teria falecido no parto segundo *Epicendio* a falecida, C[OSTA], 1816, 121-127). Presume-se que o irmão Aonio seja Antônio Rafael Possolo, nascido em quatro de janeiro de 1797, casado com D. Rita Caccia de Sampaio. Desconhece-se, no entanto, se esta seria Nélia. Segundo *Bailete Pastoral*, Aonio teria participado na luta contra a ocupação Francesa em Portugal, e Nélia aguardava seu retorno (C[OSTA], 1816, 239-248).

Muitas outras meu coração ardente
Rende-se á vista de qualquer bellêza!
Por mais que falso, que infiel me chames
Eu não posso mudar a natureza. (C[OSTA], 1816, 225).

Claramente, D. Francisca Paula Possolo não acredita na constância do sentimento amoroso masculino, visto que observa na natureza de seu próprio irmão a incapacidade de manter seu coração fiel a uma jovem. Assim, o amor é uma mentira quando sentido pelos homens, e uma dor quando sentido pelas mulheres, que inocentes acreditam nas confissões daqueles que amam.

No entanto, enquanto descreve de forma jocosa as diversas amadas de Aonio, a traição de seu marido é imensamente mais desonrosa, pois fere não apenas Francília, como também a Deus, visto terem se casado perante a religião católica. A autora dedica uma lyra a 'Desesperação' causada pela infidelidade do marido:

A desesperação. Lyra

Infeliz coração, assaz chorando,
Tua desgraça tens, eia, respira
Hum falso, hum infiel que tens amado,
Mais que o pranto merece a tua ira,
Justissimos rigores
Ache em ti o cruel, ódio, desprezo
Onde achava ternissimos amores!

Jónio... Jónio traidor, como te amava!
Como era ditosa a minha vida,
Quando a minha ternura acreditava
Fielmente por ti correspondida!
Ingrato... quem diria,
Que tão negras traições, tão vil perfidia,
O teu sereno rosto me encobria!

Tu, que do falso ouviste os juramentos
Mil vezes repetidos, Ceo Piedoso!
Tu, que se meu crime ves, e meus tomentos
Castiga, sim, castiga esse aleivososo...
Oh! não haja tardança!
O perjuro também a ti offende,
Tambem he tua a causa... Oh! Ceo vingança!

De contínuos desgostos rodeado,

Viva sempre o cruel; negro ciume,
Qual me te as entranhas lacerado,
Dê eterno motivo a seu queixume;
Ah! Eu te imploro
Benigno, justo Ceo, perdão, clemencia,
A favor do ingrato, que ainda adoro!

Jônio... Jônio meu bem, ah! torna a dar-me
Meu antigo prazer, minha ventura;
Torna, ídolo meu, torna a jurar-me,
Que firme has de guardar-me a fé mais pura:
Não póde abandonar-te
Meu fiel coração, fugir não posso
Do encanto, que sinto, em adorar-te!

Mas, infeliz de mim! Meu bem suspende,
Suspende o juramento a que te abrigo
Tu não podes cumpri-lo, o Ceo offende
Hum falso juramento! eu me desdigo:
Louca fui, imprudente
Em tentar impossíveis... meu bem vive,
Vive ditoso... e morrerei contente! (C[OSTA], 1816, 142-144)

Nestas rimas os leitores podem acompanhar o desespero da autora; que perpassa pela raiva, pedindo aos céus que julguem o amado, a tristeza e a saudade, finalizando com a compreensão. O sentimento de Francisca Paula Possolo não permite que ela odeie seu amado, e ela pede a Deus que dê a felicidade a seu marido, ainda que ela seja resignada ao sofrimento, conhecendo a traição. A dor sentida pela poetisa torna-se física, suas 'entranhas laceradas' pelo 'infel', termo que toma um segundo sentido nesta canção: a infidelidade amorosa e infidelidade religiosa. Ambos se unem na figura de Jônio, ao trair um casamento, um juramento perante Deus e a Igreja.

Outros versos descrevem o sentimento de D. Francisca Possolo perante a ação do marido, transformando seus temores novamente em um sonho, uma imagem exagerada dos acontecimentos. Novamente perto do rio Tejo, envolta de figuras da mitologia grega, repousava, quando "o traidor, por quem era seguida, / Que astuto sempre os passos lhe espiava" amarra seus braços em ferro, e com "hum farpão ervado / No terno coração depois lhe crava". Assim, ela "quer o ferro arrancar", mas "prêsa como está, em vão resiste;". A pintura criada pelo texto é clara, Francília está

‘amarrada’ pela sua situação, como esposa nada poderia fazer, como amante não podia odiar. Finaliza, então, pedindo a única saída possível: “se estou rendida, / Não prolongues meu mal... Oh! dá-me a morte! Que eu não posso viver prêsa, e ferida!” (C[OSTA], 1816, 145).

Observamos, então, na poesia de Francisca Paula Possolo da Costa uma opinião negativa quanto ao sentimento amoroso, mas apenas após ter sofrido uma traição que a destruiu. Segundo Antônio Feliciano de Castilho, o casal teria sido muito feliz e unido (Cf. CASTILHO, 1904, 104) e não teria havido uma traição marital; sendo que o ciúme da autora “não provinha elle de infidelidades do esposo, que nenhuma havia, mas antes, e só, da necessidade de dores, que um coração poético forçosamente havia de ter em tão largo e constante remanso de fortuna” (CASTILHO, 1904, 100). Esta possibilidade justificaria a grande união do casal posteriormente a publicação dos poemas. *Francília, Pastora do Tejo* foi publicada em 1816, sendo que a autora ainda viria a viver outros quatorze anos com seu marido. Francília é conhecida por ter amado muito Jônio, sendo que após a morte deste em 1830, a poetisa passou quatro anos em relativa reclusão em sua casa em Lisboa, focando-se na religião, depois se retirou para uma quinta da família, vindo a falecer em Cartaxo, próximo a cidade de Santarém no Alentejo. Neste local se manteve isolada de tudo e todos, especialmente da vida social lisboeta, da qual antigamente era tão presente. Possivelmente a interpretação de Castilho esteja correta, mas é possível, também, que na verdade a poetisa tenha perdoado seu marido, ou não o confrontado; visto que a constância feminina dentro do casamento era essencial, mas a masculina não era observada com tanta relevância pela sociedade portuguesa.

Sóror Dolores

Quando D. Maria da Felicidade de Couto Browne escreveu *Coruja Trovadora*, *Sóror Dolores* e *Virações da Madrugada*, ela ainda não havia perdido seu marido. Ainda assim, seus poemas apresentam uma mulher viúva de amor, desiludida e desacreditada. Poderia este amante que a desiluiu ter sido o próprio marido, que se

distanciava por diversas vezes; Camilo Castelo Branco ou ainda um terceiro amante desconhecido. Já em seu primeiro poema⁸, a autora descreve um encontro com a natureza, no qual esta “Talvez conhecesse em mim / Um coração magoado, / Por se abrir facilmente / Às penas d’um desgraçado” ([BROWNE], 1850, 4). As folhas de uma árvore, por meio do vento, responderam-lhe:

«Eu já fui da tua especie,
«E tive o teu coração.
«Encontrando só na vida
«Egoísmo, ingratidão.

«Transformada em vegetal,
«Tremo d’humano contacto;
«Tremo, sim, qu’inda me toque
«Impura mão d’um ingrato.» ([BROWNE], 1850, 5)

Também aquela árvore, ou aquelas folhas, já foram ser humano, e a ‘ingratidão’ de sua espécie levou-lhe a ruína. Assim, nas palavras da natureza, D. Maria da Felicidade demonstra que não confia nos humanos, mas ela confirma posteriormente que a sua traição era específica, relacionada ao sentimento amoroso. Foi um homem que a traiu e deixou seu ‘coração magoado’. Continuando a transformação de humanos em flores, na poesia seguinte, titulada *A Violeta*, a poetisa menciona um ‘*Trovador*’ que prefere esta flor. Possivelmente este seja Camilo Castelo Branco, que preferiu sua amada Ana Plácido (1831-1895). Mas a autora adverte a ‘violeta’:

Ah! como és bella, florinha!
Quero-te também amar!
Ternos cuidados te dar!
Viver contigo sozinha!...
Tua sorte, igual a minha,
É do vulgo nos calcar!.... ([BROWNE], 1850, 7)

Seriam ambas abandonadas, seriam ambas esquecidas, trocadas. Assim como D. Maria da Felicidade de Couto Browne, seria

⁸ É importante mencionar que primeiramente foi publicado *Coruja Trovadora*, posteriormente a este foram adicionados novos poemas e publicado *Sóror Dolores* em 1850. Já em 1854, *Virações da Madrugada* tem os mesmos, acrescentados outros 35.

a violeta uma flor destruída. Lina Arao analisou algumas das poesias da autora, percebendo que a obra de Browne incide sobre os elementos naturais (plantas e flores) “a projeção de um eu lírico feminino que na maioria das vezes se sente alijado de possibilidade, culminando em uma perspectiva de mundo pessimista” (ARAO, 2014, 16)

Em *Virações da Madrugada*, trovador e violeta surgem novamente quando a autora descreve um homem que finge o amor:

Alma não tinha de certo,
Que a minha desconheceu!
Foi-lhe d’amor céu aberto,
Nem um suspiro lhe deu!
E se deu foi só fingido,
Foi um suspiro mentido;
Deixou-me sombra sem luz
No val das paixões errante,
Sem ódio, sem peito amante,
Confiada só na cruz.

O coração já sentia
Desfalecido a morrer,
Que uma illusão me pedia
De afagos para viver;
Descri dos homens traidores,
Fui procurá-la nas flores...
Escolhi a violeta
Entre as filhas do vergel,
Que em seu aroma um laurel
Vem offerecer na porta ([BROWNE], 1854, 156-157).

A violeta neste poema é a fuga do homem traidor. Seria, possivelmente, então, que a amizade entre as duas amantes ignoradas tivesse sido uma forma de ambas sobreviverem a perda daqueles que amavam. Assim, violeta não seria Ana Plácido, a amada de Camilo, mas alguma outra de suas apaixonadas, por ele deixadas quando conheceu a mãe de seus filhos.

Em poema sobre o inverno a autora lembra que esta “estação da morte”, afasta “De mim os risos, e as graças!”, e “No meu peito amargurado / Não dura a illusão d’amor” ([BROWNE], 1850, 26). Assim, a traição lhe destruiu as esperanças de felicidade, causando

uma saudade da infância na qual os sonhos ainda eram possíveis de serem alcançados e que se tornou frequente temática de seus poemas:

Quando os risos bebiam meus prantos,
Nada a minh’alma as campas diziam,
Nem lembranças que o peito flagelam
Entre mim e meu berço surgiam.

O imenso horisonte qu’eu via,
Nem se quer d’uma nuvem toldado,
Escedia o azul das safiras,
D’entrellinhas aos centros cravado.

Lá no fim, como o sol em ocaso,
Vaporoso moimento fulgia!...
Por ornato, do emblema da fê
Alva corôa de lírios pendia.

Os caminhos que lá me guiavam
Eram todos juncados de flores,
Que suave perfume exalavam
D’entre várias, lindíssimas cores!

Já lá vai... já lá vai esse tempo!...
Já lá vai... e não pode voltar!... ([BROWNE], 1850, 36)

Já se foram as alegrias e inocências de infância. Desiludida a escritora pode apenas relembrar destes sonhos, das ‘coroas de lírios’ e das ‘lindíssimas cores’ que a cercavam. Em *Adeus á Mocidade*, Browne despede-se destes sentimentos: “Adeus, crenças d’amor impossíveis, / Adeus, horas de fel, e doçura” ([BROWNE], 1850, 38), visto que

Já se affroixam as cordas da lyra
Em que o genio te dava louvores;
Os amantes se tornam ingratos,
Os escravos se tornam senhores.

Ai daquela infeliz, que não deixa
D’esse tempo as fataes illusões,
E não tem nos encantos da alma,
Dos affectos seguras prisões! ([BROWNE], 1850, 39).

O ‘genio’ pode ser Camilo ou talvez o marido⁹, mas independentemente de sua real identidade, não canta mais os ‘louvores’ que recebera na mocidade. ‘Os amantes se tornam ingratos’, afirma a autora, demonstrando que é realmente o sentimento amoroso a razão de sua decepção. Aqueles (ou aquele) que diziam a amar já não a adoram. Aqueles (ou aquele) que se dizia seu escravo, modifica sua atitude, sendo agora tirano.

Assim, D. Maria da Felicidade de Couto e Browne passa a desacreditar no amor, e nos homens, como reflete na frase que dá título a este texto, retirada do poema *O suspiro*, que segue:

Vai, suspiro da minha alma,
D’amargo pranto banhado;
Deixa o triste afflictio peito,
Vôa a quem te há chamado.

Mas quem há-de conduzir-te,
Filho da minha saudade?
Fiar n’um amigo? é homem,
Tem d’essencia a falsidade.

O vento sempre inconstante
Póde-te o rumo trocar,
E levar-te a outro peito
Onde não queiras entrar.

A sensível meiga rôla
Póde n’um laço ficar,
E por entre os seus queixumes
Meus segredos revelar!

Volve, suspiro, a meu peito;
Em morrer-me ao coração!...
Onde amor te deu a vida,
Dê-te o sepulchro a razão. ([BROWNE], 1850, 40-41)

O suspiro, a dor de seu coração, lhe faz temer a todos os ‘amigos’, homens, amantes, que ‘tem de essência a falsidade’. Seria

⁹ Segundo o poema *Eu fui*, de *Virações da madrugada*, o ‘gênio’ seria o marido, visto que a autora escreve: “Que sem d’amor cantar, / No laço foi deixar: / Da esp’rança flôr mimosa,/ Ao genio prometida” ([BROWNE], 1854, 169).

um aviso a si própria, para não mais crer naqueles que poderiam iludi-la, destruindo os seus sentimentos. Lisa Arao e Henrique Marques Samyn analisam este poema, e afirmam que o texto de Browne “desloca para a natureza masculina a instância corruptora: a impossibilidade do suspiro através do amigo deve-se ao fato de a falsidade pertencer à essência dos homens” (ARAO, SAMYN, 2015, 87). Em *A rosa desfolhada*, Couto Browne novamente adverte a maldade masculina:

Ai, homens! Que a maior parte
São piores que esse tufão!....
O que elle fez á rosa,
Nos fazem ao coração! ([BROWNE], 1850, 102)

A rosa cujas “pétalas mimosos / Por esse chão [a tempestade] arrojou?” ([BROWNE], 1850, 101) são como as mulheres que deixam seu coração acreditar nos mentirosos e traiçoeiros homens. Enquanto em *Adeus a Lyra*, a autora descreve a ‘vida negativa’ das mulheres;

“Em que, orgulhosa, e captiva,
A mulher entre esplendores
Se ostenta illudindo o mundo,
Em quanto d’alma no fundo
Esta sofrendo atrozes dôres. ([BROWNE], 1854, 222).

Assim, a felicidade feminina é uma ilusão que esconde as dores trazidas pelos homens que as traíram. Em *O Ecco*, a autora coloca novamente na voz da natureza os seus sentimentos:

«Eu amei como se amam
«No ceo os anjos d’amor;
«Como a innocente flôr,
«Que só tem uma afeição;
«E tão fiel coração
«Teve a sorte d’um traidor!»

Oh! ceos! que grata surpresa!...
Senti um ecco acordar...
A minha voz imitar...
Eu quando eu disse... *traidor*,
Repetir com mágoa... *dôr*...
Qual suspirei, suspirar! (grifos no original [BROWNE], 1850, 55).

Aqui repete-se, e é frisado pela própria autora, o termo ‘traidor’. É o mesmo utilizado por D. Francisca Paula Possolo. Ambas tiveram a traição como momento marcante para sua vida. Enquanto Francília teria provavelmente reatado com o marido, Browne optou por manter-se excluída do amor, o que demonstra por meio de dois poemas nos quais demonstra o desejo da morte e apresenta-se relacionada a viuvez (embora não fosse ainda viúva). São estes: *A morte d’ella* e *A visão*. No primeiro a autora retrata o falecimento de uma viúva, que escolheu seguir seu falecido marido na morte:

A morte d’ella,

Lá onde o Douro se perde
Das aguas na immensidade;
Formoso dia expirando
Deixava a luz da saudade,
Luz mortal alumando
Das praias a soledade.

Então alli se escutava
Este canto d’agonia;
Esta harmonia de mágoas
Que do coração partia
Da mulher, que procurava
O que mais vêr não podia:

«Alegrias deste mundo
«Já não posso comprehender;
«As idéas, que me animam,
«Vem da morte, ou lá vão ter:
«Minhas delicias são pranto,
«A tristeza é o meu prazer.

«O sol perdeu o seu brilho,
«As estrelas seus fulgores
«A lua a sua magia,
«O iris todas as côres,
«Toda a graça a natureza,
«E a morte os seus horrores.

«Se lá na margem do Ganges
«Funesta superstição
«Leva a viúva a lançar-se
«Das chammas no turbilhão;
«A seguir o seu tyranno

«Dos mortos á região;

«Será pois crime entre nós
«A triste vida perder,
«Quem viu tudo quanto amava
«Da terra desaparecer;
«E só ao de lá da campa,
«Dôce esp’rança renascer?...»

Aqui parou de cançada;
Longo suspiro exhalou,
E os olhos desvairados
Na cruz da soidão cravou:
Symb’lo, que a fê, ou a morte
Neste sitio levantou.

Depois com trémulos passos
Foi á cruz ajoelhar
E abraçada com ella
Par’ceu tranquilla ficar.
Como o somno da innocencia,
Como o rochedo do mar!

Quem poderá calcular
O tempo que assim passou?...
O abutre não o diz,
Que as carnes lhe devorou;
Nem a vaga, que o esqueleto
Ao seu amante levou! ([BROWNE], 1850, 59-61).

Assim como esta viúva que escolhe a morte, Couto Browne prefere morrer, o que deseja em diversos de seus poemas (assim como Francisca Paula Possolo o fez, após a traição). Em *A visão* a autora sonha com a morte do amado: “Uma vala traiçoeira / O coração lhe varou” ([BROWNE], 1850, 93). Acordada, ela deseja novamente sonhar, “E nesse instante morrer!” ([BROWNE], 1850, 94). Em *O meu futuro*, a poetisa também demonstra sua infelicidade, ao afirmar que “Desenhando o meu futuro; /Risonho, doirado, e puro, / (...) / De enganos não tinha idêa, / Nem a traição negra, e feia;” ([BROWNE], 1850, 133).

Em seus livros de poesia, então, percebemos uma imagem extremamente negativa da masculinidade. Isto acontece porque, ao sofrer uma decepção amorosa, D. Maria da Felicidade de Couto Browne parece desacreditar de todos os homens. Para Arao e Samyn

“[a] subjetividade poética marcadamente feminina [da obra de Browne] rejeita as emoções racionalmente, visto que tal atitude deriva de uma pretérita experiência malfadada” (ARAO, SAMYR, 2015, 91). São, então, todos os homens falsos e traidores.

Proto-feminismo? Ou autodefesa?

A última obra publicada de Couto Browne, sendo a poesia que finaliza as *Virações da Madrugada*, é o poema que mais descreve a opinião da autora perante a situação da mulher:

O meu ultimo canto

Que mal faz a mulher, a quem a sorte
A lyra concedeu, onde a saudade
Do tempo que fugia, sem deixar mágoas
Canta na soledade?

Sem revelar seu nome, que distincto
Genio não tem, que o prejuízo abrande
Contra o sexo infeliz, que só venceram
Pares de Staël ou Sand.

Criou Deus a mulher livre qual homem,
Deu-lhe d’igual sentir a faculdade,
Só dura lei da força a fez depois
Quasi uma nulidade.

Ah! quantas lenta morte em sures taça
Não bebem na oppressão, e seus tyrannos
Exultam sobre a terra, que o sepulchro
Jamais revela arcanos.

Condemna a lei aquelle que, offendido
Do contrario, com ferro o peito vara.
E deixa impune o que destroe com mágoa
A vida que o amára.

Tyrannos! que, sem base de justiça,
Leis de ferro firmeis, sobre a fraqueza,
Que a vós nos submetteu sem piedade
Vergando a natureza.

Ao som da minha lyra triste, obscura,

Dei harmonia aos sis, que a dôr exprimem,
Allivio ao coração, e esquecimento
Às leis que nos opprimen.

Cantei a aurora quando, alegre, e bella,
Se levanta das sombras do horizonte,
E vem com nova luz d'aureo reflexo
C'roar o negro manto;

Cantei-a quando, em pé sobre as montanhas
De seu lustre brilhante o mar ondeia,
E o doce rouxinol da selva amena,
Seus hymnos lhe gorgeia.

Cantei a flôr que, abrindo o seio apenas,
O vento derribára, e já pendente
Por débil fio, roda em tórno d'hastes
Gemendo brandamente.

E que inda sim morrendo torturada,
Seu perfume suava deixa aos ventos,
Qual o cantor d'Ignez á pátria ingrata
Seus altos pensamentos.

Cantei da noite o véu mysterioso,
Seu astro criador d'esta saudade,
Que vaga pela terra, e só limite
Prevê na eternidade.

Não póde a mais subir a voz sem força,
Que lh'a não presta a inspiração nascida
Sem genio, e sem arte condemnada
À morte sem ter vida. ([BROWNE], 1854, 234-236).

Além de uma descrição geral da obra da autora, este poema levanta uma questão que já permeava as discussões perante a feminilidade do século XIX: a questão da capacidade feminina de conhecimento. Mary Wolstonecraft já havia redigido seu clássico *Vindications of the Rights of Women* (1792) e Olympe de Gouges seu *Os direitos das mulheres* (1792) quando viveu D. Maria da Felicidade de Couto Browne. Ainda assim, o movimento feminista ainda estava longe de começar em Portugal, local onde estas questões surgem de

forma esporádica em alguns textos femininos, tais como o de Paula da Graça, Gertrudes Maria de Jesus e L. P. D. G¹⁰. Assim, não pode ser ainda compreendida uma ‘tradição feminina’ de defesa da mulher, ou um ‘proto-feminismo’. No entanto, observamos na obra tanto de Francília quanto de Sórór Dolores, que suas experiências com uma pessoa do sexo masculino vieram a moldar sua opinião de todos os homens. Visto que um foi ‘traidor’, todos assim o seriam. A masculinidade é, então, vista de uma forma negativa.

O poema de Maria da Felicidade de Couto Browne vai além, no entanto, ao relacionar a posição feminina na sociedade como oprimida por seus ‘tiranos’ e pelas ‘leis’ que desrespeitam a ‘natureza’ da capacidade feminina. A Coruja Trovadora ainda não pede a si direitos e novas leis, mas reclama da injustiça delas, ao tirar a liberdade dada as mulheres por Deus e adicionar a dor, que acompanha Couto Browne por toda a sua vida (ou desde o momento em que conhece ser traída).

Fontes

[BROWNE, Maria da Felicidade de Couto]. *Sórór Dolores*. Porto: Gandra e Filhos, 1850.

[BROWNE, Maria da Felicidade de Couto]. *Virações da Madrugada*. s. l.: s. n., 1854.

BAIANA, Maria da Trindade de Portugal Malheiro e Mello. *Conselhos e avisos de huma mãe a seus filhos*. Lisboa: Offic. De Joaquim Thomas de Aquino Bulhões, 1812.

BRANCO, Camilo Castelo. *O marques de Torres Novas. Drama em cinco actos*. Porto: Typographia do Nacional, 1849.

C[OSTA], D. F[rancisca] P[aula] P[óssolo] da. *Conversações sobre a pluralidade dos mundos por Fontanelle*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

C[OSTA], D. F[rancisca] P[aula] P[óssolo] da. *Corina ou a Itália por Mme. De Staël*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1834.

¹⁰ Sobre a questão da *malícia das mulheres* e os textos de defesa feminina em Portugal vide ANTUNES, 2014; RUIZ, 2009; e SILVA, 1986.

- C[OSTA], D. F[rancisca] P[aula] P[óssolo] da. *Francília, a Pastora do Tejo*. Poesias de D. F. P. P. C. Lisboa: Imprensa Régia, 1816.
- C[OSTA], D. F[rancisca] P[aula] P[óssolo] da. *Henriqueta de Orleans ou o Heroísmo*. Lisboa: Imprensa Régia, 1829).
- C[OSTA], D. F[rancisca] P[aula] P[óssolo] da. *Sonetos... retirados no Real Theatro de São Carlos*. Lisboa: Imprensa Régia, 1829.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Arte de viver na sociedade*. Lisboa: Colares editora, 2003[1895].
- CASTILHO, António Feliciano de. *Vivos e Mortos*. Apreciações morais, litterarias e artisticas. Lisboa: Livraria Moderna, Obras Completas de António Feliciano de Castilho, vol VIII, Volume I, 1904.
- GOUGUES, Olympe de; BARRADAS, Ana (trad.). *Direitos da mulher e da cidadã*. Lisboa: Ela por ela, 2002 [1791].
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Women*. New York: W.W. Norton & Company, 1975 [1792].

Bibliografia

- ANTUNES, Luísa Marinho Antunes. *A malícia das mulheres. Discursos sobre poderes e artes das mulheres na cultura portuguesa e europeia*. Campo Grande: Editores Esfera do Caos, 2014.
- ARAO, Lina. Jardim de Imagens: As flores na poética de Maria Browne. Uberaba: *Revista InterteXto*, vol.7, n.2, 2014.
- ARAO, Lina; SAMYN, Henrique Marques. Poesia e Renúncia: para uma leitura Ginocrítica de dois poemas de Maria Browne. Rio de Janeiro: *Diadorim*, vol 17, n.1., 2015
- BARROS, Teresa. *Escritoras de Portugal*. Vol 2. Lisboa: s.n, 1924.
- BIGUELINI, Elen. ‘Tenho escrevinhado muito’: Mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850). 2017. Tese (Doutorado em Altos Estudos em História) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BORGES, Andrea Gisela Vilela. ‘Meu triste canto deve ser ouvido’. Introdução a vida e obra de Francisca Possolo (1783-1838). 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Acesso via <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4633.pdf>>.

CASCÃO, Rui. Em casa: o quotidiano familiar. In. MATTOSO, José (dir.); VAQUINHAS, Irene (coord.). *História da Vida Privada em Portugal*. A época contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011. pp. 222-252.

Cunha, Ana Cristina Comandulli da. *Presença de A. F. de Castilho nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidades e difusão da escrita feminina*. 2014 Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense. Acesso via «[https://www.academia.edu/12999869/PRESEN%](https://www.academia.edu/12999869/PRESEN%C3%87A_DE_A.F._DE_CASTILHO_NAS_LETRAS_OITOCENTISTAS_PORTUGUESAS_SOCIABILIDADES_E_DIFUS%C3%83O_DA_ESCRITA_FEMININA)

[C3%87A_DE_A.F._DE_CASTILHO_NAS_LETRAS_OITOCENTISTAS_PORTUGUESAS_SOCIABILIDADES_E_DIFUS%C3%83O_DA_ESCRITA_FEMININA](https://www.academia.edu/12999869/PRESEN%C3%87A_DE_A.F._DE_CASTILHO_NAS_LETRAS_OITOCENTISTAS_PORTUGUESAS_SOCIABILIDADES_E_DIFUS%C3%83O_DA_ESCRITA_FEMININA)».

GILBERT, Gilbert; GUBAR, Susan. *The madwoman in the Attic*. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1984.

LOPES, Maria Antónia. *Mulheres, Espaço e Sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

RUIZ, Betina dos Santos. *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de Cordel do século XVIII*. Os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L. P. D. G., e outros nomes (quase) anónimos. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Itinerantes) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, . Acesso via « <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/20332/2/mestbetinaruizretorica000084981.pdf>»

SANTANA, Maria Helena, LOURENÇO, António Apolinário. No leito. Comportamentos sexuais e erotismo. In MATTOSO, José (dir.); VAQUINHAS, Irene (coord.). *História da Vida Privada em Portugal*. A época contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011. pp. 254-290.

SENNET, Richard Sennet, *O declínio do Homem Público*. As tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERRÃO, Joel. *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

SILVA, Maria Regina Neves Xavier Amorim Tavares da. O tema «Mulher» em folhetos volantes portugueses. In. "A mulher na

sociedade portuguesa- atas de colloquio. Instituto de História Econômica e Social da FLUC. Colloquio 20 e 22 março de 1985. Coimbra, Vol 1 e 2, 1986.

VAQUINHAS, Irene. ‘*Senhoras e Mulheres*’ na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Colibri, 2011 [2000].

VAQUINHAS, Irene; GUIMARÃES, Maria Alice Pinto. Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa. In MATTOSO, José (dir.); VAQUINHAS, Irene (coord.). *História da Vida Privada em Portugal*. A época contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011. pp. 194-221.

VASCONCELOS, Francisco de. *A nobreza do século XIX em Portugal*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Univ. Moderna do Porto, 2003.

RECEBIDO EM 28/08/2018
APROVADO EM 21/10/2018

DO COELHO ESPERTO À RATINHA CORAJOSA: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS HISTÓRIAS INFANTIS DE BEATRIX POTTER

*From the smart rabbit to the brave little mouse:
gender representation in Beatrix Potter's children's
tales*

Beatriz Polidori Zechlinski¹
Stéfani Oliveira Verona²

RESUMO

Os contos de Beatrix Potter, publicados na Inglaterra, no início do século XX, podem ser interpretados através da análise das representações de gênero presentes na literatura, para que as tramas e as personagens possam revelar visões de mundo construídas pela autoria feminina e para maior compreensão das transformações sociais e culturais do período. Durante a análise ficou claro que existem contradições nas representações dos papéis de gênero elaboradas pela autora, já que as mulheres foram retratadas como mães que educavam seus filhos com disciplina e com autoridade, mas sempre dentro do lar. O orgulho masculino foi demonstrado em desafio a essas figuras mais velhas, especialmente através do descumprimento de ordens, e é possível que essas passagens retratem a aspiração da autora pela igualdade entre homens e mulheres, através de seu desejo de ser vista com a mesma consideração concedida aos homens. O papel das personagens femininas ficou amplamente concentrado no ambiente doméstico, sendo que deveriam dar o exemplo de bom comportamento, gentileza e educação. As personagens masculinas, no entanto, não tinham a mesma responsabilidade e

¹ Doutora em História pela UFPR, professora na PUC-PR.

² PUC-PR.

suas travessuras eram sempre perdoadas. Algumas das protagonistas se arriscaram, mas a autora deixou claro que para isso acontecer, elas eram obrigadas a sair de suas zonas de conforto domésticas. Considerando os ideais de gênero do início do século XX, é possível concluir que os contos de Beatrix Potter representam uma crítica à sociedade inglesa da época, que colocava os homens sempre acima das mulheres, responsáveis por protegê-las e mantê-las.

Palavras-Chave: Beatrix Potter. Representações de Gênero. Contos infantis.

ABSTRACT

Beatrix Potter's tales, published in England, in the beginning of the twentieth century, can be interpreted through the gender analysis of the books representations, so that the stories and characters may reveal worldviews built by female authorship and for the better comprehension of the social and cultural changes of the beginning of the twentieth century. During the analysis the contradiction between gender roles was clear, because women were portrayed as mothers who educate their children with discipline and authority, but always within the home. Male pride was demonstrated in defiance of these older figures through the noncompliance of orders, and it is possible that these passages portray the author's aspiration for equality between men and women, through her desire to be seen with the same regard than men. The role of the female characters was largely concentrated in the domestic area, for they should set an example of good behavior, kindness and education. The male characters, however, did not have the same responsibility and their antics were always forgiven. Some of the female protagonists ventured, but the author made clear that for this to happen, they were forced to leave their comfort zones at home. Considering the ideal of femininity and motherhood of the early twentieth century, it is possible to conclude that Beatrix Potter's tales represent a critique of the English society at the time, which placed men always above women and being responsible for protecting and maintaining them financially.

Keywords: Beatrix Potter. Gender Representation. Children's Tales.

Beatrix Potter foi uma autora de contos infantis que escreveu na Inglaterra, no início do século XX. Após alguns anos de dificuldades para conseguir publicar suas histórias, ela obteve significativo sucesso com o público e tornou-se uma das autoras de histórias infantis mais cultuadas da Inglaterra e do mundo. Potter

contextualiza os seus contos em ambientes rurais, com enredos que envolvem os animais de fazenda em aventuras.

Este artigo tem o objetivo de analisar as representações sociais presentes em treze dos vinte e três contos de Beatrix Potter, publicados entre 1902 e 1930, especialmente as representações de gênero, buscando demonstrar qual é a perspectiva da autora sobre as relações entre homens e mulheres e sobre a constituição da família inglesa no período. Dessa forma, buscamos refletir sobre como essas histórias podem ter influenciado na educação de crianças, tendo em vista o impacto imediato alcançado pela venda desses livros e pelo extenso número de edições que eles tiveram posteriormente.

Partimos da compreensão de que a experiência da autoria feminina naquela configuração social específica pode ter sido um fator importante na elaboração do código de condutas construído pela autora. Dessa forma, entendemos que Potter vivenciou e participou de uma “luta de representações”, na qual o seu papel de autora carrega um duplo sentido. Por um lado, ela ocupa um lugar como sujeito histórico em um universo de publicações de livros dominado por escritores e editores homens, e, por outro, ela escreve histórias que permeavam as vivências familiares de leitores e de leitoras e que entrelaçavam as relações entre pais e filhos.

Assim, um dos desafios enfrentados por esta pesquisa foi o de discutir o quanto a experiência de ser uma escritora num ambiente intelectual predominantemente masculino interferiu na construção das representações que podemos perceber nessas histórias. A compreensão da “luta de representações” pela disciplina histórica, especialmente desenvolvida por Roger Chartier, ajuda-nos a entender que nenhum autor ou autora, ao criar uma narrativa e publicá-la, está isento de posicionar-se frente aos embates simbólicos do seu próprio tempo, pois os significados produzidos pela literatura podem causar uma forma de adesão ou uma reação contrária ao sentido da narrativa.

As lutas de representações são assim entendidas como uma construção do mundo social por meio dos processos de adesão ou rechaço que produzem. Ligam-se estreitamente à incorporação da estrutura social dentro dos indivíduos em forma de representações mentais, e o exercício da dominação, qualquer que seja, graças à violência simbólica. (CHARTIER, 2011, p. 22)

Consideramos que a representação do mundo social por cada indivíduo, projetada em grupos formadores da sociedade como um todo, cria concepções que legitimam a representação. No caso das representações de gênero, essa legitimação acontece através da construção das diferenças entre o feminino e o masculino. No final do século XIX e no início do século XX, na Europa, essas diferenças de gênero eram marcadas por visões de mundo nas quais a noção de dominação associada ao masculino e a de fragilidade associada ao feminino permeavam várias esferas da vida social.

Em uma série de pesquisas que consideram o gênero como categoria de análise observa-se que no século XIX, na sociedade ocidental, houve um recrudescimento da dominação masculina e a construção de uma nova concepção do papel social das mulheres. Nesse século os discursos hegemônicos, especialmente o científico, mas também o político, o religioso e o artístico, passaram a sustentar a concepção de que a mulher era um ser que servia de complemento ao homem e que deveria ser seu subordinado (MACHADO, 1998).

A ciência moderna muito contribuiu para a inferiorização feminina, quando passou a divulgar uma percepção biologizante do corpo feminino associado à fragilidade, à fraqueza e à emoção (MARTINS, 2004). Essas ideias serviram de suporte para os discursos que pretendiam restringir a atuação das mulheres ao espaço doméstico e aos cuidados da família, e que pretendiam produzir nesse ambiente privado uma proteção para a “fragilidade” feminina (SILVA, 2000).

No campo dos Estudos de Gênero e da História das Mulheres, podemos analisar a construção desses discursos hegemônicos, como bem demonstrou Joan Scott (SCOTT, 1995), mas podemos também empreender uma análise da resistência feminina frente à dominação masculina através das representações sociais elaboradas por mulheres, em especial se olharmos com atenção para a produção de escritoras ou de artistas plásticas. As lutas de representações estão ligadas às formas encontradas por grupos sociais para manifestar sua adesão ou seu rechaço aos modos de dominação, o que frequentemente acontece através da literatura. Assim, embora possamos perceber, muitas vezes, a convivência de um escritor ou de uma escritora aos discursos hegemônicos, outras vezes o texto

literário expressa críticas sociais ou visões de mundo não hegemônicas, conforme demonstra Nicolau Sevckenko (1985).

Adiciona-se a isso o fato de que a literatura, nas sociedades ocidentais, mostrou-se um meio muito eficaz de propagação de ideias. Com a invenção da prensa, no século XV, o volume de estudos literários e de leitores cresceu em virtude da maior divulgação e acesso ao material escrito, além da possibilidade de várias edições da mesma obra, mas foi apenas com a passagem dos pergaminhos e escritos em rolos para os livros de páginas costuradas que ocorreu uma mudança na forma de ler os livros por parte da população. O século XVIII foi marcado por essa transição, já que a partir de então as leituras, que antes eram focadas nos textos religiosos, passaram a ser caracterizadas também pela análise de jornais e de livros literários em maior quantidade (DENIPOTI, 1996).

Após o início do século XIX os gêneros literários passaram a ser mais diversificados e várias categorias surgiram para discorrer acerca de assuntos antes não escritos. A literatura infantil, assim como a literatura escrita por mulheres, apesar de serem marginalizadas, ganharam fôlego nesse século, cumprindo importantes papéis ao transmitir mensagens aos jovens leitores. A relação entre o infantil e o feminino, encontrada nas análises de gênero e de representações sociais, está igualmente presente na literatura, pois “a infância é, afinal, um estado do qual nos afastamos; livros de crianças – desde escrever para publicação à interação com crianças – são a província daquela espécie culturalmente marginalizada, a feminina”³ (DENIPOTI, 1996, p.1).

Apesar dessa visão de mundo, os livros infantis são bem sucedidos ao promover o encontro entre a teoria fantástica e o mundo real estratificado, através de alegorias e dualidades que sugerem que as noções de “infantil” e de “criança” também fazem parte da construção social de determinado grupo em determinado momento histórico, já que as histórias contidas na literatura infantil também refletem tais realidades. Em seu estudo *Apontamentos sobre a*

³ “Childhood is, after all, a state we grow away from; children’s books—from writing to publication to interaction with children—are the province of that culturally marginalised species, the female.” (DeNipoti, 1996, p.1).

História da Leitura, Cláudio DeNipoti especifica essa marginalização das literaturas produzidas por certas representações:

A censura tende a caracterizar as crianças como impressionáveis e de mentes simples, incapazes de ter uma visão equilibrada, por exemplo, de questões sexuais ou raciais, a menos que um balanço seja explicitamente estabelecido. [...] Tentativas foram feitas para censurar ou influenciar escritores tão diversos quanto Beatrix Potter (gatinhos despidos em *The Tale of Tom Kitten*) ou Alan Garner (trenó sem supervisão em *Tom Fobble's Day*)⁴ (DENIPOTI, 1996, p.7).

A linguagem com a qual os escritores passam suas mensagens aos leitores e às leitoras podem revelar construções sociais através dos gêneros, etnias e religiosidades, por exemplo. Os discursos de gênero na literatura infantil, provenientes da popularização da escrita e da leitura em diversas áreas, revelam formas encontradas para tratar de assuntos de representatividade social através da discussão das questões que envolvem os significados do feminino e do masculino, não apenas em suas diferenças mas principalmente pela análise de conjunturas que envolvem ambos os sexos de maneiras diversas.

Durante o século XIX, na Inglaterra, o cenário no qual essa linguagem estava inserida era o da Revolução Industrial, dominada pelas ideias liberais e pelo crescente envolvimento da população na política britânica (RÉMOND, 1990). Entretanto, poucas das conquistas políticas se estendiam às mulheres e às crianças das classes mais baixas da população e que dependiam do trabalho para sustento. Elas também estavam sujeitas às longas jornadas: em 1838 foi constatado que 77% dos trabalhadores nas fábricas de tecidos eram do sexo feminino ou crianças.

⁴ Censorship tends to characterise children as impressionable and simpleminded, unable to take a balanced view of, for example, sexual or racial issues, unless the balance is explicitly stated. [...] Attempts have been made to censor or influence writers as diverse as Beatrix Potter (undressed kittens in *The Tale of Tom Kitten*) or Alan Garner (unsupervised sledging in *Tom Fobble's Day*) (DENIPOTI, 1996, p.7).

As operárias eram consideradas como “dóceis” pelos patrões, fáceis de manipular, acostumadas a obedecer. Essa visão era reforçada pela fraca organização sindical feminina. As tentativas de greve organizadas pelas operárias tinham pouca adesão feminina e quase nenhuma masculina, sendo rapidamente dispersadas. A mão de obra feminina era monetariamente desvalorizada e, portanto, altamente lucrativa para o seu empregador (PERROT, 2005).

A Era Vitoriana (1837-1901) coincidiu com esse período industrial na Inglaterra e foi batizada a partir do governo da rainha Vitória, tida como devota ao seu marido, o príncipe Albert, e defensora do ideal de vida doméstica que a colocou na posição de ícone de feminilidade durante o século XIX, principalmente entre as mulheres de classe média. As esferas separadas dos deveres femininos e masculinos dessa classe média posicionavam as mulheres como mães e donas de casa, enquanto os homens eram considerados responsáveis por agir no espaço público e por prover o sustento do lar.

Essa concepção já estava enraizada na Inglaterra do século XIX e início do XX, justificada, no período, principalmente na figura da rainha que viria a ser uma das governantes que mais tempo estiveram no poder. Apesar disso, muitas foram as escritoras que usaram seus trabalhos para questionar as limitações e a “domesticação” da “esposa ideal”, ao mesmo tempo em que surgiam movimentos sociais sufragistas pelo direito ao voto feminino e à educação, tendo entre as principais bases intelectuais do movimento os escritos de Mary Wollstonecraft, que questionava essa domesticação feminina já desde o final do século XVIII (RODRIGUES, 2017).

As demandas femininas por direitos políticos originaram, com a chegada do final do século XIX, lutas pelo exercício do intelecto das mulheres em todas as áreas, assim como reivindicações por oportunidades de empregos e por uma melhor qualidade do ensino oferecido a elas, o que envolveria também a possibilidade de ingresso no ensino superior. Nesse cenário inglês de alto desenvolvimento industrial por conta da Revolução, de novas reivindicações liberais do Século Revolucionário, do surgimento dos

sindicatos e das sufragistas, em contraste com o modelo ideal de feminilidade na figura da rainha Vitória, nasceu em Londres, no sul de Kensington, a futura escritora Helen Beatrix Potter, no ano de 1866.

Beatrix e seu irmão mais novo, Walter Bertram, cresceram na cidade, mas passavam as férias no campo, em *Lake District*⁵ e foram educados em casa por uma série de governantas que despertaram em Beatrix o interesse por literatura, estudo de línguas, folclore e contos de fadas. Ela também criou em sua adolescência um diário escrito em código entre os anos de 1881 e 1897 e que só foi decifrado em 1958. Em seus escritos pessoais ela registrava suas atividades, opiniões artísticas e costumes da sociedade, enquanto em seu livro de desenhos praticava suas observações da natureza, aspectos que mais tarde seriam fundamentais para a publicação de seus contos infantis, escritos e ilustrados por ela (LEAR, 2008).

Ao final de sua adolescência e início da vida adulta, Beatrix Potter se dedicou ao estudo analítico das plantas e dos animais, e a área de História Natural permitiu a ela maior conhecimento sobre arqueologia e geologia. O estudo da micologia, ou seja, análise dos fungos, principalmente no campo de *Lake District*, a permitiu realizar os primeiros esboços dos cogumelos *Boletus granulatus*, espécie que seria estudada a fundo pela ciência apenas anos depois.

Em 1901, Beatrix Potter escreveu algumas cartas ilustradas para crianças que eram próximas de sua família, essas cartas tiveram como resultado as origens do seu primeiro livro: *The Tale of Peter Rabbit*⁶, impresso e publicado pela primeira vez por ela mesma. Apenas mais tarde, em 1903, Norman Warne editaria seus próximos livros *The Tale of Squirrel Nutkin*⁷ e *The Tailor of Gloucester*⁸, em agosto e outubro, respectivamente. Até o ano de 1906, devido ao sucesso dos livros lançados, Beatrix escreveu mais vinte histórias infantis e consagrou sua independência financeira em 1909, quando comprou sua segunda propriedade, *Castle Farm*.

⁵ Distrito do Lago (Tradução Livre da autora).

⁶ As Aventuras de Pedro Coelho.

⁷ A História do Esquilo Nutkin.

⁸ O Alfaiate de Gloucester.

Em 1913, aos quarenta e sete anos, casou-se com William Heelis e continuou a escrever até 1930, quando produziu seu último conto infantil: *The Tale of Little Pig Robinson*⁹, editado e publicado pela Frederick Warne & Co. Beatrix Potter Heelis morreu em 22 de dezembro de 1943, deixando quinze fazendas e mais de quatro mil acres para o National Trust, organização britânica para cuidado de imóveis campestres e jardins, de forma a proteger e conservar o campo de *Lake District*, memória também contida em seus vinte e oito livros ilustrados, que foram traduzidos para mais de trinta e cinco línguas e que traziam o Distrito como cenário.

Com o advento dos estudos de gênero e das representações sociais contidas nas manifestações culturais, análises dos contos infantis de Beatrix Potter foram feitas para interpretação de suas ideias e da sociedade da época vitoriana. Alguns estudos apresentam divergências principalmente ao descrever a relação da autora com os animais, especialmente em sua infância e adolescência. Segundo o *Victoria and Albert Museum*, em uma matéria publicada em seu site oficial em 2016, Beatrix e seu irmão Walter dedicavam horas observando e desenhando apaixonadamente sua coleção de animais, a qual incluía sapos, tartarugas, salamandras e um morcego. Já Gillian Avery, em seu estudo *Beatrix Potter and Social Comedy* (1992), aponta que Beatrix mantinha interesse apenas científico por eles ao registrar seus comportamentos e hábitos, sem sentimentalismo. Como exemplo é colocado a sua falta de comoção com o falecimento do cavalo da família, além de seu desgosto por cachorros, expresso em seu diário (mesmo que depois tenha obtido um). Apesar disso, Avery assume estar ciente do gosto de Beatrix por esquilos e coelhos, personagens centrais de suas histórias infantis.

O período vitoriano permitiu aos escritores da época traduzir em seus textos as representações da realidade e, dessa forma, suas preocupações sociais poderiam servir de parâmetro para a experiência da realidade presente na elaboração ficcional dos livros. A literatura infantil não está isenta desse efeito, como afirma Mandy DeWilde:

⁹ O Conto do porquinho Robinson.

Desde o nascimento das Fábulas de Esopo, animais-personagens frequentemente foram incluídos na literatura infantil e utilizados como um meio para contos de moralidade. É através de maior consideração e exploração que essas histórias propiciam aos leitores mais do que apenas um bom entretenimento à moda antiga [...] mas, muitas vezes, um comentário social e cultural mais profundo e mais pensativo. Os contos de Potter fazem exatamente isso.¹⁰ (DEWILDE, 2008, p. 2).

Os principais estudiosos de Beatrix Potter apontam também para a representatividade humana das personagens animais contida em suas vestimentas, tendo em vista que quanto mais elaboradas as roupas são, mais personalidade humana tem o animal. Dessa forma, aqueles sem roupa alguma, como o gato do Sr. McGregor em *Peter Rabbit*, não são dotados das características dos seres humanos, como a fala, casa e organização de suas tarefas. Essas propriedades características são representadas especialmente pelas figuras das mães dos personagens principais, já que, vestidas como mulheres das classes médias, elas são pessoas inseridas na sociedade e buscam conter os instintos naturais de seus filhos através do confinamento de suas vestimentas, com muitas camadas e botões.

Segundo o estudo de DeWilde (2008), a própria Beatrix Potter teria se sujeitado às vontades de seus pais, como esperado dela, de maneira a manter seus interesses pessoais para si, e sendo uma criança curiosa, teria usado sua própria vida como fonte de inspiração para suas histórias.

A ilustração de Potter da mãe de *Pigling Bland* enrolando o lenço laranja firmemente ao redor de seu pescoço era talvez o gesto de Potter de se sentir estrangulada por sua própria mãe obstinada e egocêntrica. Outras formas de mães confinando e

¹⁰ From the birth of Aesop's Fables, animal-characters have often been included in children's literature and used as a medium for morality tales. It is upon further consideration and exploration that these stories provide readers with more than just good old-fashioned entertainment and finger-wagging warnings, but often a deeper, more thought-provoking social and cultural commentary. Potter's tales do exactly this.

apertando seus filhos são abundantes em ilustrações para seus contos.¹¹ (DEWILDE, 2008, p.10).

DeWilde defende que Beatrix Potter teria usado as roupas que seus pais designavam por respeito às ocasiões formais, mas que não gostava da frivolidade dos arranjos femininos e das camadas de saias, de forma que existiria a possibilidade de Potter ter usado sua própria personalidade em seus contos, além de ter sido bem sucedida ao criticar a restrição de sua época e se colocar na figura de um personagem masculino.

Em seu estudo, Guijarro (2010) também aponta para o realismo nas ilustrações, de forma a revelar o talento de Beatrix Potter em sua criatividade artística, combinada com a precisão científica. Os objetos desenhados de forma muito semelhante aos reais, as roupas das personagens e suas casas também revelam a preocupação com o cenário a partir da representação inglesa. Guijarro também afirma que ao ilustrar os livros para que as personagens principais olhem diretamente para o leitor, é possível constatar a intenção de Potter quanto a uma “forte identificação entre herói e espectador”¹² (GUIJARRO, 2010, p.139), de maneira a desenvolver maior empatia pela história e assimilação de seu conteúdo.

Alexandra Jeikner acrescenta em sua tese de doutorado o desejo feminino de emancipação contido nos contos de Beatrix, especialmente na figura de Ribby em *The Tale of Samuel Whiskers*¹³ (1908), uma gata que tem sua realidade centrada dentro de sua casa, mas que demonstra vontade de fazer novas amizades, mesmo não tendo coragem para tal. A falta de persistência feminina também está contida em *Jemima*, em *The Tale of Jemima Puddle-Duck*¹⁴ (1908), que, apesar de ser uma das poucas protagonistas femininas, tem sua busca por representatividade reduzida por sua ingenuidade. A representação da imposição social de gênero presente em *Jemima*

¹¹ Potter's illustration of Pigling Bland's mother wrapping the orange scarf tightly around his neck was perhaps Potter's gesture of feeling strangled by her own constricting and egocentric mother. Other forms of mothers constricting and confining their children are abundant in the illustrations for her tales.

¹² strong engagement between the hero and the viewer.

¹³ O Conto de Samuel Whiskers.

¹⁴ O Conto de Jemima Puddle-Duck.

remete-nos ao ressentimento demonstrado por Beatrix quanto à privação dos direitos das mulheres. Em 1910 ela protestou em favor do direito ao voto feminino, assim como contra as cláusulas de taxação de terras, e desde 1909 ela havia se emancipado financeiramente de sua família, sendo que se casaria apenas em 1913 (JEIKNER, 2014).

Beatrix Potter representa em suas histórias a sociedade patriarcal inglesa do início do século XX através das ações dos personagens masculinos, tanto os adultos quanto as crianças, que encontram maneiras de livre expressão e desobediência recompensadora através de suas aventuras. Essas ações são negadas às personagens femininas, às quais faltam coragem e decisão. A elas é reservado o espaço doméstico conservador, que, assim como as vestimentas, revelam a diferença de gênero contida na sociedade da qual Beatrix Potter fazia parte, tendo em vista que as relações humanas em sociedade formam o caráter pessoal que pode ser traduzido na produção literária.

Os enredos de seus contos são acompanhados de ilustrações feitas majoritariamente pela própria escritora e de algumas outras feitas por editores que a auxiliaram com o passar do tempo. Dessa forma, é importante analisar essas imagens considerando-as não apenas ilustrativas, mas auxiliares na construção da narrativa do texto escrito e nas mensagens a serem passadas às crianças. De acordo com Edward Parker “Beatrix Potter foi uma das primeiras ilustradoras a planejar cada detalhe de produção e layout em um livro” ¹⁵ (PARKER, 1969, p. 8). As ilustrações demonstram características das vestes e aparências dos personagens, assim como seus afazeres, e em diversos momentos revelam traços de suas personalidades.

As imagens também situam o cenário que acaba sendo familiar às crianças, já que Potter misturou a fantasia dos animais falantes com o cenário realista rural inglês, de forma que esses dois universos se completaram a partir da imaginação infantil. Da mesma maneira, os animais se tornam ainda mais familiares às crianças ao demonstrarem habilidades humanas e vestimentas do mesmo período

¹⁵ Beatrix Potter was one of the first illustrators to plan every detail of production and layout in a book (PARKER, 1969, p. 8).

em que as histórias foram escritas, criando um antropomorfismo que torna a crença das crianças na história confortável. Beatrix Potter utiliza esse aspecto para tornar mais fácil a identificação das crianças com seus personagens (DUAN, 1994).

Dessa forma, é importante buscar este e outros motivos que levaram a autora a inserir sua fantasia em cenários do mundo real ao invés de construir novas paisagens não existentes para realizar suas tramas, assim como suas motivações para escolha do campo como cenário, ao invés das cidades que passavam pela industrialização da grande Revolução na Inglaterra. Como afirma Vasconcelos,

Levar em conta a importância das ilustrações para a literatura infantil exige compreender, com base no destacado por Lima (2008, p. 37), que elas se situam dentro de um todo, o design gráfico do livro infantil, o qual envolve um conjunto de elementos gráficos que, organizados de maneira harmônica, exercem influência no modo como a narrativa será recebida pelos leitores e contribuem para a formação do olhar estético dos mesmos (VASCONCELOS, 2014, s. pág.).

A escolha de animais ao invés de pessoas poderia auxiliar em possíveis objetivos de “lições morais para as crianças” através de “propósitos didáticos”¹⁶, como defendido por Duan em sua dissertação *The Changing Images of Animals in Animal Fantasy for Children* (1994, p. 3). Como também aponta Peter Hunt, “nas fantasias, os animais podem evoluir para cima, tornando-se mais humanos, enquanto os seres humanos degeneram em animais”¹⁷ (HUNT, 2002, p. 74). Sendo assim, a análise da relação que as crianças tinham com os animais durante o início do XX é significativa.

Da mesma maneira é possível identificar alguma forma de crítica quanto aos padrões estéticos da época vitoriana, especialmente na relação entre as mulheres e a forma como se mostravam em sociedade e como se comportavam. Segundo Marjorie Weir, “A frustração das capacidades, a oportunidade limitada para a realização

¹⁶ “Moral Lessons for the Child” e “Didactical Purposes” (DUAN, 1994, p. 3).

¹⁷ In the fantasies, animals can evolve upwards, becoming more human, while human beings degenerate into animals (HUNT, 2002, p. 74).

intelectual, a escassez de companheiros agradáveis - todos esses fatores contribuíram para o que Barbara Hardy chama a 'deficiência' de ser uma mulher no século XIX"¹⁸ (WEIR, 1989, p. 127).

Weir expressa a possível situação de descontentamento das mulheres do século XIX com relação a diversos fatores, entre eles a falta de oportunidades para realização intelectual, algo que ela também coloca como importante na vida de Beatrix Potter, particularmente após os primeiros indícios do sucesso de seu primeiro conto publicado, *The Tale of Peter Rabbit* (1902): "Na maior parte, Potter adere aos estereótipos sexuais - os personagens masculinos são muitas vezes criaturas calculadoras, sujas e agressivas do exterior, enquanto as fêmeas são inocentes, arrumadas e obcecadas com as tarefas domésticas"¹⁹ (WEIR, 1989, p. 149-150).

Os contos de Beatrix Potter são estruturados através de imagens e passagens escritas sucintas, na maioria das vezes consistindo em apenas algumas frases que acompanham as ilustrações. Em alguns casos, porém, como em *The Tailor of Gloucester*, as partes escritas são mais numerosas, mas sempre aparecem de forma simples para atingir maior conexão das histórias com os pequenos leitores. As histórias são curtas e apresentam personagens que reaparecem em diversos contos, sugerindo que o universo criado conecta as narrativas em um único espaço, o rural.

Os personagens são retratados de forma realista em suas características físicas e a autora especifica as comidas que mais gostam e os lugares onde vivem. Apesar disso, durante os contos ela apresenta aos leitores os mesmos animais de forma "humanizada", ao vesti-los, apresentá-los com hábitos de cozinhar e limpar a casa, andar em duas patas e constituírem famílias no modelo das inglesas. Através de suas falas e da maneira como se comportam é feito um paralelo entre a realidade física dos animais e seus hábitos naturais de

¹⁸ The frustration of capabilities, the limited opportunity for intellectual achievement, the dearth of congenial companions—all of these factors contributed to what Barbara Hardy calls the "disability" of being a woman in the nineteenth century (WEIR, 1989, p. 127).

¹⁹ for the most part, Potter sticks to sexual stereotypes—male characters are often calculating, dirty, aggressive creatures of the outdoors, while females are innocent, tidy, and obsessed with housework (WEIR, 1989, p. 149-150).

alimentação (através da representação realista nas imagens) e entre a imaginação infantil das crianças (que também encontram nas mesmas imagens os animais “humanizados”).

Em algumas das imagens produzidas por Potter, como, por exemplo, a ilustração da ratinha Tiddlemouse, em *The Tale of Mrs. Tiddlemouse*²⁰ (1910), é possível encontrar a relação entre o tamanho da personagem apresentada e o que ela representa, já que Tiddlemouse é uma das poucas protagonistas, mas é retratada de forma tão pequena que as abelhas e joaninhas são maiores do que ela em algumas imagens. Esse aspecto pode estar relacionado à fragilidade que a figura feminina representaria no início do século XX, figura que não contava com ampla independência e que estava conectada de maneira extensa a sua casa.

Do ponto de vista pessoal, esses dois aspectos foram desafiados por Beatrix, que, justamente devido à publicação dos seus contos, alcançou a independência financeira e se casou tarde para os padrões da época. Todavia, suas histórias sugerem que apesar de sua própria condição, a autora estava ciente da realidade das mulheres inglesas do início do século XX. As vestes da Sra. Tiddlemouse, por exemplo, levam-na a representar o ideal da dona de casa do ambiente rural, estando em diversas ocasiões com sua cesta e sendo caracterizada por seu avental.



²⁰O Conto da Sra. Tiddlemouse.

Durante grande parte da narrativa, Beatrix Potter enfatiza a descrição dos cômodos da casa e o costume da Sra. Tiddlemouse de mantê-la constantemente impecável, algo que era também esperado das donas de casa inglesas do início do século XX, assim como seu perfeccionismo, que a leva a percorrer grandes distâncias em busca de ingredientes para suas comidas. Suas características revelam impaciência em diversas ocasiões quanto a outros animais que não se mostram tão organizados ou limpos: “Não receberei o Sr. Jackson; ele nunca limpa os pés” ²¹ (POTTER, 1910), mas sua educação caseira a leva a receber o personagem sapo mesmo a contragosto. Essas características da vida doméstica não estão presentes nos contos protagonizados por personagens masculinos e mesmo a figura do Sr. Jackson é retratada como dominante na casa da Sra. Tiddlemouse, a quem ele chama de “pequena” ²² (POTTER, 1910).

Em *The Tale of Jemima Puddle-Duck* (1908), Beatrix Potter também apresenta uma personagem vestida como uma senhora do ambiente rural, de touca e capa sobre os ombros. Logo no início da narrativa, a pata Jemima está brava com a esposa do fazendeiro, que não a deixa chocar seus ovos, e sua consciência, que a coloca mais próxima dos seres humanos, é retratada também em suas relações familiares, já que ela tem também uma cunhada, algo inexistente no mundo animal. Sua insistência em criar os filhos retrata a responsabilidade rural inglesa das mulheres do século XX, e sua determinação e cuidado são enfatizados na narrativa do conto.

Apesar disso, sua ingenuidade não a deixa desconfiar de uma raposa que encontra no campo e que é definida na narrativa como um “cavalheiro hospitaleiro”²³ (POTTER, 1908). O caráter duvidoso da raposa é exposto ao leitor através de uma ilustração, quando o “cavalheiro” lhe oferece a casa para que ela cuidasse de seus ovos.

A raposa encontra então oportunidade para se apossar dos ovos com a saída de Jemima da casa e suas intenções são reveladas quando a autora a ilustra sem suas roupas, ou seja, “desumanizada” e provida apenas de seus instintos, bisbilhotando o ninho de Jemima.

²¹ “I will not have mr. Jackson; he never wipes his feet” (POTTER, 1910).

²² Tiddly, widdly, widdly (POTTER, 1910).

²³ “Hospitable gentlemen” (POTTER, 1908).

Esses instintos característicos dos animais são revelados fora do convívio social e em momentos de descontrole, pois a boa convivência e as representações sociais eram também as regras da sociedade inglesa de Beatrix Potter.

No mundo convencional dos livros ilustrados para crianças, o estado dos animais que falam como seres humanos é uma metáfora para o estado de infância humana, no qual as crianças devem aprender a negociar entre os impulsos de animais de seus desejos corporais e as demandas dos adultos, que eles reprimem o desejo e se comportam de maneiras sociais aceitáveis - isto é, como os humanos adultos²⁴(HUNT, 2002, p.76).

A metáfora pode ser aplicada à realidade das mulheres inglesas da sociedade na qual Potter vivia, pois a autora constrói uma representação crítica da visão tradicional do feminino em suas histórias, já que, como veremos, embora o tradicional apareça nas histórias, ele pode ser visto como fonte de muitos problemas. “Ela [Beatrix Potter] reconhece suas próprias capacidades: ‘Eu acho que poderia ter sido ensinada qualquer coisa se eu tivesse sido pega jovem’, ela confiou a seu diário, ‘mas... apenas meninos foram para a escola na maioria das famílias’”²⁵ (WEIR, 1989, p.129).

A ingenuidade da personagem Jemima a leva então a ficar sem seus ovos, já que alguns cachorros os atacam e matam a raposa, de forma que apenas ao final da narrativa é permitido a ela manter suas novas crias. Dessa forma, por mais persistente que Jemima tenha sido ao tentar manter seus ovos, apenas com a permissão de outro foi possível para ela exercer a maternidade, algo que ela considerava natural desde o início.

Em *The Tale of Peter Rabbit* (1902) o posicionamento de Beatrix Potter através de seus personagens é mais complexo, pois ao

²⁴ In the conventional world of children's picture books, the state of animals who talk like humans is a metaphor for the state of human childhood, in which children must learn to negotiate between the animal-like urges of their bodily desires and the demands of adults that they repress desire and behave in social acceptable ways—that is, as adult humans do. (HUNT, 2002, p.76).

²⁵ She recognized her own capabilities: ‘I fancy I could have been taught anything if I had been caught young,’ she confided to her journal, but...only boys went to school in most families” (WEIR, 1989, p.129).

mesmo tempo em que alguns autores defendem que Beatrix teria inspirado o coelho Peter em si mesma (DeWilde, 2008), percebemos que ela reforça os papéis de gênero durante a história, aos quais também estava sujeita no início do século XX. Apenas Peter tem uma aventura na história e sua mãe está sempre de avental e cuidando da casa com suas irmãs.

A representação de gênero pode ser encontrada em todos esses personagens. A colocação da mãe de Peter na história está de acordo com “o cenário histórico da mulher inglesa no século XIX”, que “aponta um caráter totalmente utilitarista da condição feminina imposto pela ética vitoriana” (DIAS, 2013, p.150). Isso quer dizer que “as senhoras da época eram verdadeiras ‘rainhas do lar’, sendo que o máximo de capacidade que as mulheres deveriam ter era a de incutir os valores morais nos filhos” (DIAS, 2013, p.150). A Sra. Rabbit é sempre retratada dando orientações aos filhos e mantendo-os bem arrumados, especialmente por conta de sua responsabilidade de tomar conta deles sem a presença do marido.

Sofie Vriends, em sua análise sobre o discurso de Beatrix Potter defende que “os desenhos e pinturas que Potter desenhou parecem dar uma perspectiva tradicional da vida, como retratam papéis tradicionais de gênero e temas”²⁶ (2015, p.55), e continua identificando que

Em *Peter Rabbit*, Peter e suas irmãs são identificados por seus casacos: Peter usa uma jaqueta azul, as meninas vermelhas. Os papéis de gênero também são majoritariamente tradicionais. A maioria das mulheres é retratada em casa, além da mãe de Peter, que tem que ganhar a vida porque o pai de Peter está morto e *Jemima Puddle-Duck*. Potter parece atribuir algum valor à domesticidade. Isso também é aparente em *The Tale of Two Bad Mice*, onde *Hunca Munca* é quem pensa na casa²⁷ (VRIENDS, 2015, p.55).

²⁶ The drawings and paintings that Potter drew seem to give a traditional perspective on life, as they portray traditional gender roles and themes.

²⁷ In *Peter Rabbit*, Peter and his sisters are identified by their coats: Peter wears a blue jacket, the girls red ones. Gender roles are also mostly traditional. Most of the woman are portrayed around the home, besides from Peter's mom, who has to make a living because Peter's dad is dead, and *Jemima*

Esta é também a ideia nos estudos de DeWilde (2008), que colocam as representações de gênero como críticas nos contos de Potter. De acordo com a pesquisadora, apenas os homens eram autorizados a realizar as aventuras criadas nas histórias e ao se arriscarem e desobedecerem às ordens, eram perdoados, algo muito menos provável de acontecer com o sexo feminino na sociedade inglesa do século XX. Em conformidade com DeWilde (2008) e Vriends (2015) sobre as representações sociais de Beatrix, Guijarro afirma

O conto (*The Tale of Peter Rabbit*) foi destinado para crianças da classe média inglesa na era Vitoriana, caracterizada pelas maneiras rígidas e conservadoras na corte e na educação das crianças. Em concordância com a literatura moralizadora destinada às crianças com a qual Potter estava familiarizada, a autora, que também trabalha como ilustradora, sem dúvida seguiu os requerimentos ideológicos do período Vitoriano²⁸ (GUIJARRO, 2010, p.124).

A representação está também contida no desafio de Peter perante as orientações de sua mãe, ao desobedecê-la e aventurar-se no jardim do Sr. McGregor, mesmo lugar em que seu pai foi pego. Peter também é descrito como “muito travesso”²⁹, enquanto suas três irmãs são “boas coelhinhas”³⁰ (POTTER, 1902), o que demonstra ao mesmo tempo a conformidade das figuras femininas em manter-se reservadas e o desafio da figura masculina quanto à orientação dada. Seu orgulho é demonstrado quando ele come os vegetais do Sr. McGregor até sentir-se mal e sua punição continua quanto é perseguido e chega em casa com dificuldades.

Puddle-Duck. Potter seems to assign some value to domesticity. This is also apparent in *The Tale of Two Bad Mice*, where Hunca Munca is the one who thinks of home.

²⁸ The tale was intended for children of the English middle class in the Victorian era, characterized by strict and conservative manners in court and in children's education. In line with the moralising literature addressed to children that Potter was familiar with, the author, who also doubles as illustrator, no doubt followed the ideological requirements of the Victorian period.

²⁹ Very Naughty (POTTER, 1902).

³⁰ Good little bunnies (POTTER, 1902).

Essa punição pode ser interpretada como crítica à desobediência masculina de Peter frente a sua mãe, mas a recompensa de suas irmãs por terem se comportado também revela as características esperadas das jovens. Elas não têm grande participação no enredo, mas Beatrix Potter as coloca no começo do conto e termina sua história narrando o jantar delas, possivelmente de forma a chamar a atenção do leitor para o papel feminino de bom comportamento ao qual elas estavam sujeitas. Segundo Marjorie Weir, “Frustrada em seus estudos científicos e privada de afeição e companheirismo, Potter dificilmente poderia ser culpada por ver seu ‘aprisionamento’ como mais real que fictício”³¹ (WEIR, 1989, p.135).

Durante a fuga de Peter do jardim do Sr. McGregor, ao ver-se perdido, ele “chora muitas lágrimas”³² (POTTER, 1902), ou seja, é punido por seu orgulho e seu desafio iniciais ao contrariar sua mãe e comer os legumes do jardim. As ilustrações mostram o amplo espaço que ele percorreu em sua aventura e sua liberdade em seus passeios, enquanto suas irmãs e sua mãe permaneciam perto e dentro da casa, possivelmente de maneira a retratar a proteção do lar para as mulheres e as possibilidades de exploração do mundo para os homens.



³¹ Frustrated in her scientific studies and deprived of affection and companionship, Potter could hardly be faulted for seeing her "imprisonment" as more real than mythic (WEIR, 1989, p.135).

³² Shed big tears (POTTER, 1902).

Beatrix Potter criou então uma história para o primo de Peter Rabbit, *The Tale of Benjamin Bunny*³³ em 1904, que trouxe novamente a família Rabbit para uma narrativa. No início do conto a mãe de Peter é novamente descrita como viúva e mulher organizada que mantém a casa muito limpa. Ela pede para uma das filhas ajudá-la na cozinha, ajuda esperada apenas das moças, enquanto os primos saem novamente para a fazenda do Sr. McGregor para tentar recuperar as roupas de Peter.

Essa tentativa de recuperação é também a tentativa orgulhosa dos coelhos de desafiar o fazendeiro e a mãe de Peter, que já o havia avisado para não ir à fazenda. Os coelhos tentam trazer novamente a condição inicial do seu próprio conto, frente a qual ele se encontra na narrativa de Benjamin Bunny, sem sua identidade identificada pelas roupas, o que o diferencia de suas irmãs, pois seu casaco é azul e os delas, vermelhos. Apesar de conseguirem as roupas, Peter sugere que voltem para casa, mas demoram mais de cinco horas devido a uma gata em seu caminho.

É possível que a gata possa ser interpretada como forma de punição aos coelhos que voltaram à fazenda do Sr. McGregor e roubaram também alguns de seus legumes, e a gata aparece como figura feminina. Ela não tem nenhuma fala e é desprovida de personalidade “humana”, algo representado por sua falta de vestimenta. Os coelhos só são salvos pelo pai de Benjamin Bunny, retratado como figura autoritária que assusta a gata e os liberta, para puni-los de forma severa. Essa punição empreendida pelo pai contrasta com a atitude da mãe de Peter, que o perdoa logo depois, o que demonstra determinação maior da figura masculina. Apesar disso, a mãe de Peter o coloca para ajudar uma de suas irmãs e pendura os legumes roubados no teto da casa, fora do alcance dele, demonstrando também autoridade quando o priva de usufruir de sua conquista de forma sutil. O trabalho doméstico é rotineiro para as mulheres, mas incomum para Peter.

Em outro conto publicado em 1904, *The Tale of the Two Bad Mice*³⁴, Potter insere três figuras femininas e uma masculina. É

³³O Conto de Benjamin Bunny.

³⁴O Conto dos dois ratos maus.

interessante constatar que duas dessas figuras femininas eram bonecas inglesas vivendo em sua casinha de bonecas, e descritas como muito delicadas. Os outros personagens são dois ratos, um casal, que se aproveitam da ausência delas para tentar comer na casa, mas não conseguem, pois os alimentos são de mentira.

O temperamento dos ratinhos é demonstrado quando perdem a paciência tentando comer algo duro demais: “Não havia fim para a fúria e desapontamento de Tom Thumb e Hunca Munca”³⁵. É constatado então que eles destroem a casa e tentam levar todo o possível, sendo que a ratinha Hunca Munca leva painéis, potes, uma cama de bebê e algumas roupas de uma das bonecas, de forma que os utensílios e roupas marcam a transição nas ilustrações. A partir de então a ratinha passa a ser retratada como mãe e delicada dona de casa. O ratinho Tom Thumb, apesar de ter quebrado muitas coisas, ao final da história paga por tudo e sua esposa limpa a casa que destruíram. Essa é a representação dos papéis tradicionais da família inglesa do início do século XX: o marido responsável pelo papel de provedor, enquanto a esposa pelos cuidados da casa.

Durante toda a narrativa os aspectos humanos circulam o cenário e tomam conta dos ratinhos através da posse dos objetos das bonecas. É também importante constatar a sutileza de Beatrix Potter em uma das cenas na qual uma das bonecas sugere à outra vestir-se de policial para pegar os ratinhos, de forma que a inversão dos papéis de mulher e de homem seria necessária para intimidar os animais, especialmente por conta da figura de autoridade pública ser um cargo masculino na sociedade inglesa daquele período.

Já em *The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle*³⁶ (1905), é retratada novamente a figura feminina através de uma “senhora ouriço” de características físicas e vestimentas clássicas da época vitoriana entre as donas de casa, e ao contrário de seus contos que trazem personagens principais masculinos, a menina Lucie, que é uma personagem mais nova, aparece na narrativa como “uma boa menininha”³⁷ que vivia em uma fazenda chamada “Pequena-cidade”³⁸

³⁵ “There was no end to the rage and disappointment of Tom Thumb and Hunca Munca” (POTTER, 1904).

³⁶ O Conto da Sra. Tiggy-Winkle.

³⁷ “A good little girl” (POTTER, 1905).

e que constantemente perdia seus pertences. Nos contos de Peter Rabbit (1902) e Benjamin Bunny (1904), os coelhos eram representados como aventureiros, mas Lucie sai em sua busca pela vizinhança devido à perda de seus lenços, perdidos por descuido.

A casa da Sra. Tiggy-Winkle também é descrita como muito limpa e bem cuidada e suas habilidades com tecidos são destacadas durante a história, assim como sua hospitalidade ao oferecer chá. Ao adentrar na casa da Sra. Tiggy-Winkle, a aventura de Lucie se torna explorar o ambiente, ao contrário das personagens masculinas das narrativas de Potter, que estão em contato constante com a natureza e desafiando as regras de convivência. Esse comportamento mais liberado pode ser encontrado em *The Tale of the Squirrel Nutkin*(1903), por exemplo, narrativa de apenas personagens masculinos e que tem como protagonista um esquilo muito enérgico e aventureiro, mesmo que ao final acabe sendo punido por sua falta de educação com a coruja mais velha.



A linguagem usada tanto por Lucie quanto pela Sra. Tiggy-Winkle reflete a boa educação e a polidez esperada das mulheres inglesas, jovens ou mais velhas e, durante a história, ambas são retratadas com muitas roupas, revelando o caráter conservador de vestimenta mesmo dentro de casa. Já o esquilo Nutkin, em seu conto, irrita uma coruja diversas vezes devido à sua falta de educação e insistência em enigmas, índole retratada também a partir das ilustrações que o mostram sem roupas, ou seja, sem o caráter

³⁸ “Little-town” (POTTER, 1905).

“humanizador” e “civilizatório” utilizado por Potter, mas que justifica seu entusiasmo juvenil masculino.

A punição presente em diversos dos contos com relação ao mau comportamento das personagens masculinas pode ser interpretada tanto como crítica pessoal da autora em relação às liberdades dos homens no período vitoriano na Inglaterra, quanto como “moralização” presente nas histórias infantis, que buscavam educar as crianças para que obedecessem aos seus pais e tivessem uma boa educação. Em 1903, Beatrix Potter publicou *The Tailor of Gloucester*³⁹, no qual o alfaiate recebe sua recompensa por libertar os ratinhos presos por seu gato, que o acabam ajudando a terminar seu trabalho com os tecidos. Sua boa índole ao libertar os menores animais e menos prováveis de poder ajudá-lo o coloca na posição de ser recompensado ao final do conto, algo com o que as crianças deveriam se identificar.

Por outro lado, a crítica de Potter com relação às representações do feminino e do masculino no período em que escreveu seus contos pode ser encontrada na *The Story of Miss Moppet*⁴⁰(1906). A narrativa começa apresentando os personagens: miss Moppet, uma gatinha que usa apenas um laço no pescoço, e o Rato, bem menor do que ela, mas que é ilustrado com roupas. Durante a narrativa o Rato debocha de Moppet por não conseguir pegá-lo, mesmo sendo pequeno, demonstrando ao leitor o quão esperto ele é. A gatinha então prepara uma armadilha e consegue pegá-lo, fingindo estar doente e enganando o ratinho. Apesar disso, ao final da história ele consegue novamente fugir, sem que ela perceba, enganando-a de novo.

A história é curta, mas a disputa entre as duas personagens demonstra também a competição entre domínios presente naturalmente entre um gato e um rato, mesmo representados de maneira humanizada por suas roupas. Essa disputa natural do mundo animal poderia ter sido traduzida no contexto social no qual a autora viveu como forma de crítica ao domínio masculino, conseguido ao final da história pelo Rato, considerando que, apesar de maior e

³⁹O alfaiate de Gloucester (1903).

⁴⁰A História da senhorita Moppet.

naturalmente predadora, a gatinha não era tão esperta quanto ele. Essa demonstração de falta de esperteza da gata estaria conectada com o fato de que os homens eram vistos na sociedade como superiores intelectualmente, independentemente das adversidades apresentadas.

Em *The Tale of Tom Kitten*⁴¹(1907), Moppet aparece novamente, dessa vez mais jovem, e a figura feminina central é sua mãe, principal responsável por tornar os três gatinhos da história “apresentáveis” e “limpos”, pois zela pela educação deles. Ela está completamente vestida e dá banho nos gatinhos para também vesti-los, tirando-os assim de suas brincadeiras do lado de fora da casa.

O fato das roupas não servirem em Tom Kitten pode funcionar como alusão à transição das crianças nas casas inglesas, quando suas brincadeiras não eram mais tão livres e elas deveriam aprender a se comportar em sociedade, algo retratado no conto pela preparação dos gatinhos para uma visita de amigas da Sra Tabitha. Apesar disso, durante a história, fica claro que esse processo não é natural, tendo em vista que os gatinhos acabam brincando e se desfazendo das roupas, voltando assim ao conforto habitual.

A responsabilidade da mãe dos gatinhos quanto à sua boa apresentação a força a mentir para suas amigas e escondê-los, estando apenas ela apresentável. Durante o conto os cenários são divididos entre a casa e os jardins, sendo que, durante a estadia dos gatinhos em casa, eles são forçados a obedecer e vestir-se de forma não natural, ao contrário de quando estão ao ar livre. Essas passagens podem fazer relação com a vida de Beatrix Potter no campo, onde as regras de etiqueta eram mais livres. Ao mesmo tempo, porém, podem servir como forma da autora escapar de sua “tediosa rotina diária nos jardins de Bolton”⁴² (WEIR, 1989, p.162), através das aventuras dos gatinhos.

A figura feminina que consegue destacar-se por salvar os filhotes de Benjamin Bunny é a Sra. Tiddlemouse, que retorna em *The Tale of the Flopsy Bunnies*⁴³ (1909), e protagoniza a correção do erro de Benjamin ao deixar que seus filhos comessem da plantação do

⁴¹O Conto do gatinho Tom.

⁴² “tedious daily routine at Bolton Gardens” (WEIR, 1989, p.162).

⁴³O Conto dos coelhos Flopsy.

Sr. McGregor, como havia feito com seu primo Peter Rabbit em *The Tale of Benjamin Bunny*, de 1904. Apesar disso, a escolha da autora de colocar a Sra. Tiddlemouse, uma ratinha, para ajudar os coelhos a escapar de uma armadilha, pode revelar sua crítica quanto à posição feminina, tendo em vista as situações nas quais sua ajuda é indispensável, pois a personagem é extremamente pequena. Ainda assim, essa crítica é sutil ao colocar tal personagem como salvadora da família dos coelhos. A ratinha é corajosa e ajuda com as ferramentas que ela tem, seus dentes, que poderiam ser alusão às capacidades femininas que não eram tomadas como as responsáveis pela proteção do lar na época vitoriana, mas que através da história provaram-se valiosas.

O vigésimo primeiro conto escrito por Beatrix Potter também tinha personagens principais masculinas: *The Tale of Johnny Town-Mouse*⁴⁴ (1918). Apesar disso, Beatrix Potter se identifica com o personagem Timmy Willie, o antagonista do campo de Johnny Town-Mouse, ao explicar que “um lugar se adequa a uma pessoa, outro lugar se adequa a outra pessoa. De minha parte, eu prefiro viver no campo, como Timmy Willie”⁴⁵ (POTTER, 1918).

Sua identificação explica também o nome do personagem Johnny “rato da cidade”, que lida diariamente com problemas. Apesar de Timmy também enfrentar problemas com comida no campo, prefere não correr o risco que a cidade traz para animais pequenos, assim como possivelmente para Beatrix, que havia morado em ambos os espaços, sendo que na cidade sua proximidade aos animais silvestres não seria possível, e sua liberdade era maior no campo. A Revolução Industrial também transformava o cenário inglês, quando os grandes empresários reduziram ainda mais as possibilidades de independência financeira feminina, algo que Beatrix veio a conquistar no campo com a publicação de seus contos (LEAR, 2008).

O último conto de Beatrix Potter é o mais longo escrito por ela e foi dividido em pequenos capítulos. *The Tale of Little Pig Robinson*⁴⁶ (1930) mostra pessoas e animais convivendo

⁴⁴ O Conto de Johnny Town-Mouse.

⁴⁵ “One place suits one person, another place suits another person. For my part, I prefer to live in the country, like Timmy Willie” (POTTER, 1918).

⁴⁶ O Conto do Porquinho Robinson.

harmoniosamente devido à capacidade dos animais de adquirir alguns hábitos humanos. Apesar disso, Potter manteve sua característica diferenciação entre personagens femininos e masculinos através das aventuras de cada um. O porquinho Robinson mora com suas tias, porquinhas descritas como velhas, mas durante a narrativa sai em uma aventura, ao contrário também da gata Susan, que desde o princípio é colocada como atenciosa e dedicada à sua família humana. Durante a narrativa, Beatrix Potter faz da aventura do porquinho uma alusão à história de Robinson Crusoé, sendo revelado ao final que os leitores podem procurar saber mais com o livro de Daniel Defoe.

Assim como Robinson Crusoé, o porquinho Robinson de Beatrix Potter fica perdido em uma ilha no final do conto, algo que supostamente teria acontecido com o autor Daniel Defoe, que escreveu seu livro como uma autobiografia. Beatrix Potter se despede da escrita de seus contos também de modo autobiográfico, provavelmente, de forma a tornar seus contos suas próprias aventuras, mesmo vividas na maioria das vezes por personagens masculinos, com os quais ela também se identificava (DeWilde, 2008).

Marjorie Weir aponta que “Todas as personagens femininas de Potter são pessoalmente delicadas e preocupadas com seus papéis como excelentes mães e donas de casa meticulosas”⁴⁷ (WEIR, 1989, p.162). Apesar disso, essa submissão às representações de gênero do período pode ser encarada como crítica à própria sociedade inglesa, principalmente através das punições infligidas sobre os personagens masculinos que desobedecem às femininas. Suas personagens femininas retratam o cuidado especial das mães com relação aos filhos, mas em diversas vezes essa delicadeza torna-se determinação e autoridade nas histórias.

É possível que exista nos contos de Beatrix Potter uma crítica permeada pela construção de imagens da família e dos papéis de gênero que eram tradicionais durante o início do século XX na Inglaterra. A própria autora os desafiou em sua vida, ao alcançar a independência financeira e ter se casado tarde para os padrões da época. Em seus contos existe a clara demonstração da superioridade

⁴⁷ All of Potter's female characters are personally fastidious and preoccupied with their roles as excellent mothers and meticulous housekeepers (WEIR, 1989, p.162).

masculina especialmente quanto à liberdade de suas aventuras, enquanto as figuras femininas são retratadas em casa e com suas famílias, restritas quase exclusivamente ao espaço doméstico.

Existe sutileza em suas histórias ao abordar os temas de representatividade de gênero quando ao final de algumas narrativas, como acontece com *Peter Rabbit*, as mães e figuras mais velhas acabam reafirmando sua importância na educação e direcionamento dos personagens masculinos. O fato de existir a possibilidade da autora ter se identificado com essas personagens masculinas pode ser encarado como reconhecimento de sua suposta superioridade, mas é mais provável que signifique uma aspiração pela igualdade entre homens e mulheres, rebeldia e desejo de ser vista com a mesma consideração elevada apenas aos homens.

O próprio fato de Beatrix Potter ter-se tornado escritora e ilustradora e de ter mantido o registro de seus estudos sobre os animais revela seu caráter criativo e investigativo. Mas as limitações da época para as mulheres e os limites de gênero impediam-nas de viver suas próprias aventuras. Dessa forma, vemos nos contos que o desejo de aventura, perceptível na autora, é expresso nas ações das personagens masculinas, ao passo que são demonstrados os limites impostos à presença feminina no espaço público.

Referências bibliográficas

- VERY, Gillian. *Beatrix Potter and Social Comedy*. Bulletin John Rylands Library. Oxford, 1992.
- BRESCIANI, Maria. *Londres e Paris no século XIX*. 5ª ed. São Paulo: editora Brasiliense, 1989. 65p.
- CARVALHO, Francismar Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo roger chartier. DHI/PPH/UEM, Maringá, v. 9, n. 1, p. 143-165, jan. 2005.
- CHARTIER, Roger. Defesa e construção da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011
- DENIPOTI, Cláudio. Apontamentos sobre a história da leitura. *História e ensino*, Londrina, v. 2, p. 81-91, jan. 1996.

DEWILDE, Mandy. Victorian Restriction Restraint and Escape in the children's tales of Beatrix Potter. Tese de Mestrado. Grand Valley State University, 2008

DIAS, Daise Lilian F. Quando a mulher começou a falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 3, p. 143-168, jan./jun. 2013.

DUAN, Shu-Jy. A Tale of Animals: the changing images of animals in animal fantasy for children. Tese de Doutorado. Ohio State University, 1994.

FATIMA, Merizig. The Status of Women in the Nineteenth Century Victorian England. Trabalho de Conclusão de Curso. Kasdi Merbah Ouargla University, Faculty of Letters and Languages, Department of Foreign Languages, Section of English. 2013.

GUIJARRO, A. A Multimodal Analysis of The Tale of Peter Rabbit within the Interpersonal Metafunction. *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. University of Ciudad Real, Espanha: 2010, p.123-140.

HENDERSON, W. O. *Revolução Industrial*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1969. 113p.

HUNT, Peter. *Understanding children's literature: Key essays*. 1 ed. New York: Taylor & Francis e-Library, 2002. 199 p.

IGLESIAS, Francisco. *Revolução Industrial*. 7ª ed. São Paulo: editora Brasiliense, 1986. 57p.

JEIKNER, Alexandra. Clothing and Identity in Frances Hodgson Burnett, Edith Nesbit and Beatrix Potter. Tese de Doutorado. Newcastle University. Philosophy. School of English Literature, Language and Linguistics. 2014.

LEAR, Linda. *Beatrix Potter: The extraordinary life of a Victorian genius*. Reino Unido, 2008. Disponível em <https://beatrixpottersociety.org.uk/about-beatrix/>

MACHADO, Lia Zanotta. *Gênero, um novo paradigma?*. *Cadernos Pagu*, v. 11, p. 107-125, jan. 1998.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Fiocruz, 2004.

MORAES, Maria Lygia Quartim De. *Usos e limites da categoria gênero*. *Cadernos pagu*, v. 11, p. 99-105, jan. 1998.

PARKER, Edward. *Illustration for Children's Literature*. Tese de Doutorado. Rochester Institute of Technology, 1969.

- PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru-SP: EDUSC, 2005 RÉMOND, René. O Século XIX. 1ªed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- POTTER, Beatrix. The Complete Tales. 1ªed. Londres, Frederick Warne & Co: 2006. 400p.
- RÉMOND, René. O Século XIX - 1815 – 1914. 1ªed. São Paulo: editora Cultrix, 1990.
- RODRIGUES, Dayanny. Escritos de e para mulheres no século XIX: o conceito de emancipação e a representação feminina no *jornal das senhoras*. Revista Outras Fronteiras, Cuiabá-MT. vol. 4, n. 1, jan/jul., 2017. P54-76.
- RODRIGUES, Jorge. O trabalho feminino durante a Revolução Industrial. Disponível em <https://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/xiisemanadamulher11189/o-trabalho-feminino_paulo-jorge-rodrigues.pdf>
- SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul/dez, 1995, pp. 71-99.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Separate Spheres and Women's Status in 19th Century England. Disponível em <<http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/1025/separatespheres.pdf>>
- SILVA, Sérgio Gomes Da. Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos. Psicologia: ciência e profissão, Brasília, v. 20, n. 3, set. 2000.
- TEDESCHI, Losandro Antonio. As mulheres e a história: uma introdução teórica metodológica: uma introdução teórica metodológica. 1 ed. Dourados: UFGD, 2012. 144 p.
- VASCONCELOS, Fabíola. O aprendizado da leitura de Imagens no livro de literatura infantil: reflexões com base na obra “Noite de Cão”. Universidade Federal de Campina Grande. 2014.
- VICENTE, Tânia. Metodologia da Análise de Imagens. Universidade Federal Fluminense.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Biography of Beatrix Potter. 2016. Disponível em <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/biography-beatrix-potter/>>.

VRIENDS, Sofie. A Strongly Marked Personality: The Discursive and Non- Discursive Posture of Beatrix Potter. 2015. 58 p. Dissertação de Mestrado - Radboud Universiteit. Disponível em: <<http://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/604/Vriends%20C%20Sofie%204116178.pdf?sequence=1>>

WEIR, Marjorie. Inside the Ring: Victorian and Edwardian Fantasy for Children. Tese de Doutorado. Simon Fraser University, 1989.

RECEBIDO EM 04/09/2018
APROVADO EM 21/10/2018

A MULHER E O ETERNO FEMININO EM ROSARIO CASTELLANOS

The woman and el eterno femenino in Rosario Castellanos

Viviane Bagiotto Botton¹

RESUMO

Rosario Castellanos é uma das mais eminentes e renomadas escritoras mexicanas do século XX. Com inúmeras obras premiadas e escritas em diferentes gêneros literários (ensaios, contos, romances e peças de teatro) denunciou a opressão das mulheres e a mitificação do feminino por sistemas culturais androcêntricos e por sociedades patriarcais. Assumiu a bandeira feminista dos anos 70 e lutou com sua literatura e com sua força criativa contra a cultura machista de seu país, e inspirou mulheres em todo o continente americano, apesar ter ficado pouco conhecida no Brasil. No livro *Mujer que sabe latín* (1973) compilou suas ideias mais importantes sobre a subordinação feminina na sociedade, e na peça de teatro *El eterno femenino* (1975) usou estas concepções como matéria para sua arte, criando de forma irônica e caricatural várias imagens da mulher mexicana a fim de denunciar o sexismo e a hipocrisia sexista do país. Entre uma obra e a outra, retomamos aqui alguns traços da força de sua literatura engajada e sua existência de luta através da palavra pela libertação da mulher e sua subordinação social.

Palavras-chave: Rosario Castellanos, mulher, feminismo, literatura, humor.

ABSTRACT

¹ Doutora em filosofia pela Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), integrante de grupos de discussão e debates sobre corpo e gênero no México e no Brasil. Faz parte do *Grupo de Estudos Michel Foucault* (PUC/SP) e do laboratório *Escritas - filosofía, género e psicanálise* (UFRJ/CNPq), dentro do qual realiza uma pesquisa sobre gênero e loucura.

Rosario Castellanos is one of the most eminent Mexican writers of the twentieth century. With numerous award-winning works written in various literary styles (essays, tales, novels and plays), she denounced women's oppression and mystification of the feminine by androcentric cultural systems and patriarchal societies. She undertook the feminist flag of the seventies and struggled with her literature and creative force against the macho culture of her own country, which inspired women all over the American continent, even though she remained little known in Brazil. In her book *Mujer que sabe latin* (1973) she compiled her most important ideas about feminine subordination and, in the play *El eterno femenino* (1975), she employed these conceptions as her own art material, creating, in an ironic and caricature way, several Mexican women's personas with the purpose of denouncing country's sexism and hypocrisy. Between one and another work, we regain some of the strength's features of her committed literature and her existence with her battles with the words to give woman freedom and ending her social subordination.

Keywords: Rosario Castellanos, woman, feminism, literature, humour.

A mulher e o eterno feminino em Rosario Castellanos

ROSARIO CASTELLANOS é hoje uma das grandes referências da literatura latino-americana, uma das escritoras mexicanas mais citadas e conhecidas daquele país e também aclamada entre os latinistas dos Estados Unidos. Apesar da vasta quantidade de trabalhos em todos os gêneros literários (poesia, contos, ensaios, romances e peças de teatro) ainda é pouco conhecida no Brasil, ficando os estudos de suas obras relegados ao meios intelectualizados e sua leitura a pessoas que dominam o espanhol.² Além de ser conhecida como brilhante escritora e reconhecida com inúmeros prêmios no México e na América Latina — sendo inclusive ela mesma nome de um prêmio literário atualmente —, Castellanos

² O fato de não encontramos tradução de sua vasta obra revela o quanto ainda não foi popularizada no Brasil, mas também não parece ser uma autora desconhecida de um certo grupo de leitores locais já que há uma quantidade significativa de artigos acadêmicos sobre sua obra e também de livros de crítica literária traduzidos do inglês que falam delas.

também era uma intelectual engajada com o problema da opressão das mulheres, tendo ficado conhecida como uma escritora feminista, uma das primeiras em seu país e uma referencia neste gênero no mundo hispânico.

Antes de se consolidar como escritora, ela se formou em filosofia e defendeu uma dissertação de mestrado chamada “*Sobre cultura femenina*”, onde inspirada pela obra de Simone de Beauvoir — que acabava de aparecer na Europa e começava a ecoar na América Latina — questiona a cultura androcêntrica e patriarcal das sociedades ocidentais que abnegam a mulher e condenam sua existência social ao ambiente doméstico excluindo-a da cultura com base no mito de uma *natureza feminina* que, segundo ela, deve ser desmitificado. A dissertação filosófica de Castellanos, no entanto, demorou muito a ser divulgada e costuma ser considerada como um de seus trabalhos menores cuja relevância foi ofuscada por seus textos literários, e também relegou a própria escritora ao rótulo de autora e não de filósofa, pensadora ou investigadora. Fato que poderia ser explicável simplesmente pelo elevado nível literário de suas obras dignas de prêmio e sua escrita com maturidade — visto que o referido trabalho acadêmico foi elaborado quando a escritora ainda tinha 25 anos — ou simplesmente pelo uso restrito ao qual estão fadados todos os trabalhos acadêmicos. Um detalhe curioso que envolve este texto, porém, é que só foi publicado neste século — pela primeira vez em 2005 —, contrariando inclusive a tendência do mercado editorial que costuma lançar obras menores de escritores famosos.³ Independentemente da separação possível entre uma Rosario Castellanos filósofa e pensadora do feminismo e uma Rosario Castellanos escritora renomada de literatura, suas ficções também falam de mulheres e todos seus trabalhos estão claramente embebidos de suas concepções filosóficas (e políticas), em especial seus questionamentos sobre o que é ser mulher, seu lugar, seu papel e sua

³ Sobre a dissertação de mestrado Rosario Castellanos, que não apresentarei em detalhes aqui, sugiro a leitura do artigo de Gabriela Cano: “Rosario Castellanos entre preguntas estúpidas y virtudes locas”, onde nos apresenta um panorama detalhado dos argumentos ali presentes. O artigo está disponível em: https://www.academia.edu/14082945/Rosario_Castellanos_entre_preguntas_estúpidas_y_virtudes_locas.

identidade no mundo, assim como sua crítica à organização sociocultural deste *mundo* que aliena sua existência.⁴

Frente a esta personagem iconográfica da história da literatura latino-americana e ao conjunto de sua obra, o que proponho alinhar nestas páginas é, num primeiro momento, um relato que contextualiza a narrativa de Castellanos entre concepções feministas contemporâneas a ela, fazendo aparecer seus posicionamentos político-conceituais como profundamente contestadores da sociedade patriarcal mexicana (e ocidental de modo geral) das décadas de 50, 60 e 70 do século XX onde viveu. A crítica de Rosario Castellanos à sociedade passa pela crítica a modelos de mulher e de feminilidade que ao serem naturalizados através da institucionalização de rituais como os casamentos e os nascimentos, por exemplo, reiteram a abnegação da mulher e sua exclusão de certos espaços em prol de seu aprisionamento em outros, consolidando a posição delas numa escala inferior à vida pública e que apenas tangencia a história e a própria linguagem, ambas feitas por homens e para homens. A escritora mexicana recria em suas obras de ficção estes modelos forjados pelo patriarcado com personagens caricatos e usando o recurso da ironia e inclusive do humor para, assim, denunciar sua construção social e fazer aparente, desnudadas e desmascaradas, as dinâmicas de opressão envolvidas nas relações quotidianas entre homens e mulheres.

Para efetuar este relato, assim como o que se segue dele num segundo momento, apresentarei de modo pontual duas obras da escritora: um ensaio, *La mujer y su imagen* (1973), e uma peça de teatro, *El eterno femenino* (1975), enfatizando alguns traços de sua poética literária — muitos deles já conhecidos pelos leitores familiarizados às obras — e contextualizando-os tanto com as

⁴ Os trabalhos da escritora costumam ser separados em dois grupos de textos, os que correspondem a seus primeiros textos publicados, cuja temática é indigenista e as narrativas se passam em paisagens rurais; e seus últimos textos, entre os quais o tema da mulher e da oposição cultural entre homens e mulheres em contextos urbanos é recorrente. Apesar desta divisão ser claramente perceptível nos textos em função de diferentes usos de linguagem, construção de personagens e dos temas, o problema em torno do *ser mulher* também perpassa os trabalhos indigenistas, como defende ela mesma: “Por trás do vestido folclórico há uma preocupação mais profunda e verdadeira: a situação da mulher” (Castellanos, 1975B, p229_ todas as citações aqui são traduções minhas e a referência é da obra original em espanhol).

questões filosóficas preponderantemente feministas tão caras a esta escritora, quanto com sua trajetória e *situação* de intelectual, mulher, mãe, casada/divorciada, *chiapaneca*⁵, mexicana, pessoa pública, etc., em meio a uma época e a um contexto histórico, cultural e social, onde o lugar da mulher ainda era pouco questionado. Apresentarei estas obras de forma cronológica, iniciando com o ensaio, no qual acredito poder ser localizável com mais facilidade algumas das teses centrais do feminismo da escritora, para logo passar à peça de teatro, que por ser mais longa e se referir mais detalhadamente a peculiaridades históricas do México, também será analisada com mais detalhes aqui. Considero, como ver-se-á em breve, que este conto e esta peça podem ser consideradas correlatos literários da argumentação teórica da escritora, ainda que ela não parecesse estar interessa em separar seus textos em teóricos e literários. Tampouco pretendo separá-los, já que um dos objetivos implícitos a este trabalho — e aos meus estudos em torno da obra da autora de modo geral — é resgatar as teses filosóficas desta escritora eclipsadas pelo rótulo de "literata" que lhe foi atribuído com maior peso, fazendo dela uma escritora engajada e não propriamente uma pensadora ou filósofa. Não há dúvidas de que Rosário Castellanos foi *uma escritora engajada* e assumiu esta postura inclusive por influência das concepções existencialistas às quais ficou muito próxima na última década de sua vida. Recordemos que Sartre em seu livro *O que é literatura* defendeu a tese de que um escritor não se engaja simplesmente por aderir um movimentos ou outro de luta, mas se engaja à sua obra de modo ativo como uma escolha e com total empenho em viver o que constitui muito mais do que ele mesmo, mas o que constitui a humanidade. (Sartre, 2004, p.29)

⁵ Rosario Castellanos viveu a infância e a juventude no estado de Chiapas, no sul do México, de onde saiu por volta dos 20 anos para cursar a faculdade de Filosofia na Universidade Nacional Autónoma do México. Algumas das regiões de Chiapas são cenário de muitas de suas ficções, entre elas o livro de contos *Ciudad Real* (1960) no qual aborda a conturbada relação entre indígenas e sociedade ex-colonial que os oprimia. O livro, publicado antes da existência do conhecido Exército Zapatista de Libertação Nacional (ELZN), teria inspirado a criação do movimento, segundo confessou o comandante Marcos (líder do referido movimento) em uma de suas conhecidas declarações.

O que é notável nisso que chamo de *situação*⁶ à qual a escritora se situa, e que coincide com o lugar onde se situavam as mulheres, especialmente as urbanas da segunda metade do século XX no México e América Latina, é que nestas décadas começava a ser um espaço instável e viria a caracterizar-se como um momento de ruptura significativa com a *situação* delas nas décadas anteriores, reconfigurando o feminino e a própria condição do *ser mulher*. Rosario Castellanos parece ter percebido com uma certa antecipação a eminência desta ruptura, que hoje o privilégio da distância nos mostra de modo evidente, e com extrema lucidez e agilidade de quem domina técnicas de análise e crítica social desenvolvendo uma força criativa potente e consolidando com sua literatura uma forma efetiva de reivindicar a urgência de mudança e a libertação da mulher. Habilidosa no manejo da linguagem — o que, segundo sugerem suas biografias, lhe era uma característica desde criança — Castellanos inventou, tanto na ficção quanto em textos jornalísticos — publicando uma coluna periodicamente no jornal *El excelsior* por muitos anos —, "uma maneira de passar ironicamente e jocosamente através de personagens femininas pela história da mulher no México" (Serna, 2014, p.41)

Análise literária, contextualização histórica e narrativa bibliográfica iguais, portanto, este estudo girará primeiramente em torno das obras referidas acima, para, a partir delas, passar a um segundo momento onde se retomará duas questões importantes que apareciam de modo sutil nas obras aqui comentadas, e que estão conectadas com sua época e também com as teoria as quais ela se filia: (1) *o que é ser mulher?* ou como é que se tem sugerido que deva ser a mulher no contexto da sociedade em que se vive?; e (2) *como devir mulher?*, como ter autonomia enquanto tal para que de maneira livre possa ser ela mesma e não o que a sociedade lhe impõe? Ambas perguntas estão no coração destas obras e são respondidas pela escritora de modo sutil e criativo nas entrelinhas de frases que perfilam mulheres e suas vivências, que enunciam suas inquietudes e

⁶ Termo que tomo emprestada de Simone de Beauvoir que o empregava referindo-se à volatilidade que se dá ao lugar do feminino e ao conceito de *mulher* aplicável às pessoas do sexo feminino de uma sociedade.

escancaram imagens delas que nos afiguram como retratos íntimos que só acessamos graças à lente poderosa utilizada pela autora. São perguntas interconectadas e a segunda delas é consequência necessária e inevitável da resposta da primeira na medida em que só pode ser formulada quando, frente a essas imagens de mulher, aparece a urgência de se reconstruir este ser. Assim, mais do que ser respondida nestas mesmas entrelinhas, a segunda questão é deixada por Rosario Castellanos como uma porta aberta ou um caminho ainda a ser trilhado e para o qual não existe fórmula definida.

A partir da análise destas questões e sua interconexão com as obras aqui expostas e também algumas concepções da escritora que perpassam outros trabalhos e que falarei de modo menos pontual no decorrer deste artigo, considerarei, para concluir, a hipótese de que há um vanguardismo da escritora também em relação ao feminismo de seu tempo, a saber, o da segunda onda. Esta hipótese se assentará sobre o modo como leio a resposta que Castellanos dá à segunda das questões que apresento aqui, a qual, a meu ver, situa a escritora na vanguarda de questões sobre gênero que só aparecerão no final dos anos 70 do século XX quando se reivindicará mais do que o fim do sexismo e a igualdade entre os gêneros no âmbito social e cultural, se reivindicará a libertação e a desnaturalização de qualquer *verdade* que caracterize *a mulher*, à qual é feita não em nome de um fim da mulher, mas em nome da diversidade de ser.

A mulher e sua imagem

La mujer y su imagen é um ensaio teórico que mais do que assumir uma linha argumentativa segue uma espécie de metodologia de fluxo de consciência, onde insights que surgem a partir de uma reflexão inicial conduzem os temas mais do que uma ordem pré-definida, ainda que Castellanos seja extremamente fiel ao uso de pontuação e períodos semânticos/sintáticos. Em meio a esta leitura, porém, se percebe que há uma estrutura subjacente a este fluxo de temas e que ele tem uma finalidade: promover a libertação da mulher. Antes de entrar na questão sobre libertação de quê, ou do que teria a mulher que se libertar, apresentarei brevemente o contexto da obra e sua publicação. O ensaio é o primeiro de um grupo deles que foi

publicado num livro chamado *Mujer que sabe Latín* (Mulher que sabe latim) onde a escritora tematiza questões sobre as profissionais mulheres no México, e também fora do país, argumentando sobre a situação do sexismo tanto no mundo do trabalho quanto no acesso à educação formal e no ir e vir e existir das mulheres em suas sociedades. Além de alguns artigos de argumentação teórica mais acentuadas, como este que é o primeiro do livro, Castellanos também escreve uma série de textos específicos sobre certas mulheres que ela leu, estudou, e algumas até conheceu, de modo a trazê-las com suas obras e ideias ao México e a seus leitores. Vale lembrar que em 1973 Castellanos já era uma escritora reconhecida, uma intelectual instituída e ocupava o cargo de Embaixadora do México em Israel — de 1970 a 1974 quando faleceu prematuramente num acidente doméstico. De Tel Aviv a embaixadora mexicana acompanhou com certa admiração os levantes feministas de 1970 que efervesciam nos Estados Unidos por conta da comemoração dos cinquenta anos da proclamação do direito ao voto feminino naquele país e que protestavam contra a abnegação da mulher pelo patriarcalismo social, as políticas econômicas sexistas do Estado e os machismos quotidianos expressos na não-divisão do trabalho doméstico, responsabilidade sobre os filhos e etc. Frente ao que ela via de longe e que lhe tocava profundamente, a então embaixadora se assumiu como integrante daquelas inquietações e fez uma série de estudos para conhecer a *realidade* social de suas concidadãs mexicanas. Estes estudos foram utilizados para formular o deste livro, onde mais do que apresentar o que descobriu, Rosario Castellanos os denuncia e expõe argumentos que deverão servir como fundamento e inspiração para as mulheres (mexicanas e outras) na luta por obter os mesmos direitos que os cidadãos homens.

No dia 8 de março de 1971, dois anos antes de Castellanos publicar este apanhado de trabalhos retratando mulheres com instrução (por isso são *as que sabem latim*) ela lê um discurso em comemoração ao dia internacional da mulher frente ao presidente mexicano da época onde questiona aspectos sexistas e desiguais desta sociedade. Utilizando dados que levantou na pesquisa para o livro e falando das mulheres de forma biográfica, Castellanos as considera símbolo de força e luta feminina e feminista. O discurso tinha o título *La abnegación, una virtud loca* (a abnegação, uma virtude louca)

onde caracteriza a abnegação feminina como um valor social dos mexicanos — e também das mexicanas aferradas a ela — que causa um efeito contrário a qualquer aspiração política de formar uma sociedade com equidade e justiça de gênero. Castellanos supõe que o que é considerado uma virtude nesta sociedade se o é, é louca, e para isso há que se criarem leis que lhes sirvam de camisa de força e garantam a igualdade e a liberdade das abnegadas, por mais felizes que estas *loucas* possam estar com sua situação. O discurso só chegou ao público de forma escrita depois da morte da escritora, em 1975, quando um amigo dela reuniu um pequeno conjunto de seus escritos — em sua maioria feministas — e os publicou sob o título *El uso de la palabra* (O uso da palavra) para o primeiro aniversário de sua morte. Em 2003, porém, Andrea Reyes resgatou e recompilou de maneira exaustiva os textos jornalísticos da escritora que datam de 1963 a 1974 — por volta de quinhentos ensaios — e então eles foram publicados em três volumes sob o título: *Mujer de palabras* (Mulher de Palavras) (Castellanos, 2003-2007).

Frente a todos estes trabalhos, justifico a escolha de *Mujer y su imagen* aqui — inclusive priorizando-o sobre o discurso feito ante o presidente em 1971 e que poderia ser uma escolha óbvia — por ser expressivo de algumas concepções intelectuais de Castellanos que amadureceram desde sua dissertação de mestrado, primeiro trabalho teórico da escritora sobre o feminino, a mulher e sua condição (ou situação), e também, e principalmente, porque creio que nele se sintetiza uma série de argumentos para o feminismo que ela assumia e que transparecem nas entrelinhas de outros de seus trabalhos da época, especialmente os literários. Acredito que a poética feminista que pode ser encontrada em todo um conjunto de escritos de Castellanos está, de algum modo, explícita neste primeiro ensaio, ainda que não se reduza a estas poucas páginas. Como o título já sugere, o ensaio considera a mulher e a imagem dela, começando com as seguintes palavras: “Ao longo da história (...) a mulher foi mais do que um fenômeno da natureza, mais do que um componente da sociedade, mais do que uma criatura humana, **um mito**.”⁷

⁷ Todas as citações aqui são traduções minhas e a referência é da obra original em espanhol.

(Castellanos, 1973, p. 9, grifos meus). Tendo afirmado isso, Castellanos passa à explanação do que entende por *mito*. Faz uma referencia a Simone de Beauvoir, sua grande mestre e inspiração teórica desde os tempos de estudante de filosofia, declarando que “Simone de Beauvoir afirma que o mito implica sempre um sujeito que projeta suas esperanças e seus temores ao céu do transcendente.” (Castellanos, 1973, p. 9). Esta projeção da mulher ao transcendente, segundo Castellanos, não é feita por ela mesma, já que ela não tem na história o estatuto de sujeito, mas pelo homem, o qual ao mitificá-la faz dela uma imagem que não é de carne e osso. Esse processo mitificador operaria de modo acumulativo (no tempo) e encobriria as mulheres, o que elas são efetivamente enquanto carne e osso, de camadas densas e opacas de modo que elas mesmas tivessem dificuldades de visualizarem o que são, concebendo assim este *mito* como uma verdade própria.

Lançadas estas concepções nos primeiros parágrafos do texto e deixando o leitor instigado, Castellanos passa a uma espécie de análise passo a passo que mostraria em que se constitui a formulação deste mito e como através dele as mulheres teriam sido ao longo da história reduzidas a um princípio, e só a um princípio, o qual se opõe ao masculino (que é princípio mas também materialidade) e, por conta disso, se encontram perdidas, desgarradas, vencidas, mas não aniquiladas, existindo nelas, apesar de tudo, algo que sobrevive e que ameaçaria sua mitificação e também os autores dela, os homens. O ensaio segue denso e para os conhecedores das teses de Beauvoir e do existencialismo desta e de seu marido (Sartre), algumas conexões poderão parecer óbvias. Ainda neste trecho inicial, a autora deixa clara sua filiação à obra *O segundo sexo* afirmando:

O criador e o espectador do mito, já não vêm na mulher alguém de carne e osso, com certas características biológicas, fisiológicas e psicológicas; e ainda menos vêm nela as qualidades de uma pessoa que lhes é semelhante em dignidade mesmo que diferente na conduta, porém só sinalizam a incarnação de algum princípio, geralmente maléfico, fundamentalmente antagônico (Castellanos, 1973, p. 9)

Ao defender que criadores e espectadores do mito *mulher* só vêem nas mulheres em particular, em cada uma delas, a incarnação de um ideal ou princípio que lhes é fundamentalmente antagônico, ou seja, oposto, que é o outro deles, Castellanos está sugerindo (na esteira das teorias da pensadora existencialista francesa) que os discursos que formam a mulher lhe colocam necessariamente no lugar do Outro do homem, a mulher é o Outro do homem assim como o Outro da cultura e da história. “A história”, afirma Castellanos — entre os parênteses que deixei sinalizados com reticências na primeira citação que fiz deste texto — “é o arquivo dos fatos cumpridos pelo homem, e tudo o que fica fora dele pertence ao reino da conjectura, da fábula, da lenda, da mentira” (Castellanos, 1973, p. 9). A prova disso, para a escritora são todas as analogias que a linguagem tem permitido ao longo dos tempos entre estas duas forças supostamente antagônicas e hierárquicas: “Sol que vivifica e mar que acolhe sua dádiva; vento que espalha a semente sobre a terra que se abre para a germinação; mundo que impõe a ordem sobre o caos;...” (Castellanos, 1973, p. 10). Esta alteridade subordinada expressa nestes trechos, portanto, é o que reifica a posição secundária da mulher no mundo. Como afirmava Beauvoir, “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 1970, p.10).

Apresentadas essas ideias iniciais e preponderantemente existencialistas, volto à questão que deixei em aberto antes de seguir considerando a obra em seu contexto biográfico e conceitual e recoloco a pergunta: de que a mulher teria que se libertar? A resposta parece já estar indicada na ênfase que encontramos na referência à alteridade subordinada que Castellanos elabora quase em homenagem a Beauvoir. Para Castellanos a mulher (no singular) e as mulheres (no plural e em sua diversidade) precisam se libertar do mito que a cultura androcêntrica que rege a linguagem e a história fez dela [como mulher] para oprimir elas [as mulheres]; precisam se libertar da transcendência que lhes faz ser mais um princípio e menos pessoas, corpos, existências, particularidades. As características deste mito, segundo ela, são a passividade e a abnegação, as quais muitas vezes são aclamadas pelas próprias mulheres como características de sua natureza e também como seu dever moral e valor que precisam

seguir. Outras vezes, ou outras delas, não assumem esse mito, porém, se acomodam nele porque é preciso, segundo ela, uma força muito grande para introduzir um produto feminino num universo de homens.

Na sua dissertação de mestrado, ao fazer referência às mulheres que chegam a adentrar o universo masculino da erudição e da administração pública, da política e da cultura, Castellanos perguntava como certas mulheres teriam conseguido introduzir seu *contrabando* — entendido aqui como um produto de mulheres, mais do que suas existências individuais — em fronteiras tão vigiadas? “O que lhes teria impulsado de maneira tão irresistível a se arriscarem para ser contrabandistas?” (Castellanos, p.23), perguntava ela na dissertação. A imagem destas *contrabandistas* parece recobrar cor no ensaio *La mujer y su imagen* quando a escritora considera que mesmo na dinâmica mitificadora que impõe uma relação de subordinação da mulher-mito ao homem-coisa-de-fato,

o triunfo [do dominador] para ser absoluto, requereria a abolição de seu contrário. Como esta exigência não acontece, o vencedor — que pousa sua bota na jugular do inimigo derrubado — sente, em cada palpitação, uma ameaça; em cada gesto, uma eminência de fuga; em cada respirada, uma tentativa de sublevação. E o medo engendra novos delírios monstruosos. Sonhos onde o mar devora o sol na hora do crepúsculo; onde a terra se nutre de desperdícios e de cadáveres; onde o caos se desencadeia liberando um enorme impulso orgiástico que excita a licença dos elementos, que desata os poderes de aniquilação, que confere o cetro da plenitude às trevas do nada (Castellanos, 1973, p. 10).

Para Castellanos, se o processo de mitificação não chega a aniquilar a mulher, ao menos não algumas mulheres que tentam viver sua força e adentram territórios não destinados a elas, o medo que estes exemplos de força causam à cultura masculina e masculinizada estimula os criadores desta a assumirem atitudes que reforcem o mito da mulher, mesmo que seja por meio da aclamação e valorização delas. Assim, atitudes pseudovoloradoras que representam falsas ambivalências criadas nesta cultura, ao valorizarem as mulheres, ao *sacralizá-las*, lhes estariam subjugando e separando num domínio de santos, de seres de espírito puro, e, portanto, lhes retirando do mundo e restringindo-lhes a possibilidade de serem o que quiserem ser.

O ensaio traz exemplos bem elaborados apresentados de modo não dedutivo e nem explicativos, mas de forma linear e bem humorada. Num fluxo que passa da descrição de como funcionam as ataduras para diminuir os pés das mulheres chinesas às unhas longas que impedem o uso das mãos, aos sapatos de salto agulha que não as permite caminhar, ao tempo que se lhes exige para a estética do cabelo, Castellanos pinta imagens de uma submissão cultural feminina que passa por seus corpos. Apesar da profundidade destas ideias que explicitam o feminismo da autora, o ensaio não soa como uma denuncia desoladora, mas como um retrato ou imagem — como nos prevenia o título do ensaio — que inclusive pode ser engraçado e exagerado. Não há nele, porém, a elaboração de caricaturas, como é comum nas ficções de Castellanos e como haverá na peça que considerarei a seguir. O que encontramos neste ensaio é uma espécie de postura um pouco burlona, que é uma das características da escrita da autora, mas que se identifica no texto de maneira sutil. Em meio a tal sutileza, ela enfatiza o quanto a *situação* da mulher — falando dela de modo geral e generalizante — depende de que reduzam o corpo de mulheres à uma ideia e imagem de *fragilidade*, de *sexo frágil*. Sem citar Simone de Beauvoir nesta referência, Rosario Castellanos retoma com isso outro dos argumentos centrais da pensadora francesa e o associa a uma figura elaborada por Virginia Woolf: *o anjo do lar*. Evoca assim, a partir da imagem que toma emprestado da escritora inglesa, um retrato do papel secundário da mulher na vida pública enfatizando a responsabilidade que se costuma dar a ela à manutenção da vida, na medida em que se lhe atribui a tarefa de manter a casa e a ordem do doméstico. Se é na casa que se preparam os alimentos, que se lavam e passam as roupas para o trabalho e o lazer, que é onde se descansa e dorme de modo protegido e a fim de estar bem para viver no espaço público, ao fazê-la responsável por este lugar, a sociedade estaria criando a ilusão de que valoriza a mulher. Só que nessa responsabilização, denuncia Castellanos, também se encontra sua condenação e prisão.⁸ O ponto culminante da atribuição de uma

⁸ Castellanos tem um conto muito comentado por ser um dos mais feministas dela que se chama *lección de cocina* (lição de cozinha) onde enfatiza de modo mais detalhado como o lugar da mulher na cozinha é parte constitutiva de uma responsabilidade que a prende e ofusca seu verdadeiro ser.

responsabilidade pela ordem e manutenção da vida à mulher, no entanto, não está no fato de que as responsabilizem pelo preparo dos alimentos, ou pela manutenção das condições adequadas para que a vida de todos na família, especialmente os homens, tenha suporte para que possam atuar no domínio público, mas está no fato de que é ali que se criam os filhos e que são as mulheres que reproduzem — são responsáveis por — a nova geração de humanos do mundo.

Permito-me fazer uma parada mais prolongada neste traço da imagem que Castellanos está pintando da mulher, para, uma vez mais, relacionar sua obra à da filósofa Simone de Beauvoir, quem já considerava o tema da maternidade como um problema importante e também para retomar dois momentos do pensamento da própria escritora mexicana. Como já foi mencionado algumas vezes aqui, na dissertação de mestrado da escritora encontramos concepções que expressam uma primeira leitura que a jovem estudante fez do livro *O segundo Sexo* de Beauvoir. Naquele trabalho, porém, a pergunta inicial da jovem filósofa em vias de formação era: *existe uma cultura feminina?* Para a qual ela respondia de modo analítico, como deve ser um bom trabalho acadêmico, passando por filósofos que teriam elaborado teorias convincentes e coerentes — ao menos para suas épocas — sobre a inferioridade da mulher. Passados estes passos, a estudante assumia uma postura idealista, inspirada em alguns autores do Idealismo alemão (que ela cita no trabalho), para defender que haveria um domínio humano paralelo ao das produções culturais e tido como elevado na sociedade, onde as mulheres teriam a mesma relevância que têm os homens no âmbito da cultura. Este espaço ou domínio delas, seria o da maternidade e onde, através desta, as mulheres estariam num mesmo nível que o dos homens e poderiam alcançar o âmbito dos grandes feitos e da imortalidade. Exposto aqui de modo muito esquemático e sob o risco de ser redutor, este espaço de equivalência (mas não de equidade) das mulheres em relação aos homens que ela defendia como correlativo da cultura, era fruto, a meu ver, de uma leitura rápida, jovem e inicial, da passagem do texto de Beauvoir onde esta lança a pergunta sobre por que as mulheres não faziam da maternidade um pedestal de força, poder e autonomia? (Beauvoir, 20, p. 83). Esta concepção sobre a maternidade como redentora que pode ser encontrada no referido trabalho acadêmico de Castellanos, no entanto, é modificada em seus trabalhos maduros,

especialmente este. Segundo Gabriela Cano (2005), isso se deve ao fato da escritora ter assumido como seu o pensamento existencialista e ter abandonado concepções idealistas e de tons metafísicos. Dito de outro modo, Castellanos teria relido o livro de Beauvoir com mais cuidado e maturidade, assim como teria assumido outras ideias desta pensadora, de seus pares, e especialmente haveria atualizado suas concepções a partir das influências que teve das ondas feministas de sua época. Sobre esta mudança a própria escritora confessa:

O que em um momento nos pareceu como um destino imutável — o ser homem e o ser mulher como um conjunto de qualidades essenciais cuja constância não pode ter mais exceção do que a anormalidade — se torna subitamente uma relação dinâmica onde os atributos de cada um de seus componentes dependem de uma série de circunstâncias econômicas e políticas. (Castellanos citada por Cano, 2005, p. 27)

Esta concepção existencialista feminista madura de Castellanos que evoco aqui, teria levado a escritora não só a modificar sua concepção sobre a maternidade num âmbito conceitual, como teria refinado sua crítica política ao patriarcado e androcentrismo, assim como impulsionou o engajamento dela para a mudança e a reestruturação de sociedades onde as mulheres se encontravam em situação de opressão. Com base neste engajamento, a escritora passou a defender que a maternidade também é uma maneira de manter as mulheres subordinadas, relegadas ao lar e fora do mundo do trabalho e da sociedade masculinizada. Frente ao seu aprisionamento em casa e a tantas manobras de subordinação, ela também argumentava que é com a maternidade que as sociedades machistas oferecem às mulheres o direito à cidadania. “Se a maternidade”, afirma ela, ...

...não fosse mais do que uma explosão física, como entre os animais, seria uma anátema. Porém não é sequer uma eclosão física porque isso implicaria uma euforia sem atenuantes que está muito longe do espírito que a sociedade imbuíu na perpetuação da vida” (Castellanos, 1973, p. 15)

O que é a maternidade então? O que fez-se dela para estar de acordo com o espírito das sociedades? São algumas das questões que Castellanos vai respondendo, ainda que não as coloque como interrogativas explícitas na sequência de seu ensaio. “Nove intermináveis meses de repouso, de dependência dos demais, de precauções, de ritos de tabus. A prenhez é uma enfermidade cujo desenlace é sempre catastrófico para quem a padece” (Castellanos, 1973, p. 15), afirma a escritora. Além da referência à atribuição de dor à gravidez mesmo quando não é dolorosa, e de sua qualificação como doença, Castellanos vai salientar também como à mulher é atribuída a educação dos filhos, e nos conta que se uma mulher depois de parir volta ao trabalho, a sociedade inteira passa a lhe dar atributos de egoísta e insensível. Castellanos inclusive faz burlas sobre as celebrações feitas nos dias das mães e às ideias de “instinto materno”, “amor materno” e “coração de mãe”, que seriam todas notas de um mito cultural que atravessaria as mulheres, especialmente as mexicanas, de cima para baixo desde que nasceram — recordemos que o dia das mães no México não é só um dia festivo, é um feriado nacional ao lado de outros como o dia da independência do país ou o dia da criança.

Deixando o tema da maternidade, Castellanos passa à finalização do ensaio onde assume que a mitificação que abnega a mulher nas sociedades passa por mecanismos socioculturais e políticos de subordinação estética, como bem mostram seus exemplos sobre os modelos de beleza atribuídos ao feminino; de subordinação ética, como bem se exemplifica em toda a moralidade que envolve a maternidade e a responsabilidade pela vida; e de subordinação intelectual, onde ela retoma alguns nomes que já tinha analisado em sua dissertação de mestrado com suas teses sobre a inferioridade intelectual das mulheres em relação aos homens. Sobre este último mecanismo, Castellanos salienta o nome de Moebius, quem teria desenvolvido com tenacidade germânica, burla-se ela, um tratado sobre a debilidade mental feminina. Também apresenta uma longa citação em bloco de um “senhor ilustre”, burlando-se uma vez mais, que se chamaria Neuville, e que quase ninguém saberia quem é, que teria tentado conceder às mulheres alguma licença de posseção de inteligência ao reconhecer que algumas delas ao produzirem engenhocas impressionantes, como pentes que injetam líquido

diretamente no couro cabeludo para uso de cabeleireiros, alongadores de cigarro, aparelhos de dança,... teriam um cérebro menos imbecil.

Frente estas três esferas e suas ações que tratam de coibir a existência livre das mulheres, a escritora passará a defender que ainda assim e apesar de tudo, *as mulheres seguem mulheres* e que o exemplo disso é que muitas delas, dentre as quais cita Soror Juana (a conhecida poeta mexicana), Anna Karenina (personagem de Tolstoi), Ana de Ozores (personagem de Leopoldo Alas), Hedda Gabler (peça de Ibsen) e uma série de outras imagens de mulheres conhecidas na literatura, não se deixaram esmagar por *ser mulher* e também por terem aparecido enquanto tal em meio a culturas masculinas e sido imagens iconográficas de *mulher* ali.⁹ “Cada uma delas e a sua maneira e em suas circunstâncias nega o convencional, faz estremecer as bases do estabelecido, pára de cabeça as hierarquias e consegue a realização do autêntico” (Castellanos, 1973, p. 18), afirma Castellanos.

Disso se segue sua conclusão: é tomando consciência de sua subordinação, tomando a vida em mãos, por meio de uma decisão, que a mulher consegue rejeitar as imagens que fazem dela e chegar a sua substância última, ao que ela mesma é, ao que resulta da conciliação de seus apetites mais secretos com suas estruturas mais verdadeiras. Uma tese que Castellanos apresenta como via para solucionar a mitificação da mulher e que se expressa como existencialista e localizada no contexto da década de 70 (do século XX), ao defender que a tomada de consciência de sua condição é um primeiro passo para a libertação desta condição. Neste sentido, Castellanos também defende que a libertação deve caminhar para algo mais verdadeiro e essencial, que já está dado nas mulheres e que constitui sua essência, mas que, por enquanto, não estaria formulado, cabendo a ela formular.

A façanha de converter-se no que se é (seja qual for seu sexo e suas condições) não é unicamente a descoberta dos traços

⁹ É extremamente pertinente e intrigante nesta passagem, ainda que não seja possível desenvolver este aspecto aqui, como Castellanos evoca imagens de grandes mulheres da ficção num mesmo nível que se evocam personagens da história, como o faz com Soror Juana Inés de la Cruz, uma poeta que aparece ao lado de mulheres ficcionais como Anna Karenina.

essenciais sob a espora da paixão, da insatisfação ou do aborrecimento, mas principalmente o rechaço dessas falsas imagens que os falsos espelhos oferecem à mulher nas estreitas galerias onde suas vidas transcorrem (Castellanos, 1973, p. 18).

É com essas imagens de mulheres em espelhos e que estão projetadas, como hologramas sem carne e sem ossos, sem realidade essencial, a fim de servirem como modelos de *mulher*, que passo ao segundo trabalho de Castellanos que propus comentar aqui, para somente depois, em um segundo momento, retomar essa ideia de que há algo substancial de si que pode ser desvelado e deixado em liberdade.

O eterno feminino

El eterno femenino (1975) é uma obra de teatro que Castellanos não escreveu para ser publicada, sendo ela conhecida como texto somente depois da morte da autora, ocorrida no ano anterior à publicação. A peça teria sido um *convite* feito por seus amigos — a atriz de teatro Emma Teresa Armendáriz e o diretor de teatro Rafael López Miarnau — em 1970 e ao qual a escritora teria recusado inicialmente por estar preparando sua mudança para Tel Aviv — onde iria ocupar o cargo de embaixadora do México — e também por ter-se considerado incapaz da façanha. Depois de negociações e estando ela instalada em Israel, aceitou a tarefa mas se assegurou de que sua cenografia fosse feita por um dramaturgo. Terminou a peça em 1973 e declarando-se preocupada pela reação que poderia causar ao público, pediu que fosse uma peça de humor e felicidade, inclusive recomendando isso na carta que acompanha o manuscrito. “Eu agradeceria que toda a equipe de trabalho não esquecesse a frase de Cortázar que bem poderia ter me servido de epígrafe e que afirma que o riso cavou mais túneis do que as lágrimas” (Castellanos, 1975, p.135), escrevia ela na carta. Além deste pedido também pede ao cenógrafo que componha cenários que tendam ao exagero mais do que à realidade e aos atores que lembrem que não se trata de personagens, mas de situações encenadas. Muitos dos detalhes da primeira montagem e das características desta peça em relação a outros momentos e obras da

autora podem ser consultadas na apresentação do livro publicado pela editora FCE,¹⁰ onde encontramos também a hipótese, feita por Raul Ortiz, de que seja uma obra diferente e nova do ponto de vista da perspectiva mas que considera a mesma interrogação que atravessava todas as obras da autora: a rejeição a todo comportamento engessado e convencional.

A que se deve essa nova perspectiva? A que se deve a preocupação da autora para que seja uma peça alegre e que utilize o recurso do humor e do exagero em lugar das lágrimas e da realidade? Seria somente uma maneira de se *salvar* da má recepção do público?

Castellanos prezava seus leitores mas já estava suficientemente estabelecida para suportar as críticas que muitas vezes já havia recebido por suas posturas feministas. A nova perspectiva, que a meu ver não é assim tão nova, parece se fundamentar no fato de que Castellanos nos coloca como espectadores/leitores a uma distância maior dos personagens e cenas do que em outras obras, produzindo assim uma visão panorâmica dos problemas que aborda. Esta distância que o panorama cria parece ser o que dá ao feminino ali representado a visão do eterno. O eterno do feminino que ela representa na peça pode ser lido com a chave do ensaio *La mujer y su imagen*, que acabei de apresentar, e as imagens de cada situação que se encena é a repetição e a reiteração de formas de ser que justamente por isso se fazem eternas.

Castellanos percorre imagens específicas de personagens mulheres, de situações mulheres, de retratos e reflexos mulheres. O palco, nesta peça, é o espelho falso que projeta às mulheres — e não aos homens — suas igualmente falsas imagens nas estreitas galerias onde suas vidas transcorrem. O humor e o riso são o que dão a dimensão falsa desses espelhos, é a moldura *Kitsch* e brega das imagens que permite à espectadora perceber que se trata de uma obra falsa. Os traços de humor e o exagero, assim como a visão em

¹⁰ *El fondo de cultura económica* FCE é mais do que uma editora, é uma fundação subsidiada por fundos públicos e privados com sedes em toda a América Latina (inclusive contou com uma livraria em São Paulo que fechou em 2017) e cujo compromisso é com a difusão de textos literários e críticos. Esta detém todos os direitos da obra da autora assim como conta com uma livraria-centro cultural com o nome de Rosário Castellanos, onde além de disponibilizar todo o conjunto de sua obra também disponibiliza os filmes que foram feitos baseados em seus livros.

perspectiva, não são novidades nos trabalhos da escritora e inclusive é conhecido que a ironia é um de seus recursos recorrentes para pintar caricaturas que tocam problemas nevrálgicos da sociedade moderna, como o sexismo e o racismo, por exemplo. O que parece novo na peça, ou pelo menos é um novo matiz, é esta alegria e riso que deve causar ao público como um objetivo pré-fixado. Se ao ler contos como os do livro *Álbum de família* (1971) já ríamos com as sutilezas das analogias realizadas naquelas linhas, esse riso era algo que a escritora podia mais ou menos supor ao usar suas palavras que seriam lidas ou ouvidas enquanto texto, porém, o que acontece com a peça é que Castellanos fornece palavras e texto ao espectador/leitor mas não será ela quem fornecerá seu arranjo. Daí uma das preocupações da escritora: não dar ao público palavras que o levem a conceber a situação como particularmente triste, mas como globalmente hilária. Nisso consiste uma das forças da escrita de Castellanos como feminista, uma força que não critica a abnegação feminina somente por ser triste para as mulheres, mas por ser bizarra e trágica —tão trágica que causa riso— para toda a humanidade.

Resumidamente, a peça começa num salão de beleza onde Lupita, a personagem principal e que protagonizará todas as cenas, vai se embelezar para seu casamento. Já no salão e pronta para enfiar a cabeça num daqueles modeladores de cabelo típicos dos anos 70 — e que hoje vemos nas séries *retrôs* da Netflix —, heis que aparece um vendedor desses mesmos aparelhos com uma novidade: o modelador que produz sonhos à mulher que o usa enquanto fica ali sentada. O aparelho promete suprir um problema fundamental, a saber, o da possibilidade de que ao ficar sentada sem fazer nada se coloque a pensar. Assim, sonhar é uma solução útil que evita que a mulher pense. Lupita é convidada a experimentar a engenhoca e o que se segue disso são os sonhos dela, os quais a levam para o futuro, para o que ela será ao deixar de ser *Senhorita* para ser *Senhora*, quando for mãe ou quando não o for, quando decidir se divorciar, quando decidir não se casar, quando decidir trabalhar, quando ficar velha... Lupita passará por meio destes sonhos por um universo de possibilidades onde cada uma delas simboliza uma mulher caricatural, uma imagem refletida da mulher mexicana, que desnudará a hipocrisia com a qual esta sociedade modela mulheres, as oprime e ainda as premia por isso. Ao final de cada ato, que coincide com uma situação possível de vida

futura para Lupita, ela acorda e se desespera jocosamente, bufonicamente, e pede que lhe dêem outro penteado pois aquele ela não quer. Depois de muitas tentativas e tantos sonhos angustiantes, apesar de engraçados para quem os olha de fora, Lupita se irrita e toma coragem para ir embora do salão, deixar a máquina que lhe incute sonhos e preocupada com o atraso sai correndo para casa afirmando que vai improvisar um penteado por conta própria.

Guadalupe é o nome da santa padroeira do México. A *Virgem de Guadalupe*, que em português se traduz por *Nossa Senhora de Guadalupe*, com a perda desta referência à sua não-iniciação à sexualidade e a referência à senhora que deu à luz um filho sem ser defraudada em sua natureza de mulher pura, e que a língua espanhola conserva, é uma das referências mais importantes de mulher para o México. Grande parte das crianças nascidas mulher no país recebem o nome próprio de Guadalupe, cujo diminutivo é Lupita ou Lupe, especialmente as devotas ou as que tiveram que apelar para a divindade em algum momento da gestação. Lupita é a imagem mais caricatural de mulher sagrada de todo México, e talvez de toda América Latina, ela é a mãe bondosa que não incorreu em pecado (sexual) para dar à luz o filho de deus, e também é a aparição da Virgem Maria naquele espaço do globo, que ao aparecer a um "índio" é também a mãe de todos, a mãe do povo. Castellanos se refere de passagem a esta imagem ao dar o nome a sua protagonista, pois não é o imaginário religioso do povo mexicano que quer resgatar — fosse para criticar ou para aclamar —, mas o que este povo tem feito da mulher. Ela quer desenhar, retratar, pintar, o que têm sido a mulher neste espaço geográfico e, principalmente, neste inconsciente coletivo que sacraliza mães, que recrimina prostitutas, que condena à solidão escritoras, que faz de suas heroínas da revolução simples sombras de seus maridos, que mitifica a mulher tolhindo as mulheres de sua potencialidade como humanas e sua liberdade.

Mais detidamente, exporei agora algumas dessas imagens de mulher que encontramos na peça e como suas posições formulam um retrato da sociedade. No primeiro ato, temos de antemão três imagens de mulher, Lupita, nossa protagonista, que é uma jovem (supostamente) virgem que se prepara para ser uma dama da sociedade; a dona do salão que é viúva, que trabalha, administra o negócio, e não é, ou já não é, uma dama da sociedade (classe média)

mexicana, já que está ali para prestar um serviço e não disfruta do privilégio de ser sustentada pelo marido, privilégio que têm suas clientes e que ela admira e reforça; e a cabeleireira, que é de nível mais baixo que a dona do salão — isso se expressa em sua linguagem, quando dá opinião sobre tudo, se intromete na conversa com o vendedor, com as clientes — mas ainda assim é uma profissional valorizada e não está no nível de uma empregada doméstica, que seria nesta hierarquia o nível mais baixo que ocupa uma mulher naquele cenário, e que só aparecerá em outras cenas.¹¹ Quando a cabeleireira entra na conversa com o vendedor, a proprietária não se atreve a protestar e a enviá-la a seu lugar de empregada, pois confessa ter medo de que ninguém mais lhe sirva, reclamando assim da decadência da moral no país, assim como da sua própria, refém dos bons modos que precisa ter com os serviçais rudes para que não a abandonem. No confronto entre a patroa e a empregada, Castellanos já traz à tona muitos dos traços da sociedade que quer denudar e mostrar como hipócrita no palco, como a menção que faz aos modos de linguagem de ambas e, especialmente, às queixas da dona do salão como uma mulher conservadora e em decadência. O vendedor, um dos poucos personagens homens que aparecerá em toda a peça, argumenta em favor da venda da engenhoca, perguntando à dona quantas horas por semana fica uma mulher com a cabeça enfiada no modelador de cabelos. Ela responde dizendo que depende da cabeça, sinalizando que algumas vêm todos os dias. O vendedor calcula o tempo e impressionado diz: “Isso faz em média 52 horas ao ano, 52 horas de inferno!” E a dona lhe responde: “há que sofrer para merecer, não acha? Aos que querem azul celeste, que o paguem” (Castellanos, 1975, 180). O vendedor promete a Lupita que seu sonho será a sua *Lua de mel*, que nele ela será linda, será invejada pelas outras mulheres, seu marido terá um salário ótimo, ela terá

¹¹ Sobre a situação da empregada doméstica e as diaristas, que no México são frequentemente indígenas e de classes baixas, Castellanos reflete com profundidade em outro de seus ensaios, onde sinaliza para o fato de além de ser oprimida por outras mulheres que na cadeia de subordinação se encontram acima delas, também são elementos necessários para que as mulheres que usam seus serviços não lutem pela divisão do trabalho doméstico com seus maridos. Elas são, segundo Castellanos, um *colchãozinho* que amortece as possíveis disputas domésticas do casamento e sua libertação implicaria a libertação também daquelas abnegadas de classes privilegiadas que se sentem confortáveis em suas posições. (Castellanos, 2003-2007)

empregadas fantásticas, ficará grávida, seus filhos tirarão só 10 na escola, suas filhas serão como princesas, sua sogra morrerá, ela ficará viuva...uma imagem do futuro brilhante. A cabeleireira parlapatona protesta dizendo que são muito previsíveis estes sonhos, mas eles a ignoram e Lupita começa sua experiência.

Ela está vestida de noiva, sozinha com o noivo no quarto. Ele checa os gastos do casamento, um detalhe que as mulheres passam longe, enfatiza ironicamente a peça. Há uma mancha de sangue no vestido, ele lhe pergunta se foi sua primeira vez, e como a garota é claramente mais inteligente que o noivo, segue-se disso uma sucessão de piadas, como a dele perguntando se é sangue mesmo pois ele não saberia diferenciar de *Catshup* e ela dizendo que sim é plasma e que o teria comprado no melhor banco de sangue da cidade, que se dependesse dela teria usado melhor o dinheiro, mas que suas amigas lhe aconselharam, e que ela, como boa mulher, assim o fez. Piadas sobre a virgindade e a sexualidade das mulheres à parte, Castellanos introduz aqui pinceladas de mulher moderna assim como da hipocrisia social em negar a vida sexual das senhoritas. Da lua de mel se segue para a *Anúnciação*, Lupita está *esperando* (bebê) — esperar é uma das atividades mais típicas das mulheres, afirma castellanos Castellanos em *La mujer y su imagen*. A partir deste momento Lupita já não precisa seduzir o marido, já conseguiu se estabelecer na situação de esposa, já tem seu lugar garantido. Sua mãe aparece. Ela corre e lhe desata a cintura, lhe joga uma camisola feia, lhe descabela, lhe ordena que se sinta mal: “sinta-se mal, se não estás mal, então toma água salgada” (Castellanos, 1975, p. 320). Lupita já acessou o espaço sagrado que só as mães ocupam naquela sociedade. Assim, passa-se ao cenário *Dura realidade*, onde já é mãe, os filhos são pequenos e brigam. Ela é a responsável pela educação dos filhos. Estes são super travessos e Lupita monologa:

Deus me livre da babá que lhe deixa malcriados ou da escolinha que os faz insensíveis! Tudo o que tem que se sacrificar uma mãe. A mãe que aceitou a responsabilidade completa. Dos filhos. E também da casa. Graças a Deus, a minha é uma pérola (...) nem uma gota de pó. E quanto a minha pessoa, nunca descuidei da aparência. O que mais segura o marido se não uma mulher sempre bem arrumada, sempre esbelta, vibrante? Por isso é que meu pobre João está

cada dia mais apaixonado por mim. Todas as semanas é infalível como o Papa, me traz um ramo de flores. Quando não são flores, é um agridinho. Dizem que conforme o sapo vem a pedrada. (Castellanos, 1975, p. 4024)

A autora burla do previsível que é a vida da mulher mexicana, burla do êxito e dos problemas de uma mãe para dançar conforme a música e repetir passos visivelmente não autônomos. Ela pinta traços da caricatura de um ideal de *cursus* de vida que para o olho crítico do espectador/leitor será um problema. Ela mostra concomitantemente o que ocorre na aparência e o que poderia acontecer se a mulher tivesse feito algo diferente, se tivesse tido coragem para agir diferentemente. Lupita em seus distintos papéis, recém casada, mulher madura e viuva, também se converte em assassina, matando o marido e a amante. Outro episódio da vida de Lupita é o de ter uma filha jovem que pretende rebelar-se contra o sistema, que não quer se casar, que quer estudar, ir à universidade, viver sua própria vida. A mãe lhe proíbe, alega que o papel de toda mulher é se manter na estrutura tradicional e manter esta como está. Desse modo, uma das estratégias argumentativas deste ato é mencionar as consequências negativas do androcentrismo para a mulher. Castellanos assim destaca os traços que segundo o imaginário coletivo mexicano uma mulher precisa para ter e para ser uma pessoa adulta e exitosa: tem que se casar, ter filhos, viver em sociedade, respeitar os costumes. Traços que se fundam na aparência, na resignação e na hipocrisia, e que ilustram, pelo que percebemos já neste primeiro ato, o quanto as mulheres — as mulheres mexicanas, latino-americanas, brasileiras e outras — se encontram (pelo menos na década de 70 do século XX) em um condição silenciosa de alienadas e vítimas sociais.

Não é meu objetivo aqui fazer uma análise do quanto as figuras caricaturais e bufônicas de castelhanos correspondem à sociedade mexicana, ou outra, mas não podemos ignorar o fato de que se tratava de uma peça que apareceu há mais ou menos meio século e apesar de se manter atual em sua temática e extremamente interessante do ponto de vista estético e literário, é uma peça que precisa ser localizada no seu espaço e tempo. Que tempo-espaço é esse? É o tempo em que transcorrem nos principais países da

América-Latina as ditaduras militares, das quais muitos intelectuais fugiram instalando-se no México; é tempo em que Estados Unidos e Rússia estão travando a guerra fria, e isso ecoa na economia do mundo, e principalmente no México, que pela proximidade e liberalismo sempre esteve muito conectado ao país vizinho; é tempo em que a guerra do Vietnã está ocorrendo e que os intelectuais começam a questionar seus métodos em função de seus objetivos; é tempo em que as feministas, em especial as norte-americanas — entre as quais no México não houve expressividade significativa—, criavam a chamada nova onda do feminismo, resgatando as ideias do *Segundo Sexo* de Beauvoir e também lutando (na prática) contra as micro-opressões alocadas dentro de opressões maiores, como a econômica que passava pelo poder do Estado. Tudo isso chegava ao México, tocava o país, e Castellanos como intelectual, embaixadora, escritora engajada, que falava vários idiomas, que dava aulas como convidada nas universidades no Estados Unidos — e que também tinha depressões e momentos de profunda solidão que lhe serviam como matéria vital com a qual erigia seus textos — representava a expressão do novo e do moderno no México. Ela não era só uma escritora engajada e situada em seu tempo, ela era um exemplo, e a figura que se fez dela inspirava as garotas. Por isso talvez expressou uma grande preocupação com a receptividade do público, porque sabia que ela era um ponto de resistência.

Ainda no primeiro ato, um dos mais expressivos de toda a peça, também aparece Lupita como uma mulher envelhecida, uma viúva religiosa que vai participar de uma entrevista de televisão onde de joelhos agradece à *virgen morenita de Tepeyoc* por estar ali. Vai à televisão por ter ganhado o concurso de melhor mãe mexicana. O locutor a recebe e anuncia: “isso é a prova de que Lupita encarnou o arquétipo da mulher mexicana: sofrida, abnegada, devota” (Castellanos, 1975, p. 647). Castellanos abusa da ironia nesta imagem, retrata Lupita orgulhosa dizendo que vai interpretar seu próprio drama. Vai contar sua versão dos fatos, desde o assassinato do marido e de sua amante e secretária, cometidos por ela mesma. O apresentador do programa desconversa e lhe enche de brindes inúteis das lojas patrocinadoras do programa e a elogia por ser uma vovozinha (*abuleita*) que ainda tem as faculdades conservadas apesar da idade, e a infantiliza. A peça é engraçada, causa riso, o humor da

escritora neste momento é cortante e preciso, e a abnegação feminina daquela imagens, daquele reflexo falso em um espelho falso é um retrato do sexismo escrachado e do machismo protecionista que assume e impõe que além das mulheres serem menos racionais — credíveis em sua palavra, autônomas, adultas—, se forem idosas são ainda menos que as outras, sendo inferiores, vítimas e incapazes, de modo que a sociedade inteira deva protegê-las e se sentir responsável por elas.

No segundo ato, o sonho de Lupita se dará em diferentes lugares, como num circo ou um museu de cera, onde ela é a única espectadora que ao entrar para ver a mulher serpente se depara com Adão e Eva. Adão está colocando nome às coisas, ele diz que a sua companheira que ela se chama Eva, mas quando ele sai esta fala com a mulher-serpente e diz que seu nome não é esse, que o seu verdadeiro nome ela nunca dirá. A relação com *La mujer y su imagen* neste momento da peça se faz evidente: o que é mulher? Não é o que o homem diz que ela é, o que ela é, só ela sabe. Lupita reage à cena, dizendo que aquilo é blasfêmia. Entram em cena, então, personagens mulheres da história do México, pessoas ligadas às letras e à cultura, desfilam por ordem cronológica: Malinche, a conhecida escrava/amante de Hernán Cortés, que por falar muitos idiomas permitiu que o colonizador se comunicasse com os povos pré-colombianos que ali viviam; Soror Juana Inés de la Cruz, a poeta que virou freira para poder dedicar-se à literatura e não precisar casar-se com um homem; Dona Josefa Ortiz de Domínguez, quem idealizou a insurgência pela independência do México e é hoje uma heroína nacional; a imperatriz Carlota, nobre esposa do imperador Maximiliano I do México; Rosario de la Peña, a musa dos poetas e apoiadora das letras no México do final do século XIX; e Adelita, nome próprio que serviu para nomear a todas as mulheres *soldadas* que aderiram à revolução e lutaram com as tropas de Pancho Villa no norte do país durante a revolução. Todas elas personagens muito conhecidas dos mexicanos, estudadas na escola, senhoras que se destacaram na história, ainda que algumas de modo negativo como Malinche e Adelita. Todas elas muito lúcidas, engenhosas e ofuscadas pelos homens que elas acompanhavam ou, como o caso de Soror Juana, condenada à vida religiosa para poder exercer outra atividade que a de se casar e ser mãe.

Através destas personagens Castellanos critica a história oficial que apesar de falar delas não as protagoniza e, ao mesmo tempo, recria esta história colocando-as como personagens principais e tão importantes na gênese daquela sociedade. Estas mulheres não foram testemunhas passivas da história dos homens, nos explica Mercedes Serna (2014) num estudo que faz da peça de Castellanos, e Rosario Castellanos as mostra como protagonistas. Serna também sugere que Castellanos teria motivos pessoais para chamá-las, já que com seu temperamento forte e como figura pública, ela mesma, como uma mulher que ocupava lugares corriqueiramente de homens, se via retratada entre aquelas mulheres e requisitava seu espaço numa cultura e história de homens e para homens. Do mesmo modo, neste ato, ela convida seus espectadores/leitores a refletirem sobre a multiplicidade de versões que o discurso ideológico que forma a história pode ter com a ficção. Ao trabalhar com uma história oficial, masculina, e ao modificá-la literariamente, Castellanos coloca em evidência o ideológico da história, a ficcionalidade de sua verdade e o androcêntrico de suas versões.

No terceiro ato, de repente, e de súbito, a farsa muda. Ocorre um corte de eletricidade e a viagem de Lupita é interrompida por um apagão elétrico. Diante da impossibilidade de conseguir seu penteado, começa a experimentar várias perucas de supostos papéis que poderia assumir, papéis de mulheres em profissões ou situações menos tradicionais, que trabalham e têm uma independência maior que as esposas, mas que ainda assim sofrem com a cultura que as subordina. Estas perucas são: a da mulher não-casada com sua solidão; a da prostituta e sua exclusão social; a da usurpadora, como aquela que é amante passiva de um homem só, casado e afamiliado que a sustenta e a mantém em uma casa distante da sua como em uma redoma de vidro para seu uso e abuso; e a da mulher independente e muito ocupada para ser mãe, esposa, e do lar, que são a escritora, a funcionária pública e a cientista. Entre estas últimas, a escritora traz muito de auto-biografia, podendo inclusive ser ela mesma a escritora ocupada. As passagens engraçadas e bem humoradas se mantêm neste ato, como quando duas prostitutas disputam um ponto de trabalho na cidade e a mais experiente sugere à novata, muito segura de si, que se não se fizer de vítima, de pobre coitada, nunca terá clientes. Ou o diálogo da usurpadora com sua criada, a qual começa dizer à patroa

que ela já foi empregada de muitas como ela e que sempre acontece o mesmo, o patrão começa a visitá-la menos e a desinteressar-se delas. Lupita termina correndo do salão, expulsa pela dona sob argumentos de que se trata de um salão de senhoras descentes e que ela está estragando suas perucas e Lupita gritando e argumentando que vai se pentear sozinha. A peça segue com algumas canções de tipo *corridos* — modalidade mexicana de canções com letras narrativas — que se referem à peça.

Castellanos com esta peça, portanto, realiza uma análise fundamentalmente sobre a mulher mexicana e as imagens que refletem seus existir, mas o que se entrelaça nestas projeções não se refere só à mulher mexicana nem somente ao México, mas à suas teorias sobre a captura do feminino a um âmbito mítico e transcendental que ao ser aplicado sobre as mulheres reais, de carne e osso, usurpa sua essência. Lupita é a mulher que passou por tantas etapas até dar-se conta, através da consciência, de que precisa fazer seu próprio penteado e agiu do mesmo modo que devem agir as mulheres que, segundo Castellanos, realizam suas próprias escolhas. Para isso, defende a escritora, não podem mais simplesmente se encaixarem em uma imagem pré-fabricada, como uma peruca que usam ou sonhando sonhos que não são seus. Quais são os sonhos de Lupita? Que sonhos tem que lhe são autênticos e originais? Qual é a verdadeira imagem da mulher? Com quem sonha e quer sonhar de modo livre?

Rosario Castellanos entre o que é mulher e o devir mulher

Na peça *El eterno femenino* a autora faz uso de um cenário de personagens burlescos, e com seus melhores recursos literários mostra que o que constitui a *mulher* (no singular) e o *feminino* é falso sobre elas (no plural), já que é um modelo que lhes é imposto, que lhes é doloroso, que lhes é opressivo, e que não lhes é verdadeiramente essencial e constitutivo. Ao mesmo tempo, ela não ignora o quanto as mulheres, inclusive ela mesma como mulher, e todas nós mulheres, estamos *perdidas* quanto ao que somos, pois estaríamos presas a formas de ser (mulher) coercitivas e opressoras. Por isso, além de

reforçar a ideia de que a mulher é um produto social de uma sociedade que se erige sobre bases masculinas e masculinizadas, como já se enfatizou aqui, Castellanos também defende que é preciso uma tomada de consciência desses processo que mitificaram a mulher ao longo do tempo e a distanciaram do que ela é em sua essência, para depois disso poder dar outro passo na direção de uma nova forma de ser (mulher).

Castellanos assim responderia a pergunta inicial sobre o que é o feminino e o que é a mulher de modo negativo, afirmando o que não é. A mulher não é o que os discursos da sociedade dizem que é, pois estes lhe impõem uma moralidade que se estabelece dentro de um sistema normativo que falseia seu ser. Tanto no ensaio quanto na peça que se analisou aqui fica claro que a escritora está fazendo um serviço a seus leitores ao denunciar e fazer público os processos sociais e os rituais culturais que abnegam as mulheres e que as prendem em modos de ser que não significam escolhas livres delas mesmas. Também parece claro que Castellanos, na mesma linha de Beauvoir, não assume um feminismo contra os homens, já que para ela (para ambas) não são os homens em específico que oprimem as mulheres, não é o marido que oprime a esposa — se fosse assim bastaria trocar de marido —, o que oprime as mulheres é um sistema social, é o casamento como instituição e a hierarquia que há dentro dele, e que se expressa nas ações dos homens, no agir dos Estados para com suas cidadãs, através das palavras das leis, e de todas as instituições que foram construídas sob os moldes do androcentrismo e do patriarcalismo. A luta das mulheres, assim, passa pela luta por mudar elas mesmas, mas também por mudar esta estrutura social que as faz caírem em modelos onde se encontrarão oprimidas, como sua personagem Lupita em seus sonhos opressores.

Depois de respondida a pergunta inicial, depois de conscientes e em luta contra os mecanismos que lhes oprime e lhes faz ser o que não se é, Castellanos parece que há algo que devem buscar e que é profundamente existencial delas, que é o seu ser mulher *em devir*, ou seja, a mulher que devem se tornar, mas que nunca foi, pois só quando puderem se fazerem a si mesmas de modo livre serão autônomas. Esta libertação, portanto, levaria as mulheres — e também os homens, pois sem mudá-los o androcentrismo nunca terminaria — a reformular a sociedade e a reformularem-se a si

mesmas para realizarem-se plenamente como humanos. Esta formulação não é explícita no trabalho de Castellanos, senão que aparece nas entrelinhas e coincide com teses de Beauvoir, sendo defensáveis como características das concepções da escritora mexicana por considerarmos que no final de *La mujer y su imagen*, quando fala de uma necessidade de tomada de consciência do processo mitificador e também da rejeição ao mito, Castellanos sugere que o passo seguinte é o resgate de si mesmo, o resgate de algo essencial de si.

Ora, quando se fala em algo a ser resgatado, se supõe que há algo, ainda que somente em potência, que sairá à luz ao ser encontrado. É neste contexto que sua teoria feminista se sofisticava e, acredito, que possamos pensar que este passo sucessivo à tomada de consciência, que corresponde a um resgate de si e se dá por meio de uma reconstrução de si que busca seu ser essencial, se refere à questão sobre o *devenir mulher* presente no *Segundo Sexo*, a qual permite que localizemos suas concepções entre as existencialistas. Por outro lado, também parece que estas questões só eram importantes para Castellanos por que elas levariam à mudanças sociais, já que o problema para ela não parecia ser teórico, mas sobretudo político. Isso coloca Castellanos entre as feministas de seu tempo, entre as mulheres que resgatam alguns temas do feminismo francês para levantar uma bandeira libertadora, mas também a coloca na passagem deste feminismo para a corrente que só aparecerá depois de sua morte e que propõe não só uma luta da mulher por um espaço social, mas principalmente pela reformulação do que se é.

A filósofa Nancy Fraser em um conhecido artigo chamado *O feminismo, o capitalismo e a história* (2009), onde analisa um suposto fracasso do feminismo da segunda onda em concomitância com a modificação do capitalismo e o advento do neoliberalismo, ao fazer algumas reflexões menores em relação ao problema central ao qual dedica o artigo, sugere que o que se seguiu do feminismo revolucionário dos anos 70 do século XX teria sido a diminuição da crítica à economia dos mercados e às políticas de Estado e um aumento das demandas por reconhecimento das identidades e da diversidade. Esta luta que, segundo Fraser, caracterizava um feminismo que já não lutava só contra a autoridade tradicional e a dominação masculina, mas também demandava o reconhecimento de

um devir livre para a mulher — sendo inclusive este apropriado pelo capitalismo tardio que criou novas forma de circulação de mercadoria, segundo a estadounidense — é um dos traços que acredito ser identificável na narrativa de Rosario Castellanos e em suas personagens de ambas as obras que apresentei aqui. Lupita, que sai correndo do salão de beleza afirmando que vai se pentear sozinha é a expressão dessa reivindicação, como vimos, e expressa também a preocupação latente nas obras da escritora pela liberdade e autonomia. Lupita não quer ter um cabelo específico que coincida com um tipo específico de mulher, mas por outro lado, ela ainda nem sabe que cabelo quer; ela só sabe e fica claro para ela depois de todos os sonhos que teve, que o que busca de si mesma, o que busca ser enquanto mulher, não lhe será imposto por nada exterior a ela. Deste modo, se por um lado, Lupita é a incarnação de teses presentes na crítica feminista de Simone de Beauvoir que defende que a verdade da mulher não está no que lhe é imposto pela sociedade mas em algo que lhe é interior e existencial, também é a expressão de uma busca por um si mesmo que poderá ser o que quiser ser, e isso deverá ser aceito. É nesta aceitação de um devir não definido da mulher (e das mulheres em sua pluralidade) que acredito que podemos falar de um vanguardismo de Castellanos em relação aos feminismos de seu tempo.

Apenas para concluir, sem maiores comentários, deixo aqui a citação de um poema publicado pela escritora em uma compilação de poemas de 1972 sob o título de *Poesia no eres tu* (Poesia no es tu), onde o slogan "*no se nasce mujer, torna-se*" nos soa como evidente, assim como é evidente a conexão com sua peça de teatro e o ensaio aqui apresentados.¹²

¹² Do original: Meditación en el umbral:/ No, no es la solución/tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoy/ni apurar el arsénico de Madame Bovary/ni aguardar en los páramos de Ávila la visita/ del ángel con venablo/ antes de liarse el manto a la cabeza/ y comenzar a actuar./Ni concluir las leyes geométricas, contando/ las vigas de la celda de castigo/como lo hizo Sor Juana. No es la solución/ escribir, mientras llegan las visitas,/en la sala de estar de la familia Austen/ni encerrarse en el ático/de alguna residencia de la Nueva Inglaterra/y soñar, con la Biblia de los Dickinson./debajo de una almohada de soltera./Debe haber otro modo que no se llame Safo/ni Mesalina ni María Egipcíaca/ni Magdalena ni Clemencia Isaura./Otro modo de ser humano y libre./Otro modo de ser (Castellanos, 1972)

Meditação no umbral:/ Não, não é a solução/jogar-se debaixo de um trem como a Ana de Tolstoi/nem preparar o arsênico de Madame de Bovary/ nem aguardar nos campos de Ávila a visita do anjo com dardo/ antes de atar-se o manto na cabeça/ e começar a agir./ Nem concluir as leis geométricas, contando/ as vigas da cela do castigo/ como fez Soror Juana. Não é a solução/ escrever, enquanto chegam as visitas,/ na sala de estar da família Austen/ nem encerrar-se no sótão/ de alguma residência na Nova Inglaterra/ e sonhar, com a Bíblia dos Dickinson,/ debaixo de uma almofada de solteira./ Deve haver outro modo que não se chame Safo/ nem Mesalina nem Maria Egípcíaca/ nem Madalena nem Cemenia Isaura./ Outro modo ser humano e livre. Outro modo de ser (Castellanos 1972)

Bibliografia:

Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe Latín*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

_____. *El eterno femenino*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975

_____. “Satisfacción no pedida (1971), In: Castellanos, Rosário, *El uso de la palabra*, México: Excélsior, 1975 B.

_____. *Mujer de palabras*, México: Conaculta, 2003-2007.

_____. *Sobre Cultura Femenina*, México:, 2005.

_____. *Poesía no eres tu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972

_____. “Albun de família”, In: Castellanos, Rosario, *obras reunidas ii: cuentos*, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Beauvoir, Simone, *O Segundo Sexo 1. Fatos e mitos*, Trad: Sérgio Milliet, São Paulo: Difusão Européia do livro, 4a.ed., 1970.

Cano, Gabriela. *Rosario Castellanos y el feminismo de la nueva ola*, In: El Universal periódico nacional, México , edição de 03 de agosto de 2018. Disponível em:

<http://confabulario.eluniversal.com.mx/rosario-castellanos-y-el-feminismo-de-la-nueva-ola>, consultado pela ultima vez em 31/08/2018.

Miller, Beth. *Uma Consciência Feminista: Rosario Castellanos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

Morales, Gilda Luongo, "Lección de cocina de Rosario Castellanos: lo crudo y lo cocido en el ejercicio familiar/extraño del devenir sujeto femenino" en *Revista Electrónica Cyber Humanitatis* de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, julio del año 2001

Sartre, J-P., *O que é literatura?*, Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Ática, 2004.

Serna, Mercedes, "Rosario Castellanos y El Eterno Femenino". Barcelona: Anagnórisis. *Revista De investigación Teatral* 9, 2014.

RECEBIDO EM 06/09/2018
APROVADO EM 21/10/2018

Artigos

O AUDIOVISUAL COMO PRODUTOR DE HISTÓRIAS

The audiovisual as a producer of stories

Jane Márcia Mazzarino¹
Rodrigo Müller Marques²

RESUMO

Na contemporaneidade um leque de dispositivos comunicacionais possibilita modos de se comunicar e de criar documentos históricos. Investiga-se como um produto audiovisual pode ser estratégico para a construção do conhecimento histórico. Trabalhar a História a partir da educomunicação, explorando a produção audiovisual, dinamiza, torna participativo e pluraliza os modos de “fazer História”. Realizou-se um estudo qualitativo, com uso de revisão bibliográfica e pesquisa aplicada e intervencionista, na qual se explorou a pesquisa-ação, tendo como resultado a produção de um documentário com alunos da Escola Estadual de Ensino Médio Paverama/RS. A análise dos dados se deu etnograficamente. Através da produção audiovisual se evidenciou o emergir de histórias a partir da História Local. Como resultado se gerou aprendizagem e a construção do saber histórico através da experimentação com audiovisual no contexto escolar.

Palavras-chave: História; Educomunicação; Experimentação.

¹ Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005), com estágio doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (UNL), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2001) e graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1991). Atualmente é professora titular da Universidade do Vale do Taquari. Atua no Programa de Pós Graduação Ambiente e Desenvolvimento (mestrado e doutorado), e nos cursos de graduação em Comunicação Social.

² Graduado em História (Univates), mestrando no Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Ambiente e Desenvolvimento, pesquisador da área da Educomunicação, com trânsito em História, Comunicação, Educação, Patrimônio e também agricultura.

ABSTRACT

In the contemporaneity, a range of communication devices enables methods of communication and the creation of historical documents. It is being investigated how an audiovisual product can be placed as strategic to the construction of historical knowledge. To work History starting from the educommunication, exploring an audiovisual production, boost, becomes participative and pluralizes ways of "making history". A qualitative study was carried out, using bibliographic review and applying interventionist research, in which an action-research was explored, resulting in a production of a documentary with students from the Escola Estadual de Ensino Médio Paverama/RS. An analysis of the data was done ethnographically. Through the audiovisual production it was evident the emerge of histories, starting from Local History. As a result, learning and a construction of historical knowledge were generated through experimentation with audiovisual in the school context.

Keywords: History; Educommunication; Experimentation.

Introdução

As novas tecnologias e o espaço escolar estão cada vez mais conectados, expondo novos modos de modos de ver, ler e aprender. O ensino de História se encontra permeado por desafios, entre eles o uso de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs). Como a história nos mostra, as tecnologias são meios que influenciaram a trajetória da humanidade, argumento reforçado por Freire et al. (2015), ao afirmar que o ser biológico “segue o mesmo”, mas os artificios e ferramentas usadas é que mudaram. Neste sentido Flusser (2007) ressalta que: a leitura do mundo a partir de audiovisuais e de telas é cada vez mais presente no cotidiano. Deste modo, as TICs produzem mediações, as quais muitas vezes são estruturantes nas relações sociais (políticas, culturais, além de comunicativas).

O artigo trata da produção de um audiovisual que explorou as mudanças ocorridas no meio rural nas últimas décadas, no município

de Paverama, localizada no Vale do Taquari, interior do Rio Grande do Sul. Participaram do processo alunos, agricultores, um professor e os pesquisadores. Investiga-se como um produto audiovisual pode se colocar como um lugar/espço estratégico para a construção do conhecimento histórico ao fazer emergir diferentes histórias.

Método

Dentre as possibilidades, optamos pelo uso da revisão bibliográfica e estudo de campo, de caráter intervencionista, quando se explorou a pesquisa-ação e o olhar etnográfico (AGROSINO, 2009; ECKERT; ROCHA, 2008; GIL, 2002; VERGARA, 2005).

Na pesquisa qualitativa há a oportunidade de realizar exames cruzados com os dados obtidos, triangular a informação angariada e validar aquelas obtidas pelas diversas fontes, sem perder a flexibilidade (GONZAGA, 2006).

Para a pesquisa bibliográfica (GIL, 2002), realizamos a leitura de periódicos, revistas, livros e artigos científicos relacionados às áreas da Comunicação, Educação e História, selecionando esses materiais através de autores que são referências nesses campos, e em bases de dados (SciELO e Anais dos congressos Intercom e Compós entre 2010-2016).

A pesquisa intervencionista (VERGARA, 2005) se insere num contexto que busca pensar possibilidades para o ensino de história, além de modificar a realidade estudada, tendo em vista que toda ação é uma ação sobre o mundo. No caso desta pesquisa houve o engajamento de alunos que estudam na Escola Estadual de Ensino Médio Paverama³ na produção audiovisual.

Os alunos participaram das tomadas de decisão (GIL, 2002). Envolveram-se nas diferentes etapas do audiovisual: roteiro, gravações e edição. Assim, durante toda a pesquisa, a interação entre mediador e o grupo criou rumos que não estavam pré-estabelecidos.

3 Oito alunos do 2º ano A noturno participaram da produção audiovisual. Outro artigo de mesma autoria explora a prática de produção audiovisual a partir dos princípios educacionais. Há uma impossibilidade de pensar esse artigo sem expor que através da construção entre grupo e pesquisadores, nem o audiovisual nem boa parte das análises poderiam ser realizadas.

Para o registro dos dados se fez uso do diário de campo, anotando as práticas e observações feitas pelo grupo, utilizando-se, para esta etapa, do relato etnográfico.

Pode-se entender que o diário tem um caráter indutivo (acúmulo descritivo de detalhes para construção de modelos), sendo também dialógico e holístico (busca revelar um retrato o mais próximo possível da completude do grupo estudado) (AGROSINO, 2009). O modelo de narrativa a ser empregado nos relatos do diário, conforme o autor, inicia por uma introdução (explica o porquê do estudo), caracterização da cena (descreve a cena de coleta), a análise (descrição com detalhes de padrões socioculturais) e, finalmente, uma conclusão.

Um elemento fundamental do relato etnográfico consiste na observação do grupo estudado (o grupo tem ciência disso), coleta de dados sistemática (através do diário de campo) e análise do diário, além de ter a participação efetiva do pesquisador junto com o grupo (AGROSINO, 2009).

O registro escrito é de suma importância, com suas notas e texto. O ato de tomar nota, de escrever e descrever define a capacidade de recriar formas culturais que “[...] permitem exercitar a habilidade de lhes dar vida novamente, agora na forma escrita, com base em uma estrutura narrativa.” (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 8).

Na análise dos dados coletados, emergiram microcategorias que foram agrupadas em macrocategorias, não se restringindo o estudo a categorias *a priori*, valorizando-se as categorias *emergentes*, conforme propõe Moraes (2005). Este método foi utilizado tanto na pesquisa exploratória quanto nas análises aprofundadas, decorrentes do processo de produção audiovisual.

A partir das faces e possibilidades existentes em procedimentos audiovisuais, relacionou-se o ensino de história e a educomunicação, gerando um documentário que se coloca em análise no presente artigo, denominado “Agricultura: do manual ao automático”. Ao todo, 12 agricultores foram entrevistados e, assim, se retratou o uso de máquinas na agricultura.

As fontes audiovisuais são vistas como novas e desafiadoras, trazendo tensão entre “[...] subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental [...]” (NAPOLITANO, 2001, p. 237). Por outro lado se coloca como

arquivo possível de historicidade e de produção do conhecimento histórico. Esta forma de armazenamento de memória é um documento complexo e multifacetado, que envolve diferentes agentes na confecção do saber histórico, além de ter seu uso estendido para o ensino de história nas salas de aula.

Para a abordagem do objeto de estudo como se propõe, valemo-nos das contribuições da micro-história, que possibilitou pesquisar sobre as mudanças que ocorreram a partir da entrada de máquinas na agricultura em Paverama/RS nas últimas décadas, por meio de aberturas e tessituras em diferentes ramos historiográficos, suscitados a partir da micro-observação, do olhar atento e da tecnologia audiovisual. Assim, o recorte histórico dado no filme produzido com os estudantes reduziu a escala de observação no intuito de enxergar aquilo que escapa à macro-história e lidar com as especificidades relativas ao objetivo dessa pesquisa (BARROS, 2004; LEVI, 2011; 2015).

Para diminuir a ótica de observação, “[...] a micro-história propõe a utilização do microscópio ao invés do telescópio [...]” (BARROS, 2004, p. 154). Segundo Barros (2004), ela não se empenha em explicar o todo social a partir do fragmento, mas cria a possibilidade de “[...] enxergar *algo* da realidade social que envolve o fragmento humano examinado” (p. 156). Nesse sentido, busca-se no particular para falar do local e para realizar perguntas grandes e gerais, capazes de suscitar infinitas contestações (LEVI, 2015). A micro-história, no entanto, não se esvazia no local, mas usa do microscópio para ver coisas grandes, atenta para nuances, para sujeitos e grupos (enquanto representativos que se retroalimentam) com dinamismos próprios, envoltos em relações pessoais, locais, nacionais e globais (LEVI, 2011; KARSBURG, 2015).

A micro-história parte de um espaço microrrecortado, de uma prática social específica, das trajetórias de atores sociais, núcleos de representação, dentre outros. Pode-se dizer que a “[...] prática micro-historiográfica não deve ser definida propriamente pelo que se vê, mas pelo modo como se vê” (BARROS, 2004, p. 154). Nesta abordagem há tratamento intensivo de fontes e um modo peculiar é utilizado para “ler os indivíduos”, a partir do que a interpretação histórica deve ocorrer. Enfim, exercitar a micro-história é tatear a complexidade que engendra conflitos, solidariedades e identidades

peçoais e grupais (BARROS, 2004; LEVI, 2011; 2015; KARSBURG, 2015).

Ao longo da intervenção por meio da produção de um documentário sobre as máquinas na agricultura em Paverama/RS, utilizamos como pressupostos metodológicos para o ensino de história a história pública e a consciência histórica, os quais buscam aproximar a comunidade do conhecimento acadêmico, produzindo-o em conjunto e também observando a importância da história e sua pertinência na vida prática (ALMEIDA; ROVAI, 2013; ROVAI, 2017; MOREIRA, 2017; FERREIRA, 2013; RÜSEN, 2001; 2006).

Da história pública

Diante da ampliação do mundo e das alternativas de diálogo da academia com a sociedade, a história pública surge como uma potência ao se colocar como um conjunto de práticas que busca difundir o conhecimento histórico e dar visibilidade à cultura popular através das tecnologias, ampliando assim o leque de possibilidades, tanto do produzir quanto do compartilhar histórias (ALMEIDA; ROVAI, 2013). As TICs abrem espaços profícuos para a história pública, visto que oferecem novas formas, meios e redes de contato, onde os fluxos são constantes e as apropriações diversas. Nessa diversidade é que residem as possibilidades de diálogo entre academia e sociedade.

A história pública se coloca como um caminho de conhecimento e prática, um modo de fazer história por meio da preservação da cultura material e com a colaboração para a reflexão da comunidade sobre si, relacionando passado e presente. Propõe-se, assim, a ampliação do espaço e do público ao conhecimento científico produzido na academia, fazendo ciência histórica por meio de uma ponte de comunicação entre o trabalho acadêmico e a sociedade, sem perder a seriedade e o rigor científico (ALMEIDA; ROVAI, 2013; ROVAI, 2017).

Através da publicitação da história é possível engendrar a arena pública a serviço da cultura, seus conflitos e suas circularidades, assim como lidar com o público e sua diversidade, tanto cultural quanto de consumo midiático. Dessa forma, pode-se

expandir o saber histórico através do acesso a arquivos, acervos e pessoas (história oral), ao compartilhá-lo com uso das mídias, mediadoras de nossas construções culturais, econômicas e sociopolíticas (MARTÍN-BARBERO, 1997; OROFINO, 2014; ROVAI, 2017).

O cinema-história através de documentários se coloca como inerente ao processo de construção da história pública, fomentando o contato com o passado e suscitando a possibilidade de reconhecimento de processos passados influentes no presente, nos modos de viver e representar o mundo. Dessa forma, comunicar experiências humanas não deve ser apenas entretenimento, mas sim uma forma de diálogo com as demandas sociais, culturais e políticas, com seus tensionamentos e dinâmicas próprias e coletivas. Assim, a história pública auxilia na construção, na democratização da produção de arte e educação e no diálogo entre saberes acadêmicos e a comunidade (ALMEIDA; ROVAI, 2013; FERREIRA, 2013; MOREIRA, 2017; ROVAI, 2017).

Democratizar e fazer arte através da criação de narrativas históricas por meio dos audiovisuais se coloca como possibilidade ampla e profícua. As sensibilidades cinematográficas a partir da vivência com a comunidade possibilitam socializar e aprender com as mudanças do processo histórico, passado e presente, em diversos espaços, meios e com os sujeitos envolvidos no processo (ALMEIDA; ROVAI, 2013; MOREIRA, 2017).

A aproximação e articulação entre história pública e ensino de história possibilita refletir sobre oportunidades de colocar os discentes no centro de sua formação, através da construção de narrativas históricas em um sentido plural, com suas representações e sentidos, em que se fundem a trajetória pessoal, da comunidade e da sociedade a qual ele pertence, com seus referenciais culturais e suas crenças sendo levadas em consideração (MOREIRA, 2017). A partir do audiovisual produzido com os alunos, ocorreram aproximações com a história pública e suas potencialidades, tanto no campo educativo da história quanto no seu ínterim científico.

Da consciência histórica

A consciência histórica utilizada como pressuposto metodológico cobre todas as formas de pensamento histórico, através da experiência do passado e de sua interpretação, bem como uso e função da história na vida prática pública e privada. Ela orienta a vida através da estrutura do tempo, de *insights* que podem ser acoplados aos papéis que o conhecimento histórico estabelece na vida prática. A consciência histórica opera na formação da identidade humana por meio da comunicação entre si com os fluxos temporais passados, presentes e futuros (RÜSEN, 2006).

Para Rüsen (2001), a consciência história, enquanto categoria, agencia a experiência do passado e a interpretação deste pelos sujeitos. Ela é “(...) a realidade a partir da qual se pode entender o que a história é, como ciência, e por que ela é necessária” (RÜSEN, 2001, p. 56). Em suma, refere-se ao conjunto “[...] das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (RUSEN, 2001, p. 57). Essa interpretação é inerente ao humano e faz parte do seu constituir-se e de seu atuar no mundo.

Segundo Rüsen (2001; 2006), a consciência histórica é o processo fundamental de socialização e individualização humana, colocando-se em situações da vida prática humana (experienciações e interpretações do tempo). A questão básica é como o passado é experienciado e interpretado de modo a se compreender o presente e antecipar o futuro. O aprendizado de história para Rüsen (2001; 2006) articula diferentes campos de interesse didático, unidos em uma estrutura coerente. Com o audiovisual há trocas amplas entre didáticas e linguagens “novas e antigas”, trazendo em si o potencial de “organização” do tempo enquanto construção e interpretação dos fluxos passados que se encontram presentes no que está e no que virá. A produção audiovisual possibilitou experiências diversas do tempo (ir a campo, entrevistar, tocar, sentir, observar, etc.).

A consciência histórica permeou a produção audiovisual e suas intenções enquanto material didático para o ensino e pesquisa no campo historiográfico, tensionando temporalidades. A partir dos

diários de campo, das vivências e das trocas que ocorreram durante a intervenção, os alunos experienciaram, junto com os agricultores, a consciência histórica enquanto atribuição da vida prática, de quem eles são e do panorama temporal que permeia o fazer histórico na e para a vida humana. O documentário surge como uma composição diversa de um fazer historiográfico a partir do ensino de história.

Da história local

A História Local recuperada através da história oral por meio da produção audiovisual desvelou nuances da vida cotidiana e desdobramentos, que acompanham pessoas que viveram o passado e que hoje habitam esses espaços (ou espaços similares), localizando-se algumas continuidades e rupturas, tradições que resistem e outras que se refazem ou surgem, elencando traços formativos da sociedade próxima do pesquisador/professor/aluno (FREIRE; JUNIOR; LIMA, 2015).

O estudo de história regional e local nem sempre tiveram grande relevância no mundo acadêmico e escolar. Apenas a partir da década de 1980 que surgem trabalhos mais sistematizados sobre o assunto, graças à já citada História Nova (SILVA, 2013).

A história regional e local aproximam o pesquisador (ou o grupo) de seu “objeto” de estudo. Por tratar de especificidades, deixa brechas férteis para pesquisa e inserção de novos grupos nas narrativas (SILVA, 2013), o caso das visões de mundo dos agricultores.

Segundo Silva (2013), essa história permite ao aluno-pesquisador refletir sobre o contexto que vive, possibilitando-lhe um olhar atento às mudanças ocorridas ao longo do tempo. Observou-se que grande parte do grupo tinha contato com a agricultura, “[...] o que aproxima o aluno da produção, além de proporcionar ligações entre pesquisadores e entrevistados” (DIÁRIO DE CAMPO, 17/09/2016).

Pode-se notar nas falas dos alunos que ocorreram relações de comparação entre presente e passado, identificando-se dificuldades e facilidades nos períodos, assim como mudanças de espaço-tempo. Em um dos encontros uma aluna comentou que o sistema capitalista cobrava dos agricultores a necessidade de usar tecnologias para

aumentar a produção, o que havia sido ressaltado por uma entrevistada, quando atribuiu à tecnologia o papel de “mal necessário”.

Realizar o estudo comparativo entre micro e macro história, criando ambientes de reflexão tanto por parte do grupo quanto do pesquisador, fez com que aflorassem relações entre realidade vivida e conteúdos escolares, que ajudaram a enriquecer o debate com o ingrediente da criticidade.

O objetivo do audiovisual não era estudar em específico a história de Paverama⁴, embora perpassasse a formação do município. Paverama foi colonizada principalmente por descendentes de açorianos e de alemães. É um município novo, de característica rural (com poucas empresas e um centro urbano um tanto pequeno), além de apresentar aspectos culturais e sociais marcantes (DUPONT, 2012).

Durante o diálogo entre pesquisador e grupo, trabalharam-se questões relacionadas à descendência dos membros do grupo. Observou-se que havia descendentes de portugueses, italianos, alemães e indígenas dentre eles e, a partir daí, foi possível demonstrar como Paverama, Rio Grande do Sul e o próprio Brasil foram se constituindo (DIÁRIO DE CAMPO, 21/09/2016).

Com a transversalidade do tema abordado no audiovisual, relações que não se buscavam, emergiram e fizeram o grupo tecer conhecimentos históricos que transcenderam o previsto, adentrando as diferenças culturais e sociais, constituintes da história do município. Assim, abordou-se por exemplo, a existência de Centro de Tradições Gaúchas (CTG) em alguns pontos do município, os bailes de Kerb, em outros, os diferentes sotaques, e as religiões distintas (evangélicos, católicos, ateus, etc.). Todos elementos que constituem arranjos híbridos no território paveramense.

4 A história de Paverama (limitação territorial usada para a produção audiovisual) é vinculada diretamente a Taquari (município mãe). Em 20/12/1987 ocorreu o plebiscito para emancipação política que resultou no desmembramento de ambos, decretado pela Lei nº 8.560. Em 13 de abril de 1988, Paverama se emancipa oficialmente (DUPONT, 2012).

As ligações e construções feitas pelos alunos e pelo pesquisador surgiram de leituras, experiências e, principalmente, das entrevistas, ou seja, das fontes orais, as principais do audiovisual, o que possibilitou a rememoração e, com isso, registrar características históricas de determinado território em dado período.

Da história oral

A partir da década de 1980, a História Oral ganha prestígio e uso, tanto na pesquisa quanto no ensino, passando gradualmente a ser utilizada como “ferramenta” nesses processos. O uso de História Oral na educação permite captar elementos que não estão documentados em evidências tradicionais (NÓBREGA; SENNA; SOLDERA, 2009), gerando possibilidades de complexificar, cruzar dados e buscar outros “olhares e tatos” sobre a história, rememorando de modo humano o passado, em sua inexatidão e possibilidade de construção.

A intenção não era realizar uma pesquisa metodológica aprofundada “em História Oral”, mas sim utilizá-la como suporte para criar conhecimento histórico, através da produção audiovisual. No documentário, a fala assume importância, através das memórias, tanto individuais como coletivas, por meio das quais construiu-se o contexto de um período histórico específico (primeira metade do século XX até os “dias atuais”). O saber histórico assim construído, a partir da participação dos alunos, enriqueceu o ensino de História, potencializando o método da História Oral, evidenciando a potencialidade dessa metodologia.

Nóbrega et al. (2009) expõe que ao utilizar a História Oral no ensino se possibilita ao aluno o desenvolvimento da habilidade de questionar. O aluno que pergunta com maior ou menor curiosidade, dialoga com o indivíduo e sua(s) história(s), tornando-se sujeito ativo no fazer histórico. É nesse fazer que o indivíduo pode vislumbrar cores, sabores e exercitar a imaginação, para além da linha escrita. Pode visitar, através da memória individual e coletiva, o passado, mesmo que de um modo particular e subjetivo. Escutar outra pessoa falar sobre sua história é um exercício que gera novos olhares para o outro e para si mesmo.

O ato de entrevistar também gera empoderamento do entrevistado, que muitas vezes, têm poucas oportunidades de expor sobre “seu mundo” e seus conhecimentos. Fala é poder (MONTENEGRO, 2003). Alguns até pensam que sabem pouco, mas as entrevistas provaram o contrário. A escuta do outro empoderou por meio do ato de entrevistar. Os alunos tiveram oportunidade de escutar e conhecer diferentes realidade, revendo preconceitos.

Os participantes do processo relataram que perceberam os agricultores de outra forma, como sujeitos repletos de história e se surpreenderam por encontrar agricultores-pesquisadores, que estudam sobre modos de produção mais harmônicos com a natureza (caso de um morador que possui uma Área de Preservação Permanente). Outro agricultor explicou sobre como a máquina afeta os modos de plantio, contou que acessa o *youtube* e assina revistas sobre agricultura para através delas desenvolver a produção sem gerar estresse para o gado. Essa informação causou surpresa nos alunos.

Os agricultores demonstraram descontentamento com o tratado às suas demandas e a sua profissão, reclamando da desvalorização e da pouca atenção “do governo” às suas necessidades. Embora não utilizadas como eixo central no audiovisual, estas falas se refletiram em um exercício de escuta e de compartilhamento de voz deste grupo social que, muitas vezes, se encontra marginalizado ou “estereotipado” socialmente.

Foram selecionados momentos, conjunturas e modos de viver, para explicar o que “passou” e o que permanece. Eis uma das especificidades da História Oral, trabalhada com o grupo e importante de destacar: a memória é volátil, descontínua e subjetiva em essência. Não há certo ou errado com exatidão, existindo um emaranhado que, ao ser “desenrolado” e agrupado capacita a “reconstrução” de um determinado contexto.⁵ Assim se evidenciou no audiovisual que a história narrada pelos entrevistados operou através de descontinuidades. Como coloca Caldas

⁵ Reconstrução no sentido do reconstruir, refundar, revisitar através da memória. Se constrói através dos restos materiais e imateriais, que saltam a partir da fala e ganham consistência no agrupamento.

Aquilo que entendemos como passado está sempre, inteiro, fragmentado, esgarçado, inexistente, recriado, distorcido, lúcido, múltiplo e vivo naquilo que sentimos e vivemos como presente. Nossa vida pessoal, nossa interioridade, não se recorta em um antes ou um depois ontológico, mas num amálgama viva, ficcional, no qual aquilo que entendemos como antes está inteiro naquilo que sou eu, naquilo que me identifica e me diferencia, num *processo criativo intermitente, múltiplo e espesso*, conceito ao mesmo tempo de mim, do presente e do passado [...] (CALDAS, 1999, p. 56).

Na entrevista oral, assim como nos documentos pessoais há tom da experiência, do sujeito, deste modo, “[...] sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor [...]” (ALBERTI, 2004, p. 14). Essa “coloração” ajuda a entender um pouco do universo habitado no passado e como o entrevistado se remete a ele.

Um dos alunos comentou durante um dos encontros que ele sentiu a emoção dos agricultores ao falarem do passado, principalmente, pela saudade que sentiam desse tempo que “passou”. Saborear a recordação traz um pouco disso, sentimentos sobre o que já não é, afinal, somos seres sociais, culturais e históricos, acompanhados pelas vivências e saberes acumulados e construídos. *Sapiens* com *sapiências* ora escondidas, ora escancaradas. Às vezes, só precisamos bater na porta e fazer uma visita ao que passou, e que ainda existe.

Por meio da produção audiovisual ocorreu um aprendizado que levou em conta o outro (FREIRE, 2015; MONTENEGRO, 2003), demonstrando que embora a história tente ainda ser muito objetiva, não é possível descartar o fato de que quem fala, fala de um lugar, construído com as suas vivências e os significados que dá a elas.

Le Goff (2003) atenta para o fato de que a memória humana é maleável e volátil, o que não pode ser ignorado ao se realizar pesquisas que usam a oralidade como principal referência. Assim, trabalhar com os alunos o “esquecimento”, as “distorções” e os “enganos” que a memória pode fornecer a quem fala e a quem escuta é necessário, para não se cometer o equívoco de pensar que a história é estática ou “pronta”.

Em história oral, o texto se coloca em movimento. Não cabe expurgar as contradições ou buscar “pureza” e linearidade nas falas. Isso excluiria as fissuras e significações específicas dadas aos fatos. É preciso atentar para a volatilidade da memória e sua construção (LE GOFF, 2003; CALDAS, 1999). Daí a importância de se desenvolver a sensibilidade para interpretar os acontecimentos em sua complexidade.

Caldas (1999), ao escrever sobre oralidade, expõe que ver é codificar e decodificar. É maneira de criar e reconhecer conexões e mediações entre instâncias óticas. Olhar é então, instaurar paralelos, identificar nosso “cheiro”, é “apalpar” o conhecimento e se surpreender (ou se espantar) com o outro, podendo, assim, vê-lo como outro. Olhar é “[...] 'degustar', com horror ou prazer, alteridades; é vivenciar como a única realidade, ou a realidade privilegiada, o real criado pelo social.” (CALDAS, 1999, p.28).

O documentário fez todos apalparem e se espantarem a partir do diálogo e da reflexão, como coloca Caldas (1999). A criação emergiu da dialogicidade envolvida na entrevista, permeada de falas e silêncios, imagens, memórias e desejos. Informações, dados e recordações geraram aprendizados de uma história que não está documentada oficialmente, relativa àqueles que constroem, por meio de suas práticas, o cotidiano.

O que se conseguiu com as entrevistas e a gravação do documentário foi a “comunicabilidade da experiência”, a criação do conhecimento de modo a se “[...] *compreender a realidade* por meio de novas maneiras de reflexão [...]” (CALDAS, 1999, p. 75), ainda pouco exploradas: por meio do compartilhamento dos saberes através de um documentário. Usou-se da experiência para criar algo novo. Algo que estava lá, mas que através de trabalho conjunto (grupo, pesquisador e entrevistados) veio à tona, emergiu e mostrou que a história é feita do presente, de saberes populares, de reflexões acadêmicas e, não em menor importância, de emoção.

Da história ambiental

Também o campo da história evolui com o tempo. Como Bourdê e Martin (2012) colocam em seu texto sobre as escolas

históricas, a Escola dos *Annales* inaugura uma grande abertura do campo da História. Temas que eram pouco tratados e/ou metodologias novas rompem com “paradigmas” e hibridizam o modo de escrever e fazer História.

A História Ambiental aparece ao dialogar com as ciências naturais e situar-se “[...] em um contexto teórico muito diferente daquele que alimentou as formulações deterministas do passado” (PÁDUA, 2010, p.90). Com ele o campo da história se complexifica, evita reducionismos (geográficos, biológicos, etc.) e abarca em si potencialidades de outras ciências, criando pontos de ligação e de retroalimentação que complexificam o relacionamento entre sociedade e natureza, com seus desdobramentos presentes, passados e futuros.

Segundo Pádua (2010) e Martínez (2011), a história ambiental problematiza e explora as interações entre sociedade e natureza, focando nas ocupações humanas, organizações produtivas, políticas públicas e as práticas culturais dos diferentes grupos com suas dinâmicas socioeconômicas, além de ser uma prática de cidadania. As entrevistas e os diálogos fizeram emergir aspectos sociais, tecnológicos, geográficos e culturais, e, a partir delas, “apareceram traços” da História Ambiental. Buscou-se, como coloca Pádua (2010), incluir práticas e estudos das relações entre sistemas naturais (e suas historicidades) e as sociedades humanas (com suas experiências vividas), possibilitando a ligação acadêmica entre o homem e o meio ambiente de forma mais clara e coesa.

Ao longo do tempo, a História e seu ensino incorporaram ideias, processos sociais e conceitos que são redimensionados e redefinidos, por terem interface com os temas de sustentabilidade, biodiversidade, patrimônio e diversidade cultural, entre outros, demonstrando assim uma preocupação latente e ampliada com a questão ambiental (MARTÍNEZ, 2011).

Morin (2003) escreve sobre a importância da interdisciplinariedade e dos riscos ocasionados pelos reducionismos que acompanham o ensino separado em seus “nichos e disciplinas”, não auxiliando para a construção de um olhar mais global e complexo. A preocupação com a questão ambiental, que surge com os novos movimentos sociais, aponta a necessidade de uma educação cada vez mais humana, formadora e transformadora também para o

campo da História Ambiental. Daí a importância de se ter o envolvimento de alunos com a pesquisa nesta área, gerando-se conhecimento sobre as relações produtivas e de convívio entre sociedade e meio ambiente, as quais determinam processos históricos, sociais e culturais.

Por ser um país megadiverso, com grande extensão, variedade de contrastes e de ecossistemas, além de ter uma rica diversidade regional e cultural, o Brasil é um cenário profícuo para estudos ambientais. Soma-se a isso explorações que estão por vir, como o “pré-sal”, o uso de biocombustíveis e outras ações com miradas econômicas, mas que influenciam diretamente no meio ambiente e criam outras dinâmicas entre sociedades e sistemas naturais (MARTÍNEZ, 2011; PÁDUA, 2010). Cria-se assim um campo vasto e importante de atuação para a História Ambiental, que vai além do academicismo puro, podendo adentrar o tecido social em seus meandros.

O vídeo aprofundou justamente a observação do relacionamento entre homem e sistemas naturais, com as mudanças ocorridas entre eles devido ao mercado e suas “leis”, que determinaram mudanças de cultivos e de modos de produção. Assim, o documentário explorou a história local ambiental por meio da história oral, abrindo possibilidades inventivas para o ensino neste campo, em sua interface com a educação ambiental, tema transversal na Educação Básica.

Composições emergentes

A diversificação de fontes e oportunidades de pesquisa que possuímos hoje, a entrevista, a visita a lugares com cultura material histórica, as vivências e as tecnologias enriquecem e deixam o campo da história profícuo, multifacetado e mais abrangente. A pesquisa que culminou no audiovisual explorou o cotidiano, a produção agrícola, a história coletiva, mostrando uma história “vista de baixo”, com protagonismo de cidadãos tidos como “comuns”, em um território próprio, influenciado pelo contexto social, político, econômico e ambiental. Essas características possibilitaram, para os

participantes (grupo de alunos, agricultores e pesquisadores), aproximarem-se de processos construtivos da consciência histórica.

Nas reuniões com o grupo de alunos se trabalharam estas questões e também as relações do passado com o presente, buscando aproximações através do diálogo entre a produção em décadas anteriores e atualmente, caracterizando-se as mudanças políticas de cada período (observando, por exemplo, que para eles a ditadura não gerou o mesmo impacto que em centros urbanos), os modos de viver a infância, questões de qualidade de vida, festividades, enfim o cotidiano dos entrevistados.

Na perspectiva de um mundo globalizado, interligado e complexo, que envolve ecossistemas comunicativos, sociais e ambientais (CASTELLS, 2006; MORIN, 2000; 2005, SOARES, 2011) foi instigante pesquisar a relação do homem com a terra, seus modos de produção, de plantio e as mudanças que tiveram de encarar devido às condições e exigências do mercado, à necessidade de ganhos na qualidade de vida e aos custos para comprar e manter as tecnologias de produção.

As linhas teóricas usadas para o documentário possibilitaram o diálogo sobre os modos de fazer e escrever história, trazendo o aluno para o debate e inserindo as fontes históricas e as correntes historiográficas no ensino. Sabe-se da impossibilidade de tratar décadas em apenas um vídeo de pouco mais de 20 minutos, ou com algumas entrevistas apenas, mas, tendo em vista as restrições de tempo e as condições materiais, foram exercitadas possibilidades de se estudar a história local, nacional e global, através de aproximações.

Por meio do documentário, abordou-se com os alunos que o Brasil, principalmente após a década de 1950, entra em um período de busca pela modernização que levou grande parte da população para as cidades. Como coloca Fausto (2002), na década de 50 se ampliaram as oportunidades de emprego no setor industrial, especialmente, no setor de serviços. Além disso, o autor expõe que de outro lado, havia uma tendência a mudança de atividades rurais que, “[...] com menor absorção de mão-de-obra, empurraram a população rural do campo para as cidades” (p. 295). Nesse período o Brasil ainda podia ser considerado um país predominantemente “rural”. A saída do campo para a cidade ainda ocorre, quando por exemplo, alguns entrevistados

relatam que os filhos não ficam na área rural e acabam buscando trabalho na cidade.

Como entrevistamos moradores de diferentes localidades de Paverama (Linha Brasil, Linha Santana, Morro Bonito, Cabriúva, Bom Jardim, Boa Esperança, “Cidade Baixa” e Santa Manoela), pôde-se notar principalmente descendentes de portugueses e alemães (dois processos migratórios que marcaram a história do município). A partir disso, trabalhou-se com o grupo de alunos essa característica, de uma formação que carrega consigo traços diversos e desse modo, problematizaram-se as fronteiras e a ocupação do espaço.

Trata-se de uma Paverama que “descende” de Taquari e que, assim como sua “cidade-mãe”, se vê ocupada inicialmente por descendentes de açorianos que tem por intuito ocupar o território e inibir/difícultar o avanço dos espanhóis. De outro lado, é formada também por imigrantes alemães, que posteriormente buscavam novas oportunidades, pois, como coloca Schwarcz e Starling (2015, p.33) a Europa, no final do século XIX e início do século XX “[...] expelia sua população pobre e seus pequenos proprietários endividados [...]”. Vale ressaltar, como coloca Dupont (2012) que as populações indígenas também estiveram presentes no território paveramense, ajudando a formar o mosaico cultural e social da cidade.

Segundo Schwarcz e Starling (2015), a região Sul do país se encontrava com grandes áreas não ocupadas e a partir disso se instalou um modelo de imigração baseada em pequenas propriedades, que se encontravam muito isoladas. Esses imigrantes estavam sujeitos “[...] a todo tipo de adversidade: ataques indígenas, maus-tratos por parte da população local, dificuldades de comércio.” (SCHWARCZ; STARLING, p. 323). Portanto, as possibilidades de temas da História que podem ser trabalhados por meio do audiovisual a partir do tema definido pelos alunos foram múltiplas.

Foi possível, através dos “links” abertos pelas entrevistas e pela produção audiovisual debater, mesmo que de modo breve, sobre imigração, dificuldades de colocação, agricultura de subsistência e desenvolvimento de localidades e do comércio, além de abordar as relações sociais.

Com o documentário se confirmou a mudança de realidade a partir do uso de máquinas no campo, que alteraram drasticamente o cenário e exigiram uma maior produtividade. Como Fausto (2002)

escreve, houve uma “[...] racionalização das atividades agrícolas, buscando-se maior produtividade e maior lucro [...]” (FAUSTO, 2002, p. 298). O autor afirma que, a partir dos anos de 1950 a produção agrícola no Brasil deixa de se centrar no café e passa a ter muita importância a soja e as pastagens (para pecuária), práticas ainda atuais. As falas dos entrevistados confluem com tais afirmações ao exporem que, “antigamente”, houve uma época de plantio de soja, realizado a mão, onde a paisagem, em algumas localidades, se resumia a esse cultivo, demonstrando certa “sobreposição de cultivos”.

O documentário insere também as máquinas em um período mais recente, “pós 2000”, na agricultura de pequeno porte. Se levarmos em conta abertura de crédito para a agricultura familiar que ocorreu nos últimos anos e a facilidade em se obter máquinas para produção agrícola, percebe-se uma agricultura familiar que se “moderniza” somente “agora”, ao passo que o latifúndio, de modo geral, com a chamada Revolução Verde já havia passado por essa etapa em meados da década de 1970. A Revolução Verde expõe o modo de produção a partir de grande escala, através de latifúndios e do uso de máquinas e de agrotóxicos. A implementação de tecnologia na produção agrária se deve à “necessidade de produzir mais e mais”. A lógica de produzir para vender em larga escala impacta os modos de vida e de trabalho dos agricultores de Paverama. O investimento em tecnologias para aumentar a produção, segundo eles, aumenta o tempo de trabalho, mas não é vista com “maus olhos”, até porque ao se produzir mais para alimentar o sistema vigente, adaptando-se à necessidade de mercado e buscando produzir em larga escala para venda, há retorno financeiro.

A história necessita de conexões para fazer sentido aos alunos. Conhecimentos isolados e que não se aproximam das realidades vividas e vistas fazem do campo histórico algo sem significado para quem o estuda. A proximidade auxilia a compreensão do que se expõe e com a produção audiovisual, ligaram-se conhecimentos acadêmicos e populares.

As entrevistas reforçaram o que as autoras Schwarcz e Starling (2015) pontuam: a agricultura arcaica demonstrava que apesar dos investimentos em industrialização pelos quais o país passou, principalmente após 1950, algumas regiões não foram

atingidas. Como o enfoque era e ainda é a monocultura voltada para exportação, deixa-se a agricultura familiar, muitas vezes em segundo plano.

As falas dos agricultores no documentário confluem com o pensamento de Fausto

[...] Em 1975, cerca de 3,64 milhões de estabelecimentos agrícolas, ou 73% do total, cultivavam a terra sem uso do arado, fosse ele mecânico ou de tração animal. A mesma proporção de famílias rurais (73%) tinha uma renda monetária *per capita* da metade do salário mínimo, ou menos, em 1980 (2002, p. 299).

A fala de Orlando⁶ no documentário, expõe que um “colono antigamente” ganhava pouco e com uma “vaquinha de leite podia tirar algo próximo de um salário mínimo”. Segundo as entrevistas, é nos últimos anos que o uso de máquinas se torna comum, modernizando-se a produção agrícola e dando novos ares e cores ao campo (fumaça e óleo diesel também). Hoje os usos de máquinas têm espaço desde o plantio até a colheita ou processamento da produção (tratores, implementos, ordenhas, tanques de armazenamento, etc.).

Considerações finais

O professor de história parte de seu conhecimento para ensinar sua disciplina. O aluno também parte de seus conhecimentos próprios para buscar a aprendizagem. A estratégia de criar um processo de educomunicação, explorando-se a linguagem audiovisual constitui um elo entre educação e comunicação, entre ensino e pesquisa em História, criando significações por meio da participação, valorização e diálogo dos saberes de todos envolvidos no processo.

A educação cada vez demonstra mais sua necessidade de se aproximar do que ocorre fora dos muros da escola. Apropriar-se, experimentar, produzir, conhecer e compartilhar por meio de produção participativa de conhecimento histórico e do ensino da disciplina é um caminho inovador.

⁶ Outro entrevistado no audiovisual.

A prática educacional se encaixa bem em atividades que podem ser realizadas no cotidiano escolar e que tem a potência de auxiliar muito nos processos de ensino/aprendizagem. O saber sem comunicação, sem troca e sem diálogo se torna estanque, isolado, não passa de informação.

Dar vivacidade à História por meio de um documentário que criou diálogos, pluralizando, complexificando e embelezando (como produção artística) a produção científica demonstrou a potencialidade de apropriação popular das tecnologias de informação e comunicação (TICs).

Mais que isso, a experiência de intervenção educacional aliada ao ensino de História constituiu uma mandala de saberes neste campo de conhecimento composta por uma amarração inusitada entre notas da micro-história, da história pública, da consciência histórica, da história local, da história ambiental e da história oral. Foi no fazer livre que ela surgiu.

Assim, a produção do audiovisual mostrou que diferentes áreas da História se interligam. E que as possibilidades abertas e exploradas de valorização de saberes populares na pesquisa-ação, junto com o conhecimento teórico e acadêmico, possibilitam o trânsito em nichos e entre nichos de modo a produzir conhecimento através da cooperação entre diferentes saberes.

Referências bibliográficas

AGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. História pública: entre as “políticas públicas” e os “públicos da história”. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH): CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL. *Anais*. 2013, Natal/RN. p. 1 – 15. Disponível em: <http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364156201_ARQUIV

O_TextoFinal_ANPUHNATAL_HistoriaPublica_2013.pdf>. Acesso em 16 jul. 2018.

BARROS, José D'Assunção. Abordagens. In: _____. *O campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BOURDÉ, Guy, MARTIN, Hervé. *As escolas Históricas*. Portugal: Publicações Europa-América, 2012.

CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história: para ler a história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CASTELLS, Manuel. Inovação, Liberdade e poder na Era da Informação. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Sociedade Midiatizada*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

DIÁRIO de campo 7 de 17/09/2016. *Encontro realizado na biblioteca da Escola Estadual de Ensino Médio Paverama (EEEMPA)*. Paverama. 2016. 3p.

DIÁRIO de campo 8 de 21/09/2016. *Encontro realizado na biblioteca da Escola Estadual de Ensino Médio Paverama (EEEMPA)*. Paverama. 2016. 2p.

DUPONT, Maria Tereza Jantsch. *Paverama: ontem e hoje*. Porto Alegre: Evangraf, 2012.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Etnografia: saberes e práticas. *Iluminuras*. Porto Alegre: n. 21, 2008, 23 p.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. O Filme e a História Pública: diálogos para a educação não-escolar a partir de Chico Rei (1985). In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH): conhecimento histórico e diálogo social. *Anais*. 2013, p. 1 – 15. Disponível em: <
http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364744861_ARQUIVO_ANPHU13-OFilmeeaHistoriaPublica.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2018.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Vitoria C. C.; JUNIOR, Antônio G. M.; LIMA, Jeimes M. C. Ensinando História no Brasil: Trajetórias de percursos. In: MAGALHÃES, Antônio Germano; ARAÚJO, Fátima M. L. (Orgs.) *Ensino & linguagens de história*. Fortaleza: EdUECE, 2015, p. 17 – 61.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; _____ (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 64 – 73.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GONZAGA, Amarildo Menezes. A pesquisa em educação: um desenho metodológico centrado na abordagem qualitativa. In: PIMENTA, S. G.; GHEDIN, E.; FRANCO, M. A. S. (Orgs.). *Pesquisa em educação*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006, p. 64 – 92.

KARSBURG, Alexandre de Oliveira. A micro-história e o método da microanálise na construção de trajetórias. In: VENDRAME, Maria Ines et al. (Orgs.). *Micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo: Oikos, 2015. p. 32 – 52.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVI, Giovanni. Micro-História e história da imigração. In: VENDRAME, Maria Ines et al. (Orgs.). *Micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo: Oikos, 2015. p. 246 – 262.

_____. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MOREIRA, Igor Lemos. Sobre História Pública e ensino de história: algumas considerações. Sorocaba: *EBR - Educação Básica Revista*, v. 3, n. 2, p. 81 – 96, 2017. Disponível em:

<<http://www.laplageemrevista.ufscar.br/index.php/REB/article/view/233/550>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

OROFINO, Maria Isabel Rodrigues. Crianças em contextos: novos aportes para o debate sobre infâncias, comunicação e culturas do consumo. In: ROCHA, Rose de Melo; OROFINO, Maria Isabel Rodrigues. *Comunicação, consumo e ação reflexiva*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MARTÍNEZ, Paulo Henrique. História Ambiental: um olhar prospectivo. Uberlândia: *Cad. Pesq. Cdhis*, v. 24, n. 1, p. 23 – 36, jan./jun. 2011.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 2003.

MORAES, Roque. Mergulhos discursivos: análise textual qualitativa entendida como processo integrado de aprender, comunicar e interferir em discursos. In: FREITAS, José Vicente de; GALIAZZI, Maria do Carmo (Orgs.). *Metodologias Emergentes de Pesquisa em Educação Ambiental*. Ijuí: Unijuí, 2005. p.86-114.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

_____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 235–248.

NÓBREGA, Felipe; SENNA, Adriane; SOLDERA, Lisiane. A História Oral como prática no Ensino de História. Santa Cruz do Sul: *Ágora*, v. 15, n. 1, p. 126–136, jan./jun. 2009.

PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. São Paulo: *Estudos Avançados*, v. 24, n. 68, p. 81- 101, 2010.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. HISTÓRIA PÚBLICA: a comunicação e a educação histórica. Palmas: *Revista Observatório*, v.

3, n. 2, p. 41-65, 2017. Disponível em:

<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/..3465/9604/>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

RÜSEN, Jörn. Pragmática – A constituição do pensamento histórico na vida prática. In: _____. *Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

_____. Didática da história: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão. Ponta Grossa/PR: *Práxis educativa*, v. 1, n. 2, p. 07 – 16, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

SILVA, Luís Carlos Borges da. A importância do estudo de história regional e local na educação básica. Natal: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL. *Anais*. 2013, p. 1 – 11. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1372277415_ARQUIVO_Artigo-HistoriaRegional_NATAL_.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

SOARES, Ismar de Oliveira. Educomunicação: um campo de mediações. In: CITELLI, Adilson Odair; COSTA, Maria Cristina Castilho. *Educomunicação: construindo uma nova área de conhecimento*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 15 – 31.

VERGARA, Sylvia C. *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. São Paulo: Atlas, 2005.

RECEBIDO EM 30/07/2017
APROVADO EM 07/08/2018

AS ABORDAGENS ACERCA DA HISTÓRIA IBÉRICA MEDIEVAL EM LIVROS DIDÁTICOS

The Approaches on Medieval Iberian History in Didactic Books

*Fabiana de Oliveira*¹
*Maria Aparecida Avelino*²

RESUMO

A presente reflexão é resultado de uma pesquisa qualitativa de cunho documental que visou estudar as abordagens da História Ibérica medieval em livros didáticos de História e sob essa perspectiva refletir sobre a diversidade cultural, étnica e religiosa. Dessa forma, pretende-se compatibilizar duas preocupações: trazer à luz a discussão do tema da diversidade em um período e espaço específicos, e investigar de que maneira esse tema está sendo abordado nas publicações didáticas. Buscou-se responder à seguinte questão de pesquisa: considerando a diversidade cultural, étnica e religiosa da Península Ibérica Medieval, quais

¹ Formada em Pedagogia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Mestrado e Doutorado em Educação pela mesma instituição. Pós-Doutorado em Educação pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP/USP). É docente da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG) e atua no Programa de Pós-Graduação em História Ibérica (PPGHI) dessa instituição.

² Possui graduação em História pelo Centro Universitário do Sul de Minas - Unis (1988), Especialização em Metodologia do Ensino pelo Centro Superior de Ensino e Pesquisa de Machado - CESEP (1994). Mestrado em História Ibérica pela Universidade Federal de Alfenas. Área de concentração: Ensino e Pesquisa de História Ibérica. Atualmente é Técnica em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais - Campus Machado. Possui experiência significativa na Educação Básica como professora de História e como gestora.

são as abordagens presentes nos livros didáticos de História, do 1º ano do Ensino Médio, aprovados no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) para o Ensino Médio 2015-2017? Assim se mostra relevante saber como essas temáticas vem sendo abordadas na História Ibérica problematizando o livro didático como instrumento de apoio para a construção de propostas de ensino voltadas para essa área do conhecimento. Os resultados encontrados nos levam a afirmar que os livros analisados denotam uma expressiva abertura no que se referem às discussões historiográficas contemporâneas quando dispõem de um espaço significativo ao período medieval, buscando desconstruir mitos e estereótipos. Entretanto, no que se referem aos conteúdos sobre a Península Ibérica se notou uma abordagem simplificada e correlacionada com o processo histórico de outras regiões da Europa como: a França, a Inglaterra e a Alemanha. Especificamente, sobre a diversidade cultural e religiosa, fruto das relações entre cristãos, muçulmanos e judeus no medievo ibérico, a menção se deu de maneira pontual no contexto da expansão islâmica.

Palavras-chave: Idade Média; Península Ibérica; Livro Didático.

ABSTRACT

The present reflection is the result of a qualitative documentary research that aimed to study the approaches of medieval Iberian History in textbooks of History and from this perspective to reflect on cultural, ethnic and religious diversity. Thus, it is intended to reconcile two concerns: bring to light the discussion of the theme of diversity in a specific period and space, and investigate how this theme is being approached in didactic publications. Considering the cultural, ethnic and religious diversity of the Medieval Iberian Peninsula, what are the approaches in the History textbooks, of the 1st year of High School, approved in the National Program of Didactic Book for the High School 2015-2017? Thus is relevant to know how these themes are discussed in Iberian History problematizing the textbook as support for teaching proposals focused on this area of knowledge. The results lead us to affirm that the analyzed books show an expressive openness in what refers to contemporary historiographical discussions when they have a significant space to the medieval period, seeking to deconstruct myths and stereotypes. However, as regards to the contents of the Iberian Peninsula, a simplified and correlated approach with the historical process of other Europe regions such as France, England and Germany was noted. Specifically, on the cultural and religious diversity, fruit of the relations between Christians, Muslims and Jews in the Iberian Medieval, the mention occurred in a punctual way in the context of the Islamic expansion.

Keywords: Middle Ages; Iberian Peninsula; Didactic Books.

Introdução

Ao estudar as abordagens da História Ibérica medieval nos livros didáticos da Educação Básica e sob essa perspectiva refletir sobre a diversidade cultural, étnica e religiosa da Península Ibérica Medieval nos livros didáticos de História, pretende-se compatibilizar duas preocupações: trazer à luz a discussão do tema da diversidade em um período e espaço específicos, e investigar de que maneira esse tema está sendo abordado nas publicações didáticas.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa foi estabelecida uma questão central que estruturou o estudo: considerando a diversidade cultural, étnica e religiosa da Península Ibérica Medieval, quais são as abordagens presentes nos livros didáticos de História, do 1º ano do Ensino Médio, aprovados no Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio – PNLD/2015-2017?

Especificamente, pretende-se analisar como as publicações têm abordado o tema da diversidade cultural, étnica e religiosa do medievo ibérico e apresentar as imagens que os livros mostram sobre os muçulmanos e sobre os judeus. Diante disso, a discussão partiu dos seguintes pontos: por que a Idade Média na Península Ibérica continua sendo desconhecida pelos professores, pelos autores de livros didáticos e, conseqüentemente, pelos estudantes da escola básica? Que conteúdos são explicitados e/ou suprimidos nos manuais didáticos que possam apresentar as trocas culturais entre cristãos, muçulmanos e judeus? Torna-se relevante conhecer como esses agentes são inseridos na História Ibérica, problematizando o livro didático como instrumento de apoio para a construção de propostas de ensino de História Ibérica.

Os livros didáticos se prestam a conceder um protagonismo aos católicos (europeus ibéricos) em detrimento dos muçulmanos e judeus na Península Ibérica. Esse modelo é repetido na abordagem da colonização do Brasil, uma vez que, novamente, é negado o protagonismo aos não europeus, no caso, aos africanos e nativos (indígenas). Ou seja, os livros didáticos mantêm um eurocentrismo, apresentando uma visão com reminiscências cruzadísticas. A pouca presença e frequência dos conteúdos referentes à medievalidade ibérica são feitas com o intuito de operar uma separação: nós/outros,

sendo que “nós” seriam os ibéricos (europeus) e os “outros” seriam os negros, indígenas, muçulmanos, judeus.

A Península Ibérica, ao longo da Idade Média, foi palco da convivência entre as três religiões monoteístas que ali coexistiram: cristãos, muçulmanos e judeus. De acordo com Macedo (2000), os mouros³, incorporados ao domínio cristão, construíram juntamente com os judeus, as minorias étnico-religiosas de Portugal e da Espanha. A permanência dos mouros por tanto tempo na Península Ibérica deixou marcas profundas de sua cultura no imaginário europeu. E a América portuguesa não ficaria imune a essa influência. O mesmo ocorre com os judeus, com uma vida rica em religiosidade e cultura, contribuíram para o fortalecimento do grupo e para a continuidade de suas tradições, transplantando toda essa herança para o Novo Mundo.

Quando se trata de História do Brasil, por exemplo, a tendência é iniciar a abordagem a partir da chegada dos portugueses ao território brasileiro. No entanto, refletir sobre a história, instituições, comportamentos e sentimentos transferidos do continente europeu para as novas terras constitui-se um exercício importante. De acordo com Franco Júnior (2008), muitos elementos medievais foram transportados de Portugal para a colônia brasileira, permanecendo presentes ainda hoje em nossos traços essenciais.

Revisitar o tema da formação dos povos ibéricos tem se tornado estratégia importante na busca da compreensão das características herdadas e de suas influências na forma de ver e de pensar a cultura brasileira. O período medieval está presente nas estruturas mais básicas e essenciais da sociedade da América portuguesa. Franco Júnior (2008, p.82) enfatiza que: “Mais do que na civilização portuguesa moderna, as raízes do Brasil deverão se

³ “O termo mouro, utilizado em um sentido amplo para definir os invasores muçulmanos da península Ibérica, refere-se [...] a povos de várias origens, mas, sobretudo, aos habitantes islâmicos do norte da África”. (ALVES, 2010, p. 14). Outro exemplo é apresentado por Alves (2010) que cita a pesquisadora Ana Rita Gaspar Moreira que, após várias elaborações em torno do termo mouro, concluiu: “Mouros são afinal, com alguma consistência, as populações muçulmanas: os dominadores árabes, os berberes islamizados, os muçulmanos que se conservam na península depois da conquista cristã ou os que os navegadores vão reencontrar, a partir do século XV, nas suas expedições em África e Ásia” (MOREIRA, 2005, p. 79 *apud* ALVES, 2010, p 15).

procurar, portanto, na Europa medieval”, sobretudo em sua influência mais profunda.

Acredita-se, então, ser necessária uma discussão do espaço da Península Ibérica no Ensino de História do Brasil, uma vez que Portugal e Espanha tiveram relevantes contribuições na História da América Latina. Assim, crenças, valores, ética e religiosidade têm suas raízes na Península Ibérica Medieval. Estudar sobre a diversidade cultural, étnica e religiosa desse período poderá trazer uma contribuição importante para a compreensão da formação cultural do Brasil. Nessa perspectiva, considerou-se importante problematizar o livro didático com a finalidade de se analisar como a História da Península Ibérica Medieval foi abordada em seu conteúdo.

Aspectos metodológicos da pesquisa

Para o estudo do problema apresentado neste trabalho foi realizada uma pesquisa documental. De acordo com Godoy (1995), a análise de documentos se constitui numa valiosa técnica de abordagem de dados qualitativos e de complementação de informações obtidas através de outras fontes.

Foram selecionados como documentos livros didáticos de História do 1º ano do Ensino Médio adotados em duas escolas estaduais e em uma da rede federal de dois municípios do Sul de Minas Gerais. Os livros fazem parte da coleção aprovada e ofertada pelo PNLD para o triênio 2015/2017. Assim, foram analisados dois livros, uma vez que as duas escolas estaduais, a escola A e a escola B adotam o mesmo livro; a escola C, uma instituição federal outro manual.

A análise se concentrou nos capítulos que fazem referência ao tema desta pesquisa que é a diversidade cultural, étnica e religiosa do medievo ibérico, embora os títulos sejam diversos. Buscou-se, dessa forma, a verificação das imagens e dos textos que esses livros trazem sobre a convivência entre cristãos, muçulmanos e judeus, nesse período e contexto geográfico específico para a compreensão de como o assunto é abordado.

A discussão do conteúdo que é abordado no manual didático pressupõe compreender como o currículo, importante instrumento que

serve de guia ao processo ensino-aprendizagem, é construído. A complexidade das dimensões do currículo exige uma posição quanto aos conteúdos que serão selecionados para que os objetivos sejam alcançados. Esses conteúdos devem estar de acordo com o público alvo e, além disso, é preciso considerar também os métodos e os processos formativos do sujeito. Fonseca (2010, p. 2) afirma que: “a história ensinada é sempre fruto de uma seleção, ou como atualmente se diz, de um ‘recorte temporal’, histórico. As histórias são frutos de múltiplas leituras, interpretações de sujeitos históricos situados socialmente”.

Um dos espaços onde se constitui parte desse processo é o livro didático. Problematicá-lo significa pensar no currículo, entender como ele é construído e as implicações das orientações oficiais que o norteia. Ainda, entender que no ambiente escolar esse currículo é ressignificado por sofrer interferências das relações sociais que se estabelecem em seu interior e também das relações de poder que inevitavelmente acabam por sobrepor um grupo ao outro.

Na perspectiva de Choppin, entre as funções que são exercidas pelo livro didático há a Função Curricular que reputa ao manual a responsabilidade pela fidelidade ao programa e quando há concorrência de uma de suas interpretações. O livro escolar “constitui o suporte privilegiado dos conteúdos educativos, o depositário dos conhecimentos, técnicas ou habilidades que um grupo social acredita que seja necessário transmitir às novas gerações” (CHOPPIN, 2004, p. 553).

No que concerne às pesquisas realizadas acerca do livro didático, são identificadas duas linhas: uma que trata das pesquisas que concebem o manual escolar somente como um documento histórico e analisam seus conteúdos, como o estudo de um determinado tema, na busca de informações estranhas a ele e a outra que o analisa enquanto objeto físico e produto que foi fabricado, comercializado, distribuído, consumido e avaliado em certo contexto (CHOPPIN, 2004).

A análise que se seguirá, a partir do aporte de Choppin (2004), fundamenta-se nessa primeira linha e buscará discorrer sobre a abordagem do tema da Península Ibérica Medieval no livro didático, que é apenas uma das fontes a que a pesquisa recorrerá. O autor reitera que o diferencial entre essas duas proposições é esquemática,

uma vez que, uma pesquisa participa – ainda que em proporções variáveis – das duas categorias.

O que as análises apontam sobre as abordagens presentes nos livros didáticos de História, do 1º ano do Ensino Médio, aprovados no Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio – PNLD/2015-2017?

Nos últimos tempos, a Idade Média tem sido “inventada e reinventada, sendo esse processo observado desde meados do século passado paralelamente ao movimento de produção da chamada Nova História” (OLIVEIRA, 2010, p.106). É dessa forma que a historiografia medievalista tem procurado mostrar esse período. Partindo das diversas definições, problematiza com o intuito de provocar a reflexão do aluno, a partir da compreensão mais abrangente do período e de todos os acontecimentos que nele tiveram espaço.

Em nessa perspectiva de pensar o espaço e, nesse caso, situar a Península Ibérica Medieval no contexto histórico da Europa Ocidental, no livro didático 1, logo na abertura da unidade 6, notou-se que é reproduzida uma série de abordagens tradicionais sobre o medievo em geral, diluindo ou silenciando referências específicas sobre a Península Ibérica. A introdução traz a seguinte epígrafe: “Idade Média, com o cristianismo, a Igreja, o feudalismo, a formação dos Estados-nações, a vida intelectual dirigida por escolas e universidades (...) foi o longo caminho de formação da Europa”. Verifica-se que há uma relação estreita entre período medieval e Europa ocidental, estando o Império Carolíngio no centro da discussão. A esse respeito Lima (2012, p. 168) argumenta que:

Apesar das mudanças dos últimos anos, é ainda essa relativa marginalidade de referências à Península Ibérica Medieval que tem predominado no conjunto da produção de conhecimentos históricos veiculados pelo ensino de História. Como parte desse processo, os livros didáticos também são influenciados por uma dupla limitação, ora representando a Península Ibérica como uma região deslocada e ignorada, ora sendo englobada e interpretada à luz de outras regiões

consideradas um padrão modelar e recorrente de Idade Média.

Embora o livro didático 1 ofereça elementos para a compreensão da formação da Europa ocidental, partindo das migrações germânicas e da desagregação do Império Romano do Ocidente, ao tratar da vida social, política, econômica e cultural dos séculos V ao XV, o capítulo faz uma breve abordagem sobre as invasões ocorridas nos séculos IX e X. Nesse contexto é aludida a penetração muçulmana no território da Península Ibérica, porém na perspectiva de explicar o isolamento europeu, a proliferação dos castelos fortificados e a formação do sistema feudal.

No sul, houve a penetração dos muçulmanos (ou sarracenos), que conquistaram parte da península Ibérica e empreenderam sucessivos ataques de pilhagem à península Itálica. Com a insegurança provocada pelas invasões, os europeus ocidentais procuraram se proteger, buscando refúgio no campo (Livro 1, 2013, p. 182).

De acordo com Macedo (2007), os livros didáticos conferem aos conceitos como o feudalismo, a sociedade feudal ou o sistema feudal, uma lógica ao desenvolvimento histórico de toda a Europa, como se houvesse um mesmo “feudalismo” ou uma mesma “sociedade feudal” nos quatro cantos do continente. Para o autor, é preciso descolonizar o ensino de História, significando isso o reconhecimento de identidades como Portugal e Espanha que, em geral, são mantidas em segundo plano.

O caminho seria, a partir dos países ibéricos, realizar um trabalho em conjunto com os conhecimentos prévios dos alunos, adquiridos ao longo do Ensino Fundamental, questionando a eurocentricidade e as consequências que a colonização trouxe ao território brasileiro. Desse modo, encontra-se, também, uma contextualização maior entre a Idade Média e o Brasil.

No livro didático 2, o próprio termo Idade Média é criticado. No entanto, não há uma menção aprofundada à forma como esse conceito foi construído, nem mesmo uma explicação referente ao significado de um período intermediário e de que se aplica apenas à Europa. O trecho abaixo, quando cita as instituições e sistemas

culturais que se formaram no período, como as universidades e os bancos e se refere às Igrejas Católica e Ortodoxa e ao Islã, amplia a discussão. Mas, a menção ainda se limita à Europa Ocidental. Para contextualizar essa abordagem, o professor poderá disponibilizar, na sala de aula, a discussão em torno das relações dessa parte da Europa com a Ásia e com a África, culturas que nessa época se encontravam em pleno florescimento.

No período medieval formaram-se instituições e sistemas culturais importantes, como as universidades, os bancos, as igrejas (católica e ortodoxa) e o Islã. Mas como esses valores, instituições e personagens interagiram? Como saber que heranças a Antiguidade passou para o período medieval e o que esse período legou à chamada Idade Moderna? (Livro 2 , 2013, p. 105).

Nessa mesma linha, pôde-se observar no livro didático 1, que a unidade se limitou à Europa Ocidental para apresentar os aspectos gerais sobre a Idade Média. A proposta para o professor, ao trabalhar com esse manual, é também explicitar o que acontecia em outras regiões da Europa e do Mundo nesse período, a fim de que os alunos possam interpretar e avaliar criticamente o conceito. Pois, mesmo com os esforços de professores, pesquisadores e autores, a Idade Média ainda permanece viva no imaginário da maioria das pessoas como um período marcado por hábitos violentos e pela inexistência de uma produção cultural.

A forma abreviada com que o tema foi tratado nesses manuais remete à seguinte reflexão: por que a Idade Média, pensada e repensada pelos pesquisadores, ainda é pouco discutida no livro didático? Por que a versão estereotipada dos renascentistas e dos iluministas ainda é mais conhecida e difundida do que as visões que são apresentadas pelos estudos mais recentes? Observar essas questões pode trazer a possibilidade de percepção das eventuais lacunas no processo ensino-aprendizagem desse campo do conhecimento, bem como apontar caminhos a serem seguidos.

Essa questão é debatida por Macedo (2007, p. 112) ao afirmar que:

A Idade Média ensinada na escola, todavia, não é a Idade Média dos pesquisadores. Nesse caso, a função social da História tem estatuto diferente do conhecimento erudito e acadêmico, continuando a estar ligado à constituição da memória da nação, do Estado moderno e da supremacia ocidental no mundo.

No capítulo 6 do livro didático 2, cujo título é *A constituição do mundo feudal*, verifica-se que a preocupação central é apresentar as bases do sistema político, econômico e social da Idade Média: o Feudalismo. E, como o objetivo desta pesquisa é buscar no conteúdo desse manual as abordagens sobre a Península Ibérica, constatou-se que o tema é tratado superficialmente.

Nota-se que é uma afirmativa que dá margem para interpretações estereotipadas, ao vincular os muçulmanos à destruição da doutrina cristã. O que é passível de questionamento, uma vez que, segundo Pedrero-Sanches (2005), Macedo (2004) e Castro (2012), o clima era de tolerância e de convivência na Península Ibérica, ao longo da Idade Média. Segundo esses autores, a tolerância se baseava na relação com os “Povos do Livro”, que possibilitou tanto a judeus quanto a cristãos conservar, após a ocupação, uma série de direitos pessoais e religiosos, embora essa permissão se condicionasse ao pagamento de tributos e à submissão à autoridade muçulmana.

Outras referências sobre a Península Ibérica e sobre os muçulmanos são encontradas, porém, notadamente, de forma muito simplificada e na perspectiva de elucidar os fatos considerados mais relevantes do período, como o Império Franco-Carolíngio, as Cruzadas e a cristandade europeia. O que explica a pouca menção ao que ocorria em Portugal e na Espanha no período de dominação islâmica? Silenciar certos conteúdos pode resultar em preconceitos. No caso da Idade Média europeia, por exemplo, uma das religiosidades que mais sofrem equívocos nos livros didáticos é o Islamismo, podendo esse fato contribuir para a formação de preconceitos nos alunos (CAMPOS; LANGER, 2007).

A unidade que tem como título *O Islamismo*, no livro didático 1 é aberta com uma epígrafe de *Peter Demant*: “É notável a semelhança das duas revoluções monoteístas anteriores, o judaísmo e o cristianismo, com a crença e o ritual básico do Islã que, aliás, se

considera a continuação e o aperfeiçoamento daquelas”. [...] (2013, p. 138), que introduz o assunto fazendo menção ao islamismo como um aperfeiçoamento das outras duas religiões monoteístas: o cristianismo e o judaísmo.

O professor poderá aprofundar a análise dessa introdução e do texto como um todo, a fim de investigar, juntamente com os alunos, a História da Península Ibérica a partir do ano de 711, quando *Al Andalus*⁴ foi ocupada pelos muçulmanos. Ainda, aprimorando sobre os acontecimentos que sucederam no interior da região, buscando entender como se deu o encontro entre as três religiões monoteístas. E aproveitando esse contexto, elaborar discussões sobre conceitos como: tolerância, preconceito, diversidade, cooperação, respeito, desprezo, alianças e guerras.

O capítulo 12 dessa unidade, intitulado *Mundo islâmico*, trata o islamismo se referindo à cultura árabe no Oriente Médio, norte da África e na Península Ibérica. Relata a origem da religião islâmica e sobre a importância de Maomé, dando ênfase aos princípios básicos do islamismo. O surgimento do Islamismo e a desagregação do Império muçulmano são sempre relacionados ao cristianismo.

No livro didático 2, *O mundo islâmico* é o título do capítulo 8, cujo conteúdo apresenta o contexto histórico social presente na formação do islamismo. A abordagem tem início com um breve relato sobre Maomé e sobre o momento que marca o surgimento da nova crença monoteísta. Segue apresentando as principais características do Islã, como a crença em um deus único e a submissão do ser humano a Alá.

A expansão árabe e a formação do império islâmico são abordadas no livro didático 1, sem, contudo, um aprofundamento das razões políticas, econômicas, religiosas, militares e culturais da expansão territorial. Também, se houve resistência ou aceitação por parte da população das regiões conquistadas. Quanto à constituição de *Al-Andalus*, o autor não trata, especificamente, a respeito da ocupação muçulmana no ano de 711, na Península Ibérica e dos eventos, como

⁴ Nome dado aos territórios de matriz cultural e política arábico-islâmica na península Ibérica medieval.

a crise do reino visigodo que, somados a outros fatores, desencadearam o processo de dominação muçulmana.

As ausências ou superficialidades de determinados conteúdos também podem ser problematizadas pelo professor. Observa-se que, diferentemente do livro didático 2, o livro 1 não aborda as causas e as consequências da dominação muçulmana. Por exemplo, uma das consequências foram as interações socioculturais que se estabeleceram na Península. A discussão em torno da formação de um local híbrido pode trazer ao aluno a capacidade de percepção da diversidade dos grupos, com suas distintas religiões, culturas e formações sociais.

O entendimento da diversidade cultural como princípio educativo estimula a aprendizagem de valores sociais e culturais do *outro*, desafiando os atores envolvidos na prática pedagógica, por meio do diálogo, a repensar as relações étnico-raciais, sociais, econômicas, políticas e culturais na sociedade, de maneira sensível, investigativa e responsável.

O livro didático 2 aponta que, uma das razões que explica o avanço da expansão islâmica, por vastas regiões, é o seu caráter integrador que pode ser entendido também como tolerância à diversidade cultural. Especificamente, em relação à Península Ibérica, o texto abaixo demonstra que a tolerância cultural e também a religiosa foram características que contribuíram para a formação de uma convivência pacífica entre as religiões monoteístas.

O domínio muçulmano na Espanha foi marcado pela tolerância religiosa. Judeus e cristãos podiam continuar professando sua fé e ser julgados conforme suas tradições, desde que pagassem um imposto. [...] Contraditoriamente, apesar das guerras entre cristãos e muçulmanos, houve uma grande interação cultural e comercial entre esses povos, a despeito das diferenças entre suas crenças religiosas (Livro 2, 2013, p. 148).

Destaca-se a importância do texto-base quando discute a tolerância e a convivência harmônica entre as religiões monoteístas, embora não apresente uma análise mais aprofundada sobre as relações sociais que se estabeleciam entre os mais diversos grupos étnicos que compunham aquela sociedade. O trecho que será mostrado a seguir

oferece condições para um debate em sala de aula a respeito desses valores, fazendo um paralelo com outros espaços e outros períodos. Além disso, poderá proporcionar ao aprendente a capacidade de analisar, de forma crítica, a visão da historiografia tradicional, ligada apenas à história da Europa cristã. — O ambiente de tolerância e livre reflexão que os califados e emirados propiciavam aos estudiosos era o oposto do que reinava na Europa medieval católica, e que reina hoje em todas as vertentes fundamentalistas de vários grupos religiosos (Livro 2, 2013, p. 150).

No livro didático 1, no capítulo *Mundo Islâmico*, também aborda a tolerância dos islâmicos em relação aos judeus e cristãos que puderam manter suas crenças. Assuntos relacionados à tolerância religiosa são essencialmente importantes para que os alunos tenham contato com o islamismo e o judaísmo, pois, em geral, as informações sobre esses temas são escassas e, muitas vezes equivocadas. O professor pode conduzir um debate sobre o que ocorreu na Península Ibérica Medieval, mencionando as relações entre as três religiões monoteístas. Também estabelecer uma relação com o presente, mostrando a situação dos judeus e muçulmanos fora do mundo árabe, inclusive no Brasil.

No que se concerne à relação passado e presente, seria oportuno trazer as informações da participação dos judeus que, além de constituírem um número significativo, contribuíram eficazmente com os governos muçulmanos e cristãos pela capacidade intelectual e conhecimento nas áreas administrativas e financeiras (PEDRERO-SANCHEZ, 2005).

Ao contrário dos cristãos, os judeus adotaram rapidamente a língua árabe e se integraram ao mundo islâmico. As capitais das regiões foram escolhidas por eles, que criaram comunidades florescentes em Córdoba, Toledo, Mérida, Sevilha, Saragoça, Granada e Lucena. Os membros de maior prestígio dessas comunidades ocuparam altos cargos nos palácios dos emires e dos califas, especialmente como médicos, tradutores e embaixadores (RUCQUOI, 1995).

A discussão a respeito dos judeus remete à análise de Feldman (2012). Para ele, refletir sobre o aporte cultural judaico no Ocidente e analisar as difíceis relações entre cristãos e judeus através dos séculos, pode contribuir para a compreensão do preconceito e

ajudar na educação voltada para a diversidade religiosa, cultural e étnica. A problematização partiria do contexto que segregou e excluiu os judeus dos processos políticos e das instituições dominantes, controladas pelas autoridades cristãs e pela Igreja cristã medieval. A maior parte dos estereótipos antijudaicos foi construída no processo de expansão do Cristianismo. Perspectiva diferente da ocorrida na Península Ibérica sob o domínio muçulmano onde:

Os judeus optam por viver sob o emirado e sob o califado de Córdoba e se beneficiam desta tolerância islâmica e do estatuto de Dhimmis. O período é testemunha de uma vitalidade cultural e espiritual do Judaísmo peninsular, que consolida a condição de centro cultural desta religião tradicional. A expressão Sefarad que significaria Espanha, mas que pode ser entendida como a Espanha judaica no contexto medieval ibérico é definida tanto como espaço, quanto como tempo de uma criação religiosa e cultural sem paralelos na Diáspora (FELDMAN, 2010, p. 4).

Outra questão que pode ser conduzida ao debate com os alunos é sobre o que alguns historiadores chamam de singularidade, tendo sido vivenciada no medievo ibérico em razão da coexistência de cristãos, muçulmanos e judeus. Mencionada também por Pedrero Sanches (2005, p. 5), quando afirma que as relações entre esses povos “foi uma situação única, não vivida em nenhum outro lugar. Nos oito séculos que ela durou, múltiplas influências e intercâmbios se processaram nos muitos momentos de paz estabelecidos em meio às guerras”. Nessa mesma perspectiva, pode-se aludir Rucquoi (1995), ao afirmar que as três grandes comunidades religiosas e linguísticas criaram uma obra filosófica, artística, literária e científica de que a Europa setentrional dos séculos XII e XIII iria beneficiar e transformaram *Al-Andalus* numa terra de exceção, tanto no mundo islâmico como no mundo cristão.

No capítulo 7 do livro didático 2, *A vida cultural da Europa medieval*, o texto base apresenta, como centro da discussão, a importância da Igreja Católica e do cristianismo na formação de valores que orientaram a sociedade medieval. A abordagem trata da produção escrita nos mosteiros e catedrais que teriam preservado os textos gregos e romanos, enfatizando a importância dessas

instituições para o cristianismo. Da mesma forma, o capítulo 16 do livro didático 1 cujo tema é a cultura medieval, também enfatiza a discussão em torno da influência da Igreja Católica nas diversas manifestações culturais.

A atividade intelectual em ambos os manuais é retratada ao citar o surgimento das universidades, a escolástica, a arquitetura religiosa e os aspectos da cultura popular; contudo, o papel da Península Ibérica nesse processo é ignorado. Em relação aos filósofos que se destacaram nesse período, são elencados autores como Agostinho e Tomás de Aquino para a discussão da temática das relações entre fé e razão.

Nota-se a ausência de Averróis e Maimônidas, cujos trabalhos foram fundamentais para o surgimento de uma consciência andaluza. “O grande movimento intelectual e filosófico de Al-Andalus, data dos séculos X e XI, tendo Averróis e Maimônidas constituído no século XII seu último florão” (RUCQUOI, 1995, p. 68). No livro didático 1 se encontra referência às obras que foram traduzidas do árabe e do grego, inclusive menciona os avanços na navegação por meio da utilização da bússola, de mapas, do astrolábio etc. O docente pode aproveitar para elaborar uma proposta de pesquisa sobre a origem desses instrumentos e a importância dessas inovações para os países ibéricos.

Quando se referem às universidades, são citadas as cidades onde foram construídas. O livro didático 1 traz um mapa e uma proposta de atividade para que o aluno identifique em que países da Europa atual se localizavam os centros intelectuais da Idade Média como a de Bolonha (1088), a de Oxford (1096), a de Paris (1170), a de Salamanca (1218) etc. Ressalta-se que nesse livro didático não se estabelece uma cronologia sobre a fundação das universidades, ao contrário do livro didático 2. Essa e outras questões também podem ser elencadas com a finalidade de fornecer esclarecimentos sobre em que contexto ocorreu suas construções e o papel dessas universidades para o mundo medieval.

O esplendor cultural experimentado pela Península Ibérica, como resultado das trocas culturais entre cristãos, muçulmanos e judeus, não foi discutido pelos manuais nesses capítulos que tratam da cultura. O florescimento dessa convivência poderia contribuir para um debate sobre a diversidade, uma vez que,

as trocas culturais foram tão intensas (entre iberos, romanos, visigodos, judeus, muçulmanos, africanos, muçulmanos ibéricos, moçárabes, mudéjares e cristãos de outras partes) que a categorização e a identificação de elementos culturais próprios de uma determinada cultura dificilmente podem ser absolutas (SILVEIRA, 2013, p. 137).

Como mencionado anteriormente, ao apresentar as contribuições no campo da Filosofia, não houve menção a Avicena e Averróis. Averróis, que se destacou por tornar a obra de Aristóteles conhecida, é citado somente no livro didático 2, no capítulo denominado “O Mundo Islâmico”.

Os dois livros didáticos afirmam que muitos eruditos viajavam para a Europa muçulmana com a pretensão de entrar em contato com os pensadores árabes. Sendo assim, usar a parte do texto que evidencia a importância dos trabalhos filosóficos e científicos desses autores e abordar a influência de Maimônides, Yeudah ben Levi (judeus), Avicena, Averróis e Alfarabi (árabes), poderá auxiliar o professor para, juntamente com os alunos, aprofundar na identificação das principais contribuições das filosofias orientais (árabe e judaica) para a construção de grandes doutrinas do período medieval.

A intensa atividade artística e intelectual do medievo ibérico e o seu legado foram temas de discussão nos dois livros didáticos que possuem um capítulo sobre o Islamismo, porém os aspectos apresentados nos dois livros poderiam ter sido abordados de forma mais abrangente, demonstrando que esse florescimento cultural resultou das trocas culturais e do diálogo inter-religioso que se processou no território ibérico de dominação muçulmana. Segundo Macedo (2007), a convivência entre os adeptos das três grandes religiões monoteístas revela uma particularidade ibérica que nada ficou devendo a outros povos e complementa:

Sem essa convivência não teria havido trocas culturais tão profícuas, cujo melhor exemplo no caminho intelectual é a conhecida Escola de Tradutores de Toledo, em boa parte responsável pela difusão do conhecimento grego no Ocidente por meio de obras árabes convertidas ao latim por tradutores judeus (MACEDO, 2007, p. 117).

O livro didático¹ aborda, de modo sistematizado, as contribuições dos muçulmanos na produção agrícola, como a construção de grandes obras de irrigação que tornaram produtivas terras antes consideradas estéreis. Ao mesmo tempo, aponta a expansão da atividade comercial nas diversas regiões do mundo e exalta bastante a habilidade comercial e artesanal desses povos.

No que se refere à cultura, esse livro didático enfatiza sobre a propagação de descobertas e conhecimentos como: a bússola, a pólvora e o papel; de textos da Antiguidade Clássica; e do idioma árabe. As contribuições árabes na ciência como a Matemática, a Medicina e a Química também são abordadas. O autor discorre ainda sobre o impacto árabe na cultura ibérica, atribuindo um destaque à arquitetura, mencionando ainda a música, a comida e as roupas. Achando pertinente, o professor poderá fazer uma introdução para demonstrar que os avanços científicos e culturais estão relacionados às relações entre cristãos, muçulmanos e judeus em *Al-Andalus*, entre os séculos VIII a XV.

Nessa linha, o trabalho de Silveira (2009, p. 405) reitera que:

Séculos antes da obra de Aristóteles ser discutida na Paris do século XIII, muçulmanos, cristãos e judeus já trabalhavam em conjunto na tradução e interpretação de textos aristotélicos na escola de tradução de Bagdá (séculos VII-IX d. C.). A mesma colaboração é documentada na escola de tradução de Toledo (século XII-XIII), a qual traduziu os trabalhos do árabe para o latim.

As traduções da obra de Aristóteles denotam a intensidade da troca cultural entre cristãos, judeus e muçulmanos, na Idade Média, e esse tipo de intercâmbio pode ser considerado um exemplo da importância das culturas mediterrânicas na formação cultural da Europa, cuja tendência sempre foi a disseminação da Idade Média, a partir da civilização carolíngia.

Podemos concluir que a partir das análises realizadas que os equívocos, as lacunas e os destaques a determinados temas podem resultar em preconceitos. O estudioso Edward W. Said, em sua obra *Orientalismo*, que retrata a visão do mundo oriental pelo ocidental, adverte que a proposição através da qual se divide o mundo em

orientes e ocidentais, embora resguardada sob o inocente propósito de simples diferenciação, serve, na realidade, para intensificar as discriminações e impossibilitar quaisquer tentativas de aproximação entre as culturas.

Para Said (1990), a visão do europeu em relação ao Oriente é puramente racista, e a saída para a desconstrução da subjugação oriental seria o desenvolvimento de estudos despidos dos velhos preconceitos. Acrescenta: “Investigar o orientalismo é também propor modos intelectuais de tratar os problemas metodológicos a que a história deu origem, por assim dizer, em seu tema de estudos, o Oriente” (SAID, 1990, p. 119).

Considerações Finais

Esta investigação buscou analisar as abordagens da História Ibérica Medieval no livro didático. Um dos primeiros aspectos que foram percebidos através desta pesquisa é que os dois livros didáticos expressaram os acontecimentos históricos na perspectiva da periodização tradicional. A importância da divisão da História em períodos consiste na necessidade de sistematização do conhecimento. Portanto, o uso didático desse recurso é inerente ao processo de produção do conhecimento histórico, como acentua Le Goff:

A periodização é uma racionalização, oferece vantagens como permitir uma abordagem “científica” do conhecimento do passado e especialmente do passado em relação ao presente, porque o período ocupa um lugar na cadeia temporal. Mas também apresentam riscos, em particular os da simplificação e do achatamento da realidade histórica. [...] só é um bom instrumento para o historiador se houver condição para seu método científico seja o de uma ciência que não tenha a rigidez das ciências naturais (LE GOFF, 2008, p. 12).

Ambos os livros didáticos organizam predominantemente os conteúdos históricos de maneira cronológica e se propõem a apresentar uma perspectiva integrada dos conteúdos da História Geral e do Brasil. Apesar disso, são marcados pelo viés eurocêntrico, com

abordagens separadas das histórias africana, americana e asiática, como fica evidenciado pela organização dos capítulos e unidades.

É nesse contexto que a relevância da abordagem do tema da Península Ibérica Medieval, nos conteúdos desses manuais, foi analisada. Foi constatado o privilégio da Europa em relação às demais regiões que somente passam a existir a partir do contato com esse continente. A menção ao medievo ibérico se desenvolveu numa perspectiva linear e teleológica para explicar os eventos históricos ocorridos em outras partes da Europa, como a França, a Inglaterra e a Alemanha. A visão etnocêntrica também é percebida quando há uma concessão de um protagonismo aos católicos em detrimento dos muçulmanos e judeus.

A escassa presença e frequência dos conteúdos referentes à medievalidade ibérica tem relação com a historiografia, com forte tendência francesa do movimento dos *Annales* que viam os medievalistas como Marc Bloch, Jacques Le Goff e George Duby como referências inovadoras e obrigatórias. No entanto, seus trabalhos se concentraram em outras regiões da Europa, excetuando a Península Ibérica (LIMA, 2012).

Outra questão que impacta na dinâmica da produção dos livros didáticos são os descompassos entre o que se produz na academia e o que chega até os manuais. A historiografia tem produzido saberes sobre a Península Ibérica Medieval (LIMA, 2012). Todavia, nas duas publicações analisadas, os autores definem a Península Ibérica Medieval como sendo uma região deslocada, periférica, abordando esse contexto histórico como pano de fundo para outra região considerada o centro do continente europeu.

Há, ainda, outros entraves que interferem na produção final dos conteúdos dos manuais como, por exemplo, o acesso às fontes ainda não publicadas e digitalizadas. Segundo Silva (2012), para os pesquisadores da Idade Média Ibérica, há pouco material disponibilizado *online*, dependendo da importação de obras, o que não ocorre com frequência, devido ao alto custo, ou das viagens desses pesquisadores, que também dependem de financiamento.

Como já mencionado, nenhuma das obras dedicou um capítulo específico ao medievo ibérico. Isto é uma lacuna, visto que é uma região bastante diferente do modelo francês que foi salientado para expor o período. No entanto, é importante ressaltar que se

constatou um esforço, embora limitado, para ampliar a discussão em torno de conceitos como Idade Média, cultura, cotidiano, relações sociais, dentre outros.

No livro didático 1, foram assinaladas algumas generalizações ao associar o conceito de Idade Média ao Feudalismo. Nesse caso, ocorreu que o Império Bizantino e o Islã foram apresentados desmembrados do período medieval. Organização diferente do que foi constatada no livro didático 2, cuja distribuição dos conteúdos apresenta o Islã no contexto da Idade Média e reconhece que o feudalismo é apenas uma etapa da História da sociedade medieval.

Em ambas as publicações, os capítulos que tratam da cultura abriram um espaço para as diversas manifestações culturais do medievo ibérico salientando a presença das universidades, da literatura trovadoresca e das cavalcadas.

Segundo Silveira (2009), os oitocentos anos da presença muçulmana na Península Ibérica repercutiram na formação cultural da Europa; e a historiografia alemã e ibérica abrem o debate que tem como tema central uma Europa formada por valores ocidentais e orientais. Essa corrente apresenta “uma Idade Média que não é dividida em oriental e ocidental, mas definida pelos encontros e pelas trocas culturais, pelo trabalho conjunto nas traduções e pela identificação do outro como o nosso” (SILVEIRA, 2009, p. 408).

De maneira geral, a Península Ibérica não foi destacada, não sendo encontrada uma seção sequer dedicada ao tema. Quando se tratou da Idade Média, não foram apresentados elementos sobre o feudalismo especificamente na península e quando se tratou de *Al-Andalus*, sua menção se deu no contexto da expansão islâmica, sem estabelecer uma relação com o que sucedia no restante da Europa. Elementos encontrados nos dois livros didáticos revelaram manifestações culturais da Península Ibérica, fruto das trocas entre cristãos, muçulmanos e judeus, que, com certeza, contribuirão para que os aprendentes compreendam a Idade Média como uma era que produziu cultura.

Na abordagem sobre as relações sociais e culturais entre os cristãos, muçulmanos e judeus em *Al-Andalus*, alguns avanços foram percebidos através da problematização de questões sobre pluralismo religioso e questões étnicas a partir de uma perspectiva crítica, de

questionamentos e das possibilidades de diálogo. No entanto, ainda sem um aprofundamento dessas relações que, para alguns historiadores, fizeram de *Al-Andalus* uma sociedade singular. Esse contexto serviria para discutir uma visão de mundo que considerasse igualmente a diversidade cultural e étnica dos diversos grupos e ainda para aperfeiçoar valores como tolerância, preconceito e estereótipos. Isso, levando-se em consideração que o ensino é vinculado à formação de uma maneira determinada de enxergar o mundo, de ver a realidade e de formar conceitos para influenciar o mundo.

Foi possível observar também que a atual historiografia vem se firmando com novas expectativas em torno do pensar histórico. Sujeitos, antes esquecidos pela História, vêm cada vez mais adquirindo visibilidade na construção dessa nova História. Os costumes, as culturas e o cotidiano das pessoas tem ocupado cada vez mais espaço nas produções acadêmicas e no livro didático. E isso, embora de forma um pouco ainda tímida, está presente no conteúdo veiculado pelas imagens, textos e atividades das coleções investigadas.

Contudo, vale ressaltar que o manual escolar é apenas um dos elementos que integram o processo educacional e que, para que todas as expectativas de uma nova formação fundamentada na busca da compreensão da diversidade humana sejam atendidas, faz-se necessária a ressignificação do sistema educacional como um todo. Isso significa a reorganização dos objetivos, dos conteúdos, das metodologias e recursos, da relação professor-aluno, da avaliação e do espaço-tempo escolar.

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, L. ; LANGER, J. A História antiga e medieval nos livros didáticos: Uma avaliação geral. *História e História*, Campinas, 29 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=newsletter&ID=78>>. Acesso em: 23 set. 2015.
- CASTRO, A. C. M. de. Sobre identidade e trocas culturais na "Espanha" medieval. *Rev. Plêthos*, v. 2, n. 1, p. 27-37, Niteroi, 2012.

Disponível em: <www.historia.uff.br/revistaplethos>. Acesso em: 5 jul. 2015.

CHOPPIN, Alain. História dos Livros e das edições didáticas: sobre o estudo da arte. *Rev. Educação & Pesquisa*. São Paulo, v. 30, n. 3, p. 549-566. set/dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n3/a12v30n3.pdf>>. Acesso em: 3 fev. 2016.

FELDMAN, S.A. Como tratar dos judeus no ensino de Idade Média? *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v.6, n.11, out. 2012. ISSN: 1982-3053. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/3077-8712-1-PB%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/3077-8712-1-PB%20(5).pdf)>.

Acesso em: 23 mar. 2016.

_____. Tolerância e marginalidade: os judeus na legislação castelhana do século XIII e início do séc. XIV. In: XX Encontro Regional de História: História e Liberdade, 9, 2010, Franca. *Anais*. Franca: ANPUH/SP – UNESP, 2010. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sergio%20Alberto%20Feldman.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2015.

FONSECA, S. G. A História na Educação Básica: conteúdos, abordagens e metodologias. I Seminário Nacional do Currículo em Movimento: Perspectivas Atuais, *Anais*. 11, 2010, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2010-pdf/7168-3-4-historia-educacao-basica-selva/file>>. Acesso em: 9 mai. 2015.

FRANCO JÚNIOR, H. Raízes medievais do Brasil. *Rev. USP*, São Paulo, n.78, p. 80-104, jun/ago. 2008.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. Recife: Global Editora, 2003.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *Rev. de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p.57-63, mar/abr. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rae/v35n2/a08v35n2.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

LE GOFF, J. *Uma longa Idade Média*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- LIMA, M. P. Representações da Península Ibérica nos livros didáticos: os (des)compassos entre a escola e a academia. *Rev. História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 165-196, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.ppghc.historia.ufrj.br/images/publicacoes/2012/numero-1/volume-6-n-1-edicao-completa.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2015.
- MACEDO, J. R. Repensando o ensino da Idade Média no ensino de História. In: KARNAL, Leandro. *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. São Paulo: Contexto, 2007.
- OLIVEIRA, N. A. S de. Os estudos da Idade Média em livros didáticos e suas implicações no Ensino de História. *Cadernos do Aplicação (UFRGS)*, Porto Alegre, v. 23, n.1, p. 101-123, 2010.
- PEDRERO-SANCHES, M. G. *A Península Ibérica entre o Oriente e o Ocidente: cristãos, muçulmanos e judeus*. 2. ed. São Paulo: Atual, 2005.
- RUCQUOI, A. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1995.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SILVA, A. C. L. F. A Península ibérica medieval no Programa de Estudos Medievais de UFRJ. *Rev. Diálogos Mediterrânicos*. Curitiba, n. 2, maio. 2012. Disponível em: <<http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/24/68>> ____ Acesso 3 mar. 2015.
- SILVEIRA, A. D. Europeiaização e/ou Africanização da Espanha Medieval: Diversidade e unidade cultural europeia em debate. *História*, Franca, v. 28, n. 2. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v28n2/22.pdf>>. Acesso em 27 ago. 2016.
- _____. Fronteiras da tolerância e identidades na Castela de Afonso X. In: FERNANDES, F. R. *Identidade e fronteiras no medievo ibérico*. Curitiba: Juruá Editora, 2013.

RECEBIDO EM 22/02/2018
APROVADO EM 12/09/2018

MEDO, PARANOIA, MACARTHISMO E O SÉCULO XXI: USANDO O EPISÓDIO 22 DE *ALÉM DA IMAGINAÇÃO* EM SALA DE AULA

*Fear, paranoia, McCarthyism and the XXI century:
using the 22th episode of twilight zone in classroom*

Rodrigo Otávio dos Santos¹

RESUMO

Este artigo pretende oferecer ao professor de História do ensino médio problematizações relativas à Guerra Fria, ao período macarthista e aos problemas do Brasil e do mundo no século XXI para o uso em sala de aula a partir do episódio de número 22 da série televisiva norte-americana *Além da Imaginação*. Para tanto, discutiremos a questão da televisão e sua forma específica de comunicação, sua utilização em sala de aula e os prós e contras em seu uso didático. Também discorreremos sobre o período macarthista nos Estados Unidos e os reflexos deste na cultura e no cotidiano estadunidense. Depois explicitamos o episódio, apontando os principais pontos da história e seu desenvolvimento. Por último, indicamos ao professor formas de utilizar e problematizar o episódio completo em sala de aula e também suas partes.

Palavras-chave: História; Educação; Cultura de Massa.

¹ Doutor em História pela UFPR, Professor titular do programa de Pós-Graduação em Educação e Novas Tecnologias da UNINTER.

ABSTRACT

This paper pretends to offer to history teachers in high school concerns about the Cold War and the McCarthy era, as well as about the problems in Brazil and the world in XXI century or the use of it in classroom from the 22th episode of the tv show *Twilight Zone*. For that, we will discuss television itself as a communication media, its use in classroom and pros and cons in didactic use. We also write about the Mccarthy era in USA and the reflexes of it in culture. After that, we will write about the episode, showing the focus points in which teachers can pay more attention. At last, we will indicate to the teacher ways of using this episode in classroom.

Keywords: History; Education; Mass Culture.

Introdução

O presente artigo pretende apresentar aos professores de História do ensino médio uma interessante forma de tratar o conceito do macarthismo nos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial. Entretanto, a política da caça às bruxas não se restringe à cultura norte-americana, muito menos é isolada no tempo do pós-guerra. A caça às bruxas, o medo do diferente e a intolerância parecem estar crescendo de forma contundente no mundo e, não diferente, também no Brasil. Assim, este artigo, apesar de se pautar no período do final dos anos 1950, possui questionamentos e direcionamentos que podem ser utilizados pelo professor para debater as questões mais atuais do Brasil e do mundo, tanto no que tange à História quando às Ciências Sociais e também a Filosofia.

O mundo parece estar atravessando um período de grande tensão e medo e, também, grande intolerância, como já pontua Bauman (2008). Com um breve olhar no noticiário noturno conseguimos perceber problemas desta ordem na Alemanha que não consegue lidar corretamente com refugiados, nos EUA com a escalada do populismo de Trump e o consequente embate com as áreas mais liberais do país, na França e a escalada da direita

ultrarradical representada principalmente por Marine Le Pen com sua pregação de ódio ao diferente, na Inglaterra e sua saída do bloco europeu por conta da imigração e também no Brasil, onde grande polarização tomou conta do país após 2015, e parece não cessar. Percebemos ainda em nossos colegas e, principalmente para o foco desta pesquisa, em nossos alunos, disparidade de pensamentos e intolerância relativa às ideias contrárias (ou mesmo diferentes) manifestadas por outrem. Percebemos famílias brigando, amigos se afastando e colegas deixando de conviver por conta de um agravamento generalizado – e mundial – da intolerância.

Este artigo parte da ideia de que a melhor forma de conter esta escalada de inflexibilidade por conta das pessoas é por meio da educação. E também por meio da História, que nos mostra no passado erros semelhantes que ocorreram e quais as consequências de tais erros. Além disso, a História tem o poder de exemplificar e condensar grande quantidade de informação, mostrando possíveis caminhos para o mundo, o país e o indivíduo, como já aponta Bloch (2001). Sob este ponto de vista, acreditamos que o estudo relevante e denso de atitudes de intolerância governamental, neste caso o macarthismo do pós-guerra, e que afetou milhões de pessoas não apenas em seu país de origem, os Estados Unidos, mas também em outros tantos países como o Brasil seja relevante nos dias atuais. Além disso, usar elementos da cultura de massa fortalece e unifica os laços com o público que nos interessa, que são professores do ensino médio e seus alunos. O uso de música, literatura, videogames, histórias em quadrinhos e cinema já demonstram como este tipo de metodologia pode ajudar no aprendizado do estudante. A televisão, como já demonstra Napolitano (2003), também pode ser um elemento de impacto na formação e informação dos aprendizes ao longo de sua caminhada escolar.

A televisão, como podemos perceber por meio dos estudos de Martin-Barbero (1997), está intrinsecamente ligada ao cotidiano da sociedade. Ainda que se pese o crescente uso da internet como principal meio de comunicação para os jovens, principalmente a partir de 2007 com a criação dos smartphones e da popularização da banda larga móvel, a caixa preta ainda sobrevive nas salas de estar da maioria das pessoas não apenas no Brasil, mas no mundo todo. Isto

posto, nos parece apropriado utilizar a televisão na sala de aula para tratarmos de assunto tão complexo com os alunos.

Este uso, porém, não pode ser irrefletido. Santos (2016) explica que o uso de qualquer elemento da Indústria Cultural deve ser submetido à uma reflexão, deve ser pensado e programado. O professor, ao fazer uso de um programa televisivo, como o que ora apresentamos, deve preparar sua aula especificamente para este fim, e sempre levar em conta que o programa a ser transmitido deve sempre ser colocado em xeque, deve ser criticado, questionado e, em última instância, ser tratado como qualquer outra fonte historiográfica, ou seja, deve ser arguido pelo pesquisador e, neste caso específico, pelo professor e seus alunos.

No caso da televisão, como já coloca Jost (2007) há uma certa incompreensão em relação ao seu uso como elemento acadêmico, uma vez que ela não goza do prestígio do cinema, e só muito recentemente seu conteúdo e influência começaram a ser estudados pela academia. E, mesmo estes estudos normalmente são voltados ao noticiário, como explicita Bordieu (1997) ou as formas de manipulação, como fala Chomsky (2003). Nossa pretensão aqui é trazer ao professor de História uma abordagem de uso da televisão que foge do estudo do telejornalismo e foca na teledramaturgia, ou seja, em um produto feito já em videotape para múltiplas exibições, e que não está ancorado tão fortemente aos acontecimentos diários.

A televisão

De certa forma uma modificação do cinema, mas também do rádio, a televisão chega aos lares como uma mistura destes dois elementos. Ela poderia, em seu início, ser tratada como “um rádio com imagens” ou “uma tela de cinema pequena”. Qualquer que seja o entendimento, porém, sabemos que este suporte foi inventando em 1925 por John Baird, como informa Jost (2007). Entretanto, somente depois da Segunda Guerra Mundial que esta forma de comunicação tomou forma e virou elemento hegemônico nos lares, modificando a própria estrutura familiar que, como explica Hobsbawm (1995), se concentrava em torno do aparelho de televisão para assisti-lo em conjunto.

Esta característica familiar da televisão, como um eletrodoméstico pautado na família, na união das pessoas em torno de uma pequena tela, é diferente do cinema. McLuhan (1996) explica a televisão como um meio mais frio do que o cinema, já que a pessoa deve utilizar mais da sua cognição para compreendê-la, ao mesmo tempo que existe uma série de perturbações em volta dela que não existe no cinema. O cinema, mais solene, pede para que as pessoas fiquem caladas. A televisão, mais comunal, pede para que as pessoas comentem, confabulem sobre o que estão assistindo. Jost (2007 p.75) diz: “Enquanto a sessão de cinema suspende o tempo social, a televisão estrutura a temporalidade, a vida do espectador”. Por conta desta particularidade, o autor argumenta que o realizador do programa televisivo, principalmente o de teledramaturgia, comumente fazia um programa mais simples, pois sabia que a sua audiência não estava concentrada da mesma forma como estaria se estivesse no cinema.

Além disso, sempre existe a questão do intervalo comercial, já que como explica Chomsky (2003), o verdadeiro motivo para as pessoas assistirem à televisão em um mundo capitalista é justamente o intervalo comercial, que deve custear a produção e ainda fazer lucro. Portanto, diversas das técnicas narrativas são subvertidas para que possa existir uma inserção comercial. O diretor de um seriado dramático na televisão sabe disso. E é importante que o professor, ao se deparar com o uso desse material, também o saiba, porque este fato condensa uma série de outras questões importantes no uso didático da televisão. Uma das consequências mais interessantes é a autocensura, como aponta Bordieu (1997). Afinal, o programa não pode ir contra as normativas da emissora. E também não pode ir contra o anunciante. Um programa não pode desestimular o uso de determinado produto anunciado ou mesmo indicar um concorrente ou similar.

Outra consequência é que os programas são veiculados, e, principalmente, mantidos na programação da televisão não apenas por conta da quantidade de telespectadores ligados (o que no Brasil é apontado pela empresa IBOPE), mas também pela sua capacidade de captar anunciantes. Chomsky (2003) aponta que o programa pode ser interessante, e ter uma boa base de espectadores fieis, porém, um outro programa com menos espectadores, mas com mais anunciantes tomará seu lugar. O professor pode até interrogar seus alunos sobre

esta questão. Diversos programas na televisão brasileira não possuem muitos espectadores, mas possuem uma relação entre investimento-lucro muito profícua para a emissora. É o caso dos longos programas de auditório nas manhãs, que têm um custo baixo e anunciam diversos produtos ao longo de sua veiculação. Ou mesmo do fenômeno atual de programas que coletam cenas engraçadas do cotidiano veiculadas gratuitamente pela internet e apenas os exibem em determinada ordem. A relação custo-benefício destes programas é interessante para as empresas, já que não gastam com praticamente nada e os anunciantes, ainda que sejam menores que um programa de grande produção, garantem um lucro superior.

Outra questão relativa à televisão é que os programas sempre precisam ter o mesmo tamanho, para se enquadrar em uma grade de programação, como aponta Bordieu (1997). Isso faz com que os programas sejam pensados como seriados, sempre no mesmo horário e sempre com a mesma duração, para que o espectador se habitue a estar presente naquele momento. Esta característica se soma à padronização em gêneros. Programas são jornalísticos, ou dramatúrgicos, ou esportivos etc. E dentro destes há subgêneros, como o que tratamos neste artigo, que é um programa dramatúrgico que atende à fantasia, terror ou ficção científica. Mas há também os programas românticos, os que supostamente são baseados em casos reais, os policiais, os westerns entre outros. Os gêneros, de acordo com Jost (2007 p. 69) são “uma interface entre produtores, difusores e telespectadores. (...) se ele possui uma função estratégica na comunicação televisual, isso se deve à virtude de um nome, de uma etiqueta”

Além disso, os programas precisam ser relativamente curtos. O programa que estamos estudando neste artigo possuía 30 minutos de exibição corrente, ou 25 se descontarmos os comerciais. Essa característica está intimamente ligada ao fato de a televisão ser peça central da casa, porém não um elemento estatizante. Jost (2007) fala que os programas têm pouca duração porque as pessoas em geral estão distraídas na frente da TV, e não reteriam sua atenção por duas horas ou mais assistindo à mesma coisa. Outra restrição diz respeito ao formato. Este é a estruturação completa do seriado como um todo, e descreve o que o programa pode ter e, principalmente, o que não pode ter. É no formato que são decididos o tamanho de cada episódio,

quais as características de seus personagens principais (quando existem), os tipos possíveis de histórias, o tempo entre cada intervalo comercial entre outras características, o que ajuda à empresa produtora, já que ela pode contratar não apenas um roteirista, mais vários. Basta seguir a cartilha previamente estabelecida e os episódios ficarão homogêneos entre si. É importante o professor ter ciência disso, para poder informar aos seus alunos que uma série não é feita por uma pessoa, mas sim por várias, tal qual uma indústria, a indústria cultural explicada por Adorno (2002).

É importante também que os alunos entendam o motivo do uso de programas televisivos em sala de aula. Como já informa Napolitano (2003 p. 13), “é necessário que a escola incorpore o material veiculado pela TV (a mídia mais poderosa, sofisticada e abrangente) como possibilidade de conhecimento”, mesmo porque todas as pessoas na escola acabam por assistir pelo menos um pouco de televisão e, neste momento, somos ao mesmo tempo consumidores, fruidores, decodificadores e também cidadãos. Todas estas características estão imersas em nossos alunos no momento em que assistem a um programa de televisão. O que o professor tem que deixar claro é que o *corpus* a ser colocado em sala de aula (em nosso caso um episódio de Além da Imaginação), está lá para ser estudado, ou seja, deve ser problematizado, questionado, discutido. Não mera distração ou “tapa-buraco” entre aulas. Esta premissa deve ser colocada para os estudantes já no primeiro momento de encontro. Se possível, como salienta Oliveira (2011), no primeiro dia de aula, quando o professor explica o planejamento anual, semestral ou bimestral. Se os alunos perceberem a utilização de um programa televisivo como subterfúgio para não terem aula, o professor terá dificuldade em manter a ordem na turma repleta de adolescentes.

É de suma importância que o professor instigue nos alunos a responsabilidade de serem pesquisadores. De começarem a perceberem que toda produção audiovisual tem elos com seu momento de criação e ecos que muitas vezes perduram até hoje, mesmo porque, como salienta Martin-Barbero (1997), a mediação, ou seja, o movimento entre aparato e seu fruidor, é mais importante do que a mera projeção da televisão. Devemos lembrar que o público não é tão passivo, e há uma relação entre emissor e receptor que é diferente no tempo e no espaço históricos. Entretanto, também é

importante salientar, como faz Eco (1993), que a boa parte das pessoas apenas deixam a televisão passar por elas, ou seja, que a hipertrofia causada pelo excesso de informação audiovisual faz com que o telespectador pouco ou nada absorva da produção que acabou de ver. O aluno deve passar a ser um inquiridor do audiovisual. E a responsabilidade de transformar mero espectador passivo em um questionador ativo cabe ao professor, que deve apontar as incongruências das histórias, as questões formais da linguagem televisiva e inquirir seus alunos quanto ao seu hábito de ver televisão e sua capacidade crítica em relação ao veículo.

Para esta função, estamos de acordo com Napolitano (2003), que diz que o docente, antes de usar a televisão em sala de aula (ou qualquer outra metodologia que ele julgue nova), deve estudar um pouco sobre o suporte e suas características. O professor também deve ser um pesquisador em sua prática docente. Para tanto, é interessante o docente consultar livros sobre o tema da televisão e também livros e artigos sobre o uso desta em sala de aula, para que conheça a base da linguagem que vai demonstrar em sala de aula. E mesmo depois de ter entendido um pouco desta linguagem (não pretendemos que nenhum professor vá se tornar um grande estudioso da televisão. Aqui nossa intenção é meramente instrumental, ou seja, conhecer o suficiente para prover uma boa aula) o docente deve tomar muito cuidado com o programa que vai exibir e quais as consequências metodológicas e educacionais que planeja obter com esta exibição.

Uma das facilidades do novo século é a possibilidade de encontrar programas antigos com muito mais facilidade do que no século XX. Se antes precisávamos ir à emissora de televisão e tentar barganhar um vídeo ou esperar que as videotecas dentro das bibliotecas públicas tivessem arquivado, hoje podemos encontrar vasto material tanto em forma de mídia física, como blu-rays ou DVDs, como também em websites de *streaming* de vídeo, como YouTube, Vimeo ou Netflix e também em sites de downloads espalhados pela internet. Neste caso, é importante que o professor de História faça sua própria videoteca, seja física seja digital, com materiais sempre a mão para as aulas.

Outra coisa que ficou mais simples no alvorecer do novo século são as capacidades de projeção destas peças audiovisuais.

Ainda que saibamos que na realidade brasileira boa parte das escolas não possui um equipamento de vídeo/áudio em cada sala de aula, a maior parte delas possui um laboratório ou sala de projeção, onde este tipo de obra pode ser exibida para os alunos. Como já salientamos, esta projeção fílmica deve estar no planejamento docente desde o primeiro dia, então não ficará difícil negociar um horário específico para levar os alunos à sala de projeção. E, como também já apontamos, esta projeção deve obedecer ao cronograma do professor. No caso aqui explicitado, a questão do macarthismo norte-americano e como ele pode servir de alerta aos jovens neste tão conturbado período brasileiro.

O Marcarthismo

A cultura norte-americana, principalmente após o desenlace da segunda grande guerra desenvolve grande caráter expansionista e, ao mesmo tempo, temeroso em relação às ações de outras nações. Além disso, como explica Fichou (1990, p.123), os Estados Unidos se consideraram durante muito tempo “ao abrigo de qualquer ingerência estrangeira, já que eram protegidos por dois oceanos (*Two Ocean Concept*).” Assim, do ponto de vista norte-americano, a guerra sempre se deu ao longe, fora de suas fronteiras. O belicismo estadunidense também é conhecido como uma das características apontadas por Fichou (1990), e sempre houve um inimigo à espreita. Os cidadãos do país sempre procuraram uma saída bélica para seus conflitos, e sempre enxergaram fora de suas fronteiras um inimigo potencial capaz de juntar os cidadãos em torno da nação.

Esta característica reafirma-se de forma exponencial quando a escalada dos países do bloco socialista, capitaneados pela União Soviética se impõe no planeta. Devemos lembrar, como faz Hobsbawm (1995), que a partir de 1946 os polos de poder do planeta se modificam, principalmente com a derrota da Alemanha Nazista, que ocorreu muito por conta da presença dos soviéticos no campo de batalha. Assim, as nações mais fortes da Europa como Alemanha, Inglaterra, França e Itália estavam com sérios problemas para se reerguerem, e a União Soviética e os Estados Unidos despontam como maiores nações bélicas do mundo.

Estas duas nações, entretanto, viviam modos de vida muito diferentes, e, na visão de seus governantes, opostos e excludentes: capitalismo e socialismo não deveriam jamais ser combinados, acordados ou debatidos. A questão ideológica era tão forte que poucas forças contrárias chegavam à luz dos debates. Estávamos na época da Guerra Fria. Aron (2002) diz que a Guerra Fria foi um período em que a guerra era improvável, mas a paz era impossível. Isto porque era impossível conciliar as duas formas de pensar. Afinal, como informa Hobsbawm (1995, p. 224)

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência — a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da guerra — e não tentava ampliá-la com o uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética.

Esta característica de guerra sem batalhas acabou por gerar consequências principalmente no que tange aos discursos e às retóricas de ambos os lados do conflito. Arbex Jr. (1997) afirma que durante toda a vigência do conflito o mundo foi bombardeado não por torpedos ou mísseis, mas sim por imagens que tentavam provar que o outro lado estava errado, e que seus habitantes estavam sofrendo graças à ganância de seus administradores.

Ao mesmo tempo, vários exageros foram cometidos, uma vez que demonstrar que o outro lado estava errado era prioridade nesta guerra ideológica. Entre estes exageros está o que atualmente chamamos Macarthismo.

O macarthismo, como explica Ferreira (1989), é um movimento anticomunista que se alastrou pelos Estados Unidos em

meados da década de 1950 e trouxe grandes consequências para aquele país. O início do macarthismo, como informa Bianchi (2015) se dá ainda em 1948, quando Witteraker Chambers, ex-editor da revista *Time*, uma das mais prestigiadas nos Estados Unidos declara que havia uma célula comunista agindo dentro de altos escalões governamentais. Ainda que estas declarações tenham se mostrado infundadas, a possibilidade de existência de comunistas agindo nos EUA muniu o senador Joseph McCarthy de credibilidade para deflagrar uma perseguição aos supostos traidores da sua pátria. Para os intelectuais que apoiavam o senador, o macarthismo era uma das grandes armas norte-americanas para a contenção da ameaça comunista que pairava sobre a nação.

A atuação dos macarthistas, como informa Ferreira (1989), consistia em acusações a pessoas e empresas que supostamente teriam ideais comunistas ou estariam de alguma forma compactuadas com ideias lançadas pelo regime socialista. Também chamado de “caça às bruxas”, este movimento incitava pessoas a denunciar outros indivíduos, mesmo que estes fossem amigos ou parentes. Outra característica muito importante e que possui correlatos no Brasil atual é o fato de apontar e denunciar sem provas. Bastava uma denúncia e a pessoa ou empresa eram investigadas pela comissão de assuntos anticomunistas dos Estados Unidos.

Nesta cruzada se embrenharam serviços essenciais como alfândega e os correios estadunidenses, que chegavam inclusive a violar e interceptar correspondências consideradas suspeitas. Além disso, entidades de classe como a dos médicos e a dos advogados aderiram a causa, inclusive prestando juramento de lealdade aos Estados Unidos durante o exercício de seu ofício. Os livros didáticos (principalmente de História e Geografia) sofriam deformações e entregavam aos seus leitores ideais macarthistas, reforçando ainda mais o imaginário com ideias anticomunistas.

A maior nação do mundo vivia sob a ameaça constante – ainda que na maioria dos casos inverídica – dos comunistas. É nesta época que o imaginário norte-americano entende os comunistas como comedores de criancinhas ou vilões capazes de qualquer atrocidade. Não por acaso, a maior indústria de entretenimento do mundo se esbaldava de referências a alienígenas, demônios vermelhos e vilões com aparência cossaca, como podemos acompanhar em diversos

filmes como Vampiros de Almas (*Invasion of the body snatchers*), de 1954, que faz alusão clara à ameaça comunista, que se infiltra nos corações e mentes das pessoas até que elas virem outros seres, O mundo em perigo (*Them!*), de 1954 que mostra uma invasão de formigas gigantes que assim ficaram por conta da energia nuclear soviética, e até mesmo Aventura Perigosa (*Big Jim McClain*), de 1952, que mostra dois investigadores (um deles John Wayne, grande símbolo norte-americano) explicitamente buscando provas da ação de comunistas no Havai.

Ao mesmo tempo, havia resistência a este tipo de perseguição política. Tanto que diversas produções do período buscavam explicitar esta paranoia, como *Viva Zapata!*, de 1952, Não desonres o teu sangue (*My son John*), de 1954 e Sindicato dos ladrões (*On the waterfront*), de 1954 mostravam momentos cruciais onde os protagonistas eram perseguidos por algo que não haviam feito, julgados e punidos tal qual os perseguidos pelo senador e seus pares. Estes filmes também sofreram sanções, e se tornaram clássicos apenas com o passar dos anos, já que em sua estreia foram prejudicados pela política macarthista.

O macarthismo, porém, não durou tanto tempo, e o próprio senador Joseph McCarthy acabou por cair em descrédito e em 1955 acabou por sofrer uma moção de censura, como informa Bianchi (2015) e poucos anos depois veio a falecer de hepatite, provavelmente relacionada ao alcoolismo. Mesmo assim, a ideia de uma caça às bruxas sobreviveu durante muito tempo no imaginário norte-americano, e não raro percebemos isto em discursos de Reagan nos anos 1980 e até mesmo (com uma mudança de inimigo) nos dizeres do novo presidente estadunidense Donald Trump.

O episódio

O seriado televisivo cujo episódio pegamos para este artigo chama-se *Twilight Zone* (Zona do Crepúsculo) em seu idioma original, e foi traduzido no Brasil como *Além da Imaginação*. Sua periodicidade era semanal, originalmente indo ao ar todas as sextas

feiras pela rede norte-americana CBS a partir de 2 de outubro de 1959 e tendo o último episódio de sua primeira fase² ido ao ar dia 19 de junho de 1964 completando assim cinco temporadas televisivas (IMDB, 2017). O programa era composto por histórias ficcionais com temas que gravitavam em torno dos gêneros de suspense, terror, fantasia e ficção científica sempre escritos e produzidos por Rod Serling. Atualmente este seriado pode ser encontrado em cópias em DVD, comercializados nos Estados Unidos pela própria CBS DVD e no Brasil pela empresa World Classics. Também pode ser encontrado em plataformas como Vimeo (<https://vimeo.com/168014736>) e Netflix (<https://www.netflix.com/title/70174036>) para *streaming*.

Para este texto escolhemos o episódio *The Monsters are due on Maple Street* (O monstro da rua Maple) que foi exibido pela primeira vez nos Estados Unidos no dia 4 de março de 1960 e foi o vigésimo segundo a ser veiculado. Este episódio, tal qual os demais do seriado, foi escrito e produzido por Rod Serling. A direção deste episódio ficou a cargo de Ron Winston. Também como em todos os demais episódios, este era apresentado e narrado por Serling. Os personagens mais relevantes da trama são Steve Brand (vivido pelo ator Claude Akins), Charlie Farnsworth (encarnado por Jack Weston), Les Goodman (papel de Barry Atwater), Pete Van Horn (vivido por Bem Erway) e o garoto Tommy (representado por Jan Handzlik). Há diversos outros personagens que compõem a trama, já que existe a representação de uma rua e seus moradores, entretanto eles sequer têm nome.

O episódio de 25 minutos inicia com a abertura clássica onde a voz de Serling situava o espectador e definia as características fantásticas do programa. Em seguida, ainda guiado pela voz de Serling, o espectador é apresentado a uma rua tida como pacata, com seus moradores fazendo churrascos aos domingos e as crianças brincando felizes na frente de suas casas. Com apenas um minuto e cinco segundos de projeção a tela mostra um brilho forte e um som

² Importante destacar que a série teve mais duas fases, uma em 1985 e outra em 2002. Entretanto, nenhuma dessas fases teve o brilho ou o reconhecimento comercial da série inicial. Em 1983 também foi produzido um filme contendo a refilmagem de quatro histórias clássicas da primeira série. Estes episódios foram dirigidos por Joe Dante, John Landis, George Miller e Steven Spielberg

alto, que assusta os moradores que pensam se tratar de um meteoro. Logo em seguida Serling adverte o telespectador que aqueles foram os últimos momentos felizes dos habitantes da rua Maple e o intervalo comercial corta o episódio.

Na volta da pausa a trama mostra que todas as casas estão sem luz elétrica e, mais do que isso, nenhuma forma de energia parece funcionar: telefones, fogões, pilhas de rádio. Nada funciona. Isso apavora a população, que se reúne no meio da rua assustados. Talvez assustados demais para uma simples perda de energia, como comenta a personagem Charlie, fazendo clara analogia ao medo desproporcional provocado pelos supostos comunistas dentro dos Estados Unidos.

Logo em seguida, os personagens descobrem que os motores dos carros também não funcionam, e Charlie e Steve decidem ir ao centro da cidade a pé. Entretanto, eles são interrompidos pelo garoto Tommy, que pede para que eles não vão. É o início da paranoia despropositada. O menino diz “eles não querem que vocês vão” e aponta para cima, dizendo que o suposto meteoro era na verdade uma nave espacial, e que os monstros do espaço não querem que ninguém saia as ruas. Quando confrontado, o menino diz que havia lido sobre isso. Os adultos tentam acalmar a criança e se pôr em marcha, porém Tommy informa que nos livros que leu os alienígenas mandavam para a Terra seres como eles disfarçados de humanos. Diz que os monstros se disfarçam como uma família comum, com pai, mãe e dois filhos. Após esta suposta revelação, a câmera, de forma lenta e gradual, vai mostrando em close os rostos apreensivos dos cidadãos na rua.

A caça às bruxas começa efetivamente quando a personagem de Claude Akins, ironicamente diz que desiste de ir ao centro da cidade para checar a vizinhança para descobrir quem é humano. A câmera então tem um papel essencial na explicitação da tensão, já que ela passeia devagar por entre os rostos apreensivos dos demais moradores da rua Maple, revelando que eles não compreenderam o caráter irônico da afirmação de Steve e que estão cada vez mais assustados.

E a apreensão e o medo pioram quando o carro da personagem Les Goodman liga sozinho. A partir disso, muitas conjecturas começam a ser feitas, com os demais cidadãos insinuando que Les era um dos monstros do espaço, e apresentam fortes certezas

a partir de evidências muito fracas, como o fato dele não ter saído de casa no momento do clarão no céu ou o superficial fato dele parecer “estranho”. Assim, os moradores da rua, como uma multidão enfurecida, vão tirar satisfação com Les. Na cena em questão, exibida aos oito minutos e cinquenta da projeção, a câmera em um plano aberto mostra pelo menos doze pessoas agressivas partindo para cima do suposto monstro, até que Steve chama a atenção de todos, e toma a dianteira para tentar conversar calmamente com Les. Aqui fica patente que Steve é a única pessoa centrada da comunidade. O personagem de Akins, irritado com a falta de senso de realidade de seus vizinhos os acusa de estarem caçando monstros, e explica ao personagem de Barry Atwater que as pessoas estão caçando uma pessoa que supostamente veio do espaço sideral. Les se irrita, mas seu carro liga e desliga novamente, incriminando-o perante a população assustada.

Les Goodman afirma que mora naquela casa há cinco anos, e então uma senhora da multidão diz que sempre achou esquisito ele ficar de madrugada olhando as estrelas. Les responde que tem insônia e, quando caminha em direção à população, descendo da sua varanda, a câmera mostra as pessoas correndo, com medo. Ele então se irrita e fala que as pessoas estão começando algo (deixando subentendido ao espectador que se tratava de uma caça às bruxas) que vai transformar a vida de todos em um inferno. O episódio chega à sua metade e entram os comerciais.

Na volta dos comerciais, a Sra. Goodman, interpretada por Lea Waggner, leva um copo de leite ao seu marido, na varanda iluminada por fracas velas. A câmera coloca o casal em primeiro plano, mas deixa muito visível, no segundo plano, vários grupos de cidadãos agrupados encarando o casal. Steve vai tentar conversar com Les, mas este não deixa que o vizinho chegue perto. O personagem de Claude Atkins, novamente atuando como a voz da razão, diz que há uma loucura na população, no que é interpelado por Charlie, que informa ao vizinho que ele está andando com pessoas suspeitas, ao que este rebate dizendo que todos então são suspeitos, e Steve e Charlie começam a discutir mais fortemente, até que outro personagem diz que Steve fez algo.

Steve então se enfurece e diz para fazerem um tribunal no meio da rua, para que todas as idiossincrasias dos habitantes sejam

divulgadas e julgadas. Indo mais além, diz para fazerem um pelotão de fuzilamento, para matar todos os suspeitos. A paranoia e a insanidade são tão fortes que é revelado que Brand estava construindo um rádio no sótão. Neste momento a sonoplastia do episódio coloca uma música de suspense muito mais alta do que a voz dos personagens, deixando o clima de tensão ainda maior e evidenciando a insanidade dos moradores da rua Maple. Charlie então começa a perguntar com quem Steve estava falando no rádio, e este responde ironicamente que com os monstros do espaço sideral. Os dois começam a discutir ainda mais gravemente até que a câmera dá uma panorâmica geral e o espectador pode perceber cerca de quinze pessoas assistindo a discussão, raivosas. Neste momento Steve se vira para seus vizinhos e diz que estão tentando encontrar um bode expiatório e que com esse comportamento vão se autodestruir. Neste momento a feição das pessoas muda e a câmera mostra os moradores pensativos, e, talvez, com remorso.

Ainda com os closes passando pelos rostos dos atores, se ouve o ruído de passos e as pessoas se viram, curiosas. As cenas intercalam closes dos personagens com o close de pernas andando. Todos então se viram e a câmera se afasta, mostrando a movimentação corporal dos atores, que vão em direção à figura que vem caminhando lentamente, a partir da escuridão. Neste momento o menino Tommy grita que é o monstro que está chegando e um personagem aparece com uma espingarda, que é manuseada por Charlie, que atira no suposto monstro. Quando os moradores correm para ver o corpo inerte do monstro espacial, se deparam com um vizinho, que havia dito que iria averiguar o motivo do blecaute. Neste momento o remorso bate forte em Charlie, agora um assassino.

Imediatamente depois, as luzes da casa do personagem interpretado por Jack Weston se acendem, e as pessoas começam a dizer que Charlie matou muito rápido, julgou muito rápido e que deve estar mancomunado com os monstros. A multidão então vai atrás dele com pedras, que o ferem na cabeça. Neste momento ele começa a gritar que sabe quem é o monstro e aponta para o menino Tommy. A trilha sonora novamente se eleva enquanto a câmera mostra os olhares desconfiados dos moradores, que aceitam a acusação de Charlie. O menino sai correndo, com a multidão atrás dele.

A partir daí, a as luzes de vários moradores começam a se acender e apagar, a trilha sonora fica cada vez mais tensa enquanto o enquadramento mostra closes dos rostos dos personagens sempre inclinados, bem como as tomadas das casas com suas luzes piscantes. O clima de delírio e selvageria fica explícito e então vemos os moradores da rua Maple se armando, e o som do episódio fica tomado por barulho de tiros, janelas se quebrando, gritos de pessoas ao mesmo tempo que as imagens mostram moradores correndo desesperadas, em um cenário caótico.

Já se aproximando de seu desfecho, a câmera dá uma panorâmica da cidade e se ouve um diálogo onde uma voz (naturalmente dos alienígenas) diz que basta parar a energia que o padrão de destruição humana já se põe a operar. O outro alienígena pergunta se o padrão é sempre o mesmo e a resposta é que varia muito pouco: “eles escolhem o inimigo mais poderoso que podem encontrar: eles mesmos”. Os alienígenas caminham e porta do disco voador se fecha, mostrando as estrelas e a voz de Rod Serling:

Formas de conquista não necessariamente vêm com bombas e explosões radiativas. Existem armas que são simplesmente pensamentos, atitudes, preconceitos que só se encontram na mente dos homens. Vale lembrar, que preconceitos podem matar e a desconfiança pode destruir. E a busca medrosa e impensada por um bode expiatório tem sua própria radiação para as crianças, e para as crianças que ainda não nasceram. O triste disso tudo é que essas coisas não podem ser confinadas no Além da Imaginação.

A partir deste episódio, muitas considerações podem e devem ser feitas pelo professor aos seus alunos.

A problematização do episódio e a sala de aula

Como já dissemos anteriormente, uma peça audiovisual só funciona em sala de aula se for problematizada, inquirida, debatida. Isto posto, colocaremos nas linhas a seguir algumas formas e ideias para professores utilizarem o episódio 22 de *Twilight Zone* junto aos seus alunos. É importante salientar, porém, que outras formas de

utilização do mesmo episódio podem surgir das criativas mentes dos docentes e que isso deve ser incentivado e levado adiante.

Dito isso, a primeira coisa que o professor pode salientar aos seus alunos é a semelhança entre o período macarthista e o Brasil contemporâneo. É interessante fazer um paralelo entre a caça às bruxas governamental, ou seja, patrocinada pelo Estado, e uma caça às bruxas fomentada pela população, que sente desejo de julgar e denunciar aqueles que, na sua visão, estão agindo erroneamente. O ensinante pode articular estes dois polos com seus ensinandos. Qual das duas caçadas é pior? E por que? Também se pode confrontar os adolescentes com a perspectiva de que eles mesmos já tiveram este tipo de comportamento. Inquiri-los sobre a possibilidade de já terem acusado alguém sem provas ou mesmo de terem sido acusados sem nada que comprovasse. Mais do que isso, o professor pode promover um civilizado e esclarecedor debate sobre a polarização da sociedade e como esta divisão ajuda a formar grupos de “caçadores”. Ainda pode fazer análises junto aos alunos sobre como esta característica se espalhou pelo mundo no pós-guerra e como se espalha novamente hoje. O perigo aqui é o debate surtir o efeito exatamente contrário ao que desejamos neste artigo. Cabe ao professor não deixar o debate ficar raso e apenas acusatório. Alunos se dividindo em sala de aula pode ser mais prejudicial do que benéfico. Neste caso, apenas o próprio docente pode conseguir perceber se esta é uma boa condução do processo ou não. Uma possível solução para isso é, sempre que os ânimos começarem a se exaltar, lembrar da História, e de como estes movimentos já permearam o planeta em tempos passados. Outra solução – bem menos satisfatória – é encerrar o debate e pedir aos alunos suas opiniões por escrito, em forma de trabalho ou de uma questão na avaliação.

Talvez a primeira coisa que o docente possa fazer, o primeiro passo, seja explicar aos alunos os conceitos de medo e paranoia. Assim, antes mesmo de abrir às ideias dos alunos, cabe ao professor explicar historicamente o receio do estranho, e também o receio exacerbado da presença do outro. Levar os alunos a perceberem que este medo é recorrente em diversas sociedades e mostrar a eles os casos em que este medo se tornou incontrolável, transmutando-se em paranoia. Lembrar casos históricos como o antissemitismo e a Segunda Guerra Mundial, ou a China de Mao Zedong e as

consequências dessa paranoia tanto para os governos quanto para os cidadãos. Mostrar também aos estudantes que a paranoia pode se originar no Estado, mas que só atinge realmente seu ponto máximo quando chega às casas de pessoas comuns.

Outra provocação que o professor pode fazer com seus alunos é pedir para que eles percebam como um fato aparentemente banal – o súbito desligamento da energia elétrica – pode provocar reações das mais exaltadas e desproporcionais com o contexto. Aqui o docente pode novamente inquirir seus discentes para que eles lembrem de alguma história pessoal sobre reações exaltadas de pessoas e também se eles percebem exaltação desproporcional em alguns segmentos da sociedade brasileira e mundial. Isto colocado, é interessante fazer o contraponto da doutrina de McCarthy, já que ela se pautava grandemente em reações desproporcionais. O medo dos “vermelhos” era tão forte que promovia nas pessoas esse tipo de reação. E, mais do que isso, o próprio medo comunista era desproporcional. Como esse medo foi construído pela sociedade norte-americana? Quais fatores contribuíram para que estas reações desproporcionais atingissem tantos lares nos Estados Unidos? Qual a finalidade do governo estadunidense em promover midiaticamente um inimigo tão assustador? Quem ganhava com isso? Quem perdia? Depois deste debate com os estudantes, cabe ao professor fazer o mesmo tipo de questionamentos em relação à sociedade brasileira. Quem promove, quem ganha e quem perde com reações exaltadas da população?

Outro ponto que fica patente no episódio é a questão da paranoia anticomunista. Quando o pequeno Tommy diz que os monstros têm um planejamento para as pessoas da comunidade, ele o faz sem nenhuma prova ou constatação. Mesmo assim as pessoas mais do que dar ouvidos a ele, acreditam na palavra no menino, mesmo ela sendo absurda. As poucas vozes que chamam pelo ceticismo e pela investigação mais criteriosa ficam rapidamente em menor número e logo são caladas. Os demais indivíduos da rua Maple logo são cooptados pela ideia fantasiosa e paranoica. Aqui o professor pode aproveitar para fazer questionamentos aos seus alunos e promover um grande debate. Primeiramente sobre a época retratada: no período da Guerra Fria como as pessoas norte-americanas reagiam a determinadas notícias amalucadas e sem sentido? Peguemos o boato

de comunistas comerem criancinhas por exemplo. O docente pode informar aos seus alunos que isso efetivamente ocorria, e que famílias inteiras acreditavam ser os comunistas antropófagos. A discussão gerada pode ser muito interessante para o entendimento do período, mas além disso, novamente pode ser útil para conhecer a sociedade. O professor pode pedir aos alunos que lembrem outras manifestações incríveis, mas que as pessoas acreditavam, justamente por não analisar criticamente as notícias que recebem. Perguntar aos alunos como estas notícias fantasiosas chegam até eles por meio de websites e redes sociais pode ser extremamente interessante para a formação destes jovens em um tempo onde a pós-verdade parece imperar. Analisar criticamente as notícias, separar o joio do trigo, não se entregar à paranoia simplista e irreal. Este é o ganho que o professor pode ter com esta atividade.

Com a passagem do carro de Les Goodman, o professor pode perguntar a seus alunos como eles se comportam ao ver uma pessoa que supostamente não se adequa ao que está acontecendo. Como vimos na história contada, o simples fato do carro de Goodman ligar e desligar suscita uma desconfiança sobre ele. E, mais do que isso, gera um comportamento medroso por parte das pessoas, que passam a vigiar o suposto amigo dos monstros. A questão aqui a ser debatida com os alunos é a origem dos preconceitos. A razão apontada para que tivessem tanto medo/receio/ódio de Goodman era justificada? Cabe ao professor insistir que este comportamento não está presente apenas no seriado, mas também na vida cotidiana dos indivíduos. Chamar a atenção para a questão dos refugiados que migram para a Europa e são tratados com desconfiança pode ser um bom caminho de problematização desta questão. Também se pode problematizar a questão do medo e do ódio, que, em muitos momentos, acabam sendo aliados. O sentimento de medo pode gerar o sentimento de ódio com grande facilidade, como já nos coloca Bauman (2008).

O personagem de Goodman também pode promover outra discussão, que é a mostrada quando uma moradora informa que ele ficava à noite, olhando as estrelas, ou também quando é revelado que o personagem de Brand estava construindo um rádio no seu sótão. Aqui o aluno pode perceber como um comportamento simples e corriqueiro pode ser distorcido para ser apresentado como “prova” da culpa de alguém. Neste caso o professor pode apresentar os processos

e as acusações contra norte-americanos taxados de comunistas pelos colegas de McCarthy, mostrando ao aluno como eram banais e se o professor quiser, pode inclusive fazer um elo com a inquisição e suas acusações também estapafúrdias. Ao mesmo tempo, convém chamar atenção para as acusações feitas cotidianamente nas mais diversas camadas da sociedade brasileira, e que ganham certa notoriedade, e ar de certeza, ainda que seja mera especulação vazia. O professor pode também trabalhar com seus alunos o papel da imprensa – sobretudo a televisiva – no Brasil e como ela acusa e condena sem passar por um julgamento. A condenação midiática, tão em voga no século XXI, seja nas grandes redes televisivas seja por meio de redes sociais eletrônicas como *facebook*, *twitter* ou assemelhados pode ser facilmente trabalhada a partir deste ponto da história. Muito provavelmente os alunos conhecerão diversos casos onde a condenação midiática chegou antes da justiça.

Outro ponto que deve ser abordado pelo professor se este quiser utilizar o episódio aqui apresentado de *Twilight Zone* é a questão da violência. A cena onde os moradores matam seu contraterrâneo apenas por medo do desconhecido é muito forte, e pode suscitar diversos debates na classe. Talvez o primeiro seja a relação entre ignorância e violência. Quanto menos se sabe sobre algo, mais inseguras as pessoas se sentem, e então a agressividade pode explodir, como também já falou Bauman (2008). Aqui o professor deve relembrar as agressões contra pessoas taxadas de comunistas, que algumas vezes chegaram até mesmo a serem espancadas na rua (FERREIRA, 1989), também pode estabelecer um paralelo com a questão das pessoas comuns na Alemanha nazista, que tinham o mesmo comportamento medroso e violento ou a questão xenófoba que, junto a outras tantas questões, levou a Inglaterra a pedir seu desligamento do bloco comum europeu.

Ainda sobre medo e violência pode o docente também estabelecer vários paralelos com o Brasil. Talvez o mais simples seja também a questão comunista e, como este medo acabou gerando a grande violência do golpe militar em 1964. Os alunos devem ficar sabendo que o golpe foi executado pelos militares com apoio popular, e este surgiu pelo receio ao comunismo, que era tido como a pior das desgraças mundiais. Com o mesmo raciocínio, o professor pode lembrar da eleição em 1989, onde Fernando Collor foi vencedor e, no

segundo turno, instigou medo na população a respeito do outro candidato, Luis Inácio Lula da Silva. O mesmo Collor, também graças ao medo (da inflação, neste caso), provocou uma das maiores violências já vistas no Brasil, a violência econômica, quando confiscou praticamente todo o dinheiro da população brasileira. O professor deve salientar aos alunos que as metáforas usadas por Collor e também pela imprensa sempre eram relacionadas a monstros como dragões, hidras, bichos-papões e outros tantos. O medo foi responsável pela violência, e isto ficou estampado nas capas de jornais e revistas do período. Também é interessante mostrar aos alunos a força do medo e de que forma esta tensão pode virar violência no Brasil atual, com a recente rivalidade entre simpatizantes de partidos políticos ou ideologias conflitantes.

Já no final do episódio chega a grande revelação, de que toda a violência e caos gerado não foi promovido diretamente pelos alienígenas, mas sim pelos próprios humanos, que têm dificuldade em lidar com o diferente, bem como lidar com seu próprio medo. Na narração de Sterling percebemos sua preocupação com a Guerra Fria que, afinal, não era uma guerra com bombas e explosões, como ele mesmo coloca em sua fala. Ele também chama atenção para as armas criadas na mente humana pela sua insegurança e preconceito, que podem matar tanto quanto bombas e granadas. Por último, faz um apelo em relação aos bodes expiatórios que existiam no momento em que escreveu o episódio, já que muitos homens e mulheres foram injustamente acusados durante o período macarthista.

A partir desta frase final o docente pode aproveitar para discutir com seus alunos a questão dos bodes expiatórios durante o período macarthista, bem como pode fazer ligações com outros tantos personagens – famosos ou anônimos – acusados durante momentos de crise. Além disso, é interessante dialogar sobre o peso que este tipo de acusação pode ter sobre uma pessoa ou sobre um grupo. Quem são os atuais bodes expiatórios do Brasil e do mundo? Por que eles estão nesta posição? Estas pessoas merecem estar neste lugar de acusados? Também é muito interessante fazer com que os estudantes percebam as forças políticas e midiáticas que sempre estão por trás deste tipo de acusação não apenas no Brasil, mas também no mundo. Discutir estas questões em sala de aula pode gerar frutos não apenas no ensino de História, mas para a própria cidadania do aluno, que, se atento, pode

procurar compreender melhor o contexto antes de fazer julgamentos apressados ou induzidos pela força da mídia.

Por último, o professor pode discutir a questão da Guerra Fria propriamente dita, principalmente a partir das afirmações de que formas de conquista não necessariamente vem acompanhadas de bombas e tiros. A questão da guerra ideológica pode e deve ser tratada com os alunos em seu ensino médio. Neste caso é até mesmo explícita a referência à Guerra Fria. Basta o professor tratar com os alunos as formas como os EUA procuravam propagar sua ideologia capitalista, da mesma forma que a URSS procurava propagar sua ideologia socialista. O embate entre estas duas formas de pensar gerou uma guerra sem explosões radiativas e sem bombas. Mas fez várias mortes e provocou muito sofrimento, como retratado neste episódio de *Além da Imaginação*.

Considerações finais

Ao fim e ao cabo, podemos destacar que este episódio é muito interessante para o diálogo com alunos em sala de aula. Como foi visto, por mais que a Guerra Fria e o movimento macarthista sejam o foco de Rod Sterling ao escrever o episódio, muitas outras questões podem surgir em sala de aula a partir da utilização desta peça televisiva como fonte histórica.

Cabe destacar também que este mesmo episódio foi considerado um dos melhores entre todos as 156 histórias apresentadas pelo programa em sua primeira produção. Justamente por ter sido considerado um dos melhores, foi eleito para ganhar uma refilmagem, feita em 2003 e que pode também ser utilizada pelo professor para a sala de aula, já que são pouquíssimas as alterações em relação à primeira filmagem.

Enfim, gostaríamos de indicar aos professores que, quando puderem, e com bom planejamento, tragam para a sala de aula peças produzidas pela cultura de massa, pela Indústria Cultural: música, cinema, televisão, história em quadrinhos são algumas das produções que podem ser utilizadas comumente em sala de aula. A partir delas muitas discussões irão surgir e a capacidade de leitura do aluno irá

aumentar, bem como sua capacidade de correlação e seu entendimento histórico.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARBEX JR. José. Guerra Fria. São Paulo: Moderna, 1997.
- ARON, Raymond. Paz e guerra entre as nações. Brasília: Editora da UNB, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. Medo Líquido. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BIANCHI, Álvaro. Buckley Jr., Kirk e o renascimento do conservadorismo nos Estados Unidos. *In: Direita, volver! O retorno da direita e o ciclo político brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- BLOCH, Marc. Apologia da História. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- CHOMSKY, Noam. Controle da mídia: os espetaculares feitos da propaganda. São Paulo: Graphia, 2003.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERREIRA, Argemiro. Caça às bruxas: Macartismo, uma tragédia americana. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FICHOUE, Jean-Pierre. A civilização americana. Campinas: Papirus, 1990.
- HOBBSBAWM, Eric. Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IMDB (Internet Movie DataBase). <<http://www.imdb.com/title/tt0052520>> acesso em 19 de abril de 2017.
- JOST, François. Compreender a televisão. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Rio de Janeiro: Cultrix, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. Como usar a televisão em sala de aula. São Paulo: Contexto, 2003.

OLIVEIRA, Dennison de. Professor-pesquisador em educação histórica. Curitiba: Ibpx, 2011.

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. Fundamentos da Pesquisa Histórica. Curitiba: Intersaberes, 2016.

RECEBIDO EM 30/05/2018
APROVADO EM 11/09/2018

DESDE EL CIELO AL INFRAMUNDO.
REFLEXIONES SOBRE LAS
REPRESENTACIONES CORPORALES DE
INANNA Y DUMUZI A PARTIR DE LA
EVIDENCIA ICONOGRÁFICA Y TEXTUAL*

*Desde o Céu ao Submundo. Reflexões sobre as
representações corporais de Inanna e Dumuzi a partir das
evidências iconográficas e textuais*

*From Heaven to the Netherworld. Reflections on the
corporate representations of Inanna and Dumuzi from the
iconographic and textual evidence*

Rodrigo Cabrera**

Renate Marian van Dijk-Coombes***

* Agências de fomento: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Argentina)/ Stellenbosch University (South Africa).

** Doutorando e Licenciado em História pela Universidad de Buenos Aires. Professor da História Antiga do Oriente Próximo e seminários de línguas orientais (sumério) na Universidad de Buenos Aires. Bolsista no Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) com local de trabalho no Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas (IMHICIHU). E-mail: cabrera.pertusatti@gmail.com

*** Pesquisadora de pós-doutorado na Stellenbosch University. Doutora em Estudos Antigos (Ph.D. in Ancient Studies) pela Stellenbosch University. Mestre (M.A.) e Licenciada (B.A. Hons) em Estudos Antigos do Antigo Oriente Próximo pela University of South Africa. Bacharel (B.A. majoring) em Culturas Antigas do Oriente Próximo e Culturas Clássicas pela University of South Africa. E-mail: rmvandijk@hotmail.com

RESUMEN

En el presente trabajo, proponemos analizar las modalidades establecidas en la representación del cuerpo y la corporeidad de Inanna y Dumuzi, dos divinidades mesopotámicas vinculadas a la potencia vital, pero también a la muerte, a partir de la contrastación de evidencia iconográfica y textual. En nuestra investigación, nos enfocaremos en la manera en que ambas deidades son representadas en el poema *El descenso de Inanna al Inframundo* teniendo en cuenta no sólo las descripciones proporcionadas tanto en la imaginaria visual como en la narrativa literaria, sino también los aportes teóricos de las disciplinas que reflexionaron sobre la noción de cuerpo en el pensamiento occidental y su aplicación a los estudios orientales.

Palabras clave: cuerpo, Mesopotamia, Inframundo

RESUMO

No presente trabalho, propomos analisar as modalidades estabelecidas na representação do corpo e a corporeidade de Inanna e Dumuzi, duas divindades mesopotâmicas ligadas ao poder vital, mas também à morte, com base no contraste de evidências iconográficas e textuais. Em nossa pesquisa, focaremos na maneira como as duas divindades são representadas no poema *A descida de Inanna ao Submundo*, levando em conta não apenas as descrições fornecidas tanto na imagem visual quanto na narrativa literária, mas também as contribuições teóricas das disciplinas que refletiam sobre a noção de corpo no pensamento ocidental e sua aplicação aos estudos orientais.

Palavras-chave: corpo, Mesopotâmia, Submundo

ABSTRACT

In this paper, we propose to analyze the modalities established in the representation of the body and corporeality of Inanna and Dumuzi, two Mesopotamian deities linked to the vital power, but also to death, based on the contrast of the iconographic and textual evidence. In our research, we will focus on how both deities are represented in the poem *Inanna's Descent to the Netherworld*, considering not only the descriptions provided by the visual imagery and the literary narrative but also the theoretical contributions of the disciplines that reflected on the notion of body in the Western thought and its application to the oriental studies.

Palavras-chave: body, Mesopotamia, Netherworld

Palabras preliminares

La “corporeidad” como unidad de análisis ha sido abordada desde la antigüedad hasta la actualidad por la filosofía (desde los autores del mundo clásico hasta la fenomenología a fines del siglo XIX y principios del XX, que impactaron radicalmente sobre el pensamiento posmoderno) y la antropología (en espacial, la denominada “antropología simbólica”), apelando a los dualismos “alma” y “cuerpo” para privilegiar una u otra de las dos esferas en cuestión. En asiriología, la temática del cuerpo ha sido poco investigada o se han enfatizado ciertos aspectos, como el estudio de la imagería visual – sea ésta bidimensional o tridimensional – y las figuras allí representadas, pero, en este caso, realizando meras descripciones de las fuentes empleadas.

En la presente investigación, nos enfocaremos en el estudio de la corporeidad, esto es, el cuerpo humano en cuanto cuerpo simbólico y, por lo tanto, no estático sino envuelto en la dinámica del espacio/tiempo. En palabras de Lluís Duch y Joan-Carles Mèlich, podemos observar que:

(...) el cuerpo humano es primordialmente un *cuerpo simbólico*, es decir, *corporeidad*. La corporeidad es, fundamentalmente, *cinética* y, por eso mismo, se significa por el hecho de que no se reduce a ser un espacio geoméricamente definido, sino que se trata de un espacio atravesado por el dinamismo vital, por el deseo que «permanece siempre deseo» (Bloch) y por la energía que, incesantemente, se desprende de la espaciotemporalidad humana. Se trata, en definitiva, de un espacio *temporalizado* en el que, en la sucesión –a menudo monótona– de las horas y los días, se va concretando la forma de darse a conocer, de aparecer y de relacionarse que es característica del ser humano (DUCH & MÈLICH, 2012 [2005], p. 22).

A partir de estas especificaciones teóricas, indagaremos en los fundamentos ontológicos sobre el cuerpo y las múltiples corporeidades propias de la cosmovisión mesopotámica, que rastreadremos en *El descenso de Inanna al Inframundo (DII)*, cuya recensión corresponde

mayoritariamente a la época paleo-babilónica (1900-1600 a.C.)¹, para cotejarlo con algunas representaciones iconográficas de los personajes centrales del mito.

El objetivo es entender cómo, tanto en el plano figurativo como documental, se (re)presentó la dualidad Inanna/Dumuzi, en cuanto opuestos complementarios, y, en paralelo, se produjeron narrativas asociadas a ambas divinidades, vinculadas a prácticas discursivas políticas y religiosas.

Abordajes teóricos para pensar el “cuerpo” y la “corporeidad” en Oriente

En la tradición occidental, las nociones de “cuerpo” y “corporeidad” aparecen plasmadas primigeniamente en la inversión nietzscheana del dualismo kantiano del *homo noumenon* y *homo phenomenon* o en la crítica de la perspectiva cartesiana expresada a través de la *res cogita* y la *res extensa* (NIETZSCHE, 1990 [1871-1872]; 1992 [1883-1885]). Los dualismos propios de la filosofía clásica, que perduraron hasta la modernidad, son superados en el siglo XIX por Friedrich Nietzsche. El viraje epistémico hacia lo sensible como primordial, frente a lo trascendental como subsidiario/creado, implica una crítica contra toda la filosofía precedente desde Platón, pasando por los autores medievales cristianos y arribando a la tensión entre lo nouménico y lo fenoménico en Immanuel Kant (NIETZSCHE, 1996 [1888], §43, p. 74).

La novedad de la filosofía nietzscheana radica en la inversión del dualismo platónico, donde el cuerpo se manifiesta como instrumento gnoseológico, *i.e.* como hilo conductor de nuestro conocimiento. Por

¹ El texto también se compone de fragmentos de Ur III (c. 2200-2000 a.C.), del paleo-babilónico temprano (c. 2000-1900 a. C.) e, incluso, de época neo-babilónica (c. 626-539 a.C.). La primera publicación de una tablilla asociada al relato de Inanna, la BM 29628, se encuentra en Leonard William King (1902). A ella le siguieron publicaciones aisladas de tablillas que contenían partes del relato como, por ejemplo, las realizadas por Stephen Langdon (1914) y Arno Poebel (1914). Luego, sobrevinieron una serie de artículos escritos por diferentes asirólogos, en su mayoría por Samuel Noah Kramer (1937; 1939; 1940; 1942; 1950a; 1950b; 1951; 1966). Para los años 1970, contamos con la tesis de doctorado de William R. Sladek (1974). Más reciente es la edición y publicación electrónica del relato en *ETCSL* (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>) (BLACK *et alii*, 1998).

otro lado, otra de las ideas propias de Nietzsche, que retomaremos, se vincula con los conceptos de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”; esto es, la presencia del carácter destructivo y caótico/pasional, asociado a la música, frente a la condición ordenada y armoniosa/racional, conectada con la arquitectura, que ya hemos reconocido en trabajos previos (cf. CABRERA, 2013).

En el ámbito de la antropología, una obra precursora sobre el cuerpo es la de Marcel Mauss, donde se alude a “técnicas corporales”². Posteriormente, Michel Foucault (1993 [1963]; 1987 [1975]; 1995 [1976]) plantea una aproximación a los modos sobre cómo se construye la corporeidad y se disciplinan las manifestaciones del cuerpo en la modernidad.

En relación a esta última premisa, contamos con la compilación realizada por John Blacking (1977), sobre la “antropología del cuerpo”, fundante en dicho campo disciplinar. En la década del '80, los trabajos en antropología del cuerpo, en cierto modo, abandonan la idea de cuerpo representacional y el enfoque semiótico – en el que el cuerpo es pensado como símbolo – y se orientan hacia la perspectiva fenomenológica (JACKSON, 1983; JACKSON, 1989; JACKSON, 1996; CSORDAS, 1993; CSORDAS, 1994; CSORDAS, 1999).

En Oriente, las investigaciones sobre el cuerpo y la corporeidad se iniciaron lentamente a fines de los '70 desde una perspectiva de género, haciendo foco en la relación entre el culto de las diosas y el poder político y económico de las mujeres en la antigüedad (BOULDING, 1976; ROHRLICH-LEAVITT, 1977; ROHRLICH-LEAVITT, 1980; OCHSHORN, 1981). Es curioso que las indagaciones sobre el tópico del cuerpo en Oriente no sólo se alimentaron de otro campo de estudios, sino que incorporaron otra dimensión, cuya introducción resultó hasta novedosa para las disciplinas humanísticas *per se*: la problemática de género.

En 1986 y 1987 respectivamente, se celebraron dos congresos sobre este último tópico, donde se incluyen otras perspectivas de estudio sobre las mujeres en la antigüedad oriental, editados por Jean-

² Publicado con el título “Les techniques du corps” en el *Journal de Psychologie* 32 (1934) y, luego, compilado en Marcel Mauss (1971 [1936]).

Marie Durand (1987) y Barbara Lesko (1989)³. No obstante, en el trabajo pionero de Gerda Lerner (1986) sobre género en el Próximo Oriente antiguo, se argumenta que la dominación masculina sobre las mujeres no fue “natural”, sino fruto de un desarrollo histórico que comenzaría en el segundo milenio a.C. en la región.

En el Oriente antiguo, la mujer como sujeto se inserta en una red de relaciones “heterárquicas”. Los vínculos “jerárquicos” forman parte de una “matriz de poder heterárquica”, y, por extensión, todo poder heterárquico se construye como una modalidad de poder, presente en las interacciones entre individuos, independientemente de su grado de parentesco (SVÄRD, 2012, pp. 509-510).

Afortunadamente, en los últimos años, han aparecido diversos trabajos que incorporan otros tópicos desarrollados por la filosofía y las ciencias sociales en Occidente, permitiendo repensar la temática de la corporeidad y el género en Oriente (e.g. COUTO-FERREIRA & GARCÍA-VENTURA, 2014; COUTO-FERREIRA, 2018). De esta manera, el anterior paradigma de estudios, en el que se insertaban muchas de las investigaciones llevadas a cabo en el Próximo Oriente antiguo se posicionaron en los llamados “estudios de la mujer”, que luego dieron paso a los “estudios de género” para el área⁴.

Otra de las cuestiones que favoreció la incorporación progresiva de los estudios de género para pensar distintas problemáticas de la antigüedad oriental fue la complejización en el análisis de la imagería visual, fuente por antonomasia para repensar el tópico de la corporeidad y su figuración plástica. Uno de los artículos inaugurales donde se entrecruzan la problemática de género y los estudios sobre iconografía es el de Irene Winter (1987), en el cual la autora indaga en la manera en que se representa la figura de la sacerdotisa Enheduanna en un disco homónimo, exaltando su efigie y vindicando, en simultáneo, su proyección en la arena pública. En otro artículo, Winter (1996) se enfoca en la representación monumental que realiza el rey Naram-Sîn

³ En la actualidad, podemos mencionar algunos trabajos muy recientes que ponen de relieve la importancia de los estudios de género en las investigaciones llevadas a cabo en el Próximo Oriente antiguo: cf. Saana Svärd & Agnès García-Ventura (2018) y Josué Justel & Agnès García-Ventura (2018).



⁴ A propósito de la historiografía y las perspectivas de estudio sobre la mujer en Oriente, cf. Julia Asher-Greve (2000) y Josué Justel (2011).

de su propia imagen en una estela triunfal y plantea de qué manera el monarca contribuye con la cimentación de un poder público que se piensa como masculino, y cómo ocurre la intersección entre cuerpo masculino, divinidad y prácticas discursivas. En una línea argumentativa semejante, Julia Asher-Grave (1997) discute cómo se establecen categorías específicas sobre la corporeidad en sumerio y las connotaciones de las mismas en relación a las representaciones iconográficas.

Otra de las obras fundantes sobre género y su respectiva proyección visual es la de Zainab Bahrani, en la que la autora sostiene que son fundamentales “las cuestiones sobre sexo/género y subjetividad femenina en la discusión general sobre la mujer en la historia” (2001, p. 7).

En los próximos apartados, abordaremos el *DII* considerando las discusiones teóricas que hemos señalado hasta aquí en paralelo a las figuraciones plásticas de Inanna y Dumuzi. En este sentido, la construcción de sendos estereotipos míticos guarda una relación estrecha con las representaciones sociales de género, aunque el contenido de las narraciones mitológicas (y no así los mitos en cuanto tipologías discursivas) no guarde un vínculo de verosimilitud con respecto al contexto socio-histórico en el que se insertaba. Al respecto, Rivkah Harris sostiene que “los mitos reflejan y refractan el mundo en el que vivieron los/las autores/as, y tal vez sus propias experiencias de vida” (2000, p. 80).

Las representaciones iconográficas tempranas de Inanna y Dumuzi

La devoción por la diosa Inanna se desarrolló de forma paralela al culto a la fertilidad. Hacia fines del período Uruk Tardío, cuando aparecieron los primeros documentos administrativos (NISSEN, 1986), se reconoce el signo correspondiente a la diosa de la fecundidad, el cual también aparece en otros soportes como un motivo decorativo (fig. 1). En los textos arcaicos de Uruk, un haz de juncos con los extremos superiores doblados () y antecedido por el determinativo divino () o signo an es interpretado con el valor de ^dInanna(ATU 208; MEA 103;

WILCKE, 1976-1980, p. 75). Asimismo, abundan en las imágenes de sellos cilindros y sobre otros soportes ciertos tópicos que exaltaban la sexualidad femenina.



Fig. 1: El símbolo de Inanna en época Uruk (a: Va 14539 / b: VA 14539)
 (© Vorderasiatisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin / Preußischer Kulturbesitz / VAM-Olaf M. Teßmer)

Por otra parte, en la iconografía mesopotámica, existen diversas representaciones de Inanna, pero contamos con muy pocas de su consorte Dumuzi. Una de las primeras obras, que podría mostrar a ambos dioses juntos, es el vaso de Uruk o Warka (fig. 2) de fines del cuarto milenio a.C. La pieza posee cuatro registros y el superior ostenta una figura femenina, que se identificaría con Inanna, debido a los postes con anillos detrás de ella.



Fig. 2: Vaso de Uruk o Warka
(Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warka_Vase1.jpg)

Según Denise Schmandt-Besserat, el personaje se corresponde más bien con una sacerdotisa de la diosa (2007, pp. 43-44), aunque esta hipótesis resulta improbable, ya que a pesar de la rotura del recipiente y que la mayor parte del tocado de la figura se encuentre casi irreconocible, un cuerno, que indicaría su divinidad⁵, es visible justo a la derecha de la parte quebrada. Además, sobrevive una porción del registro superior, la cual permite reconstruir la escena en la que Inanna recibe a un personaje identificado como “rey-sacerdote”. Se cree que dicha representación se relaciona con el rito del *hieros gamos* (JACOBSEN, 1976, p. 24).

A propósito, una serie de figurinas en arcilla cocida de época paleo-babilónica (Isin/Larsa) representan a una pareja copulando (fig. 3). De acuerdo con Jeremy Black y Anthony Green, éstos tendrían “algún tipo de relación con los rituales del ‘matrimonio’ de Dumuzi e

⁵ Para una discusión sobre la tiara de cuernos como un rasgo pictográfico de las divinidades, cf. Renate van Dijk (2011, pp. 130-151).

Inanna” (1992, p. 157). Aunque esto es posible, las figuras no tienen algún significante iconográfico relacionado con la esfera divina, *e.g.* la tiara de cuernos, y, por consiguiente, la cópula puede también no hacer referencia a estas dos deidades.



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Modelgeformtes Terrakottarelief mit erotischer Szene, Ident. Nr.: VA 06214
© Foto: Vorderasiatisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: VAM-Olaf M. Teßmer



Fig. 3: Pareja copulando. La mujer está bebiendo cerveza (VA 6214)
(© Vorderasiatisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin / Preußischer Kulturbesitz / Olaf M. Teßmer)

Gianni Marchesi y Nicolò Marchetti sostienen que el personaje convencionalmente reconocido como el rey-sacerdote en el citado vaso

de Uruk, en realidad, encarna a una deidad masculina, que equiparan con Ninĝirsu (2011, pp. 189-196). El argumento de los autores se fundamenta en la confrontación del motivo con la figura que se encuentra en un pequeño bajorrelieve del Louvre denominada “*figure aux plumes*” (AO 221) (fig. 4). No obstante, el tocado de plumas no es coherente con la iconografía del “rey-sacerdote”.



Fig. 4: *Figure aux plumes* (AO 221)
(© Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Philippe Fuzeau)

Por otra parte, Donald Hansen sugiere que la figura del rey-sacerdote pertenece a Dumuzi (1998, p. 49), mientras que Thorkild Jacobsen postula que la representación corresponde a Amašumgalanna, *i.e.* el esposo de Inanna (1976, p. 24). Esta postura no es incongruente con la anterior, dado que Dumuzi, desde el Protodinástico, poseía como uno de sus epítetos el de Amašumgalanna (LEICK, 1998, p. 31). En los sellos cilindros del periodo de Uruk, se muestra al rey-sacerdote llevando una espiga de cebada. El pictograma correspondiente a la espiga de cebada, pero convertido en cuneiforme y con el determinativo divino delante se transforma en el signo para Dumuzi (DOUGLAS VAN BUREN, 1945, p. 13). En suma, si la figura del rey-sacerdote representa a un dios, la misma debería ser la de Dumuzi.

Inanna y el cuerpo dionisiaco de la deidad: la “Reina de la Noche”

En el *DII*, la imagen del cuerpo de la diosa se relaciona con una serie de prácticas rituales, que posibilitan el ingreso de Inanna a la “Tierra sin Retorno” o *Kurnugia*. Las descripciones del *DII* permiten reconocer la intertextualidad del relato y, de este modo, delimitar el contexto de escritura del mismo. Diversos estudiosos consideran al *DII* como una obra polifónica, que remite a otras narraciones como *El sueño de Dumuzi* o *Dumuzi y Geštinanna* (SLADEK, 1974; KATZ, 1996, p. 93, CABRERA, 2015). En cierta manera, la integración del *DII* en un sustrato mítico mayor serviría para remarcar los aspectos dionisiacos/tremendos de Inanna y contraponerlos a sus caracteres apolíneos/fascinantes, que aparecen mencionados al comienzo del relato.

Asimismo, en el *DII*, así como en otras fuentes, Inanna está asociada a ciertas expresiones sensibles, que indicarían su antropomorfización (SLOBODZIANEK, 2010, pp. 28-29). En este sentido, la humanización de Inanna explicitaría el nexo existente en la construcción de la corporeidad de la deidad con la realza como institución de orden y poder, y, por tanto, con el cuerpo monárquico, al que estaría vindicando de algún modo, como en *Inanna y Ebiḫ*. En la

narración, se exaltarían los rasgos más belicosos de la deidad o su “terror reverencial”, denominado *ni₂* (sumerio) o *puluḫtu* (acadio) en la cosmovisión mesopotámica⁶.

La descripción de la diosa al comienzo del *DII* ofrece una imagen de orden y perfección. Antes de descender a la Tierra sin retorno, Inanna se jacta de manipular las “fuerzas divinas” o *me* y se prepara ritualmente con diversos atavíos ceremoniales. Curiosamente, tanto las fuerzas divinas como las vestiduras de la diosa suman en total siete, en coincidencia con los siete portales del Inframundo, que debe atravesar una vez que se desprende de las mismas.

14. *me imin-bi za₃ mu-ni-in-kešda*
15. *me mu-un-ur₄-ur₄ šu-ni-še₃ mu-un-la₂*
16. *me šar₂ ġiri₃ gub-ba i-im-ġen*
17. ^{tug₂}*šu-gur-ra men edin-na saġ-ġa₂-na mu-un-ġal₂*
18. *ġi-li saġ-ki-na šu ba-ni-in-ti*
19. ^{na₄}*za-gin₃ di₄-di₄-la₂ gu₂-na ba-an-la₂*
20. ^{na₄}*-nunuz tab-ba gaba-na ba-ni-in-si*
21. ^{tug₂}*pala₃ ^{tug₂}pala₃-a⁷ bar-ra-na ba-an-dul*
22. *šimbi lu₂ ħe₂-em-du ħe₂-em-du iġi-na ba-ni-in-ġar*
23. *tu-di-da lu₂ ġa₂-nu ġa₂-nu gaba-na ba-an-ġid₂*
24. *ġar guškin šu-na ba-an-du₈*
25. *gi-diš-ninda eš₂-gana₂ za-gin₃ šu ba-ni-in-du₈*
26. ^d*Inanna kur-še₃ i-im-ġen*

14. Las siete “fuerzas divinas”⁸ ella tomó.
15. Recogió las “fuerzas divinas”, entre sus manos las transportó.
16. La totalidad de las “fuerzas divinas” tuvo en su poder⁹.

⁶ El término *ni₂* /*puluḫtu* se traduce con el sentido de “miedo” (ePSD N; CAD P: 505).

⁷ En *ETCSL*, c.1.4.1, 21, el verso es transliterado ^{tug₂}*pala₃ ^{tug₂}na.m.nin-a*. El vocablo *pala₃* se puede transcribir como *nam.nin*, es decir, “dignidad de *nin* (sumo sacerdotisa)”. En efecto, ^{tug₂}*pala₃* es exactamente igual a ^{tug₂}*na.m.nin*. El determinativo para vestidos, ^{tug₂}, especifica que es un “traje de sumo sacerdotisa”.

⁸ En sumerio, el vocablo *me* significa “ser”, “propiedades divinas que permiten la actividad cósmica”; “oficio”; “orden (cúltico)”; “rigidez”; “silencio”; “limpiar”; “deseo” (ePSD M). El concepto de *me* equivale al acadio *paršu*. En el campo de la asiriología, ha sido abordado por diferentes autores, e.g. Karl Oberhuber (1963), Gertrud Farber-Flügge (1973), Yvonne Rosengarten (1977), Annette Zgoll (1997) y Vladimir Emelianov (2004, 2009, 2010).

17. El turbante, la corona de la estepa, colocó sobre su cabeza.
18. Ella se colocó una peluca sobre la frente¹⁰.
19. Una gargantilla de piedras de lapislázuli muy pequeñas se colgó en el cuello¹¹.
20. Dos perlas ovaladas se insertó en el pecho.
21. Con los trajes de sumo sacerdotisa ella cubrió su cuerpo.
22. Con el cosmético “que venga el hombre, que venga” ella se pintó los ojos.
23. El pectoral “ven hombre, ven” lo extendió sobre su pecho.
24. Ella se puso un brazalete de oro en la mano.
25. La vara de una *ninda* y la cuerda de *gana* hechas de lapislázuli llevó entre sus manos
26. Inanna fue hacia el Inframundo.

**Tablillas Ni 368 + CBS 9800; CBS 1393; CBS 12368+12702+12752;
Ni 2279
(ETCSL c.1.4.1: 14-26)**

La manipulación ontológica de las fuerzas divinas y los ropajes se relaciona con la preparación y posterior periplo de Inanna hacia el Inframundo¹². En este sentido, las vestiduras de la diosa, en tanto atavíos ceremoniales, son necesarias para realiza el rito de paso al mundo de los muertos y, por lo tanto, en el plano metafórico, la

⁹ En sentido literal, *ĝiri3-gub* denota algo así como “poner el pie sobre algo”, pero significa “pisar”, “entrar”, “salir” (ePSD Ĝ). Aquí podemos traducirlo como “puso el pie encima de la totalidad de las fuerzas divinas”.

¹⁰ El vocablo *hi-li* es polisémico y se vincula con la palabra *hilib2*. Ambas significan “atractivo sexual”, “(ser) exuberante”, “tener placer”, así como también “peluca ritual” (ePSD Ĥ). En *ETCSL*, el verso es traducido “ella toma una peluca para su frente” (t.1.4.1, 14-19) y, en una traducción temprana, “mechones de pelo ella se fijó a la frente” (KRAMER, 1951, p. 2). El verbo *šu-ti* tiene por significado “aceptar”, aunque adopta las siguientes acepciones en acadio: *leqû*, es decir, “tomar (el control)”, y *mahāru*, “enfrentar”, “confrontar”, “oponerse”, “recibir” (ePSD Š). El uso de trajes y pelucas para vestir estatuas con fines rituales era algo habitual en los templos mesopotámicos.

¹¹ En el *DII*, la “gargantilla de piedras de lapislázuli” está vinculada con el poder divino, que es justo y no se considera arbitrario, a pesar de aparecer con un carácter coactivo. En *La exaltación de Inanna*, conocida en sumerio por su incipit como *nin me šar2-ra*, se describen algunos rasgos coléricos de la deidad, que se relacionarían con el orden y la justicia, como el término *ša3 — i3 — ĥu12*, que también aparece en diversas inscripciones de Šulgi (SLOBODZIANEK, 2010, p. 30).

¹² *E.g. Enki y el orden del mundo e Inanna y Enki*. En ambos registros textuales, se describe a las fuerzas divinas como potencias vivificadoras y dinamizadoras del cosmos.

descripción del cuerpo engalanado de la divinidad expresaría la noción de viaje y pasaje al Inframundo (VERDERAME, 2009, pp. 68-70). En otros relatos, como en *Dumuzi y Geštinanna*, también está presente esta conexión, así como la idea de intertextualidad entre sendas narraciones.

7. tug_2 - ba_{13} kug^{tug_2} $pala_3$ -a tug_2 nam - nin - zu nam - ba - mu_4 - mu_4 - un kur - $še_3$ ed_3 - de_3

8. men kug me - te ka $silim$ - ma $saĝ$ - zu -a um - ta - $ĝa_2$ - ar kur - $še_3$ ed_3 - de_3

9. $ĝi$ - li -a igi - zu la - ba - ni - in - du_7 kur - $še_3$ ed_3 - de_3

7. No te pongas tu sagrado traje *ba*, no te pongas los trajes de sumo sacerdotisa, desciende hacia el Inframundo.

8. Quitate el sagrado tocado, el espléndido ornamento de tu cabeza, desciende al Inframundo.

9. No realces tu apariencia con una peluca, desciende al Inframundo.

Dumuzi y Geštinanna (ETCSL c.1.4.1.1: 7-9)

La descripción del cuerpo de Inanna en el *DII* y en el mito anterior se relaciona con la idea de perfección y ordenamiento en el plano cósmico, ya que aparece vinculada a la noción de fuerza divina y, por extensión, de justicia, normatividad y magnificencia. En este sentido, el cuerpo de la diosa muestra un aspecto apolíneo en contraposición a los rasgos dionisiacos, que asumirá al final del relato cuando condene a Dumuzi y exhiba una cara totalmente nefasta. No obstante, cuando atraviesa los siete portales y se encuentra desnuda frente a Ereškigal, se presenta a través del arquetipo de “diosa doliente” y sucumbe ante los Anunna.

164. gam - gam - ma - ni tug_2 zil - zil - la - ni - ta lu_2 ma - an - de_6

165. nin_9 -a- ni $ĝi^s$ gu - za - ni - ta im - ma - da - an - zig_3

166. e- ne $ĝi^s$ gu - za - ni - ta dur_2 im - mi - in - $ĝar$

167. dA - nun - na di - kud $imin$ - bi igi - ni - $še_3$ di mu - un - da - ku_5 - ru - ne

168. igi mu - $ši$ - in - bar i - bi_2 $uš_2$ -a- kam

169. $inim$ i - ne - ne $inim$ - $lipi$ - $š$ - gig - ga - am_3

170. gu_3 i - ne - de_2 gu_3 nam - tag - tag - ga - am_3

171. $munus$ tur_5 - ra uzu - $niĝ_2$ - sag_3 - ga - $še_3$ ba - an - kur_9

172. uzu-niĝ₂-sag₃-ga ẽš¹³kak-ta lu₂ ba-da-an-la₂

164. Una vez que se encuentra encorvada [y] se le quitan los ropajes, se la llevan¹³.

165. Su hermana¹⁴ se levantó de su trono.

166. Ella se sentó en su trono.

167. Los Anunna, los siete jueces, pronunciaron una sentencia ante ella.

168. La miraron [con] la “mirada de la muerte”.

169. Le hablaron [con] la “palabra de la ira”.

170. Le lanzaron el “grito de la culpa”.

171. La mujer, enferma, fue convertida en un cadáver.

172. El cadáver fue colgado de un clavo.

Tablilla CBS 15212
(ETCSL c.1.4.1: 164-172)

Diversos estudiosos han planteado que la desnudez de Inanna es sinónimo de expiración. Asimismo, otros autores sostienen que el acceso de la diosa al Inframundo sin sus ropajes ni sus poderes divinos sería una estrategia persuasiva elucubrada por Ereškigal y no un requerimiento para entrar al Inframundo demandado a todos los forasteros (KATZ, 1995, pp. 221-223). Sin embargo, la necesidad de despojar a Inanna de sus atributos está asociada al deseo de destruir el cuerpo sagrado y magnificante de la diosa, eliminar su potencialidad divina, su imagen aterradora, sojuzgarla y aplacar el miedo/*puluĝtu* que generaba.

En otras fuentes documentales e iconográficas, estos aspectos temibles de la diosa son exaltados y creemos, por consiguiente, que debían ser neutralizados o sometidos. Por ejemplo, una figura, a menudo identificada con Inanna y conocida como “Reina de la noche” o relieve Burney (ANE 2003-718.1) (fig. 5), exhibiría ciertos rasgos propios de la deidad en el *DII*.

¹³ En ETCSL t.1.4.1. 164-172, el verso es traducido: “*Después de que ella se había agachado y se había quitado la ropa, se la llevaron*”.

¹⁴ Es decir, la hermana de Inanna, Ereškigal.

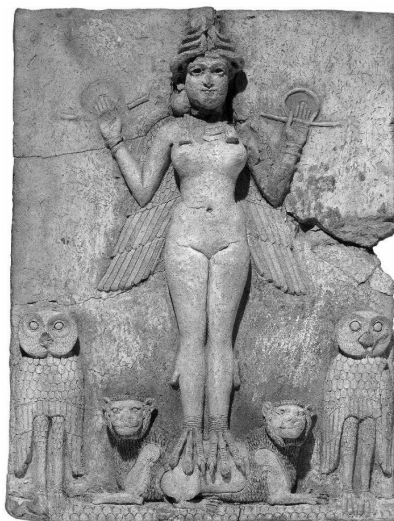


Fig. 5: Relieve Burney o “Reina de la Noche” (ANE 2003-718.1/ AN33323001)
(© The Trustees of the British Museum)

La representación muestra a una diosa desnuda modelada en alto relieve con alas colgando de sus hombros. La misma lleva un casco con cuernos, que marca su divinidad, un collar y ostenta un anillo y una vara en cada mano. Sus pies tienen forma de garras de ave de rapiña, mientras se alza sobre las espaldas de dos leones y está flanqueada por dos lechuzas. Dichos animales están ubicados en un patrón de escala que indicaría la presencia de montañas.

Además, existen placas moldeadas en terracota (*e.g.* AO 6501) (fig. 6) e impresiones de sellos cilindros (WOLKENSTEIN & KRAMER, 1983, p. 51) con caracteres semejantes a los del relieve Burney. Sin embargo, la deidad del relieve es la única figura en la imaginería mesopotámica realizada sobre dos leones, portando el símbolo del anillo y la vara. Otras representaciones efectuadas en placas de terracota también parecen tener pies humanos, en vez de garras de ave. Las similitudes sugieren que, a pesar de las diferencias, las figuras que encontramos en la estatuaria, en las

improntas de sellos cilindros y en el relieve Burney representan a la misma diosa, conocida popularmente como “Reina de la Noche” (ALBENDA, 2005).



Fig. 6: Placa en terracota de Inanna (AO 6501)
(© Photo RMN / Franck Raux)

En 1937, un año después de que el relieve fuera publicado por primera vez en el *Illustrated London News*, Emil Gottlieb Kraeling consideró que la deidad representada no era Inanna, sino Lilitu (la Lilith hebrea) (1937, p. 18). Algunos autores siguen apoyando dicha hipótesis, aunque la misma ha sido abandonada ampliamente, ya que Kraeling identificó a la Reina de la Noche con Lilitu, debido a una traducción errónea de la *Épica de Gilgameš*.

Para Thorkild Jacobsen, la figura del relieve Burney muestra uno de los aspectos de Inanna en calidad de diosa de las rameras y, por ende, la escultura sería exhibida originalmente en un burdel (1986, pp. 1-11). A favor de dicho posicionamiento, se encuentra el león como animal prototípico de Inanna –en calidad de *ekdu*, i.e. “fiero”– y la vara y el anillo, las cuales Inanna en el *DII* manipula antes de ingresar al Inframundo. Según Jacobsen, el collar de la “Reina de la Noche” le otorga el estatus de prostituta a la portadora y las montañas debajo de los leones simbolizan el hogar original de Inanna al este de Mesopotamia. Del mismo modo, Diane Wolkenstein y Samuel Noah Kramer sugieren que la figura personifica “el aspecto ctónico de Inanna/Ishtar [que] deriva de su asociación a las criaturas demoníacas y con frecuencia a las aves y los dioses que habitan el mundo subterráneo” (1983, p. 189). Si la Reina de la Noche es Inanna, la inexistencia de ropa puede ser indicativa de la desnudez de la deidad cuando desciende al Inframundo.

Dado que la premisa de que la Reina de la Noche reflejaría algún aspecto de Inanna es tan perspicaz, un vaso hallado en Larsa y conservado en el Louvre (AO 17000) (fig. 7), el cual tiene cuatro placas en miniatura que representan a la diosa, así como una imagen inscrita y pintada de la misma, se conoce actualmente como el “vaso de Ištar” (DEMANGE *et alii*, 1995, p. 59).

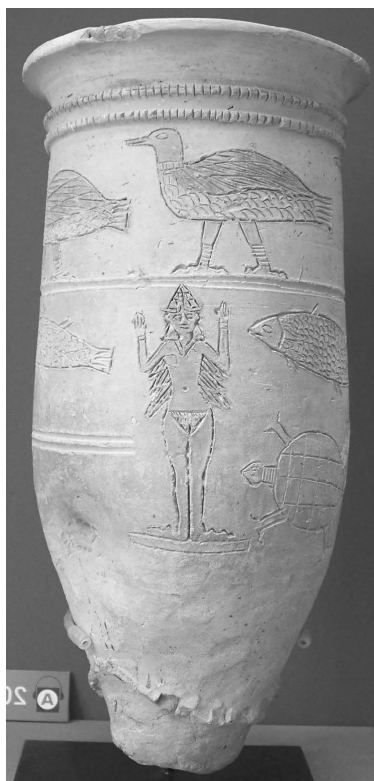


Fig. 7: Vaso de Ištar (AO 17000)
(© R.M.N./J. Galland)

Sin embargo, aunque Thorkild Jacobsen dé razones para identificar a la Reina de la Noche con Inanna, también la misma podría ser Ereškigal, la divinidad de los muertos y hermana de la anterior. Las alas hacia abajo de la divinidad, así como las lechuzas y el fondo negro del relieve, podrían dar cuenta de la conexión de la diosa con el Inframundo. Además, las montañas, que Jacobsen relaciona con el hogar primigenio de Inanna, podrían ser también una proyección del mundo de los muertos, dado que la palabra sumeria más común para definir al Inframundo –al menos en la literatura– se escribe con el signo *kur*, que también significa “montaña” (KATZ, 2003, p. 63 y *passim*).

Por otra parte, las divinidades masculinas y femeninas son representadas empuñando una vara y un anillo entre sus manos, cuyos objetos son entregados a un rey en actitud orante – como en el caso de la famosa estela en la parte superior del *Código de Hammurabi* –, simbolizando el poder y la justicia para ejercer un buen gobierno (BLACK & GREEN, 1992, p. 156). No obstante, la Reina de la Noche posee una vara y un anillo en cada una de sus manos. La vara y el anillo propios de Inanna podrían habersele arrebatado en su visita a su hermana en la *Kurnugia*, y el relieve Burney, de este modo, personificaría a Ereškigal, sosteniendo su vara y su anillo más los pertenecientes a la intrusa (ARUZ, BENZEL & EVANS, 2008, p. 22). Dominique Collon se inclina por esta idea, pero admite que no existe un nexo directo entre la figura del relieve Burney y Ereškigal, dado que la iconografía vinculada a la deidad del Inframundo no es del todo conocida (2005a, pp. 43-45).

Dumuzi y el cuerpo apolíneo de la divinidad: el “dios muerto en el sarcófago”

La última parte del *DII* es indicativa de otros atributos propios de la corporeidad de Inanna y de su consorte Dumuzi. En primer término, son peculiares las conexiones entre esta sección del mito y el relato conocido como *Dumuzi y Geštinanna*, del que el *DII* habría tomado algunas estructuras. Asimismo, el nexo entre ambas narraciones contribuyó a transformar a Dumuzi en víctima de Inanna (KATZ, 1996, pp. 93-103) y, de este modo, lo tremendo/dionisiaco de la diosa predominaría sobre lo benéfico/apolíneo del pastor. El ascenso de Inanna la convierte de víctima en victimaria y a su paredro en el depositario de su terror o *puluḫtu*.

353. sipad-de₃ gi-gid₂ gi-di-da igi-ni šu /nu\~mu-un-tag-ge-ne

354. igi mu-un-ši-in-bar igi-uš₂-a-ka

355. inim i-ne-ne inim lipiš-gig-ga

356. gu₃ i-ne-de₂ gu₃ nam-tag-tag-ga

357. en₃-še₃ tum₃-mu-an-ze₂-en

358. kug ^dInanna-ke₄ su₈-ba ^dDumu-zid-da šu-ne-ne-a in-na-šum₂

- 353.** El pastor ya no tocó ni su oboe doble, ni su flauta en presencia de él.
- 354.** Ella lo miró (Inanna a Dumuzi) [con] “la mirada de la muerte”.
- 355.** Ella le habló (Inanna a Dumuzi) [con] la “palabra de la cólera”.
- 356.** Ella le gritó (Inanna a Dumuzi) [con] el “grito de la culpa”:
- 357.** “¿Hasta cuándo? ¡Llévenselo!”
- 358.** La pura Inanna entregó al pastor Dumuzi en sus manos (es decir, a los demonios).

Tablilla YBC 4621 obv. y rev
(ETCSL c.1.4.1: 353-358)

La construcción de Inanna como destructiva/entregadora se manifiesta en el momento en que la deidad condena a Dumuzi del mismo modo que los Anunna hicieron con ella, a través de diferentes recursos discursivos, como la frase de la línea 354: Ella lo miró (Inanna a Dumuzi) [con] “la mirada de la muerte” / *igi mu-un-ši-in-bar igi-uš₂-a-ka*. La “mirada de la muerte”, lanzada contra Dumuzi, transforma a Inanna en una deidad del Inframundo, en una divinidad predadora, y asemejan la secuencia narrativa a otros ciclos míticos del Mediterráneo. De este modo, el joven pastor se torna un dios doliente e Inanna paradójicamente lamenta su pérdida. En el mito, se opone la imagen dionisiaca de Inanna a la apolínea propia de Dumuzi y se exaltan los caracteres liminales, opuestos y complementarios, masculinos/femeninos, uránicos/infernales de la deidad del amor y la guerra (HARRIS, 1991).

Los motivos pictóricos, que podrían asociarse con escenas del ingreso de Dumuzi al Inframundo, se encontrarían en diversas impresiones de sellos cilindros. Uno de ellos, el A 17004, muestra una figura arrodillada atacada por demonios con cabezas de leones y con pies de aves y por un personaje masculino con múltiples mazas y una espada. Si estos demonios se identifican con los *galla* (WOLKENSTEIN & KRAMER, 1983, 191), este sello puede ser un indicio del ataque de estas criaturas contra Dumuzi, dado que lo arrastran al mundo de los muertos.

Existen otras representaciones sobre sellos cilindros, que describen secuencias semejantes, *e.g.* uno de origen paleo-acadio (AO 2485) (fig. 8), identificado como “la victoria de Nergal”, donde aparece

una diosa flanqueada por dos montañas, que probablemente representen al Inframundo. En la montaña a la derecha de la diosa, una deidad masculina, identificada como Nergal, sostiene a un hombre-toro por la cola, mientras que, en la montaña de la izquierda, una divinidad, que porta un flagelo, toma el cuerno de otro dios. La figura femenina tiene rayos, que se extienden desde sus hombros, y carga un anillo. Diane Wolkenstein y Samuel Noah Kramer postulan que el anillo puede ser el mismo que Inanna se quita cuando accede a la quinta puerta del Inframundo, y, por lo tanto, la representación corresponda a la divinidad (1983, p. 190). Si en el objeto se escenifica el *DII*, es posible que la deidad atrapada en la montaña de la izquierda personifique a Dumuzi.



Fig. 8: La victoria de Nergal (AO 2485)
(© Musée du Louvre/C. Larrieu)

Otro sello del Protodinástico (BM 123279) (fig. 8) ostenta un dios montado en una bestia, un hombre desnudo atrapado en una especie de red, una deidad, cuyos brazos y piernas están encadenados, y un grupo de serpientes que rodean a los personajes. El dios cautivo podría ser Dumuzi en el Inframundo (COLLON, 2005b, p. 178).



Fig. 9: BM 123279 / AN851933001
(© The Trustees of the British Museum)

Por otra parte, un grupo de sellos paleo-acadios (e.g. MNB 1351 – fig. 10 – y BM 130693 – fig. 11) representa a un dios tirando de un árbol hacia abajo sobre una diosa que se arrodilla ante otra deidad masculina asomándose desde sus raíces. Al personaje, que sostiene el árbol, se lo identifica con Nergal. Por el contrario, Samuel Noah Kramer sugiere que el mismo sería Gilgameš, aunque también postula que “ninguna de las figuras se puede registrar con certeza” (1961 [1944], p. 32). Dominique Collon relaciona dicho motivo con los mitos de la naturaleza y el dios que muere y resucita (2005b, p. 178). Como el arquetipo del “dios doliente”, la divinidad al pie del árbol sería Dumuzi y la figura femenina, que lo acompaña, Inanna.



Fig. 10: El dios y el árbol (MNB 1351)
(© R.M.N./F. Raux)



Fig. 11: El dios y el árbol (BM 130693 / AN1572525001)
(© The Trustees of the British Museum)

Sin embargo, en la imaginería mesopotámica, hallamos una figura masculina que generalmente aparece de frente y desnuda a excepción de un cinturón de tres cadenas. El personaje es un ser barbado y su peinado consta de tres rizos a ambos lados del rostro, que Elizabeth Douglas Van Buren reconoce como Dumuzi-Abzu (1930, pls. LVI-LVII) y Wilfred Lambert lo vincula con el pastor Dumuzi (1979, p. 4). A la figura se la denomina simplemente como el “héroe” o “héroe desnudo” y, en la actualidad, se la conoce usualmente como *lahmu*, el “peludo” (VAN DIJK, 2011, pp. 67-68), y, en consecuencia, no podría equipararse con Dumuzi.

El modo adoptado para representar a Dumuzi consistía en una figura de un dios muerto en un sarcófago, y, por ello, se manifiesta como una deidad del averno. Este motivo se encuentra en diversas placas de terracota (e.g. AO 8823 [fig. 12] y AO 16944) y en sellos cilindros (AO 11566) (fig. 13) de época de Isin/Larsa y/o paleobabilónica respectivamente. En asiriología, no existe acuerdo sobre la identidad del dios representado: algunos sostienen que es Dumuzi (AMIET, 1980, p. 582), mientras que otros afirman que es Nergal (BLACK & GREEN, 1992, p. 136).

No obstante, sabemos que ambas eran deidades del Inframundo: Nergal era considerado en diversas inscripciones esposo de Ereškigal y se lo evocaba como gobernante de la Tierra sin Retorno desde mediados del segundo milenio a.C., y todas las encarnaciones locales de jóvenes dioses dolientes fueron asimiladas con Dumuzi

durante la época paleo-babilónica (KATZ, 2003, pp. 389 y 415). Marie-Thérèse Barrelet identifica a la figura de uno de estos dioses muertos (AO 16944) como un “*dieux aux oreilles de taureau*” (1968, p. 308). La inclusión de las orejas de toro puede ser pertinente porque Dumuzi se asoció siempre con el bóvido, mientras que no hallamos evidencia de Nergal vinculada con este animal¹⁵.



Fig. 12: Dios muerto en el sarcófago (AO 8823)
(© Musée du Louvre / Pierre et Maurice Chuzeville)

¹⁵ Sin embargo, las orejas de toro parecen haber sido atributos muy comunes de los dioses representados de frente en las placas de terracota de los periodos de Isin/Larsa y paleo-babilónico.



Fig. 13: Dumuzi como “dios muerto”. Es el segundo personaje contando desde la izquierda (AO 11566)

(© Musée du Louvre / Christian Larrieu)

En la iconografía del dios muerto en un sarcófago, se reconoce un arma en forma de hoz o un cetro en cada mano de dicho personaje. El símbolo de Nergal era un cetro con forma de león con una o dos cabezas, similar al manipulado por el dios en el sarcófago (BLACK & GREEN, 1992, p. 136). El cetro del dios muerto, sin embargo, no posee ninguna cabeza de león; de manera tal que, la vara no puede considerarse un emblema de Nergal. De hecho, el cetro en forma de hoz “fue considerado como un símbolo de poder divino” (DOUGLAS VAN BUREN, 1930, p. 131) y, por lo tanto, puede ser portado por cualquier deidad.

Algunos autores, han sugerido que Nergal no es el nombre de una única divinidad, sino que más bien debe entenderse como un término genérico para cualquier deidad del Inframundo (LEICK, 1998, p. 127). De este modo, la cuestión de si la imagen del dios muerto en el sarcófago corresponde a Nergal o a Dumuzi aún es discutible.

A modo de balance

Como señalábamos al comienzo, el cuerpo humano en un sentido socio-histórico y, en simultáneo, cultural es un “cuerpo simbólico”, esto es, “corporeidad” sometida al movimiento del devenir temporal y no restringida a una espacialidad geométrica establecida (cf.

DUCH & MÈLICH, 2012 [2005], p. 22). De este modo, la corporeidad no sólo refiere a la fisicalidad de la carne *per se*, sino también a las representaciones y usos simbólicos derivados de la misma, como queda demostrado a partir de la iconografía y las narraciones míticas, que no tienen por qué ser un espejo exacto del contexto, pero sí servir de canal de expresión de los imaginarios en los cuales se generan y reproducen.

En el caso que aquí analizamos, la dialéctica Inanna/Dumuzi es reconocible tanto en las representaciones iconográficas como en los textos literarios que hemos mencionado. Asimismo, si bien los mitos no son un retrato de la realidad, sino que más bien dan cuenta de un mundo hipertrofiado (de la misma forma que la imaginaria visual conectada con lo sagrado), sí funcionan como un espejo del universo social en el que se expresa la praxis de quienes los compusieron/redactaron y reprodujeron (tanto en el contexto de las escuelas de escribas como a través de prácticas ceremoniales).

De esta manera, la corporeidad multívoca y liminal de Inanna se vinculaba en la antigua Mesopotamia y, por extensión, en diversos cultos del Mediterráneo oriental y de grupos etnográficos que actualmente continúan siendo estudiados, con una metáfora de terror y misterio, que adoptó un rostro femenino. El cuerpo de la mujer representaba en el plano religioso a la creación, *i.e.* la vida, pero también a la destrucción y la muerte: el útero encarnaba no sólo el habitáculo para acceder a la vida, sino también para transformarse en un difunto. Inanna personificaba en el *DII* y en otros mitos al cuerpo lleno de vida y a las potencias vinculadas con el orden y la permanencia (los *me* o “fuerzas divinas”), y, simultáneamente, la deidad simbolizaba la decrepitud, lo nefasto, irracional y dionisiaco. Así, la desnudez de la diosa equivale en el plano mítico a la aniquilación de las fuerzas que dinamizaban el cosmos, la neutralización de los atributos de poder y magnificencia de la deidad.

Por el contrario, el cuerpo de Dumuzi – asimilado al arquetipo del “dios doliente” – se presentaba como una entidad endeble, víctima de su consorte. Asimismo, tanto en las representaciones plásticas como en las textuales, la corporeidad de Inanna y Dumuzi da cuenta de los modos utilizados en la construcción de sus respectivos cuerpos divinos, asimilados a metáforas multívocas de lo religioso, ya sea como algo fascinante o tremendo. En efecto, la liminalidad de Inanna a lo largo del *DII* – fascinante/tremenda/divina y abyecta/humana – se complementa

con la imagen de su consorte Dumuzi, el cual aparece como el dios que debe ser sacrificado y, por ende, personifica la decrepitud que padecen hasta las divinidades. No es fortuito que los monarcas, en tanto novios sagrados de Inanna, se identificaran con Dumuzi y, en efecto, se exaltaba así la importancia que poseía el cuerpo real, pero en simultáneo se marcaba su mortalidad, aunque la institución monárquica fuera considerada la fuente de orden por antonomasia *in illo tempore*.

Abreviaturas

- ATU FALKENSTEIN, Adam. *Archaische Texte aus Uruk, bearbeitet und herausgegeben* (Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka 2). Berlin/ Leipzig: Deutsche Forschungsgemeinschaft, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz, 1936.
- CAD ROTH, Martha *et alii* (eds.). *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1956-2006.
- ePSD TINNEY, Stephen (ed.). *Electronic Pennsylvania Sumerian Dictionary*, 2004-. Disponible en: <http://psd.museum.upenn.edu/epsd/>
- ETCSL BLACK, Jeremy *et alii* (eds.). *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*. Oxford: Oriental Institute of the University of Oxford, 1998. Disponible en: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>
- MEA LABAT, René & Florence MALBRAN-LABAT. *Manuel d'épigraphie akkadienne*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2002 [1948].

Bibliografía

- ALBENDA, Pauline. The “Queen of the Night” Plaque: A Revisit. *Journal of the American Oriental Society*, vol. 125, n. 2, 2005, p. 171-190.
- AMIET, Pierre. *Art of the Ancient Near East*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1980.
- ARUZ, Joan, Kim BENZEL & Jean M. EVANS (eds.). *Beyond Babylong; Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium BC*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008.

ASHER-GREVE, Julia M. Stepping into the Maelstrom: Women, Gender and Ancient Near Eastern Scholarship. *NIN: Journal of Gender Studies in Antiquity*, vol. 1, 2000, p. 1-22.

ASHER-GREVE, Julia M. The Essential Body: Mesopotamian Conceptions of the Gendered Body. *Gender and History*, vol. 9, n. 3, 1997, p. 432-461.

BAHRANI, Zainab. *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia*. London: Routledge, 2001.

BARRELET, Marie-Thérèse. *Figurines et Reliefs en Terre Cuite de la Mésopotamie Antique I: Potiers, termes de Métier, Procédés de Fabrication et Production*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1968.

BLACK, Jeremy & Anthony GREEN. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*. Austin: University of Texas Press, 1992.

BLACK, Jeremy et alii. *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*. Oxford: Oriental Institute of the University of Oxford, 1998.

BLACKING, John. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977.

BOULDING, Elise M. *The Underside of History: A View of Women through Time*. New York: Halsted, 1976.

CABRERA, Rodrigo. *El descenso de Inanna al templo: la transubstanciación apolíneo-fascinante y dionisiaco-tremenda del cuerpo monárquico en la circulación ritual*, Tesis de licenciatura inédita. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013.

CABRERA, Rodrigo. Transtextualidades en la literatura mesopotámica. Vínculos palimpsestuosos entre *El descenso de Inanna al Inframundo* y la himnología real neo-sumeria y paleo-babilónica. *Revista Mundo Antigo. Revista científica eletrônica*, ano 4, vol. 4, n. 7, 2015, p. 79-102. Disponible en: <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2015-1/artigo04-2015-1.pdf>

COLLON, Dominique. *British Museum Objects in Focus: The Queen of the Night*. London: The British Museum Press, 2005a.

COLLON, Dominique. *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East*. London: The British Museum Press, 2005b.

COUTO-FERREIRA, M. Erica & Agnès GARCÍA-VENTURA. Engendering Purity and Impurity in Assyriological Studies: A Historiographical Overview. En: DE GROOT, Joanna & Sue

- MORGAN (eds.). *Sex, Gender and the Sacred: Reconfiguring Religion in Gender History*. Malden: Wiley-Blackwell, 2014, p. 119-134.
- COUTO-FERREIRA, M. Erica. Uterine Architectures: Womb and Space in Sumero-Akkadian Sources. En: COUTO-FERREIRA, M. Erica & Lorenzo VERDERAME (eds.). *Cultural Constructions of the Uterus in Pre-modern Societies, Past and Present*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 34-54.
- CSORDAS, Thomas. Embodiment and Cultural Phenomenology. En: WEISS, Gail & Honi FERN HABER (eds.). *Perspectives on Embodiment*. New York: Routledge, 1999, p. 143-162.
- CSORDAS, Thomas. Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, vol. 8, n. 2, 1993, p. 135-156.
- CSORDAS, Thomas. *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. Berkeley: The University of California Press, 1994.
- DEMANGE, Françoise *et alii*. *Louvre Visitor's Guide to Oriental Antiquities*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- DOUGLAS VAN BUREN, Elizabeth. *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*. Yale Oriental Series: Researches, vol. XVI. New York: AMS Press, 1930.
- DOUGLAS VAN BUREN, Elizabeth. *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art*. Roma: Pontificum Institutum Biblicum, 1945.
- DUCH, Lluís & MÈLICH, Joan-Carles. *Escenarios de la corporeidad* (Antropología de la vida cotidiana 2/1). Madrid: Trotta, 2012 [2005].
- DURAND, Jean-Marie (ed.). *La femme dans le Proche-Orient Antique: Compte Rendu de la XXXIII^e Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, 7-10 juillet 1986*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1987.
- EMELIANOV, Vladimir V. On the Early History of *melammu*. En: KOGAN, Leonid *et alii* (eds.). *Language in the Ancient Near East, Proceedings of the 53^e Rencontre Assyriologique Internationale*, vol. 1, part 1. Winona Lake: Russian State University for the Humanities by Eisenbrauns, 2010, p. 1109-1120.
- EMELIANOV, Vladimir V. The Ruler as Possessor of Power in Sumer. En: GRININ, Leonid E. *et alii* (eds.). *The Early State, its Alternatives and Analogues*. Volgograd: Uchitel Publishing House, 2004, p. 181-195.

- EMELIANOV, Vladimir V. *Шумерский календарный ритуал: категория МЕ и весенние праздники*. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2009.
- FALKENSTEIN, Adam. *Archaische Texte aus Uruk, bearbeitet und herausgegeben* (Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka 2). Berlin/Leipzig: Deutsche Forschungsgemeinschaft, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz, 1936.
- FARBER-FLÜGGE, Gertrud. *Der Mythos „Inanna und Enki“ unter besonderer Berücksichtigung der Liste der Me* (Studia Pohl. Dissertationes scientificae de rebus orientis antiquae 10). Roma: Biblical Institute Press, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica*. Madrid: Siglo XXI, 1993 [1963].
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1995 [1976].
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987 [1975].
- HANSEN, Donald. Art of the Royal Tombs of Ur: A Brief Interpretation. En: ZETTLER, Richard L. & Lee HORNE (eds.). *Treasures from the Royal Tombs of Ur*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1998, p. 43-72.
- HARRIS, Rivkah. *Gender and Aging in Mesopotamia: The Gilgamesh Epic and Other Ancient Literature*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.
- HARRIS, Rivkah. Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites. *History of Religions*, vol. 30, n. 3, 1991, p. 261-278.
- JACKSON, Michael. Introduction. Phenomenology, Radical Empiricism and Anthropological Critique. En: JACKSON, Michael (comp.). *Things as They are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 1-50.
- JACKSON, Michael. Knowledge of the Body. *Man*, vol. 18, n. 2, 1983, p. 327-345.
- JACKSON, Michael. *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- JACOBSEN, Thorkild. Pictures and Pictorial Language (The Burney Relief). En: MINDLIN, Murray, Markham J. GELLER & John E. WANSBROUGH, (eds.). *Figurative Language in the Ancient Near*

East. London: School of Oriental and African Studies, University of London, 1986, p. 1-11.

JACOBSEN, Thorkild. *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*. New Haven: Yale University Press, 1976.

JUSTEL, Josué J. & Agnès GARCÍA-VENTURA (eds.). *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2018.

JUSTEL, Josué J. Mujeres y género en la historiografía del Próximo Oriente Antiguo: pasado, presente y futuro de la investigación. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 18, n. 2, 2011, p. 371-407.

KATZ, Dina. How Dumuzi Became Inanna's Victim: On the Formulation of "Inanna's Descent". *Acta Sumeriologica*, n. 18, 1996, p. 93-103.

KATZ, Dina. Inanna's Descent and Undressing the Dead as a Divine Law. *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie*, vol. 85, n. 2, 1995, p. 221-233.

KATZ, Dina. *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources*. Bethesda: CDL Press, 2003.

KING, Leonard William. *Cuneiform Texts from Babylonian Tablets in the British Museum*, part XV. London: The Trustees of the British Museum, 1902.

KRAELING, Emil Gottlieb. A Unique Babylonian Relief. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, n. 67, 1937, p. 16-18.

KRAMER, Samuel Noah. Additional Material to "Inanna's Descent to the Nether World". *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, n. 36, 1939, p. 68-80.

KRAMER, Samuel Noah. Dumuzi's Annual Resurrection: An Important Correction to "Inanna's Descent". *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, n. 183, 1966, p. 31.

KRAMER, Samuel Noah. Inanna's Descent to the Nether World. *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, n. 34, 1937, p. 93-134.

KRAMER, Samuel Noah. Inanna's Descent to the Nether World: Continued and Revised. *Journal of Cuneiform Studies*, vol. 4, n. 4, 1950a, p. 199-214.

KRAMER, Samuel Noah. Inanna's Descent to the Nether World: Continued. *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 94, n. 4, 1950b, p. 361-363.

KRAMER, Samuel Noah. Inanna's Descent to the Nether World: Continued and Revised. Second Part: Revised Edition of "Inanna's Descent to the Nether World". *Journal of Cuneiform Studies*, vol. 5, n. 1, 1951, p. 1-17.

KRAMER, Samuel Noah. Ishtar in the Nether World according to a New Sumerian Text. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, n. 79, 1940, p. 18-27.

KRAMER, Samuel Noah. Sumerian Literature: A preliminary Survey of the Oldest Literature in the World. *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 85, n. 3, 1942, p. 293-323.

KRAMER, Samuel Noah. *Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium BC*. New York: Harper & Brothers, 1961 [1944].

LABAT, René & Florence MALBRAN-LABAT. *Manuel d'épigraphie akkadienne*. Paris: Librairie Orientaliste PaulGeuthner, 2002 [1948].

LAMBERT, Wilfred George. Near Eastern Seals in the Gulbenkian Museum of Oriental Art, University of Durham. *Iraq*, vol. 41, n. 1, 1979, p. 1-45.

LANGDON, Stephen. *Historical and Religious Texts from the Temple Library of Nippur* (Cuneiform Texts from the British Museum 31). München: The Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania Series A, 1914.

LEICK, Gwendolyn. *A Dictionary of Near Eastern Mythology*. London: Routledge, 1998.

LERNER, Gerda. *The Creation of Patriarchy* (Women and History 1). New York/Oxford: Oxford University Press, 1986.

LESKO, Barbara S. (ed.). *Women's Earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia. Proceedings of the Conference on Women in the Ancient Near East, Brown University, Providence, Rhode Island November 5-7, 1987* (Brown Judaic Studies 166). Atlanta: Scholars Press, 1989.

MARCHESI, Gianni & Nicolò MARCHETTI. *Royal Statuary in Early Dynastic Mesopotamia*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2011.

MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1971 [1936].

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para ninguno*. Buenos Aires/Madrid: Alianza, 1992 [1883-1885].

- NIETZSCHE, Friedrich. *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*. Buenos Aires/Madrid: Alianza, 1996 [1888].
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Buenos Aires/Madrid: Alianza, 1990 [1871-1872].
- NISSSEN, Hans J. The Archaic Texts from Uruk. *World Archaeology*, vol. 17, n. 3, 1986, p. 317-334.
- OBERHUBER, Karl. *Der numinose Begriff ME im Sumerischen* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 17). Innsbruck: Sprachwiss. Inst. der Univ, 1963.
- OCHSHORN, Judith. *The Female Experience and the Nature of the Divine*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- POEBEL, Arno. *Historical and Grammatical Texts* (Publications of the Babylonian Section V). Philadelphia: Museum of the University of Pennsylvania, 1914.
- ROHRlich-LEAVITT, Ruby. State Formation in Sumer and the Subjugation of Women. *Feminist Studies*, vol. 6, n. 1, 1980, p. 76-102.
- ROHRlich-LEAVITT, Ruby. Women in Transition: Crete and Sumer. En: BRIDENTHAL, Renate & Claudia KOONZ (eds.). *Becoming Visible: Women in European History*. Boston: Houghton Mifflin, 1977, p. 36-59.
- ROSENGARTEN, Yvonne (con la colaboración de André BAER). *Sumer et le sacré. Le jeu des Prescriptions (me), des dieux et des destins*. Paris: Editions de Boccard, 1977.
- ROTH, Martha et alii (eds.). *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1956-2006.
- SCHMANDT-BESSERAT, Denise. *When Writing Met Art; From Symbol to Story*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- SLADEK, William R. *Inanna's Descent to the Netherworld*. Ann Arbor: University Microfilms, 1974.
- SLOBODZIANEK, Iwo. Fureur, plainte et terreur d'Inanna: dynamiques de l'émotion dans les représentations religieuses littéraires sumériennes. *Mythos*, n. 4, 2010, p. 27-39.
- SVÄRD, Saana & Agnès GARCÍA-VENTURA (eds.). *Studying Gender in the Ancient Near East*. University Park: Eisenbrauns/The Pennsylvania State University Press, 2018.
- SVÄRD, Saana. *Power and Women in the Neo-Assyrian Palaces*, Tesis de doctorado inédita. Helsinki: University of Helsinki, 2012a.

- SVÄRD, Saana. Women, Power and Heterarchy in the Neo-Assyrian Palaces. En: WILHELM, Gernot (ed.). *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East: Proceedings of the 54th Rencontre Assyriologique Internationale at Würzburg 20-25 July 2008*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2012b, p. 507-518.
- TEPPO, Saana. Agency and the Neo-Assyrian Women of the Palace. *Studia Orientalia*, vol. 101, 2007, p. 381-420.
- VAN DIJK, Renate Marian. *The Motif of the Bull in the Ancient Near East: An Iconographic Study*, Tesis de maestría inédita. South Africa: University of South Africa, 2011.
- VERDERAME, Lorenzo. La vestizione di Inanna. En: BOTTA, Sergio (ed.). *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2009, p. 63-73.
- WILCKE, Claus. Inanna/Ištar. *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, vol. 5, 1976-1980, p. 74-87.
- WINTER, Irene. Sex, Rhetoric, and the Public Monument: The Alluring Body of Naram-Sin of Agade. En: BOYMEL KAMPEN, Natalie & Bettina Ann BERGMANN (eds.). *Sexuality in Ancient Art* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1996, p. 11-26.
- WINTER, Irene. Women in Public: The Disk of Enheduanna, the Beginning of the Office of EN-Priestess, and the Weight of Visual Evidence. En: DURAND, Jean-Marie (ed.). *La femme dans le Proche-Orient Antique: Compte Rendu de la XXXIII^e Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, 7-10 juillet 1986*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1987, p. 189-201.
- WOLKENSTEIN, Diane & Samuel Noah KRAMER. *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*. New York: Harper & Row Publishers, 1983.
- ZGOLL, Annette. *Der Rechtsfall der En-hedu-Ana im Lied Nin-me-sarra*. Münster: Ugarit-Verlag, 1997.

RECEBIDO EM 12/06/2018
APROVADO EM 21/10/2018

Documentos Inéditos

“A MULHER E A ARTE” E A CRÍTICA FEMINISTA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

“A mulher e a arte” and Júlia Lopes de Almeida’s feminist approach

Luzia Margareth Rago*
Gabriela Simonetti Trevisan*

O talento não tem sexo, defende Júlia Lopes de Almeida, embora o mundo insista em vesti-lo de calças. Escritora de sucesso em sua época, ela acreditava na existência de uma desigualdade entre homens e mulheres no mundo das artes: para elas conseguirem na área a mesma posição que eles, deviam fazer o décuplo de esforço. Contudo ela observa que os tempos mudavam e, com ele, as mulheres cada vez mais se faziam presentes na literatura, na pintura, no teatro e na música. A arte se feminizava.

É essa a ideia que Júlia defende em “A mulher e a arte” – conferência datilografada em 16 folhas de papel, pertencente ao acervo da autora na Academia Brasileira de Letras¹ –, texto pouco conhecido e publicado nesta ocasião, na íntegra, pela primeira vez. O escrito pensa sobre os incômodos e desafios das mulheres diante de um mundo que as nega o lugar da criação artística, mas também trata

* Professora titular do Departamento de História do IFCH da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: ragomargareth@gmail.com

* Mestranda em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail: trevisan.gabriela@gmail.com.

¹ Parte do acervo atual foi doada à Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, pelo neto da escritora, Claudio Lopes de Almeida, em 2010. O acervo integra o conjunto de documentos de Filinto de Almeida, marido de Júlia e fundador da ABL.

de suas conquistas e reconhecimentos públicos, que se tornavam cada vez mais frequentes.

Júlia era uma autora que se destacava no mundo das artes entre o final do século XIX e o início do século XX. Aos 19 anos de idade, em 1881, após o pai descobrir que escrevia escondida, é incentivada por ele a publicar pela primeira vez na *Gazeta de Campinas*, periódico do interior de São Paulo, onde morou durante sua juventude. A carreira como literata deslanchou: publicou quase 40 obras de diversos gêneros literários, contribuiu em diversos jornais de grande circulação da época, como *O País*, onde manteve uma coluna por décadas, e escreveu em jornais feministas, como *A família*, de Josephina Álvares de Azevedo². Preocupada com as questões políticas e sociais de sua época, Júlia tratou sobre o mundo rural e também sobre os processos de urbanização que ocorriam naquele momento, assim como sobre as mudanças culturais em meio à consolidação da República.

Os espaços das mulheres na sociedade e o feminismo também marcaram sua vida, em especial, a questão da defesa da educação feminina, mas também do divórcio e do sufrágio universal. Muitas vezes vivendo entre a imagem da mãe e da literata, Júlia inseriu-se no campo masculino da literatura, encontrando respaldo de seus pares (LUCA, 1999). Organizou-se ao lado de militantes como Bertha Lutz e representou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino³ em eventos nacionais e internacionais. Suas viagens a eventos e conferências eram frequentemente anunciadas nos periódicos, bem como suas publicações e republicações.

Em suas obras literárias, as mulheres são personagens de destaque e protagonizam situações de amizade, nas quais é comum a reconstrução da vida a partir de uma coletividade feminina (TELLES, 2012). Seus escritos também lançam críticas ao casamento e à maternidade e expõem outras formas de existir enquanto mulher.

² Josephina Álvares de Azevedo foi fundadora do jornal *A Família: jornal litterario dedicado à educação da mãe de família*, periódico feminista publicado entre 1888 e 1897. Primeiramente com sede em São Paulo e, depois, no Rio de Janeiro, tinha contribuição de diversas escritoras, como Júlia Cortines, Ignez Sabino e a própria Júlia Lopes de Almeida.

³ A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino teria sido fundada em 1922, sob a presidência da feminista Bertha Lutz, bióloga e sufragista brasileira.

Contrariando os discursos médicos normativos da época, que “prescreve[m] papeis sociais muito distintos para homens e mulheres” a partir da biologia (ROHDEN, 2002: p. 115), as personagens femininas de Júlia raramente correspondem à figura da dona de casa e mãe exemplar, recatada e abnegada.

Em “A mulher e a arte”, por exemplo, Júlia apresenta ao leitor um espaço outro que cada vez mais passava a ser ocupado pelas mulheres, isto é, o das artes. Texto sem data, estima-se que tenha sido escrito entre 1926 e 1934, ano de sua morte, uma vez que, segundo Eliane T. A. Campello, uma das literatas listadas pela autora, Grazia Deledda⁴, é citada como ganhadora do prêmio Nobel de Literatura, concedido a ela em 1926 (CAMPELLO, 2007: p. 1).

Contudo a primeira ocorrência no periódico *O País* de uma conferência de Júlia com esse título é de 10 de agosto de 1906, no Instituto Nacional de Música. Também surgem outras referências a palestras de mesmo nome em 1916, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e em 1918, em uma viagem pelo Rio Grande do Sul, na qual, além de Porto Alegre, a autora teria passado pelo interior do estado. A última ocorrência é de 1919, na ocasião da Exposição de Arte Feminina, em benefício da Casa de Santa Ignês, instituição filantrópica fundada por Mary Sayão Pessoa, esposa do então presidente Epitácio Pessoa.

Não foram encontradas ocorrências n’*O País* de conferências desse título feitas por Júlia entre as décadas de 1920 e 1930, ainda que o texto traga referências a fatos dessa época. Também não há notícia de publicação desses textos ou presença de qualquer outro documento intitulado “A mulher e a arte” no acervo da escritora, o que permitiria observar os conteúdos dessas palestras. Contudo destaca-se o fato de que, pelo menos desde 1906 e até a fase final de sua carreira, a literata preocupou-se com a temática das mulheres no mundo da criação artística, assinalando as desigualdades entre os sexos.

Do outro lado do oceano, em 1929, a escritora inglesa Virginia Woolf publicaria *Um teto todo seu*, uma reflexão baseada em

⁴ Grazia Cosima Deledda (1871-1936) foi uma escritora italiana que recebeu o prêmio Nobel de Literatura pela obra *Canne al vento* (1913), em 1926.

conferências dadas pela autora também sobre a temática das mulheres no mundo da arte. Segundo ela, em uma aproximação possível com o texto de Júlia, “em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural” (WOOLF, 1990: p. 48). Para Woolf, o pensamento e a escrita foram historicamente atribuídos aos homens e afastados das mulheres, ideia reforçada pela emergência da ciência, criando uma série de interjeições às iniciativas artísticas femininas. Ácida, ela denuncia como o sonho de viver da arte, para as mulheres, foi quase sempre relegado à morte.

Também muito crítica, Júlia ressalta a postura patriarcal dos homens diante das artes femininas, colocando-se sempre como desconfiados. Contudo a autora busca destacar os inúmeros nomes de escritoras, pintoras, escultoras, atrizes e músicas que já possuíam grande fama e recebiam até mesmo premiações. Segundo ela, se o talento feminino foi, por muito tempo, desprezado, ele era finalmente reconhecido, e o espaço das mulheres na arte se estabelecia, constituindo um processo que não poderia mais ser contido. Dessa forma, Júlia Lopes de Almeida denuncia a cultura patriarcal, não sem também trazer à tona uma feminização da cultura que cada vez mais se consolidava, construindo seus pilares sobre uma crítica e uma poética feminista.

Referências bibliográficas

- CAMPELLO, Eliane T. A. “‘A mulher e a arte’, na visão de Júlia Lopes de Almeida”. In: *Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2007, Ilhéus. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELIANE%20TEREZINHA%20DO%20AMARAL%20CAMPELLO.pdf>. Acesso em 14 out 2018.
- LUCA, Leonora de. “O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)”. *Cadernos Pagu*. Campinas, nº 12, 1999. Pp. 275-299.
- O PAÍS. Rio de Janeiro: *Hemeroteca Digital* (Biblioteca Nacional), 1884-1930.

ROHDEN, Fabíola. “Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX”. *Horizontes Antropológicos* Porto Alegre, 2002, ano 8, nº 17. Pp. 101-125.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. Tradução de Vera Ribeiro

A MULHER E A ARTE¹

Júlia Lopes de Almeida

Por mais imperiosa que seja a vocação das mulheres na arte, quando a professam ficam quasi sempre em meio do caminho. Aos nomes rutilantes de uma Vigée-Lebrun, de uma Rose Bonheur, de uma George Sand, ou Mm. Acherman, Ada Negri, Grazia Deledda, Selma Lôngerloff e poucos mais, faz fundo uma onda imensa de outros nomes representativos de merecimentos verdadeiros e de tenazes esforços, mas que não chegaram nunca a atingir o zenith da arte e raramente alcançaram mesmo nivelar-se aos maiores artistas masculinos seus contemporâneos. O excesso da emotividade na mulher, as contingências físicas do seu organismo, o sentimento perturbador da maternidade, cujos instintos se anunciam nela desde criança, e, mais do que tudo, a sua falta de instrução e de liberdade, opõem-se a que o seu vôo se desprenda com ímpeto e as arrebate até á altura das suas aspirações. Para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que despende o décuplo do esforço, não só porque o mundo preparou melhor a competência masculina desenvolvendo-lhe progressivamente e constantemente a inteligência, como também porque ele conta com maior simpatia das populações e o estímulo sugestivo dessa predisposição - é também uma força!

Nenhuma mulher ignora as desvantagens que lhe cabem por sorte na ingrata luta mas também nenhuma a evita, porque não entra

¹ O texto foi transcrito a partir do documento datilografado, encontrado no acervo de Júlia Lopes de Almeida, na Academia Brasileira de Letras. Pensando o texto como fonte histórica, optou-se por manter a grafia da escritora para as palavras, marcada pela escrita da época e pela influência do português europeu, assim como pelo seu amplo conhecimento de outros idiomas, como o francês. Dessa forma, foram alterados apenas erros tipográficos que comprometessem a compreensão do texto, como palavras sem separação por espaço ou o uso de algumas acentuações.

nela por fantasia nem por vaidade, mas por um pendor irresistível da sua natureza, o mesmo pendor que impele muitos homens a escolher a carreira artística entre todas as outras que a sociedade lhes oferece, embora convencidos de que nela a vida lhes será muito mais difícil e muito mais precária. São esses sacrifícios que a arte traduz em esplendor para a pátria e para o mundo.

Até ha pouco anos ainda, as mulheres acobardadas por essa espécie de hostilidade, entravam em número muito restricto para os campos da Literatura ou das artes plasticas, e ainda valendo-se frequentemente de pseudónimos masculinos que lhes garantiam a tranquillidade dos primeiros tempos de trabalho e lhes facilitava a conquista do público. Hoje o número das mulheres artistas se não é infinito é pelo menos enorme. As escultoras, as pintoras, as escritoras, já não são olhadas pelos homens com um levantar de ombros que signifique – paciencia! – em face da obstinação. Elas ocupam um lugar ao lado deles nas estantes das bibliotecas e nas paredes dos museus, são coroadas pelas academias, são disputadas pelos editores, são premiadas pelos juris das exposições. Não foi já concedido a duas mulheres illustres, Selma Langerloff e Grazia Deledda o grande prémio Nobel? É evidente que nem estas escritoras nem todas as outras que de algum modo tenham recebido manifestações de apreço, quer das academias quer dos governos dos seus respectivos países, como muitas da França condecoradas com a Legião de Honra, foram agraciadas pelo simples motivo de serem senhoras, mas por que não lhes puderam negar o que elas conquistaram á força de talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular! O das mulheres, como disse o poeta Castilho, -foi atirado para a roda dos engeitados... mas da roda ou do cárcere, quando tenha nascido com o filão luminoso do sonho, ele desertará cedo ou tarde, torcendo frades ou arrancando fechaduras.

Tudo se pode escravisar no mundo, menos o pensamento.

Para símbolo desta anciedade, deste desejo de realisação de um ideal, existe na historia contemporânea uma admiravel figura feminina: - Maria Barshkirtsef.

Era russa, linda, rica e filha de pais nobres. Aos cinco anos coroava-se de flores, enfeitava-se com as rendas maternas e ia inventar danças e fazer atitudes nos tapetes do salão ou nos relvados

do jardim. Já na sua inconsciência infantil germinava o sentimento da harmonia, a beleza do ritmo que rege o movimento universal.

Era a arte do gesto de Isadora Dundan que extraordinário instinto da pequenina russa realizava num encantador esboço, com as suas perninhas gordas de bebê e os seus braços de anjo de Murilo. Os convidados batiam palmas e a família gosava a delícia daqueles quadros espontâneos em que latejava já a aspiração que fez mais tarde a pobre Maria delirar de gozo e de sofrimento... Com o correr dos dias mudaram-se as suas tendências. No raiar da adolescência, indo passar uma temporada em Nice, expressava a sua emoção cantando em frente ao mar árias que inventava no momento. As ondas morriam-lhe aos pés com sonoridades de ovações, que lhe acendiam a ideia dos aplausos das grandes plateias mundiais. Foi assim que percebeu ter uma linda voz e que pensou em se fazer artista lírica. O teatro começou desde logo a ser a sua obsessão. Na idade em que a menina pensa ainda na sua última boneca e já no primeiro namorado, concentrava Maria todo o seu desejo nas glórias do palco. Percebia que não tinha nascido para mediocridade e que o seu talento a levaria longe. Estudava com entusiasmo frenético, os seus progressos se precipitavam com tal furia que ainda era uma criança e já estava prestes a entrar para o teatro, não como principiante, mas como artista digna da celebridade. Foi então que por um frio inverno ela ensurdeceu e perdeu a voz... As lágrimas de desespero que chorou, não lhe apagaram a chama da inspiração nem o seu amor cada vez mais absorvente pela arte. Não poderia cantar, comover as multidões com o som puríssimo da sua voz? Procuraria na pintura o que não tinha conseguido na música, um desabafo para o tumult das suas sensações espirituais. Parte para Paris e, ao mesmo tempo que escreve o seu jornal, que é um dos mais belos documentos humanos até agora conhecidos, matricula-se numa escola de desenho e trabalha, e trabalha, e trabalha com o mesmo desespero com que estudara o canto. Avança aos saltos; dirige ela propria as suas disciplinas. Em todo o seu curso não copiou um só gesso. Quer, desde os primeiros passos conhecer a vida e a verdade.

Em plena mocidade, formosa, rica, ambiciosa de renome e de glórias, no momento mesmo em que sentia voltar-se para ela a atenção do público, morre. Morre aos vinte e dois anos...

Na persuasão de que só com uma dedicação exclusiva se pode ser grande em arte, Maria professara a sua como uma freira professa o veu de religiosa, mas o destino fechou-lhe rudemente a porta do templo no proprio instante em que a viu pisar a pedra da soleira.

As mulheres que não renunciavam á sua parte de gozo ou de sofrimento no amor; ao que se enredam nas teias da familia, - ou andam muito devagar na arte, ou não caminham de todo, a não ser que tenham génio; mas o proprio genio está sujeito á dôr das contingencias.

Por seu lado o povo manifesta muito maior e mais visível interesse pela artista que interpreta do que pela que compõe. Essa preferência consiste na comunicação directa do sentimento dela com o seu. Ele vê assim completados pelos sentidos da vista e do ouvido as sensações que lhe sugerem a musica e o pensamento do maestro ou do escritor invisível. A turba é preguiçosa, dir-se hia que não sabe ir sosinha ao encontro da arte, precisa muitas vezes de interpretes que lha façam sentir, e é a eles que destina o mais quente dos seus aplausos.

Vão felizmente recuando os dias em que as mulheres consideravam as artes meras prendas de salão, exercidas nas horas fugivas da mocidade e abandonadas logo que os dias estaveis começavam a ser vividos. Desde que tivesse produsido o seu efeito de conquista a pobre arte era abandonada como um adorno desnecessario e de difícil conservação. Em geral não se estudava pintura, música ou declamação por amor á arte, mas por amor proprio, e a mulher dedicava por isso ás coisas do pensamento uma atenção vaga e distraida. A educação feminina mudou de repente. E ela hoje encara o estudo com seriedade, chegou á compreensão de que arte não é aparato, não é brinquedo, não é luxo só para os momentos efêmeros da sociedade, mas outra cousa bem poderosa, bastante forte para encher uma existencia inteira, consola-la nos dias de amargura, faze-la irradiar nos de felicidade. Mesmo assim ainda não se olha com extremos de simpatia para a mulher artista de quem se acha sempre prudente desconfiar um pouco... Ela porem parece, ou finge parecer não dar por tal, e continua o seu caminho, estrada de Damasco ou estrada do inferno, absorvida por pensamentos em que a sua individualidade não toma vulto. Impressionável, vibrátil, instrumento

reperçussor de todos os fenómenos da natureza, não passa pela vida como em geral todas as outras mulheres, como quem atravessa um corredor de porta a porta entre espelhos, em que só a sua imagem se reflete. Não; para o goso da sua admiração não ha no mundo coisas vãs nem insignificantes. Onde haja.. o quê? vê-de: uma flor ou um pequeno insecto, ha uma vida e um mistério que a comovem; onde se rasgue uma acção nobre, ha um respeito que a submete a uma admiração feliz. A arte apura na mulher as suas qualidades sensitivas, é o cadinho em que se fundem os seus instintos desordenados. São esses instintos que a tornam de algum modo incompreendida, como filha de uma outra raça, á qual nada se deve perdoar. Do que ninguém se lembra é que o seu maior mal é de estar sempre em foco diante da lente do observador, esse olho intolerante, mais inquisidor do que analista, em que os defeitos alheios aumentam sempre de proporção. É por isso que público em geral a teme e teme principalmente a escritora, cuja psicologia julgam muito complicada e cuja linguagem pensam dever ser sempre erriçada de termos preciosos de citações eruditas.

Compreende-se que a presença de tais criaturas se pudesse causar embaraços e fazer aflicção. Ir uma pessoa desabafar os seus queixumes no seio de outra e ouvir em resposta elogios aos mármore atenienses, lamentar-se de desgostos, e recitarem-lhe á guisa de consolação verso camoneanos; querer combinar um modo prático de pôr cobro á impetuosidade das suas despesas domésticas, e descreverem-lhe em resposta as festas dionísias... seria para desorientar a própria bussola; mas tal não se dá nunca, a não ser quando se trate, não de uma artista verdadeira, mas de uma pedante, destas que ainda aparecem, mas cada vez mais raramente, tanto na sociedade das outras como naquela a que se convenciou chamar - das bas-bleus.

E aqui está uma designação que por muito tempo foi aplicada como ridiculo á mulher de letras que é, não sei porque, a mais satirizada dentre todas as artistas femininas. Esta expressão antipatica é de origem inglesa. É a fiel tradução de blue-stockings. Em fins do século XVIII havia na Inglaterra uma escritora que reunia uma vez por semana em seus salões uma certa roda de amigos e de amigas dos mesmos gostos literários. Frequentava essa casa um tal Snr. Stilling Fleet, que tinha a mania de só usar meias azuis. Não é absurdo; em

todas as épocas e em todas os países ha homens que se obstinam em só usar uma certa e determinada moda fazendo consistir nessa extravagancia toda a sua originalidade. Mas as rivais da escritora e das suas amigas não entenderam assim e aproveitaram a esquisitice desse tal Mr. Steeling Fleet, cujo nome já parece um assobio de vaia, para apelidarem as reuniões para que não eram convidadas com o título de – Circolo Bas Bleus – Como se vé esse epigrama nasceu não do ridiculo de uns, mas do despeito de outros, e foir por muito tempo usado em sentido pejorativo. Dele se livraram as pintoras, as compositoras, as escultoras e todas as mulheres que se dedicam á sciencia: médicas, farmaceuticas, professoras, mas não as escritoras. Porquê?

Toda a mulher pode ser melhor ou pior, conforme um capricho da natureza ou um vicio da educação, mas não será a arte que esterelise o que houver de sinceridade e de bondade em sua alma, por que antes pelo contrario, a arte aperfeiçoa, não perverte ninguém. Argumentareis com os perigos da imaginação. Realmente são terríveis, mas esses não são adquiridos na profissão, são um mal de nascença, um mal ou um bem, para o qual ainda assim ela tem uma disciplina: o trabalho, o trabalho que extenua porque mina e mineiro a um tempo todo o artista que produz arranca do coração e do cerebro pedaços de vida que dispersa aos quatro ventos, como a árvore deixa voar as folhas dos seus ramos. Que importa aos outros o que isso custa? Ninguém sabe se a arvore sofre ao desnudar-se, o que nos faz voltar a cabeça num movimento de fugitiva atenção é ver se no redemoinho dos ares essas folhas procuraram avisinhar-se do ceu ou se rastejam na poeira do chão. Aos olhos da sociedade a escritora mais do que qualquer outra artista tem de ser responsavel pela mulher. É por essa falta de liberdade que a maior parte se sujeita a engrinaldar de florinhas de papel, períodos a que só falta o adubo da franqueza para o desabrochamento de rutilantes girasóis... Sem sinceridade não ha artista digno desse nome. Foi aludindo a esse recato que Mdme. De Staél escreveu: -“Por une femme la gloire est le deuil eclatant du bonheur!” Como ela não tem culpa de ter vindo ao mundo com essas sementes d’ouro no cérebro de que germina a fantasia, quiz o destino misericordioso que ao lado desse luto, dessa forca da felicidade, desabrochasse a flor divina das compensações. A febre de produsir, de poder sucessivamente crear um filho da sua

carne e um filho do seu sonho, fazer o homem e criar a ficção, desfraldando a bandeira da pátria duas vezes, no culto da família e no da arte, é uma sensação nobre e que oferece á consciencia da mulher uma tranquilidade perfeita. Por mim não a lamento. Todo o espirito creador deve sentir espalmada sobre si a luminosa mão de Deus. Na tela, no marmore ou no livro essa benção de luz transparece, quer neles resplandeça a nudez da verdade quer a fluidez do sonho... Infelizmente para se viajar por esse doce país da arte não basta o bordão florido da imaginação nem as sandálias do peregrino pobre; é preciso uma grande coragem, uma fê instigável, uma vontade de ferro de caminhar, caminhar sempre com os olhos no seu ideal, porque ideal não é devaneio, é um fito, é uma estrela que preside a um destino, e que tem voz.

-O teu caminho é este, vem!

E o artista tropeçando em dificuldades ou correndo sem peias obedece-lhe para andar a vida toda, que os caminhos do ideal são infinitos...

É teoria corrente que entre mulheres só pode haver uma desigualdade: a da beleza. Ser bonita ou ser feia, eis a questão. Ora o dom da formosura parece estar averiguado raramente caber á intellectual. Dir-se hia que a prodigalidade da natureza é calculada e as suas distribuições equitativas. Notou alguem que no teatro as grandes as maiores artistas são quasi sempre mais feias do que as comprimárias. As suas faces agitadas não teem a frescura doce á vista; os traços são quasi sempre irregulares, os cabelos rebeldes, a boca rasgada para que as expressões possam jorrar por ela em ondas sonoras. Mas repara bem que, se falta perfeição a esses perfis e linhas de estética rigorosa aos teus corpos, elas teem em compensação um fulgor que as ilumina, qualquer coisa que vem das estrelas d'alma, para reger-lhe o gesto que é bem feminino, poderosamente feminino, sendo também por vezes bem diabólico. Ha uma circunstancia, ainda que faz com que as grandes artistas dramaticas pareçam sempre menos bonitas do que as insignificantes, é que elas só começam a ser verdadeiramente senhoras da sua arte quando a sua mocidade começa a desaparecer. Essa injustiça da natureza em nenhuma mulher se faz

sentir com tamanha impiedade como na artista de teatro; creadora da ilusão.

Não ha mulheres tão dessimilhantes entre si como as que se dedicam á arte, seja ela qual fôr e as que se dedicam á sciencia, seja ela qual for tambem. A estas os estudos positivos bem determinados, dão-lhes um ar tranquilo, A sua presença inspira por força maior confiança porque ela é mais calma e mais simples e a singeleza foi toda a vida o segredo do agrado. Não a julgemos por isso menos sensível que a maioria das outras mulheres. Heloisa sabia latim, grego, hebraico, astronomia, filosofia, e, como toda a gente sabe encerrou-se num convento por desgostos de amor. A mulher artista é mais perturbadora; especie de interrogação viva que não renega, antes requinta as qualidades do seu sexo, amigo de elegancias, por que ao contrario do que muita gente pensa não ha mulher mais feminina do que ela em contraste com a do povo, que é mais povo que mulher, conforme a observação de um escritor francez.

Ha um qualidade pouco reconhecida e entretanto muito vulgar nas artistas: a bondade. Georje Sand, a fraseologista ardente, a vigorosa fabricadora de almas, repartia com os aflitos tudo que lhe davam os seus livros e era chamada pelos camponeses de uma terreola a que costumava ir: *la bonne dame*. Porquê? porque ao inverso das burguesas de Paris, que achariam isso ridiculo, ela parava na estrada conversando com a gente rude, sorrindo ás suas afirmações, estremecendo ás suas desventuras. Que sabiam dela os camponeses? Nada; nem o seu nome, nem os seus triunfos nem os seus amores. *La bonne dame*, era a designação suficiente para a destacarem da sociedade que passava por eles sem os ver... É que a escritora respeitava em cada individuo a humanidade que ela amava e reproduzia nos seus romances. Não via em todas as classes superiores nem inferiores; via homens, o sofrimento, a vida!

Talento! Quasi todas as mulheres o maldizem como fonte de amargas decepções. Suponho entretanto que se o talento fosse coisa possivel de ser arrebatada por mão alheia todas o defenderiam da melhor forma que pudessem. Se é verdade que a sensibilidade mais afinada dessas mulheres as fazem sofrer mais profundamente a dor, não as fará tambem sentir mais jubilosamente a felicidade? Não teem todos por acaso no mundo o seu quinhão de sofrimento? A arte ainda assim pode servir de lenitivo a muito dissaber, de esteio a

muitas fraquesas! Seria levar muito longe a magia da sua influência o imaginar-mos que ela possa servir de consolo para tudo!

A poetisa grega aperfeiçoadora da técnica do verso, creadora da Escola de Lesbos, cujo nome atravessa os séculos como uma seta de ouro, essa tempestuosa Safo, trigueira, magra, pequenina, de quem entretanto disse um poeta “ela é bela como a tempestade é bela, com as suas cóleras, seus gritos, suas avalanches e seus relâmpagos”; Safo, chama de sensualidades brutais, e de idealidades divinas, exilada da sua terra, repudiava no seu amor, precipitando-se de um rochedo no mar profundo, ela a quem os poetas teciam inos, e o povo oferecia palmas, não indica bem que não basta a glória nem a arte para a felicidade da mulher, nem de ninguém?

Menos exaltadas, as artistas de hoje, Deus louvado, vivem em melhor paz e entre tanto suicídios que os nossos jornais noticiam frequentemente não vejo nunca um nome de mulher intelectual. Pois não nos faltam poetisas, nem rochedos, nem mar profundo, nem recantos dignos de uma tragédia em que a Morte figure coroada de louros. Por mais cáldo e vibratil que seja o temperamento da mulher moderna, ficam-lhe todas as culpas nos desvarios frenéticos do amor de que ela sofre as consequências corajosamente...

O caso da linda madame de Tencin, escritora francesa do século XVII, abandonando o filho nos degraus de uma catedral é talvez único na galeria das mulheres de letras. O filho vingou-se, tornando-se um dos homens mais celebres do seu tempo, o que agravou por certo a culpa da mãe; O natural é que a observação da vida, a defesa das misérias, a fascinação de tudo que é generoso e belo, excitam a alma para o bem e para a tolerância. Não me lembra que na galeria dos crimes em que figuram alias tantas mulheres históricas de alta linhagem se conheçam nomes mulheres intelectuais; estas só fazem victimas no amor, dele são vítimas também, e quasi sempre as mais sacrificadas. A arte exige grandes devotamentos e estes serão tanto mais proveitosos, quanto menos irregular e dispersiva fôr a vida dos que a sirvam. Só quem trabalha triunfa; só quem se obstina vence.

Tão maravilhosa e irresistível é a sedução da arte que chegou a fazer com que uma rainha, e nos tempos em que reinar tinha o maior prestígio, renegasse por ela o seu trono. Em plena mocidade, forte e

querida do seu povo, Cristina da Suécia abdicou da coroa em favor de um parente mandando cunhar para a comemoração do facto uma medalha com estes dizeres:

“O Parnaso vale mais que o trono”.

Não sei se ela deixou obra do valor da renuncia, mas não consta á historia que se tivesse arrependido. Outras rainhas em épocas posteriores, se não trocaram o scetro pelo pincel ou pela pena, fugiam muitas veses das rodas costesãs, para a solidão amiga dos seus ateliers ou de os seus escritorios.

Carmen Silvia, substituindo o manto régio pela tunica de trabalho, limpava as mãos da baba adulatora dos seus subditos para escrever entre ramos de hortencias e cochins de veludo os seus pensamentos trespassados de piedade e de filosofia. A rainha Victoria da Inglaterra, quando se queria aproximar da verdade, fechava-se no seu gabinete a escrever livros. Para eles guardava a sua sinceridade de mulher. A mão gravava o que os lábios não ousavam dizer; e pena é que o exagero das conveniencias não consentisse que esses documentos tivessem chegado ao conhecimento do público. A arte aristocratisa os individuos, as proprias rainhas se requintam com ela. Faz mais: aprimora tanto as qualidades do espirito como as do coração.

Que romancista fez já deslizar tantas lágrimas benéficas como essa clemente Beecher Stow com a sua revoltada Cabana do Pai Tomás? Em face do escravo, a mulher se não igualava, excedia quasi sempre o homem em crueldade e em desprezo. É um facto que desorienta o mais atilado psicólogo e de que infelizmente não podemos negar a veracidade. Beecher Stow, iluminada por um sentimento superior de justiça, encheu o seu livro de clamores e de imprecações e tão estridentes e tão sinceras, que lograram acordar não só no seu paiz como em outros que viviam ainda sob o peso da mesma ignominia uma ideia de altruismo e de reparação. Sob a armadura desse livro de combate palpitava um enternecido coração de mulher, cheio de fé na propria humanidade que ele profligava! Esse mesmo sentimento fazia com que George Elliot considerasse o seu posto de romancista como de um verdadeiro apostolado. O seu sonho era desenvolver a simpatia e a boa vontade entre os homens, torna-los capazes de imaginar e de sentir o mal dos que diferem deles em tudo, menos em serem criaturas humanas. Queria a arte como um

evangelho. Essa, referindo-se a um dos seus romances, Adam Bed, exclamava num rasgo de júbilo que lhe tinha valido a pena de ter vivido longos anos só para o ter escrito. Dava-se por compensada. A venturosa...

Tivesse eu poder e força evocativa para fazer deslizar diante dos vossos olhos sossegados a longuíssima prossição de mulheres artistas de todos os tempos! Iria busca-las pela mão ás lages frias dos conventos, aos salões doirados dos palacios, ou ás humildes cosinhas das aldeias, onde como a mulher de Tomás Carlile, faziam pão nas horas desertas e silenciosas da noite... Se entre elas ha muitas figuras desinteressantes, quantas como essa amorosa anémoma que se chamou Mariana Alcoforado ou como a virgem do Carmel, St. Tereza, a quem os papas concederam o titulo de doutor e cujos escritos a Academia Espanhola tem como os mais belos monumentos da lingua castelhana, vos dariam um arrepio de comoção e de interesse!

Um fenómeno curioso que se pode observar em relação ao sentimento e á capacidade da mulher no exercicio das artes é a sua incompetencia para a composição musical. Não me consta que essa anomalia tenha já sido explicada, nem mesmo notada por ninguem, embora constitua um problema de curiosa decifração. Ele é tanto mais paradoxal quanto a musica é exatamente a arte preferida e a mais cultivada pelas mulheres de todo o mundo. O seu estudo é considerado nas familias desde longos anos como uma espécie de obrigação já tradicional. É mesmo o único, depois dos rudimentos das primeiras letras que é geralmente imposto ás meninas, seja qual fôr a sua situação social. A teoria das correntes atávicas fica desse modo muito comprometida, quando, de mais a mais se sabe que alem de exercer tão grande fascinação sobre o espirito da mulher a musica “que penetra mais do que as artes plasticas na essencia das coisas porque irrompe do seio humano como a expressão da propria dor ou da propria alegria” – melhor do que nenhuma outra arte poderia abrigar o seu recato ou servir de válvula ás expansões das suas emoções mesmo as mais intimas e pessoais. Enquanto na literatura e nas outras artes fulguram belos nomes de mulher, são raros os de maestras que tenham logrado ultrapassar a barreira do seu respectivo país, e esses raros pertencem á França. Como interpretes muitissimas teem chegado á mais alta culminancia, penetrando até no fundo do

pensamento dos maiores autores, difundindo-lhes pela magia da sua voz ou dos seus dedos as belezas da sua inspiração. Seria uma blasfêmia negar-lhes receptividade para as emoções musicais, mas é facto que elas preferem para moldura do seu pensamento, ao ritmo da musica e do verso, que é de todas as artes a mais cultivada e talvez por isso mesmo, a mais profanada... Ninguém se lembraria nunca de escrever uma pagina musical sem ter aprendido antes a teoria da composição, mas não ha quem não tenha mesmo sem o menor conhecimento das regras de metrificacão escrito algumas estrofes em certa hora da vida... Sei que a música e a poesia são manifestações espontâneas da alma popular, mas não é á feição da trova, que algumas ha de beleza peregrina a que me refiro, mas ás poesias cuja forma exige alguma coisa mais do que inspiração e do que boa vontade. Não será por um transbordamento de emoção que em tal ou tal dia um filho de Deus escreve um soneto na persuasão que baste para isso pegar na pena e deixar falar o coração... Não basta; o proprio autor verifica mais tarde a fraqueza ou desarticulação dos seus versos mas raramente os inutilisa, ou porque lhe peie o gesto um certo respeito por aquela loucura passada, ou por que nela tenha cristalisado uma lagrima ou um sorriso da sua vida, a que o verso servio de engaste.

Estremeço á ideia dos milhares de raparigas moças que errem por todo este mundo tateando nas trevas da ignorancia ao mesmo tempo que sentem transluzir no fundo confuso do cerebro a entrelinha magica da inspiração. Resta ás veses um acaso feliz de um momento para esclarecer uma inteligencia, mas o acaso feliz não costuma passear pelo bairros da miseria e é raro assim a pobre que o encontre no seu caminho... Encontrou-o por fortuna sua a pintora Juana Romani. Alta, esbelta com ondulações de sereia no corpo branco, a que uma cabeleira de ouro fulgente punha uma coroa de sol, ela ignorava tanto a sua beleza como o seu talento. Morava numa mansarda, vestia-se de trapos, curtia frio e fome. Foi assim que o escultor Falguiere a viu um dia na rua a tiritar, mal enrolada num chale velho, magra e disfigurada. A sua experiencia fe-lo perceber naquela criatura um modelo magnifico; levou-a para o atelier e copiou-lhe as formas numa das suas estátuas. Sem imaginar, ele fazia ao mesmo tempo duas obras; a da modelagem de uma escultura e a de

uma revelação. Foi assim que a pobre ignorante, sentiu em todas as parcelas do seu ser a vibração harmoniosa, divina, de uma existencia espiritual de que ela não tivera até então nem mais longinqua ideia... Com os olhos maravilhados pela beleza dos mármore, andando ainda como num deslumbramento, passou Juana a servir de modelo ao pintor Henner. Aí o desejo de fazer arte, de criar também maravilhas, a dominou de uma tal maneira que não lhe poudo resistir e começou também a estudar! A arte faz prodígios, é a verdadeira taumaturga dos tempos modernos.

Veja-se nos quadros: de um trapo velho pendente de uma cerca, agitado pelo vento ou batido pelo sol, faz uma coisa deliciosa que os olhos não se cansam de admirar; de um pregão de rua aspero ou gutural desenvolve às vezes harmonias largas; de um velho triste e feio a pender para a morte faz uma estatua eterna...

Por todas as formas por que sirva a arte, a mulher só tem nela supremacia na do teatro. Porquê? Porque no teatro ela é precisa ao homem. Nesse campo ele nem se arreceia da sua concorrência nem lhe discute a competência, da-lhe a mão, chama-a a si. É uma igual. Sentindo-se num elemento em que não é considerada como intrusa, a mulher no palco expande-se á vontade e chega a conquistar as mais altas e mais brilhantes posições. Ninguém excedeu a Duse, ninguém excedeu Rejane, ninguém igualou Sara Bernard, que já na idade em que nós outras murchas e moles não pedimos á vida se não um colchão fofo para os ossos e um alimento brando para a boca, trabalhava ainda e dizia com a mesma frescura de memoria dos vinte anos longas tiradas dos escritores do seu país. A vida intelectual é um manancial de primaveras, do teatro não sonhará, mas tendo de incarnar o sonho dos autores adquire alguma cousa de extraordinario, que a torna como que de uma essência diferente da das outras mulheres. Que seria do teatro sem ela? E, também: que seria ela em todas as outras artes se encontrasse nelas o apoio que encontra em cena?

Dizem que no Japão o teatro foi destinado exclusivamente ao homem. Só uma artista feminina, Sado Yaco ousou pisar o palco japonéz. Ao principio a velha Yedo toda se encolheu e abispinhou contra essa filha revoltosa que Paris representava nos seus cartazes artisticos entre grandes flores de Lotus e sedas matisadas. Mas a renovada Tokio percebeu que a voz daquela mulher revelaria ao

mundo as glórias e as graças da sua terra e, não só consentio em que ela viajasse como atriz japoneza, como ainda a aplaudiu. Fez bem, porque em boa verdade foi Sada Yaco quem primeiro e melhor revelou o Japão á Europa e consequentemente a todo o Planeta. A guerra que a celebrizou não teve o mesmo poder de sugestão e de poesia. Os soldados japoneses mataram á europeia, com arte adquirida na imitação, fardados como os soldados do mundo inteiro, com armas como as dos outros exercitos. Ela, vestida á japonesa, calçada á japonesa, falando japonês que ninguém entende, com toda a expressão japonesa, acordou na alma do estrangeiro a sensação esquisita de estar ouvindo o sussuro dos arrozais do Nipon, sentindo o aroma dos seus lírios, d'agua e vendo as copas rosadas das cerejeiras em flor entre cabanas de papel e musumés estaticas rezando á Lua... O estampido dos canhões e o cheiro da polvora não tem tanto poder, ah, não tem. O Japão da guerra é um Japão imitado, o de Sada Yaco, pareça embora profanação, é mas patriotico porque é mais caracteristico e mais nacional. Ela foi a reveladora da arte feminina no palco japonês.

Se em todas as outras artes a mulher salvo raras excepções é geralmente medíocre, na de representar, quando não os excedem caminham perfeitamente ao lado dos artistas masculinos, a razão será talvez esta: que admitindo o teatro numero de mulheres correspondente ao dos homens elas não se sentem ali isoladas e estrangeiras, e que mesmo por serem muitas há mais probabilidades de ressaltarem entre elas individualidades e aptidões que, sem estudo e sem meio não teriam revelado. Teem o ambiente que falta ás outras mulheres; o público anima-as com a sua simpatia, o seu prestigio que recebem dos autores reveste-se de qualidades excepcionais e esses factores produzem como que uma espécie de corrente eléctrica que as ligam aos seus expectadores numa continua vibração. O acorôamento da turma estimula o talento, mesmo o mais modesto, mesmo o mais refractario ao elogio, ou o mais consciente da sua força.

“Le poète qu'on n'ecoute pas finit par se taire” disse a extraordinária Me. Ackerman, explicando os seus longos silencias entre umas e outras das suas produções. Essa recitava tanto o seu talento, que o seu proprio marido viveu e morreu a seu lado ignorando que ela fizesse os magnificos e profundos versos que fazia. O

preconceito que vulgarmente existe contra a mulher de letras fê-la sacrificar o seu esponente, com medo de que o marido deixasse de amá-la. Há ainda muitos talentos femininos que o mesmo pavor sufoca ou que a falta de meio propício deixa na completa ignorância das suas próprias aptidões.

Foram as retortas, os alambiques todos os aparelhos do gabinete de física de um sábio, russo que predispueram na filha esse amor da ciência que a levou mais tarde a colaborar com o marido em obras de investigação e a descobrir o Radium. Se Mdm. Curie tivesse sido criada longe das preleções e dos devotamentos de um professor, talvez não tivesse chegado a compreender todas as disposições do seu talento e vivesse sofrendo desse mal ignorado, indefinível, que perturba a alma de todos os predestinados a serem alguém e que não chegam a ser coisa nenhuma.

Se do mesmo modo não tivessem sido criadas a sombra dos ateliers paternos, quem sabe os maravilhosos talentos de Mdm. Vigée Lebrun e de Rose Bonheur teriam dado todo o brilho que deram á arte de seu país ?

Feliz a mulher que não sente, no fundo do seu cérebro esse ignoto rumor, tropel de ideias e de pensamentos, vertigens de imaginação, que morre onde nasce, intraduzido, como o ruído do mar dentro do caramujo. Feliz a mulher tranquila e forte, que permanece no lugar que a vida lhe destinou, a burguesa risonha, a matrona serena, para qual o espirito filosofico romano escreveu o epitafio de gloria definitiva e incontestada:

“Governou bem a sua casa, fiou-lã;”

Em todo o caso é bom dizer ainda, é bom dizer muitas vezes porque há quem não acredite: a artista não é uma desertora do Lar. Entre todas as rivais que este possa ter, a arte é com certeza a mais pura e a menos perigosa. Pintando, escrevendo ou esculpindo, a mulher necessita exatamente de fechar-se no remanso da sua casa, entre objetos que lhe sejam familiares, na fidelidade das coisas a que se habituou e ás quais se afeiçoa como com participantes do seu labor e como testemunhas do seu sofrimento ou do seu entusiasmo.

Fiando ou tecendo, os dedos trabalham mas a imaginação vagabunda está livre para a construção de enredos pessoais ou a

criação de devaneios. Pintando esculpindo ou escrevendo dedos e cabeça estão escravizados á mesma ideia, absorvidos pelo mesmo esforço, mais combatido mas muito menos perigoso...

Só por tecer e não fazer mais nada, transmitiu-nos a historia o nome de Penélope, mulher de Ulisses, que a Odisseia tornou símbolo da fidelidade conjugal. Sem querer despretegiar essa figura lendaria tantas vezes evocada, como exemplo, penso que se essa senhora com o tempo que dispunha e aquela paciência de que deu prova, destramando á noite o que tecera pela manhã, melhor perpetuaria a sua esperança se nessa trama procurasse reproduzir alguma ideia original e de longo desenvolvimento. Suavisaria assim com os elevos da arte a sua viuvez temporaria e teria criado alguma coisa...

O contrario foi viver para traz. Não basta trabalhar para encher as horas, e iludir o tempo, é preciso que esse trabalho seja de algum modo util a si e aos outros e em nenhum dia a mulher compreendeu isto tão bem como no actual em que, a mais essencialmente mulher é pratica e ao mesmo tempo apta para a penetração desse sentimento de infinita doçura que está derramado em todo o ambiente em que nos agitamos. Vós bem o sentis quando olhais pela janela aberta para os fulgores azuis do mar, para o recorte violaceo das montanhas, ou para a estrela solitaria desabrochando ao cair da noite no nosso ceu tropical! Vós bem a sentis, quando vêdes dormir uma criança, lêdes um verso ou murmurais uma prece... Esse não sei quê, que vos sobe aos lábios num sorriso ou aos olhos numa lagrima, esse não sei que, que vos faz sonhar e esquecer o que a vida tem de amargo, é a essencia desse perfume misterioso que anda no ar, a poesia, alma da arte!

Ha naturezas sensiveis, cérebros impressionaveis que procuram dar corpo, tornar visivel esse aroma irradio... São os artistas felizes se conseguem cristalisa-los no seu pensamento, desesperados se o sentem fugir dentre as mãos incapazes. Seja como fôr, a arte é a fascinação das almas felizes ou doloridas, ela não perverte, redime, é o gesto de paz que fraternisa os homens, torre eburnea erguida muito alto no espinhento campo dos pecados.

Bem dita seja!

RECEBIDO EM: 01/08/2018

APROVADO EM: 01/08/2018

A Universidade Federal do Paraná instituiu o Sistema Eletrônico de Revistas (**SER**), abrindo um importante canal de interação entre usuários e a comunidade científica. Neste espaço estão listadas as Revistas Técnico-Científicas publicadas com recursos próprios ou com recursos do programa de apoio à publicação instituído pela UFPR.

O **SER** utiliza-se do *Open Journal System*, software livre e com protocolo internacional que permite a submissão de artigos e o acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Nesse sistema já estão cadastradas 42 revistas da UFPR, abrangendo diversas áreas de conhecimento. O sistema pode ser acessado por **AUTORES**, para a submissão de trabalhos, **CONSULTORES**, para a avaliação dos trabalhos, **EDITORES**, para o gerenciamento do processo editorial e **USUÁRIOS**, interessados em acessar e obter **CÓPIAS** de artigos já publicados nas revistas.

A **SUBMISSÃO** de artigos é feita por meio eletrônico e o autor poderá fazer o **ACOMPANHAMENTO** do processo de **AVALIAÇÃO** por parte dos consultores até a editoração final do artigo. As **NORMAS** de publicação e demais instruções, bem como os endereços dos editores são encontrados nas páginas de cada revista.

Findo o processo de editoração, uma cópia (pdf) dos artigos é disponibilizada em meio digital, dentro do Sistema SER, enquanto outra segue para impressão nas gráficas determinadas para cada publicação.

Para submeter um trabalho pela primeira vez será, antes, necessário entrar em **CADASTRO**. Uma vez cadastrado, abre-se uma caixa de diálogo indicando os passos a serem seguidos para o processo de submissão do artigo. Desejando apenas consultar

trabalhos já publicados, basta acessar **ARQUIVOS** e obter o artigo desejado.

O **SER** oferece ainda o **Public Knowledge Project**, poderosa ferramenta de pesquisa, com acessibilidade global. Para fazer a busca por um tema de seu interesse utilizando essa ferramenta basta clicar em PKP e, em seguida, digitar uma palavra-chave na caixa de diálogo. Com isso você acessará artigos sobre o tema de seu interesse publicados em diversas partes do mundo.

Universidade Federal do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG)
Rua Dr. Faivre, 405, Ed. D. Pedro II, 1º andar, Centro
80060-140 – Curitiba – Paraná – Brasil
Tel.: (41) 3360-5405/ Fax: (41) 3360-5113
prppg@ufpr.br
ser@ufpr.br

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A revista *História: Questões & Debates* é uma publicação da Associação Paranaense de História (APAH) e do Programa de Pós-Graduação em História (PGHIS) da Universidade Federal do Paraná. Trata-se de uma publicação voltada para a História como conhecimento, pesquisa e instrumento de educação. A revista preocupa-se também com as relações da História com as demais ciências e com o valor que a sociedade lhe atribui. É organizada a partir de dossiês temáticos e sessões de tema livre no campo da História, Historiografia e afins, e aceita trabalhos sob a forma de artigos, entrevistas, resenhas de livros e transcrições comentadas de fontes.

Todos os trabalhos submetidos são encaminhados a dois avaliadores *ad hoc*; havendo conflito entre os pareceres, o trabalho é encaminhado a um terceiro avaliador. Os editores, com a aprovação do Conselho Editorial da Revista, reservam-se o direito de convidar autores ou de traduzir artigos considerados relevantes.

1. Para submeter um trabalho ao Conselho Editorial da Revista, deverá fazê-lo por intermédio do Sistema Eletrônico de Revistas da UFPR (SER). Caso ainda não esteja cadastrado, precisará criar login e senha de usuário. Acesse a página da Revista (<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/index>) e clique em “ACESSO”, na barra de menu superior. Uma nova página será aberta, na qual está localizado um *link* para cadastrar-se. Preencha os campos conforme solicitado e clique em “CADASTRAR”. Em seguida, receberá no e-mail informado uma mensagem com uma senha de acesso (que poderá ser alterada). Para o envio do artigo, ingresse como AUTOR e obterá todas as informações necessárias.
2. Os trabalhos não devem ser identificados: nome do autor, titulação, filiação institucional e endereço são inseridos diretamente no sistema.

3. Formato e extensão: os textos devem ser apresentados em “doc”, ou formato compatível; os artigos devem ter entre 15 e 20 páginas (formato A4, com margens iguais a 2 cm) e as resenhas, entre 3 e 5 páginas.

4. Fonte e espaçamento: utilizar a fonte *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1,5. As citações no texto devem estar entre aspas e as maiores que 3 (três) linhas devem ser destacadas em bloco, sem aspas, com recuo à esquerda de 2 cm, fonte *Times New Roman*, tamanho 10, com entrelinhas 1.

5. Resumo e palavras-chave: na página inicial, os artigos também devem apresentar um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em inglês (*Abstract*) e de três palavras-chave, com tradução para o inglês (*keywords*). Abaixo do título original, apresentar sua versão em inglês.

6. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé inicial, identificada por asterisco (*).

7. As traduções devem vir acompanhadas da devida autorização do autor, cópia do original e referência bibliográfica completa (anexe os documentos por intermédio do sistema).

8. Não informe bibliografia ao final do texto. As referências bibliográficas e notas explicativas devem vir no rodapé, com numeração contínua.

a. Para livros e monografias no todo: SOBRENOME DO AUTOR, Prenome do autor. *Título em itálico*: subtítulo (se houver). Local de publicação: Editora, data, número de página(s) citada(s), se for o caso.

b. Capítulos em coletâneas: SOBRENOME DO AUTOR, Prenome do autor. Título do capítulo. In: SOBRENOME DO ORGANIZADOR, Prenome do organizador (Org.). *Título da coletânea em itálico*. Local de publicação: Editora, data, números das páginas inicial e final do capítulo, número de página(s) citada(s), se for o caso.

c. Para artigos em periódicos: SOBRENOME DO AUTOR, Prenome do autor. Título do artigo. *Título do*

periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do fascículo, páginas inicial e final, data, número de página(s) citada(s), se for o caso.

9. Gráficos, tabelas e/ou ilustrações devem ser encaminhados em arquivos à parte, devidamente identificados, com títulos e legendas (anexe os arquivos por intermédio do sistema). No texto, devem ser indicados os locais das respectivas inserções.

10. Os originais não publicados não serão devolvidos. Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, observar todos os itens acima, caso contrário, não terão a submissão aceita pelos Editores.

Endereço postal:

História: Questões & Debates

Rua General Carneiro, 460 – 6.º andar

80060-150, Curitiba/PR

Tel.: +55 (41) 3360 5105