

Mulher e Seus Saberes

CADERNOS DA CASA-MUSEU EMA KLABIN



Mulher e Seus Saberes

CADERNOS DA CASA-MUSEU **EMA KLABIN**

ORGANIZAÇÃO

PAULO DE FREITAS COSTA

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL

ANA CRISTINA MOUTELA COSTA

N. 01

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

São Paulo | 2019

Fundação

Ema Klabin

C A S A • M U S E U

Todos os direitos desta edição reservados à Fundação Ema Klabin.

Rua Portugal, 43 - Jardim Europa - São Paulo - SP - Brasil 01446-020
tel. 55 (11) 3897 3232 www.emaklabin.org.br

MULHER E SEUS SABERES

CADERNOS DA CASA MUSEU EMA KLABIN

Organização | Paulo de Freitas Costa, Ana Beatriz
Demarchi Barel e Ana Cristina Moutela Costa

Coordenação | Ana Cristina Moutela Costa

Projeto gráfico e diagramação | Livia Silva

Revisão e preparação | Luiz Fukushiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C122

Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin: mulher e seus saberes [recurso eletrônico] / organizadores: Paulo de Freitas Costa, Ana Beatriz Demarchi Barel, Ana Cristina Moutela Costa. – 1. ed. – São Paulo : Fundação Cultural Ema Klabin, 2019.
194 p. : il. color. – (Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin)

Modo de acesso: <https://emaklabin.org.br/>

Inclui referências.

Vários autores.

ISBN 978-85-54844-02-8

1. Mulheres e Trabalho – sociedade – história. 2. Mulheres nas Artes – cultura – representação – história. 3. Sociologia da Arte – temas. I. Costa, Paulo de Freitas, org. II. Barel, Ana Beatriz Demarchi, org. III. Costa, Ana Cristina Moutela, org. VI. Casa-Museu Ema Klabin. V. Título. VI. Série.

RCBI CRB 8/9097

CDD 305.437
CDD 700.88

Mulher e Seus Saberes

CADERNOS DA CASA-MUSEU **EMA KLABIN**

EDITORIAL

Desde o início de suas atividades, em 1997, a Fundação Ema Klabin tem se preocupado em registrar suas atividades de conservação, pesquisa e difusão em seus relatórios anuais, bem como nas diversas publicações produzidas ao longo dos anos, como o catálogo da exposição “Universos sensíveis: as coleções de Eva e Ema Klabin” (2004) e os livros *Sinfonia de objetos* (2007), *A casa da rua Portugal* (2014), *A coleção Ema Klabin* (2017) e *Porcelana europeia na coleção Ema Klabin* (2018).

Aberta à visitação pública desde 2007, a Fundação estabeleceu, ao longo dos anos, uma programação diversificada de ações educativas, exposições, cursos, palestras e apresentações musicais – muitas delas realizadas em parceria com outras instituições culturais e educacionais –, visando a estabelecer um diálogo cada vez maior com o seu público e com a contemporaneidade e tornando cada vez mais expressiva sua inserção no panorama cultural da cidade.

Ao completarmos dez anos de abertura, em 2017, concluímos que a programação seria fortalecida se elegêssemos, a cada ano, uma temática centralizadora que criasse vínculos e novas possibilidades de diálogo e reflexão entre as diversas ações que realizamos. A pri-

meira, realizada em 2018, foi “Mulher e seus saberes”, que deriva da própria biografia de Ema Klabin, mas vai muito além, investigando questões femininas relacionadas à cidade e ao país.

A decisão de publicar – anualmente e em formato digital –, os *Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin* é uma decorrência natural desse novo posicionamento e propõe-se a deixar um registro dos principais conteúdos abordados disponíveis ao nosso público, bem como à população em geral. Cada edição conterá três seções: o *Dossiê* relacionado ao tema anual, a seção *Rizomas*, que abre espaço a outras realizações dos diversos núcleos de trabalho de nossa equipe, e uma seção destinada a promover uma reflexão sobre livros da biblioteca.

Ema Klabin morou nesta casa por 34 anos, e a Fundação que criou já soma 22 anos de trabalho ininterrupto. Chegará logo o momento em que a casa terá tido uma ocupação mais longa como museu do que como residência, e, portanto, torna-se evidente a necessidade de um registro histórico abrangente da instituição que, desde sua abertura, foi frequentada por mais de 100 mil pessoas, sem contar o público das exposições externas para as quais cedemos obras, da ordem de centenas de milhares. • **Paulo de Freitas Costa**

novembro de 2019

DOSSIÊ “MULHER E SEUS SABERES”



RIZOMAS



BIBLIOTECA



DOSSIÊ “MULHER E SEUS SABERES”

MULHER E SEUS SABERES

No final de 2017, após ter realizado um curso sobre os viajantes e suas produções escritas e iconográficas para a Fundação Ema Klabin, recebi o convite para participar da curadoria de um evento, em parceria com o curador da Fundação, Paulo de Freitas Costa. O fato me alegrou muito, tanto pelo reconhecimento expressado como pela responsabilidade da tarefa. Pensado para acontecer na Fundação que leva o nome de uma mulher que questionou ideias preconcebidas, alterando a realidade de uma cidade pulsante como era a São Paulo de seu tempo, o pedido assumia uma dimensão maior e mais prazerosa. O tema que me foi proposto, o universo feminino, a mulher, é vasto e complexo e demandava um recorte, a escolha objetiva de um ponto de partida que definisse a abordagem e, por conseguinte, os participantes convidados.

Pensei, para o nome do evento, no título “Mulher e seus saberes”, que, simultaneamente, expandia as possibilidades de discussão do papel feminino no mundo atual e circunscrevia, de uma certa forma, o foco de nosso interesse em uma forma especificamente feminina de se relacionar com o mundo.

No momento de escolher os participantes, minha ideia foi a de abarcar temas que, se reunidos num feixe, resumissem os principais papéis e os mais relevantes dilemas da mulher ao longo do tempo. Falar com pertinência e de forma inovadora, trazendo novos elementos para o debate, iluminar aspectos pouco conhecidos, muitas vezes por serem considerados tabu, algo irrelevante ou assunto marginal; apresentar a um público não necessariamente erudito nem especialista riquezas e potencialidades insuspeitadas; contribuir para desfazer equívocos e ideias preconcebidas. Tudo isso guiava minhas escolhas ao cuidar do cronograma do ciclo de palestras que aos poucos ia tomando forma e se materializando.

Ao meu convite, todos se expressaram com satisfação e prontidão, confirmando que a escolha do tema havia sido acertada: falar sobre as mulheres e seu percurso ao longo da história inclui, hoje, questionamentos imbricados a situações novas, uma vez que as mulheres

desempenham há um tempo relativamente recente novos papéis que colocam a própria sociedade num lugar de autocrítica. Estamos, de fato, num momento histórico particularmente efervescente, dinâmico e que revisita noções pretensamente estabelecidas e estáveis.

Se o convite me permitiu a concretização de um projeto audacioso e de fôlego – pois que se estendeu ao longo de todo um ano civil –, ele também foi a ocasião para propor palestras que guardam elos de ligação entre si, revelando conexões entre grupos sociais e situações reais muito fortes. É o caso, por exemplo, da temática da imigração, das mulheres que atuam nas ciências, das refugiadas e suas lutas, da mulher leitora que também é escritora e se expressa por meio de cartas e romances, ou a da representação das mulheres, quer seja na literatura, nas artes ou na dança. Das mulheres que demandam publicações que deem respostas aos seus dilemas e das mulheres que povoam o imaginário de tantas gerações por suas atuações brilhantes na sétima arte.

Ao longo desse ano de 2018 e através do nosso ciclo de palestras “Mulher e seus saberes”, professores, pesquisadores, bailarinas, cientistas, jornalistas, historiadores apresentaram suas pesquisas, voltadas ao estudo da mulher. Pessoas das mais variadas e com as mais diferentes expectativas responderam ao nosso chamado e vieram à casa-museu de Ema Klabin, enriquecer seu conhecimento e sua visão sobre a mulher e o feminino.

Aqui, com nosso pequeno contributo desse gesto, dessa iniciativa dos que trabalham para a Fundação, deixamos mais uma página sobre o ser que move o mundo de uma perspectiva única e sua. Abarcando as inúmeras riquezas do saber feminino, a Fundação que leva o nome de uma mulher solar decidiu deixar uma antologia, diferentes olhares e aspectos do universo feminino. Convidamos a todos para conhecerem, através da leitura dessa revista, os trabalhos que integraram o ciclo de palestras “Mulher e seus saberes”.

Certamente, Ema estaria feliz com esse projeto de acolher e de ampliar o mundo. Boa leitura. • **Ana Beatriz Demarchi Barel**



EM TEXTOS E TELAS: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E DO UNIVERSO FEMININO

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL

Resumo

A temática da representação da mulher e do universo feminino é vasta e complexa. Nosso intuito nesse texto é o de propor aproximações possíveis entre textos de grande vigor literário e telas de qualidade estética notável que discutam o papel da mulher ao longo dos séculos. Partindo de trechos de romances e poemas de autores franceses, portugueses e brasileiros e de telas de pintores de diversos países que trouxeram para o centro do debate a mulher e as especificidades de seus dilemas e necessidades, apresentamos uma escolha de grandes obras, quer sejam elas literárias ou iconográficas, para refletir sobre os saberes femininos e, que inspiraram um ciclo de palestras, “Mulher e seus saberes”, ao longo de 2018.

Palavras-chave

representação; feminino; história da arte; literatura; identidade; intertextualidade; cânone; saber.

A temática da representação da mulher e do universo feminino se define como um campo teórico vasto, complexo e multidisciplinar. Seu estudo pede, portanto, uma delimitação epistemológica a partir de parâmetros específicos a fim de realizar uma análise mais aprofundada de suas peculiaridades.

Para a apresentação no ciclo de palestras “Mulher e seus saberes”, do qual participei na realização da curadoria, procedemos, então, à definição de alguns recortes, estabelecidos a partir de certos critérios, para analisar nosso objeto. Um primeiro recorte escolhido foi o que contrapõe ou aproxima dois tipos de produção artística, a literatura e a pintura, uma vez que podemos identificar inúmeros pontos de contato e diálogo entre ambas. O que mais nos interessa nessa aproximação é a recorrência de temas, a predileção por certos objetos que se prestam à elaboração artística ou à compreensão distinta de um princípio, de uma temática ou de um conceito teórico pelo artista, seja ele o escritor ou o pintor.

O segundo recorte efetuado e sobreposto ao do estabelecimento do campo de análise – literário e iconográfico – foi o cronológico, demarcando o período de estudo no arco temporal compreendido entre o final do século XVIII e o final do século XX. Isso porque esse espaço de tempo histórico se caracterizou como um momento privilegiado na história das mulheres. Evidentemente, outros momentos se configuram também como de importantes mudanças tanto sociais quanto políticas ou morais no universo feminino, como é o caso da virada da Idade Média para a Idade Moderna ou a década de 1970, esta última, celebrando, claramente, uma presença feminina muito mais visível no mundo do trabalho e fortes alterações comportamentais da mulher, seja no seio da família, seja em relação à sociedade como um todo.

Sendo especialista do período denominado por vários teóricos das ciências humanas, em particular os historiadores, como “o grande século XIX”, ou seja, um espaço temporal que cobre do final do século XVIII ao início do século XX, nosso interesse se volta sobretudo para esses quase dois séculos da história literária e das artes.

Assim, o corpus escolhido para nossa análise compreende textos e telas produzidos entre o final do século XVIII e o final do século XX, apenas tendo inserido dois quadros do século XVI para fins de contraste e de colocar em evidência uma filiação temática importante para a compreensão do impacto da releitura pelo pintor do século XIX francês.

Os textos selecionados têm em comum o protagonismo da mulher, discutindo aspectos relevantes para a sociedade daquele dado momento e tentativas de mudanças promovidas por ela, reflexões sobre dilemas femininos, questões essencialmente femininas e assuntos decorrentes da natureza feminina. Trouxemos, então, trechos de obras situadas no centro do cânone literário devido à sua qualidade estética superior e confirmada pela crítica – em resumo, por serem obras atemporais e universais. Os textos tratados também integram esse corpus por cumprirem a tarefa de exemplificar com perfeição e justeza a eleição da mulher como personagem principal do debate que explicitam e, simultaneamente, por promoverem a discussão pertinente de temas fulcrais para o universo feminino.

Ademais, na circunscrição do corpus literário para esse estudo, quisemos reunir obras brasileiras, portuguesas e francesas, uma vez que a cultura das primeiras se define e se constrói em constante, profícuo e intenso diálogo com as das duas últimas, europeias. Quisemos destacar a inter-relação impossível de ser desprezada entre a litera-

OS TEXTOS SELECIONADOS TÊM EM COMUM O
PROTAGONISMO DA MULHER, DISCUTINDO ASPECTOS
RELEVANTES PARA A SOCIEDADE DAQUELE DADO
MOMENTO E TENTATIVAS DE MUDANÇAS PROMOVIDAS
POR ELA, REFLEXÕES SOBRE DILEMAS FEMININOS,
QUESTÕES ESSENCIALMENTE FEMININAS E ASSUNTOS
DECORRENTES DA NATUREZA FEMININA.

tura brasileira e suas duas literaturas europeias mães, no século XIX, principalmente, quando, na decisão de nossa independência política, mas necessitando ainda de um modelo que nos desse esteio teórico e estético, buscamos na França o que Portugal já não nos podia mais fornecer, tendo em vista a ruptura do elo colonial. Lembramos dos escritos de alguns dos mais importantes fundadores dos estudos das relações França–Brasil, como os de Paul Hazard, Pierre Rivas, Marlyse Meyer, Sandra Nitrini e Leyla Perrone-Moisés,¹ que destacam o complexo sistema de transferências culturais e circulação de ideias que se configurou nessa relação cultural triangular franco-luso-brasileira, o que justifica nosso terceiro recorte teórico.

Compõem o corpus literário de nossa pesquisa as doze obras seguintes, formando uma coletânea que, ainda que representativa da temática da mulher e do universo feminino nas artes, sabe-se, não tem a pretensão de esgotar o assunto privilegiado por nosso trabalho.

1. HAZARD, 1927; RIVAS, 2015; MEYER, 1997; NITRINI, 2000; PERRONE-MOISÉS, 2013.

1. *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama
2. *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo
3. *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert
4. *Lucíola* (1862), de José de Alencar
5. *Iracema* (1865), de José de Alencar
6. *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós
7. *Amar, verbo intransitivo* (1927), Mário de Andrade
8. *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos
9. “Essa negra fulô” (1947), de Jorge de Lima
10. “Sonetos que não são” (1959), de Hilda Hilst
11. *Anarquistas, graças a Deus* (1979), de Zélia Gattai
12. *Amrik* (1997), de Ana Miranda

Podemos, então, ler essas obras literárias e cotejá-las com a leitura de um conjunto de telas do mesmo período histórico – excetuando-se as duas do século XVI –, e do qual escolhemos as seguintes, abaixo relacionadas.

1. *Venere dormiente* (1510), de Giorgione
2. *Venere di Urbino* (1538), de Tiziano
3. *La baigneuse de Valpinçon dite la grande baigneuse* (1808), de Jean-Auguste Dominique Ingres
4. *La grande odalisque* (1814), de Jean-Auguste-Dominique Ingres
5. *Femme espagnole* (1854), de Gustave Courbet
6. *Olympia* (1863), de Édouard Manet
7. *Moema* (1866), de Victor Meirelles
8. *Edma Morisot lisant* (1867), de Berthe Morisot
9. *Le balcon* (1869), de Édouard Manet
10. *Le berceau* (1872), de Berthe Morisot
11. *Le chemin de fer* (1873), de Édouard Manet
12. *La classe de danse* (1874), de Edgard Degas
13. *L'absinthe* (1876), de Edgard Degas
14. *Moça com livro* (1879), de Almeida Júnior
15. *Odalisque au bain* (1880), de Victor-Emile Prouvé
16. *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros
17. *Leitura* (1881), de Almeida Júnior
18. *Lindoia* (1882), de José Maria de Medeiros
19. *Etude de nu* (1882), de Henri de Toulouse-Lautrec
20. *Les blanchisseuses* (1882), de Marie-Louise Petiet
21. *Un bar aux Folies Bergère* (1882), de Édouard Manet
22. *Les repasseuses* (1886), de Edgard Degas
23. *Maternité (L'enfant au biscuit)* (1887), de Pierre-Auguste Renoir
24. *Atelier de repasseuses à Trouville* (1888), de Louis-Joseph Anthonissen
25. *Les deux amies* (1895), de Henri de Toulouse-Lautrec
26. *Gabrielle et Jean* (1896), de Pierre-Auguste Renoir
27. *Cabeça de italiana* (1907), de Georgina de Albuquerque
28. *Tropical* (1916), de Anita Malfatti
29. *Pátria* (1918), de Pedro Bruno
30. *A negra* (1923), de Tarsila do Amaral
31. *Flor de igarapé* (1925), de Manoel Santiago
32. *No cafezal* (1930), de Georgina de Albuquerque

A definição desses dois conjuntos foi realizada por evidenciarem um debate efervescente de ideias através das artes, por permitirem pon-

tes interpretativas entre texto e imagem e por serem objetos estéticos icônicos e representativos de suas épocas.

Ao reunirmos esse conjunto de textos e telas que, apesar de pequeno comparativamente ao vasto universo das grandes obras literárias e pictóricas, define um excelente apanhado da produção artística nesse arco de cerca de dois séculos, conseguimos identificar temas recorrentes sobre a representação da mulher e que podemos dividir, para efeitos didáticos e balizar os limites de nossa pesquisa, nos seguintes tópicos, dentre a miríade de temas e subtemas que percorrem a produção literário-iconográfica desses séculos.

Tema 1: Maternidade, sensualidade, conflito

Tema 2: Professora, leitura, leitora

Tema 3: A mulher e o mundo social

Tema 4: A amante, a “mulher mundana”

Tema 5: A mulher e o mundo do trabalho

Tema 6: A indígena, a negra, a imigrante

Em minha apresentação no ciclo de palestras “Mulher e seus saberes”, após proceder a uma introdução teórica sobre a literatura e a pintura no século XVIII, apresentando-as como resultados de elaborações do simbólico e do imaginário por parte de escritores e artistas desse dado momento histórico, iniciei a leitura de todos os trechos literários e das telas com o intuito de evidenciar as relações entre palavra e imagem. Assim, todos os vinte trechos foram lidos e todas as 32 telas foram analisadas. Para nosso artigo, privilegiaremos um trecho de obra literária e uma tela mais representativa para cada um dos temas identificados.

Há outros temas importantes e possíveis de serem identificados nas artes desse momento histórico e que implicam no estabelecimento de um cânone literário e num conjunto de telas diferentes dos aqui apresentados. Porém, os escolhidos por nós iluminam questões, conflitos e dilemas mais significativos para nosso propósito e que passamos a analisar.

Há uma tradição no Ocidente sobre a representação do ser feminino que remonta ao início dos tempos, com as ilustrações nas paredes das cavernas, as estatuetas de argila, pedra ou materiais muito rústicos e que serviam de amuletos. Nessas figurações, símbolos do corpo feminino destacavam a capacidade de procriação, valorizando a fertilidade e o

poder de gerar novos seres. Essa questão será profundamente revista ao longo dos séculos, em particular na Idade Média, quando a Igreja se fortalece e, tendo o objetivo de definir uma imagem para a mãe de Deus, vê-se diante da difícil tarefa de trabalhar a existência simultânea do sagrado e do humano na figura de Maria.

Percorrendo rapidamente os caminhos da história da arte, identificamos um fio contínuo, que se estende desde o início dos tempos e até os dias atuais, que nos permite ler a necessidade constante de representação da mulher em suas incontáveis facetas, formas, funções e papéis.

Antecedendo as inúmeras famílias de Madonnas dos diversos pintores de toda a Europa, encontramos as representações de Vênus, deusa da mitologia nascida na Grécia e que migra para Roma, para encarnar a essência do ser feminino. Apesar de em todas as Madonnas da Idade Média o lado mulher se transfigurar no ser materno, anulando a sensualidade da interpretação grega como estratégia para legitimar Maria como a digna de conceber o Cristo – o homem que também é Deus –, esse percurso simbólico dificilmente será apagado do imaginário ocidental. Oscilando entre a mulher-mãe e a mulher-fêmea, as representações presentes na arte propõem à sociedade o debate sobre essa clivagem exercida sobre o simbólico e ilumina aspectos profundamente contraditórios de que o ser feminino é portador.

Se por um lado o Ocidente valoriza e enaltece o ser-mãe, imortalizado na tela *Le berceau* (1872), de Berthe Morisot – ainda que esse personagem que se inclina sobre o berço possa ser entendido num devaneio solitário, ensimesmado em sua nova missão de cuidar, de educar, de proteger do mundo, e que por isso mesmo se angustia e se questiona sobre si e sobre o outro –, por outro lado, esse mesmo Ocidente denuncia a dissimulação e a crueldade da sociedade que produz e se serve das mulheres que não ocupam o lugar a elas destinados, o lar.

PERCORRENDO RAPIDAMENTE OS CAMINHOS DA HISTÓRIA
DA ARTE, IDENTIFICAMOS UM FIO CONTÍNUO, QUE SE
ESTENDE DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS E ATÉ OS DIAS
ATUAIS, QUE NOS PERMITE LER A NECESSIDADE CONSTANTE
DE REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM SUAS INCONTÁVEIS
FACETAS, FORMAS, FUNÇÕES E PAPÉIS.

Dilaceradas entre um polo que oprime e limita e outro que despreza e inutiliza moralmente, a arte literária e a arte iconográfica expõem à sociedade seus dilemas, suas fraquezas, suas angústias, sua inequidade, sua injustiça, seu lado sombrio.

A Vênus, quer seja ela a de Botticelli na sua *La nascita di Venere* (1484–1485), a *Venere dormiente* (1510) de Giorgione, ou particularmente a *Venere di Urbino* (1538) de Tiziano, sobrevive nas camadas profundas do imaginário e da cultura e ainda está lá, sendo lembrada, a contrapelo, em 1863, na *Olympia* das *maisons closes* de Édouard Manet. O pintor a apresenta ao Salão de Paris de 1865, e a tela causa furor, choca, provoca escândalo e revolta um público burguês incapaz de assumir atos morais pouco valorosos.

José de Alencar, em *Lucíola* (1863), revela aos leitores as mazelas morais da sociedade fluminense ao dar rosto a Lúcia, prostituta cujas lucidez de pensamento e consciência de sua posição social, chocam leitores ainda em nossos tempos:

—Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. [...] Esqueci que para ter o direito de vender meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! [...]; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de atenção, oh! então o meu contato será como lepra para a sua dignidade e reputação. Todo homem honesto deve repelir-me.²

2. ALENCAR, 1995, p. 68

Poetas e romancistas também esgrimam suas penas para dar voz a mulheres e a verbalizar seus sonhos. Assim, é uma Emma em conflito entre o ser mulher e o ser mãe que nos revela seus questionamentos sobre a maternidade, na obra-prima de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, de 1857.

Desejava um filho; ele seria forte e moreno e se chamaria Georges; e a ideia de ter um filho homem era como a esperança da compensação de todas as suas impotências passadas. Um homem pelo menos é livre; pode percorrer as paixões e os países, atravessar os obstáculos, agarrar a mais longínqua felicidade. Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e flexível, ao mesmo tempo tem contra si a languidez da carne com as dependências da lei.³

3. FLAUBERT, 1998, p. 188.

Madame Bovary é a irmã mais velha de Luísa que, cerca de duas décadas mais tarde, em 1878, atravessando os Pirineus, encarnará na lisboeta entediada e burguesa que se deixa seduzir e destruir pelo primo cínico e volátil.

Quase cem anos depois, nos anos 1990, a grande poetisa paulista, Hilda Hilst, ainda expressa em seu dolorido soneto – forma lírica por excelência – a consciência de não corresponder ao projeto para ela concebido, como mulher. O eu-lírico do poema sabe-se fora do lugar, sabe-se inadequado para o papel, sabe-se incapaz de representar o personagem.

Sonetos que não são

Aflicção de ser eu e não ser outra.
Aflicção de não ser, amor, aquela
Que muitas filhas te deu, casou donzela
E à noite se prepara e se adivinha

Objeto de amor, atenta e bela.
Aflicção de não ser a grande ilha
Que te retém e não te desespera.
(A noite como fera se avizinha)

Aflicção de ser água em meio à terra
E ter a face conturbada e móvel.
E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se se ausenta ou se te espera.
Aflicção de te amar, se te comove.
E sendo água, amor, querer ser terra⁴

4. HILST, 1959, p. 55.

Imbricado ao tema 1, o tema 2, “Professora, leitura, leitora”, está muito em voga nos debates do período que estudamos. No final do século XIX, no Brasil, após a proclamação da República, em 1889, coloca-se em marcha o projeto republicano cuja pauta incluía o da formação do cidadão republicano. Nada mais valorizado, então, que o modelo de escola republicana concebido na França e que será adotado em todo o país. Após a expulsão dos jesuítas, por decreto do secretário de Estado dos Negócios Interiores do Reino, o futuro Marquês de Pombal, em 1759, o ensino e a escolarização das crianças

brasileiras retrocedem fortemente, pois a educação estava concentrada nas mãos dos religiosos. Após 41 anos de banimento da colônia, a Companhia de Jesus tem permissão para retornar ao Brasil, mas todo o sistema educacional será abalado. Será só a partir do início do século XX que surgirão as primeiras Escolas Normais, a primeira delas datando de 1835. Elas terão como missão fornecer à república cidadãos moldados pelos valores do republicanismo. Assim, surge a profissão de normalista, ou seja, de professora de crianças, a primeira profissão para as mulheres que contará com a anuência da sociedade brasileira, tendo em vista seu caráter de continuidade do lar e do ambiente familiar. Se para as moças desse tempo ser professora era uma promessa de autonomia, a sociedade ainda profundamente conservadora e tradicional entenderá, muitas vezes, de outra forma, considerando que as que estudavam constituíam uma ameaça à organização social tradicional e contrariavam o papel destinado à mulher, o de ser dona de casa e mãe de família.

No romance *São Bernardo*, que data de 1934, o protagonista, Paulo Honório, encontra em Madalena, professora da Escola Normal, as qualidades necessárias para gerar seu herdeiro, e ser “boa mãe de família”, como nos provam os trechos a seguir:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. A que eu conhecia era Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo. [...] Até então meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente [...]. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família.⁵

5. RAMOS, 1988, p. 59; 81; 89.

Uma vez que Paulo Honório desejava uma mulher de boa formação moral, a Escola Normal aparecia como boa avalista dessa qualidade. Porém, a formação de Madalena servirá apenas para isso, uma vez que, casada, será impedida por Paulo de exercer seu trabalho. Ou

seja, a formação de professora era o penhor de uma boa formação para as funções do lar, e não para as da escola. As que se dedicavam ao magistério eram consideradas mulheres extremamente avançadas para a época e, em geral, acabavam solteiras.

O quadro memorável do pintor paulista Almeida Júnior retrata o momento de leitura, o livro vindo ocupar um lugar de destaque em muitos quadros do século XIX e se configurando como um valor burguês e sinal de apreço à ilustração. A figura feminina aparece, então, tanto como leitora quanto como professora em vários romances e telas dessa fase.

A partir do início da industrialização, o Brasil viverá um momento de profundas transformações. Alavancadas em parte pelas leis que favoreceram o processo abolicionista, como a Lei Eusébio de Queirós (1850), a Lei Rio Branco ou do Ventre Livre (1871), a Lei do Sexagenário (1880) e, finalmente, a Lei Áurea (1888), o país precisará de mão de obra imigrante para as lavouras, sobretudo, de café. A sociedade receberá um grande número de imigrantes vindos da Suíça, do Império Austro-Húngaro recém-unificado, da Itália, da Polônia, russos, árabes, japoneses. As sociabilidades se sofisticam, a economia se diversifica e os costumes se complexificam. Os saraus tornam-se o programa das famílias da nascente burguesia do café; as confeitarias, os cafés, os bares modificam a paisagem das cidades; os jornais e as revistas se configuram como leitura obrigatória para o público feminino; as festas, os bailes, o jôquei, o *footing* na praça animam a vida até bem pouco monótona, pacata e caseira. Os anos loucos chegam a São Paulo e ao Rio e trazem as danças de salão que incendiaram os costumes das maiores capitais do país. As moças e as senhoras assumem, assim, novos papéis, descobrem novos hábitos e novas necessidades surgem, alterando velozmente os guarda-roupas com chapéus, luvas, sapatos Salomé, echarpes, vestidos de cintura baixa bordados com canutilhos e entremeados das delicadas rendas importadas. A mulher existe e se afirma no mundo social. Mensagens são codificadas num rígido sistema de indumentárias em que convivem peças autorizadas e proibidas e coexistem prazeres, pecados e tabus.

Vestir ou não vestir, poder vestir ou ser proibido de vestir determinam a nova escala da sociedade brasileira em que a roupa traduz rapidamente ao olhar o grupo social a que se pertence.

Nosso tema 3, “A mulher e o mundo social”, surge, agora, no resplandecente *Le chemin de fer* (1873), de Édouard Manet, cujo pano de fundo é um dos espaços mais icônicos do século XIX, a *gare*, a estação,

com a máquina a vapor, o trem. Nesse tempo que descobre a velocidade, a potência e a energia, a estação de trem é também um lugar de demarcação de classe social e de pertença a grupos de poder. Assim, a mulher do quadro de Manet olha em nossa direção e sua imagem resume sua posição na sociedade de seu momento histórico. O livro, o leque, o animal de estimação, a joia, o chapéu e o arranjo de flores, tudo a identifica ao mundo da civilização e da cidade. A criança, ao lado, retorna, de forma especular, todos os elementos que definem o personagem materno: o azul do vestido da mãe, ainda claro, de menina; o colar de veludo negro do pescoço agora aparece nos cabelos, também presos, também ruivos; o brinco simetricamente pende do lóbulo; o laço do chapéu da mãe circunda a cintura da filha. O cão dorme na maciez do colo de sua dona e arremata uma cena de harmonia familiar e feminina. Posicionados em paralelo, o rosto da mulher nos é inteiramente apreensível, enquanto que o da menina é inacessível, obrigando-nos a adivinhar-lhe os traços. Dois lados da mesma moeda, menina e mulher revelam, no belíssimo quadro de Édouard Manet, a mulher que ocupa espaços, assume papéis e amplia suas capacidades como mãe, dona de casa, leitora, viajante, ser dinâmico, em movimento e em devir.

Na literatura, Emma Bovary devaneia e se enxerga no espelho de seus romances; ela, Emma, dessa vez, leitora, se projeta em óperas, bailes, festas e todos espaços em que a provinciana esposa do médico rural se sublima nas suas “irmãs”, personagens de tramas trágicas como a sua.

Era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, o vago ela de todos os volumes de versos. Ele reconhecia em seus ombros a cor âmbar da Odalisca ao banho; usava o corpete longo das castelãs feudais; assemelhava-se também à Mulher pálida de Barcelona, mas acima de tudo, ela era Anjo!⁶

6. FLAUBERT, 1998, p. 232.

Se a vestimenta identifica a classe social e o grupo em que se inserem as mulheres, a arte também dá lugar no cânone e nas salas dos museus às mais humildes, dentre elas, as imigrantes que chegam ao Brasil para substituir os escravos nas fazendas de café. Assim, veremos a feminina tela de Georgina de Albuquerque que retrata um grupo de mulheres em seu local de trabalho, *No cafézal* (1930).

Ainda sobre o tema 5, “A mulher e o mundo do trabalho”, a literatura traz um grande número de obras sobre a temática, como *Anarquistas, graças a Deus* (1979), de Zélia Gattai, onde identificamos, sobrepostas, duas camadas de leitura da sociedade brasileira, aquela que traz à luz os

operários e os imigrantes, as mulheres operárias e imigrantes e a da mulher e seus trabalhos na jornada dupla de muitas delas, dentre elas, da mãe da narradora, Dona Angelina, mãe de família, operária e dona de casa.

As mulheres tinham fama de valentes, discutiam de janela a janela, batiam nos filhos, à moda italiana: violentos tapas na cara. Havia curiosa emulação entre as vizinhas da Caetano Pinto: quem conseguiria fazer luzir mais suas panelas? Consumiam mãos e unhas na poderosa mistura de cinza e areia com que esfregavam as peças, mas sentiam-se recompensadas. Em torno dos caixilhos das janelas, permaneciam penduradas, em exposição, brilhando, ofuscando a vista dos passantes, panelas e frigideiras, caldeirões e caçarolas, de todos os tamanhos e formatos, motivo de elogios e glória para suas proprietárias, enchendo-as de orgulho e vaidade. Dos fogareiros a carvão, colocados nas calçadas, as panelas fumegantes desprendiam aroma dos molhos e de guisados, que entrava pelas narinas dos passantes, despertando apetite.⁷

7. GATTAI, 1986, p. 60.

Nosso tema 6, “A indígena, a negra, a imigrante”, revela novas mudanças na sociedade brasileira, em particular, na paulistana. São Paulo vai se configurando como metrópole cosmopolita, cidade-mundo, mosaico de nacionalidades. Essa nova conformação social, que altera profundamente a dinâmica da cidade, é representada em inúmeras obras literárias do Modernismo de 1922, assim como na arte do período, destacando a riqueza e a diversidade da realidade do país.

O ciclo de palestras “Mulher e seus saberes” foi uma oportunidade rara de refletir sobre a complexidade do ser feminino, e nosso artigo destacou a importância da literatura e da arte na discussão de ideias, no debate sobre a mulher e seus muitos papéis. Sem a intenção de esgotar assunto multifacetado e interdisciplinar, nosso texto pretende ser espaço de reflexão e de celebração das conquistas de mulheres de todos os tempos.

Referências

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1995.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Folha Ediouro, 1998.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

HAZARD, Paul. As origens do romantismo no Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, n. 25, 1927, pp. 24–45.

HILST, Hilda. “Sonetos que não são”. In: _____. *Roteiro do silêncio*. São Paulo: Anhambi, 1959.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NITRINI, Sandra. *Aquém e além mar: relações culturais Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Cinco séculos de presença francesa no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

RIVAS, Pierre. *Littérature française–littératures lusophones: regards croisés*. Paris: Pétra, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL é professora-pesquisadora de literaturas de língua portuguesa e teoria literária da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e membro do Grupo de Pesquisa Brasil-França (Grupebraf-IEA-USP). Mestre em Teoria e História Literárias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutora em Estudos do Mundo Lusófono pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris III e pós-doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou estágio de residência em pesquisa na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP). Suas pesquisas têm como eixo principal o estudo das relações França-Brasil no século XIX na literatura e na iconografia.



“CALIGRAFIA DOS GESTOS”:¹ AS MULHERES NA HISTÓRIA DA MODA

BRUNNO ALMEIDA MAIA

Resumo

O presente ensaio busca analisar o conceito de gestualidade na criação de um imaginário feminino no sistema da moda na modernidade do século XIX, a partir de autores como Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Roland Barthes e Gilles Lipovetsky. Dominada pela cultura patriarcal, questiona, ainda, o estatuto do feminino e a condição da mulher, como não sujeito, na moda após a Revolução Industrial, que, finalmente, desponta com criadoras na fotografia, no dandismo e na alta-costura, que, numa revolução silenciosa, redefiniram os gestos da mulher no início do século XX.

Palavras-chave

moda; modernidade; gêneros; gestualidade; literatura.

1. O título é uma homenagem ao trabalho de pesquisa de Gil-da de Mello e Souza sobre a literatura e a moda no século (SOUZA, 1987).

2. Um exemplo dessa tentativa posterior é o trabalho de análise da ascensão da figura do burguês na literatura por Franco Moretti (2014).

3. Refiro-me ao Marx do *Manifesto do Partido Comunista* (MARX; ENGELS, 2001, pp. 27–28).

Desde a ascensão política, econômica e social da burguesia no início do século XIX, buscou-se retratar os caracteres, as fisionomias e os gestos de suas identidades na literatura, nas artes em geral, na história e nas ciências humanas.² Por outro lado, no exato momento dessa tentativa de extrair da descrição e da análise a forma e o conteúdo da classe dominante, a própria burguesia se viu diante da tarefa de concluir a sua “missão histórica”, criando, para si, um espaço, um lugar, uma gestualidade que lhe conferisse uma identidade digna de grandeza, tal como a ocupada anteriormente pela aristocracia. Assim, os elogios de Marx ao caráter revolucionário da burguesia nas revoluções modernas revelam uma trama e uma urdidura: a história da chegada da burguesia ao poder, no empírico, tem como reverso, na vida do espírito, a tomada da sua consciência (falsa consciência) enquanto busca por uma criação identitária.³

Por seu turno, a classe média e a classe trabalhadora — sem as mediações histórico-conceituais exigidas, que não nos cabem nesta análise —,

desposuídas e despidas das integridades de suas identidades (consciências), portanto, pertencentes a um “não lugar”, tendem a imitar – tal como a minuciosa análise de Georg Simmel nos mostrou⁴ – os gestos daqueles que possuem tal lugar. Se há uma solidariedade entre a primeira e a segunda, esta se encontra sob o “signo de Saturno”, a melancolia, como perda de espaço, de exílio e de estrangeirismo, mas, também, como satisfação do desejo não de seus impulsos, mas sempre à espera do momento oportuno para gozar o triste gozo do outro.

Neste sentido, que a moda, mas também a pintura, a fotografia e, depois, o cinema podem ser considerados como espaços miméticos de produção e difusão da constituição dessa gestualidade, que, de maneira dialética, tanto legitimam a figuração da burguesia, como “fazem aparecer” as contradições desse fenômeno.⁵ Um exemplo dessa contradição encontra-se na própria história e na estrutura de organização da moda no século XIX. A galeria vultosa de extraordinários gênios criadores – no registro de uma cultura patriarcal – que possui como antítese a massa anônima de mulheres trabalhadoras na indústria têxtil não poderia ser uma síntese mais escandalosa numa sociedade dividida entre o espaço público e social (trabalho e política), reservado às ações e aos discursos dos homens, e o espaço privado (lar), como confinamento da mulher. Era à “dama da sociedade”,⁶ e também à “angústia da eterna gata borralheira”, a operária, que a moda na sua fase nascente na modernidade, como figuração do imaginário coletivo, ocupou-se em escrever a textura do sonho para a constituição de uma possível “identidade feminina”.

A literatura do século XIX, ainda na ausência de uma sociologia do vestuário – que só despontaria mais tarde com Veblen e Simmel – registrou com suas penas o surgimento desse novo fenômeno social característico da modernidade. Assim, os primeiros escritores dessa geração, como Zola, Flaubert e Balzac – Machado de Assis e José de Alencar, no Brasil –, podem ser considerados como os “primeiros sociólogos” na análise da relação entre a sociedade, o indivíduo e a moda. Em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, por exemplo, Emma, anti-heroína, inatural para o espírito sóbrio da modernidade, encontra a sua miséria material e espiritual primeiro na leitura dos romances de Walter Scott, depois no gesto dispendioso de render-se aos caprichos das modas. Sr. Lhereaux, o caixeiro-viajante que serve à Bovary personifica: “[...] fazendo cintilar as lantejoulas douradas do tecido à luz esverdeada do crepúsculo, como se fossem estrelinhas”,⁷ o canto da sereia moderno, a fada madrinha às avessas, pois pelo “fetichismo da mercadoria”, a beleza e o encantamento, outrora reservados ao ma-

4. Para este assunto, ver Simmel (2008).

5. É o que busco mostrar num outro ensaio, intitulado “Pequena história da gestualidade” (MAIA, no prelo).

6. Para a questão da divisão entre espaço privado e espaço público e social na modernidade, ver Arendt (2010). A questão, com recorte de gêneros, reaparece em Okin (2008).

7. FLAUBERT, 2011, p. 120.

ravilhar-se com as coisas da natureza, do cosmos e do divino, encontram-se, agora, “cintilantes”, dispostos e disponíveis nas vitrines. De maneira complementar, ao narrar o surgimento dos magazines e das lojas de departamento, na fase de economia de mercado do capitalismo, após a modernização da cidade de Paris por Barão de Haussmann, Émile Zola em seu romance *O paraíso das damas* (1883), deixa antever o caráter dialético da questão. O jovem empresário Mouret, proprietário da loja que confere título ao livro, participa de uma *soirée* na casa de algumas amigas e amigos, interessado, apenas, na presença do Barão de Hartmann, rico investidor, que pode, caso Mouret o convença, ampliar a loja de departamento com a ajuda de um generoso crédito imobiliário. Para isso, Mouret se vale da própria cena que transcorre do outro lado do salão da casa. Um grupo de senhoras e damas pertencentes à elite burguesa se entretêm com as suas últimas aquisições de novidades no mercado da moda. O próprio jogo da cena, seu frenesi e sua excitação, que recorda a conversa de amantes sobre os seus amados, acaba por desvelar à Hartmann a importância em investir nos negócios da moda. Como anota o narrador de Zola:

Tudo convergia para isso: o capital incessantemente renovado, o sistema de acúmulo de mercadorias, os preços baixos que atraem, a marcação em cifras conhecidas que tranquiliza. Era a mulher que os magazines disputavam, a mulher que capturavam na armadilha de seus preços, depois de tê-las atordoado diante das vitrines. Os grandes magazines haviam despertado desejos na carne feminina, eram uma tentação constante, à qual a mulher sucumbia fatalmente, cedendo inicialmente a suas compras de boa dona de casa, conquistada em seguida pela vaidade, e finalmente devorada. [...] E, se no *Paraíso das Damas* a mulher era tratada como rainha, adulada e lisonjeada em suas fraquezas, envolta em pequenas atenções, ela reinava como uma rainha dócil, de quem os súditos se aproveitam, e que paga com uma gota de seu sangue cada um de seus caprichos.⁸

8. ZOLA, 2008, p. 112.

Como o capitalismo, a mulher encarna as antinomias da modernidade; no primeiro caso, o caráter misterioso e enigmático da forma-mercadoria antevisto por Marx em *O capital* (1867) aparece, enquanto fenômeno, como aquilo que encobre as “características sociais do trabalho dos homens”.⁹ Como trabalho morto, na mercadoria, opera-se a famosa inversão marxiana entre o sujeito e o objeto – tema retomado, mais tarde, como reificação em György Lukács.¹⁰

9. MARX, 1975, p. 81.

10. LUKÁCS, 2003.

As coisas adquirem qualidades humanas, mágicas e sobrenaturais, e as qualidades humanas se objetificam como coisas. O fetichismo da mercadoria é a quintessência da falsa consciência, pois uma “relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”.¹¹ Walter Benjamin, no trabalho de análise do capitalismo cultural do XIX, intitulado *Passagens* (1927–1940), reformula o conceito de “fetichismo da mercadoria” ao analisar a moda, como “metafísica do tempo”¹² e alegoria central para a compreensão da noção de modernidade:

Aqui a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro, a morte, mede o século em braças e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês, se chama *révolution*. Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela. Durante um século, a moda nada ficou devendo à morte. Agora, finalmente, ela está prestes a abandonar a arena. A morte, porém, doa a armadura das prostitutas como troféu à margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto.¹³

Intitulado de “*sex appeal* do inorgânico”, o conceito em Benjamin explicita a relação dialética entre a mulher e a mercadoria, o desejo e o cadáver, como principal emblema do barroco do século XVII, o *Trauerspiel*, que tem a sua forma duplicada na modernidade do XIX. A mulher, neste caso, traz consigo a marca do corpo que, por definição biológica, é o orgânico, aquilo que perece e conhece as vicissitudes da passagem do tempo, mas também como portadora da fecundidade que representa a vida e aquilo que lhe faz justiça: o desejo. A mercadoria – como vimos acima com Marx – enquanto algo morto, abstração do tempo social do trabalho, identifica-se, na citação, com o cadáver como alegoria da própria morte, do inorgânico. O próprio conceito é dialético, pois ao nomeá-lo de “*sex appeal* do inorgânico”, Benjamin não evita a contradição, uma vez que, por definição, o *sex appeal* pertence ao ser erótico, aquilo que desperta o apelo sexual que o amado provoca no amante. No entanto, como nos indica Susan Buck-Morss, na moda, “a fantasmagoria das mercadorias adere o mais rente à pele. Ora, a roupa

11. MARX, 1975, p. 81.

12. BUCK-MORSS, 2002, p. 130.

13. BENJAMIN, 2006, p. 102.

14. BUCK-MORSS, 2002, p. 131.

15. LEOPARDI, 1991.

16. BENJAMIN, 2006, p. 117.

17. Para este assunto, ver Platão (1994).

fica, literalmente, na fronteira entre o sujeito e o objeto, o individual e o cosmos”.¹⁴ Essa proximidade do inorgânico (roupa) com o orgânico (o corpo que veste) inverte o que era da ordem do sujeito e o que era da ordem do objeto, pois, pela moda e as suas “eternas novidades”, o orgânico (corpo) ao vestir o inorgânico (roupa), engana a morte. Ela, a moda, é “a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher”, que suprime as clássicas noções dos ciclos vitais.

Partindo do “Diálogo da Moda com a Morte” (1824),¹⁵ de Giacomo Leopardi, citado como epígrafe do Arquivo B do projeto das *Passagens*, Benjamin sentencia: “Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo”.¹⁶ Levando essa ideia às últimas consequências, Benjamin amplia a potência de consanguinidade entre a moda e a morte. A prostituta, que encarna todas as contradições do capitalismo, e é a sua forma mais bem-acabada, pois une a mercadoria no mesmo corpo de quem a vende, recebe da moda – Benjamin se refere às prostitutas idosas das passagens de Paris no XIX – a armadura como um “troféu à margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto”. Neste belíssimo final da citação, a armadura é a roupa (inorgânico), como novidade da moda que celebra a “eterna juventude”, que ao vestir um corpo orgânico envelhecido engana a passagem do tempo, a própria Morte. O Letes, citado no Livro X de *A república* de Platão, era o rio do esquecimento, que, na alegoria platônica, fizera Er, ao beber de suas águas, “esquecer-se” das formas inteligíveis que contemplara no mundo das ideias.¹⁷ Na modernidade, o rio não é mais aquele que o viajante deveria passar antes de ir em direção às Moiras, tecelãs que selavam as sentenças do destino e dos acasos, mas um asfalto cinzento, que anuncia, pelo feérico das galerias das passagens, que a forma-mercadoria inserida na moda é, também, uma forma-esquecimento que próxima à pele do corpo feminino – e

A ARMADURA É A ROUPA (INORGÂNICO),
COMO NOVIDADE DA MODA QUE CELEBRA
A “ETERNA JUVENTUDE”, QUE AO VESTIR UM
CORPO ORGÂNICO ENVELHECIDO ENGANA A
PASSAGEM DO TEMPO, A PRÓPRIA MORTE

dado o caráter cíclico da moda – permite que a sua identidade desconheça aquele ponto fixo e luminoso de uma estabilidade na identidade almejada pelos homens na tarefa de realização do projeto iluminista pela via da razão.¹⁸ Na moda, a constituição da gestualidade da mulher celebra, a cada instante, o esquecimento, que a mantém presa por uma âncora na imobilidade de sua própria condição.

Evidentemente, que o “pano de fundo” da relação orgânico e inorgânico é o clássico tema da filosofia, a dialética natureza e cultura. Uma vez que a modernidade rompeu com essa noção, pois pela razão instrumental é possível, inclusive, conhecer a natureza para subjuga-la,¹⁹ e, por definição, natureza (*physis*), desde a filosofia antiga é o reino do necessário, e não do contingente, torna-se indispensável repensar a criação da gestualidade “feminina” na perspectiva da temporalidade histórica. Isto significa dizer duas coisas. A primeira, que na relação entre orgânico e inorgânico, moda e morte, prevalece a ideia de que as mulheres – e os homens – no culto à juventude possuem como horizonte de perspectiva na busca da simulação do envelhecimento não fundamentalmente a beleza, mas uma maneira de lidar com a angústia (*Angst*) da morte – a beleza que a cada dia se renova é o velamento da morte. A segunda, com o declínio da relação do homem com o cosmos e a natureza desde o advento da Idade Moderna, o belo não possui mais a natureza como medida.

Contestando a teoria geral do belo das filosofias do século XVIII, o poeta Charles Baudelaire afirma que tudo aquilo que advém da natureza não pode ser considerado como belo e virtuoso. Numa espécie de “educação dos gostos”, a natureza nada tem a ensinar ao homem, pois nela as maiores violências, como o parricídio, o infanticídio e o canibalismo, são praticadas. Assim, a virtude é uma criação – e como toda criação é artificial – que visa erradicar o mal, algo natural, para instaurar o bem pelo poder de agir próprio da virtude. A mulher, ao pintar o rosto com a maquiagem, não apenas se diviniza, como faz “desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou”.²⁰ A pintura no rosto cria uma “unidade abstrata na textura e na cor da pele”, assim como a malha do vestido, que aproxima a mulher da estatutária antiga e a torna próxima dos deuses.

No ensaio *O belo, a moda e a felicidade* (1869), ao observar as gravuras de moda da Revolução Francesa ao período do Consulado, o poeta afirma que “esses trajés que provocam o riso” exercem “[...] um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico”.²¹ Dessa sensibilidade, extrai uma teoria geral do belo para a modernidade, na

18. Sobre a questão da identidade estável, guiada pela razão, no projeto iluminista, ver Hall (2006).

19. Todo o trabalho de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (1944) aponta para esse sentido (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

20. BAUDELAIRE, 1996, p. 64.

21. BAUDELAIRE, 1996, p. 8.

22. BAUDELAIRE, 1996, p. 10.

23. BAUDELAIRE, 2015.

24. BENJAMIN, 2006, p. 107.

25. BARTHES, 1981, pp. 27–28.

26. HILMANN, 1984.

qual em oposição ao belo eterno, invariável e absoluto, existe um elemento “relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, à época, a moda, as moral, a paixão”.²² Essa beleza histórica traz a marca da “temporalidade infernal” da moda, que, novamente, figura no poema “A uma passante” de *As flores do mal* (1857),²³ na mulher que transita entre a massa anônima da Paris do XIX, numa rua em frenético alarido, “com sua mão suntuosa/Erguendo e sacudindo a barra do vestido”. Adiante, o poeta/amante descreve as “pernas de estátuas” da mulher amada que desaparece na multidão. Ora, as referências ao vestido, peça chave do guarda-roupa feminino até o início do século XX, e às pernas de estátuas remetem justamente à beleza da Antiguidade clássica, pois o vestido, irmão distante da túnica greco-romana, traz a marca da temporalidade baudelairiana entre o belo eterno e a beleza histórica. Por isso que, para Benjamin, o “eterno, de qualquer modo, é, antes, um drapeado de um vestido do que uma ideia”.²⁴

A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE O FEMININO

Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), evoca a questão da construção histórico-social do imaginário feminino no ocidente, a partir da noção de que a ideia da feminilidade, como constituinte da subjetividade da mulher é um “não lugar” e um “vazio”, que recorda, em parte, a concepção freudiana da mulher e a ausência fállica e do não sujeito em Simone de Beauvoir. Historicamente, o discurso da ausência coube à mulher (sedentária), enquanto ao homem (caçador e viajante), como o “provedor”, o da conquista e da territorialização. Por isto, diz Barthes, é “a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as ‘*chansons de toilé*’, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas)”.²⁵

Desenha-se toda uma tradição que remonta não apenas ao surgimento da moda no ocidente a partir dos séculos XIV e XV, mas que já pulsa na aurora do pensamento ocidental. James Hilman, em *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica* (1984),²⁶ reconstitui a genealogia do feminino/mulher como o “lado abissal do homem”, numa análise dos discursos nascentes da filosofia, da medicina, dos mitos e, posteriormente, do cristianismo. Interessa-nos pensar, ainda, em como os primeiros mitos da cultura da Grécia arcaica, sendo retomados pela filosofia no Iluminismo grego, e na Roma antiga, situaram o problema do feminino ligado à mulher como temática central do tecer, do narrar e

do destino, tais como aparecem na *Teogonia* de Hesíodo,²⁷ com as moiras fiandeiras – ou as Parcas – tecelãs dos destinos e acasos dos homens; ou em Penélope na *Odisséia* de Homero,²⁸ que, por meio de um estratagema, para aguardar o retorno do amado Ulisses à Ítaca, tece a mortalha do velho Laertes, e, à noite, destece; ou, ainda, a jovem e hábil tecelã Aracne nas *Metamorfoses* de Ovídio, que desafiara a bela deusa Atena na arte do tecer e fora condenada a viver dependurada – eternamente – num fio, por narrar na arte da tecelagem as crueldades dos deuses contra as mulheres. A deusa de olhos glaucos, então, roga-lhe: “para que nada espere de melhor para o futuro, que o mesmo castigo recaia sobre sua geração e descendentes”. Assim, Aracne renasce como aranha e recomeça a sua tecelagem de denúncias.²⁹

27. HESÍODO, 1995.

28. HOMERO, 2011.

29. NYE, 1995, p. 10.

No convento, havia uma solteirona que vinha todos os meses, durante oito dias, para trabalhar na rouparia. Protegida pelo arcebispo por pertencer a uma antiga família de fidalgos arruinados durante a Revolução, comia à mesa das freiras no refeitório e trocava algumas palavras com elas depois da refeição, antes de subir e retomar o trabalho. Frequentemente, as alunas internas escapavam da sala de estudos para conversar com ela. Sabia de cor canções galantes do século passado, que cantava à meia-voz, enquanto sua agulha avançava. Contava histórias, anunciava as novidades, ia à cidade cumprir as incumbências de que a encarregavam e emprestava às alunas maiores, às escondidas, romances que sempre levava nos bolsos do avental e cujos longos capítulos ela própria devorava, nos intervalos de seu trabalho. Tudo eram amores, amantes, damas perseguidas desmaiando nos pavilhões solitários, postilhões assassinados em todos os albergues, cavalos mortos em todas as páginas, florestas escuras, agitações no coração, sermões, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar, rouxinóis em bosques, homens bravos como leões, brandos como cordeiros, virtuosos como ninguém, sempre bem-vestidos e que choram como viúvas. Durante seis meses, aos quinze anos, Emma sujou suas mãos com a poeira dos velhos gabinetes de leitura.³⁰

30. FLAUBERT, 2011, pp. 53–54.

Como ilustra a passagem de *Madame Bovary* de Flaubert, muitas mulheres renasceram como guardiãs de um saber-fazer (*tekhne*), que se traduz como saber-viver na modernidade do XIX. Pertencia à formação educativa feminina no seio da família burguesa o aprendizado de técnicas de bordado para os enxovais, a costura, o tocar piano e, para algumas que sabiam ler, como é o caso de Emma Bovary na lite-

ratura, a dedicação à leitura. No contexto brasileiro de 1920 a 1940, o ofício da costura foi uma maneira das mulheres da classe trabalhadora – apesar de toda a crítica virulenta de moralistas à época – ascenderem economicamente e serem aceitas na sociedade. A costura foi, nesta época, uma arte – no sentido de técnica – que permitia à mulher uma sociabilidade e ser, mesmo de maneira focalizada, proprietária de seus meios de produção.³¹ É o caso da personagem Lucília, da peça *A moratória* (1955),³² de Jorge de Andrade, que, para ajudar financeiramente e salvar a família da bancarrota com a crise do café na Velha República, decide “costurar para fora”.

A moda, no seu sentido moderno, pós-Revolução Industrial, naquilo que o filósofo Gilles Lipovetsky, em *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* (1987), conceituou como “moda de cem anos”, dividia-se entre a alta-costura, voltada para uma elite burguesa e uma aristocracia remanescente, tendo o costureiro como uma autoridade – no sentido de autor – que determinava a “medida obrigatória do gosto” a cada estação.³³ Charles Frederick Worth, considerado “pai da alta-costura”, apesar de inglês, fez fortuna na Paris do XIX, vestindo, inclusive, a imperatriz Eugênia. Por outro lado, as mulheres da classe trabalhadora costuravam suas próprias roupas, inspiradas nas vestimentas dos grandes costureiros, e encomendavam de pequenas costureiras locais ou, ainda, se submetiam à imitação das peças confeccionadas nas fábricas,³⁴ quando não eram submetidas às explorações e jornadas extenuantes na produção do algodão na indústria têxtil inglesa, no início do capitalismo moderno no século XIX.³⁵

Na fase inicial da moda de cem anos, raras eram as exceções nas quais as mulheres lideravam o sistema e a indústria da moda, dadas as condições históricas de gênero. O ápice dessa transformação encontrava-se, sem dúvida, na senda da primeira onda do movimento feminista na Europa, com as sufragistas; não demorou muito para que os primeiros nomes de criadoras na alta-costura despontassem: Jeanne Lanvin, que prenuncia em suas criações o *art nouveau*, Madeleine Vionnet, inspirando-se nos *peplos* da Antiguidade greco-romana, numa moda dialética, com drapeado solto e corte rigoroso, a aliança entre a poesia e a revolução, a moda e a contestação do empobrecimento da vida do espírito na surrealista Elsa Schiaparelli, e, por último, aquela que traduziu, na moda, o espírito racional, ascético e depurado do modernismo em vestimentas, que se eternizaram como clássicos, subvertendo os códigos do masculino-feminino, a criadora do estilo “chique pobre”, Gabrielle Chanel. Foi assim que se iniciou, nas mãos dessas habilidosas

31. Para este assunto, ver Maleronka (2007).

32. ANDRADE, 1986, pp. 118–187.

33. LIPOVETSKY, 2009, pp. 79–122.

34. Para este assunto, ver Maleronka (2007).

35. WILSON, 1985, p. 93.

FOI ASSIM QUE SE INICIOU, NAS MÃOS
DESSAS HABILIDOSAS PENÉLOPES –
APÓS UM SÉCULO DE IMOBILIDADE DOS
GESTOS DA MULHER PELOS ESPARTILHOS,
ANCAS OU CRINOLINA NO XIX –, UMA
REVOLUÇÃO SILENCIOSA, MAS PERTURBADORA
PELA VISIBILIDADE DE SEU ESPETÁCULO.

Penélopes – após um século de imobilidade dos gestos da mulher pelos espartilhos, ancas ou crinolina no XIX –, uma revolução silenciosa, mas perturbadora pela visibilidade de seu espetáculo.³⁶

No entanto, como a história é dialética, contraditória, feitas de desvios, rupturas, recuos e avanços, algumas personagens ilustram a “importância da presença feminina” para a consolidação de uma cultura da gestualidade antes da consolidação das mulheres criadoras no século XX. Para ficarmos no período mais próximo à ascensão da moda enquanto “organização burocrática” no século XIX, foi a última rainha francesa, Maria Antonieta, quem lançou não apenas as “últimas modas da corte”, como o abandono do espartilho – obrigatório na corte desde Luís XIV –; o apreço pela arte da cavalgada, vestindo-se à moda inglesa masculina; a excentricidade, ao lado do seu *coiffeur* Leonard, na adoção dos penteados ornamentais e narrativos do *pouf*; mas, inspirada pelas ideias do filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau, defendidas, sobretudo, em *Emílio, ou da educação* (1762) e *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (1754), levou para o seu Petit Trianon toda a simplicidade, a leveza, o não excesso, o clima campesino da moda naturalista, adotada na década de 70 do século XVIII, pelos principais pensadores do Iluminismo francês e precursores da Revolução.³⁷ Todavia, a rainha não apenas protagonizou a moda em sua fase artesanal/aristocrática somente como difusora das tendências, mas fora responsável, também, pela produção de maneira indireta. Antes de sua ascensão ao trono, Versalhes consumia a moda fabricada pelas mãos dos artífices, que pertenciam aos seletivos círculos fechados de corporação de ofício ou guildas (associações). Em Paris, no final do XVIII, Maria Antonieta conheceu a loja Grand Mogol, comandada por uma mulher, que não pertencia, pela origem familiar, nem à elite da cidade nem à aristocracia,

36. Toda essa galeria de mulheres criadoras na moda pode ser consultada em Baudot (2008).

37. WEBER, 2008, pp. 58–105.

tampouco à Corte: Marie-Jeanne Rose Bertin. Como as *marchandes de modes*, segundo as estritas leis da época, Bertin só poderia atuar como vendedora dos artigos de moda, nunca produzi-los:

Em agosto de 1776, o governo permitiu às *marchandes* separaram-se legalmente dos negociantes de tecidos e formarem uma guilda de maioria feminina que incluía mascates de plumas e flores. Além de emancipar todas as mulheres com pretensão a ser *marchandes de modes* de estruturas patriarcais que haviam até então governado suas práticas, essa mudança representou uma clara vitória para Bertin, que preferia transgredir a lei a permitir que seu estado civil determinasse sua carreira. [...] ela empregava 30 vendedoras no Grand Mogol e firmava contratos comerciais com dúzias de fornecedores [...].³⁸

38. WEBER, 2008, p. 138.

Mesmo distantes dos holofotes do sistema e da indústria da moda, ainda dominada pela cultura patriarcal, no século XIX duas personagens merecem um breve comentário. A primeira, Virginia Oldoini, a Condessa de Castiglione, que, ao contrário das mulheres da alta burguesia e da aristocracia que retratavam os seus gestos pelas pinturas do mestre Giovanni Boldini, iniciou uma profícua pesquisa com uma recente invenção, ainda não vista como linguagem artística: a fotografia. Nos estúdios de Pierre-Louis Pierson em Paris, quase setenta anos antes da *Vogue* francesa aderir à fotografia de moda, Castiglione compunha uma narrativa para as suas produções fotográficas, com cenário, vestimentas, personagens e poses – tal como veríamos, mais tarde, nos editoriais. A pretensão era somente a do exercício de uma linguagem ainda velada, no entanto, podemos considerá-la – na senda do teórico italiano Claudio Marra – como uma precursora da fotografia de moda, que possui como característica principal o diálogo entre a imagem (a técnica) e a criação de um imaginário, que propõe por meio de uma estrutura narrativa gestual um mundo inteiramente outro.³⁹

39. MARRA, 2008, pp. 73–78.

A segunda, George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, Baronesa de Dudevant, escritora e hábil memorialista, ícone da primeira onda do feminismo na Europa, não foi apenas amante delicada do compositor Frédéric Chopin, mas exímia crítica da moral austera do período vitoriano no século lutuoso. Costuma-se enquadrar nomes como Oscar Wilde, Beau Brummell e Charles Baudelaire como precursores do dandismo, mas, sem dúvidas, George Sand também foi uma mulher dândi, espécie de Safo moderna, que criou toda uma gestualidade excêntrica e transgressora pelas palavras (literatura) e pela vesti-

menta (moda). Numa época em que somente aos homens era permitido o uso de *smoking* com cartola, traje obrigatório para os encontros sociais em cafés parisienses, Sand decidiu questionar os padrões e estereótipos de gêneros – o que chamamos de expressão de gênero – ao se vestir do mesmo modo que os “donos do mundo”, justamente para ter acesso aos círculos literários que frequentavam esses espaços. Sua energia deve ser buscada no dandismo, pois o dândi não é somente um esteta, um esnobe preocupado em levar às últimas consequências – questionando tanto os padrões de gosto da massa como da elite burguesa – a maneira de se vestir, mas o dandismo, enquanto movimento sem liderança, como nos indica Roland Barthes –, é uma ética que pressupõe uma técnica,⁴⁰ ou uma *techne tou biou* (arte da vida).⁴¹ Se a vestimenta e a gestualidade do dandismo chocam a sociedade, é porque ela é a materialização sensível dos aspectos da personalidade. A vestimenta do dândi é uma personalidade aparente, uma figura, portanto uma *hypostasis*, que na filosofia antiga e na teologia “significa a manifestação visível da essência (*ousia*)”.⁴² Dispensando as clássicas dicotomias entre essência e aparência e alma/mente e corpo, o dândi é um herdeiro sem testamento dos *aristoi*, no sentido grego de “melhores de espírito”; a sua origem remonta, também, ao Cristo encarnado. Se o último é uma *hypostasis* do divino na Terra, que escandalizou os seus contemporâneos com a proposição de uma existência inteiramente outra, o dândi é a manifestação visível do permanente “estado de exceção”, pois questiona, pelo seu modo de vida à margem, a moral, a sociedade, a cultura. O dandismo talvez tenha sido o último gesto escandaloso do XIX, pois naquela época não era a frivolidade da última moda que estava se manifestando, mas a “coragem da verdade” (Foucault) que irradiava e perturbava olhos dos menos “sensíveis”.

40. BARTHES, 2005, pp. 344–352.

41. Para este assunto, ver Foucault (2011).

42. Para este assunto, ver Marty (2009, p. 291).

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, Jorge. A moratória. In: _____. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. *Inéditos, v. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDOT, François. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Ed. UFMG, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HILMANN, James. *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- LEOPARDI, Giacomo. Diálogo da Moda com a Morte. In: _____. *Opúsculos morais (Operette morali)*. São Paulo: Hucitec; Instituto Italiano de Cultura; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAIA, Brunno Almeida. Pequena história da gestualidade. In: _____ . *Tempos de exceção: ensaios sobre o contemporâneo*. São Paulo: Cosmos, no prelo.
- MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino da ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Ed. Senac, 2007.
- MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista: 1848*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Estudos Feministas*, v. 16, n. 2, maio–ago., 2008, pp. 305–332.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Edipro, 1994.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia de moda e outros escritos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1985.

ZOLA, Émile. *O paraíso das damas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

BRUNNO ALMEIDA MAIA é pesquisador em filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), é professor convidado nas redes Sesc SP, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Senac Lapa Faustolo, Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) e no Centro Universitário Belas Artes. É autor dos livros *O teatro de Bruno Almeida Maia* (Giostri, 2014), *Moda, vestimenta, corpo* (Estação das Letras e Cores, 2015), *São Paulo em palavras* (Aquarela Brasileira, 2017), e *Tempos de exceção: ensaios sobre o contemporâneo* (Cosmos, no prelo).



MULHERES PERFORMERS LATINO-AMERICANAS: PEQUENO VOCABULÁRIO DE FERRAMENTAS REVOLUCIONÁRIAS

LAURA FORMIGHIERI

Resumo

A performance, por ser linguagem que implica o corpo e as ações dos corpos, enreda necessariamente os sujeitos – artistas e público cúmplice –, trazendo suas marcas identitárias para o centro do debate artístico. Este artigo dedica-se a observar de que modo artistas que carregam as marcas identitárias de ser mulheres e ser latino-americanas pensam e produzem performances a partir de uma perspectiva feminista e decolonial.

Palavras-chave

performance; arte latino-americana; feminismo; decolonialismo; redistribuição de violência; pedagogia afetiva; Arte Útil; corpo Figura.

1. Termo usado na América Central para designar pessoas mestiças entre indígenas e hispânicos. Na Guatemala, ladinos são reconhecidos oficialmente como uma etnia, caracterizada como uma população heterogênea cuja língua materna é o espanhol, com traços culturais hispânicos misturados a elementos culturais indígenas e que se veste de maneira ocidental.

2. HERMANA, s. d.

3. FISCHER, 2013, p. 10.

“Meu corpo ladino¹ é estapeado, cuspidado e castigado por uma mulher indígena guatemalteca.”² Assim a guatemalteca Regina José Galindo descreve sua performance *Hermana* – primeiro trabalho que abordei na palestra “Mulheres performers na América Latina: uma perspectiva feminista decolonial”, na Fundação Ema Klabin, em junho de 2018.

Em *Hermana*, “Galindo propõe uma inversão de papéis [...] na qual a indígena agride a mulher que representa a cultura ocidental, como crítica à condição de humilhação em que muitas mulheres de origem indígena sofrem por ser a ‘outra’”.³ Decidi iniciar minha fala por essa performance porque ela ajudava a resumir como me sinto em relação ao tema que escolhi abordar. Como professora da área de arte, se faz presente a necessidade de preencher uma lacuna em minha própria formação, para não a transplantar para as próximas gerações: aprendi quase nada sobre arte latino-americana e muito pouco sobre artistas mulheres no meu percurso acadêmico.

O Brasil é dos únicos países da América Latina que não contam com disciplinas específicas sobre arte latino-americana nos currículos de suas graduações em arte.⁴ Em relação à arte produzida por mulheres, em toda a América Latina temos um déficit: se na Europa e nos Estados Unidos há desde a década de 1970 um forte movimento de revisão crítica da história da arte, em busca das mulheres invisibilizadas, na América Latina o contexto de governos ditatoriais militarizados impediu que nos organizássemos na mesma velocidade.

Também como artista me interessa lançar essa mirada específica para o campo da arte: a da performance com enfoque feminista e decolonial. Mapear artistas que ajudem a pensar modos de estar no mundo – e de intervir nele. Por essa via, *Hermana* me lança a pergunta: pode a arte nos ajudar a enfraquecer as estruturas que asseguram nossa existência à custa dos outros?

Ao mostrar na Fundação Ema Klabin os registros dessa performance, uma voz – feminina – da audiência lança outra (justa, desconcertante) pergunta:⁵ *essa performance não estaria reproduzindo a violência entre mulheres, colocando-as como adversárias? E assim, reforçando simbolicamente interesses patriarcais? Para ser radicalmente feminista e decolonial, não deveria ter, no lugar de Galindo, um homem branco, europeu ou norte-americano a apanhar?*

Essa nova questão nos pôs todos ali a pensar. Elaborando-a ainda agora, chamo à conversa a voz de uma bicha, racializada, gorda e nordestina, Jota Mombaça: sabemos que há um “monopólio da violência”⁶ e que o acesso às técnicas, ferramentas e dispositivos para performá-la socialmente é branco e masculino. Mombaça tem uma proposta, não de solução ou salvação, mas de uma barricada que nos ajude a habitar “uma guerra declarada à nossa revelia”:⁷ trata-se de promover uma “redistribuição da violência”. Nessa redistribuição, evocar inversões imaginativas – como uma mulher indígena espancando um homem branco – já criaria “um efeito disruptivo sobre essa gramática que visa garantir a estabilidade da representação da violência masculina”.⁸

Mas, se a performance *Hermana* não endereça diretamente o opressor em seus marcadores máximos, do homem branco europeu heterossexual cisgênero de classe alta – o colonizador por excelência –, ela nos faz questionar o quanto temos em nós de colonizador e colonizado – qual nosso quinhão na manutenção da violência.

Galindo se propõe a experimentar momentaneamente em seu próprio corpo aquilo que reconhece ser parte considerável da experiência de uma mulher indígena em seu país. Sua proposta de irman-

4. Informação obtida por meio da historiadora da arte colombiana Julia Buenaventura, em aula magna na Embap–Unesp, intitulada: “Quadrados versus figuras: configurações da história da arte da América Latina”, em 14 jun. 2018.

5. Agradeço à dona da voz, Khadyg Fares, pela presença e contribuição na discussão.

6. MOMBAÇA, 2018, p. 4.

7. MOMBAÇA, 2018, p. 10.

8. MOMBAÇA, 2018, p. 12.

dade: encontrar na outra a si mesma. *Hermana* me soa como um agudo convite à empatia, além de um convite ao reconhecimento de nossos próprios privilégios. Parece nos perguntar: até onde estamos dispostos a ir para entendermos a experiência da outra, para no mínimo reconhecer sua existência?

A performance, por ser linguagem que implica o corpo e as ações dos corpos, enreda necessariamente os sujeitos (artistas e público cúmplice), trazendo suas marcas identitárias para o centro do debate artístico. Friccionando a esfera íntima e a esfera pública, performances parecem ter um especial poder de gerar dissonâncias dentro de um fluxo de discursos normativos.

O que se mostra, hoje, nos caminhos escolhidos pelas performers que têm em comum esses dois marcadores identitários: ser mulher e ser latino-americana? Faço essa pergunta mantendo no horizonte outras: faz sentido traçar margens em o que é ser mulher? O que significa ser latino-americana?

Aqui invoco a voz da Milena Costa de Souza – pesquisadora de arte e sociologia, viajante das Américas, que pensa sobre gênero. Num contexto sociocultural que se organiza via sistemas ideológicos hegemônicos, tais duas identidades se constituem de maneira negativa – são o “Outro” para uma identidade culturalmente dominante: mulher = não homem, latino = não europeu; em última instância o que se marca são “os limites entre humanos e nem tão humanos”.⁹ Assim, a organização de discursos binaristas gera e perpetua condições de subalternidade.

Nunca ser levado em conta pelo que se é, mas sim pela ausência da norma: essa é a violenta organização epistêmica da realidade que marca a colonialidade. Para além de matrizes linguísticas e delimitações geográficas, a colonialidade nos aglutina enquanto América Latina,¹⁰ traz tanto de comum a nossas vivências sociais.

Contudo, desde o lugar do “Outro”, do não dito, articulam-se vivências contra-hegemônicas. O corpo latino-americano se constrói em relações de repressão, de poder colonial, mas também de ativa desconstrução e construção, de produção de conhecimento e de produção de imagens sobre si.¹¹ Ampliar a ressonância dos discursos contra-hegemônicos, de inversões das visibilidades, é um desafio urgente e contínuo.

Também a performance enquanto categoria artística se constituiu, nas décadas de 1960 e 1970, a partir de uma condição negativa. O termo performance surge para abarcar uma variedade de trabalhos

9. COSTA DE SOUZA, 2017, p. 51.

10. COSTA DE SOUZA, 2017, p. 55.

11. COSTA DE SOUZA, 2017, p. 51.

que não se enquadravam em categorias como dança, teatro, pintura ou escultura – que mal se enquadravam, portanto, naquilo que se costumou chamar de arte. Mas a performance é também um contraponto intencional a linguagens historicamente estabelecidas; sua estratégia é resistir a definições, evitando a assimilação compulsória pelo mercado de arte. Uma possibilidade: não se enquadrar, estar à margem como uma potência.

Fazer-se ver desde a margem, em seus/nossos próprios termos; reafirmar existências e modos de existência, ao passo que apontemos ao centro, à norma, e regurgitemos sobre ela as marcações que ela nos impõe. É preciso “nomear a norma”, porque “a não marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho”.¹²

A performance, como instrumento de giro desse espelho, tem sido exercitada de muitas maneiras pelas artistas latino-americanas. Identifiquei nos discursos dessas mulheres *performers* termos que ajudam a pensar seus trabalhos e os de suas colegas; começo aqui a organizar um pequeno vocabulário performativo de ferramentas revolucionárias: uma conversa continental.

VIOLÊNCIA (E REDISTRIBUIÇÃO DA VIOLÊNCIA)

Se o monopólio da violência é masculino, ela é assunto do qual as mulheres não podem se esquivar. Não à toa, na exposição *Mulheres radicais*,¹³ dedicada à obra de artistas mulheres na América Latina entre 1960 e 1985, a seção “O medo da repressão e a resistência à dominação” reunia trabalhos voltados à elaboração de experiências de violência.

Dentre as artistas representadas na exposição penso em Ana Mendieta, cuja trajetória é marcada pela violência patriarcal e imperialista: aos 11 anos de idade, Ana foi retirada de Cuba por um programa da igreja católica estadunidense chamado “Peter Pan”, com vistas a salvar crianças do regime comunista. Adotada por uma família do Iowa, estado povoado principalmente por imigrantes europeus brancos, Ana percebeu-se pela primeira vez racializada: latina. Em 1985, após uma discussão com seu namorado, o artista Carl André, Ana caiu da sacada de seu prédio. Carl foi acusado de assassinato, mas a morte de Mendieta foi considerada suicídio pela Justiça; suas obras foram usadas pelos advogados de defesa como prova de uma suposta obsessão pela morte, ajudando a inocentar um homem branco.¹⁴

12. MOMBACA, 2018, p. 11.

13. A exposição foi resultado de extensa pesquisa organizada por Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta. Esteve em cartaz no Brasil entre agosto e novembro de 2018 na Pinacoteca de São Paulo.

14. GARCIA; SCHUCK, 2017, p. 2.

Décadas antes de Regina José Galindo se colocar no lugar da outra enquanto vítima, Mendieta executou em 1973 sua *rape scene* (cena de estupro): então estudante na Universidade de Iowa, ela convidou suas colegas para um evento em seu apartamento. Chegando lá, os convidados encontraram a porta entreaberta e, ao entrar, o cômodo revirado e o corpo de Ana, nua da cintura para baixo, deitada sobre uma mesa, com marcas de sangue nas pernas.

Impactada por um caso de estupro ocorrido em sua universidade, a artista reconstituiu a cena, a partir das descrições feitas pela mídia. A estratégia: expor o público a cenas de violência, concretizá-las em frente aos nossos olhos para que deixem de ser abstrações; fazer do público testemunha responsabilizada.

HUMOR

Dois anos antes da morte de Mendieta se formava no México o coletivo feminista Polvo de Gallina Negra, em 1983. Sobre o modo de trabalho do grupo fala uma das integrantes, Mónica Mayer:

Aqui trabalhamos com muito humor e [...] descobrimos que este é o caminho. O feminismo é um tema tão quente, e tão controverso e tão difícil que, se você não usar seu senso de humor, as pessoas não te ouvirão ou te atacam. Através do senso de humor, a alegria nas manifestações, a piada, que é muito mexicana, está em todos os âmbitos. Através desse senso de humor, pode-se comunicar.¹⁵

15. MORALES, 2006, p. 48.

Passamos ao outro lado do espectro: ações que buscam dar alguma leveza à abordagem do feminismo, para derreter as resistências. Polvo de Gallina Negra é uma referência nesse sentido; desde o nome o grupo já conjura forças jocosas em sua defesa: pó de galinha preta é um artigo vendido em mercados tradicionais no México para espantar mau-olhado.

Seu projeto de maior alcance foi *Madre por um día*, de 1987, realizado no *Nuestro mundo* – programa de TV da emissora Televisa de grande alcance no México. Durante dezessete minutos de transmissão,¹⁶ Mónica Mayer e Maris Bustamante transformam o apresentador Guillermo Ochoa em uma mulher grávida, dando-lhe um kit de presentes. Muito carismáticas e excelentes no improviso, as artistas lograram pautar arte feminista e a revisão da imagem da mulher na mídia, para um público de aproximadamente 200 milhões de telespectadores.

16. Disponível em: <https://youtu.be/uebBoTpQhQc>. Acesso em: 23 out. 2019.

PEDAGOGIA AFETIVA

Aqui se revelam outras facetas comuns ao trabalho de várias performers feministas: o interesse por espaços e ações que alcancem um grande público e a busca por uma comunicação o menos hermética possível. Boa parte da atividade do Polvo de Gallina Negra, por exemplo, consistiu em viajar por diversas cidades do México realizando palestras sobre arte feminista, em espaços como escolas técnicas.

Artista mexicana de uma geração mais jovem, Lia García (também conhecida como Lia La Novia ou Lia La Novia Sirena) usa o termo *pedagogia afetiva* para falar de seus trabalhos. Suas performances se dão a partir do que ela chama de *encontros afetivos*: suas ações não são pensadas em termos de uma relação entre artista e público, mas sim de uma convivência que pode trazer transformações coletivas.¹⁷

Lia, mulher trans, conta que ao assumir sua transição de gênero experimentou uma morte social, sendo lançada à margem; desde esse ponto ela decidiu renascer. Daí surgem trabalhos como *Mis XXY anos*: “vou fazer uma festa, porque não tenho que me fechar em casa, não tenho que sofrer com isso, tenho que celebrar”.¹⁸ Vestida como uma debutante das tradicionais *quinceañeras* mexicanas, Lia vai às ruas, acompanhada de outras pessoas trans vestidas para a festa, e compartilha com os passantes sua comemoração.

Lia aposta na ternura como potência de transformação coletiva. Ela encara sua transição de gênero não como uma experiência pessoal, mas como uma transformação social em que todos são chamados a participar e se deixar modificar. Para responder se considera seus encontros afetivos trabalhos de arte ou de ativismo, Lia adota um conceito utilizado por Mónica Mayer: *artivismo*.¹⁹

ARTE ÚTIL

Essa fronteira entre arte e ativismo político se desdobra num vasto leque de relações. Polvo de Gallina Negra, por exemplo, tinha como objetivo transformar (não só, mas diretamente) o mundo da arte, a partir de uma perspectiva feminista. Já o grupo boliviano Mujeres Creando (MC), criado em 1992, se considera um movimento social, uma organização feminista anarquista que opera por ações interdisciplinares. Para suas integrantes, a criação é o que importa; não há hierarquia entre criar uma receita de comida, uma creche, um panfleto, uma rádio comunitária ou uma performance em uma instituição oficial de arte.²⁰

17. LEIBOLD, 2015, p. 150.

18. TRANSITAR DE GENERO, 2017.

19. GARCÍA; MI-CHALSKI, s. d.

20. COSTADESOUZA, 2017, p. 144.

MC já participou de duas Bienais de São Paulo, em 2006 e 2014. Nesta última, apresentaram *Espaço para abortar*. Primeiro, foi carregada em procissão pelo Parque Ibirapuera uma estrutura de metal e tecido, representando pernas, vulva e útero, e um estandarte no qual se lia: “nem bocas fechadas nem útero aberto”; de tanto em tanto a estrutura era pousada na grama, e as mulheres presentes eram convidadas a compartilhar suas experiências sobre aborto. Depois, a estrutura foi montada no Pavilhão da Bienal e os visitantes podiam escutar gravações dos depoimentos das mulheres.

Para o MC a descriminalização do aborto – ilegal tanto na Bolívia quanto no Brasil – é um aspecto central, pois “não se pode descolonizar sem despatriarcalizar”. Segundo María Galindo, integrante do grupo, é preciso ter em vista que “o controle do acesso sexual às mulheres indígenas foi parte estrutural do processo de colonização”.²¹

Para Mujeres Creando, a participação num evento como a Bienal é uma ação estratégica de luta. Nas palavras de María Galindo:

Não vou à Bienal em busca de legitimação artística, porque essa legitimação não me faz falta. A legitimidade do meu trabalho é a ferida aberta no imaginário boliviano, é a imagem gravada na retina das adolescentes, é o desdobramento da loucura contagiante. Aceito o convite porque isso pressupõe o acesso a mais de 500 mil espectadores [...]”²²

Já a artista cubana Tania Bruguera criou o conceito de Arte Útil, que define como a utilização do pensamento artístico para imaginar e implementar táticas que mudem os modos de agir em sociedade.²³ Em 2011, Bruguera criou a Associação de Arte Útil. O site da associação²⁴ (no qual é possível se cadastrar) indica diretrizes da Arte Útil, tais como: responder às urgências atuais, substituir autores por iniciadores e espectadores por usuários, ter resultados práticos e benéficos para seus usuários e restabelecer a estética como um sistema de transformação.

Um projeto de Arte Útil de Bruguera é o Partido del Pueblo Migrante (PPM), implementado entre 2010 e 2015 no México. A proposta era criar ações que ajudassem os imigrantes a se organizar em torno de pautas comuns, fazer efetiva a presença política dessa população que vive em condições de subcidadania. Aqueles que chegam ao México podem sofrer com as autoridades do país tanto quanto os mexicanos que cruzam a fronteira para os EUA. As ações do PPM (fóruns de debate, intervenções nas mídias e ações em espaço público) foram pro-

21. Citado em COSTA DE SOUZA, 2017, p. 148.

22. COSTA DE SOUZA, 2017, p. 157.

23. GLOSSARY, s. d.

24. www.arte-util.org. Acesso em: 23 out. 2019.

gramadas em torno das eleições do país, nas quais nenhum candidato à presidência pautava a condição dos imigrantes.

PORNO-GUERRILHA

Que porra é essa? Por que você está fantasiada, se acabou o carnaval? Qual a função dessa peruca? Isso não é mulher... Olha a sereia do mar. Que roupa feia. Tia, você vai onde assim? Por que você está na rua gostosa, desse jeito?

Essas são algumas das frases que Musa Mattiuzzi (autoproclamada mulher negra, performer, ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-aluna da PUC-SP) ouviu ao ir de ônibus de sua casa em Salvador até a cidade de São Félix e lá ficar durante três dias, vestindo perucas coloridas, óculos escuros e corpete de oncinha. À última pergunta listada, Mattiuzzi respondeu assim: “Pra saber se os homens sabem se comportar diante uma figura gostosa”.²⁵

25. MATTIUZZI, s. d.

Estar vestida daquele modo permitiu à artista estabelecer relações e diálogos que de outra forma não teria: falar sedutoramente sobre política, sobre zonas de desconforto, sobre performance com os homens da borracharia. No texto em que narra essa experiência, Mattiuzzi pergunta: “Como relacionar corpo, estética e política através de microações?”²⁶

26. MATTIUZZI, s. d.

Em janeiro de 2013 conheci a colombiana Nadia Granados, numa residência artística na Casa Selvática, em Curitiba. Conheci na mesma ocasião La Fulminante, personagem criada por Nadia, que se apropria de clichês sobre os corpos hipersexualizados de mulheres latino-americanas. Nadia usa o termo *porno-guerrilha* para falar de seu trabalho, bem como *autorrepresentação* e *metapornografia*.

La Fulminante pode ser encontrada nas ruas, com roupas mínimas, dançando ao som do reggaeton. No lugar de seus olhos, vemos uma máscara que é uma tela digital, na qual se projetam palavras de ordem revolucionárias: “em tuas mãos tua liberdade”, “orgasmo libertário”, “abaixo o governo paramilitar”. As frases são adaptadas para o contexto político e língua de cada lugar em que La Fulminante faz aparições. Ela atua também na internet; seu site²⁷ tem a aparência de um site pornô e exhibe vídeos como “Una chupada antiperperialista”: um ato de felação em um revólver, intercalado com um discurso sobre masculinidade e capitalismo, armas, sexualidades, violência e poder.

27. www.lafulminante.com. Acesso em: 23 out. 2019.

ESTAR VESTIDA DAQUELE MODO PERMITIU À
ARTISTA ESTABELECEER RELAÇÕES E DIÁLOGOS
QUE DE OUTRA FORMA NÃO TERIA: FALAR
SEDUTORAMENTE SOBRE POLÍTICA, SOBRE ZONAS
DE DESCONFORTO, SOBRE PERFORMANCE COM
OS HOMENS DA BORRACHARIA.

CORPO FIGURA

Alterar o próprio corpo, a própria imagem, jogar com as expectativas sociais sobre o corpo de mulher é uma ferramenta amplamente utilizada pelas artistas – podemos voltar a Ana Mendieta e lembrar das famosas fotos em que registrou seu corpo deformado pela pressão de uma placa de vidro, ou quando se fotografou enquanto transplantava a barba de um amigo para seu rosto, performando características de masculinidade.

Flávia Naves, artista goiana, radicada no Rio de Janeiro, criou o termo *corpo Figura*, um procedimento que desenvolveu em suas performances.

É curioso ver como, dependendo da Figura que criam ou criamos para nós, dependendo da imagem que fazem ou fazemos de nós, nos tornamos propagadores ou desarticuladores de processos de normatização. O mesmo se dá em nível de potência. Que Figura podemos criar para nós a fim de desarticular e não propagar processos normatizadores? A fim de aumentar e não diminuir nossa potência de ação?²⁸

28. NAVES, 2016, p. 9.

Durante um ano acompanhei Flávia Naves em um processo de dissolução e reconstrução de si. Na performance *Figuraça* ela se propôs a se vestir dos outros: fotografava na rua corpos que lhe chamassem atenção, destacando braços, pernas, cabeças e troncos; depois, buscava para si elementos – roupas, cortes de cabelo, tatuagens – o mais semelhantes possível às partes coletadas e então vivia um mês montada de sua *Figuraça* – uma composição híbrida desses corpos.

Cada composição obrigou a artista a lidar com diferentes aspectos da convivência social: parecer velha, ser lida como prostituta, como lésbica, como serviçal; ser super assediada e depois sentir-se livre de todo e qualquer assédio masculino (porque seu corpo já não era lido

CORPO FIGURA É UMA PRÁTICA DE LIBERDADE,
DE DESNORMATIZAÇÃO DO CORPO ATRAVÉS DE
SUA IMAGEM EM SOCIEDADE, QUE COMEÇA
QUANDO ASSUMIMOS E OBSERVAMOS AS
MARCAS QUE SE INSCREVEM EM NÓS E AS
FERIDAS QUE ELAS NOS TRAZEM.

como feminino); ouvir que se tornava mais parda, menos branca, de acordo com a roupa que vestia; ser maltratada no consultório médico por não estar vestida adequadamente. Entre 2014 e 2015, Flávia embaralhou, desorganizou e desafiou as configurações de poder disciplinar e controle social através de suas vestimentas: onde quer que estivesse, *Figuraca* estava sempre provocativamente inadequada.

Segundo Flávia, *corpo Figura* é uma prática de liberdade, de desnormatização do corpo através de sua imagem em sociedade, que começa quando assumimos e observamos as marcas que se inscrevem em nós e as feridas que elas nos trazem. Desde 2017, Flávia tem levado essa prática a oficinas, convidando outras pessoas a também inventar figuras para seus corpos e colocá-las na cidade.

Por último, gostaria de falar de outra performance de Flávia Naves, que está em curso enquanto escrevo esse texto: desde o dia 14 de maio de 2018 ela sai de casa vestindo a pergunta “Quem matou Marielle?”. A performance começou exatos dois meses após o assassinato da vereadora carioca – mulher negra, da favela da Maré, mãe, casada com outra mulher – e do motorista Anderson. A pergunta anda estampada em cada uma das roupas de Flávia, que diariamente tira uma *selfie* exibindo o escrito em seu peito e publica nas redes sociais, muitas vezes narrando algum diálogo urbano motivado pela pergunta.

Flávia determinou que a performance durará enquanto a pergunta não for satisfatoriamente respondida, ou até seu limite psicofísico. Hoje, mais de trezentos dias após o início de sua performance, pergunto a Flávia como ela se sente; ela diz que já esteve por um fio, mas que quanto mais tempo passa, mais faz sentido a pergunta. “Para manter ela viva.”

Referências

- BUSTAMANTE, Maris. Grupo Polvo de Gallina Negra 1983-1993. *Artes e Historia México*, 9 mar. 2009. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20150926141729/http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993>. Acesso em: 17 jan. 2019.
- COSTA DE SOUZA, Milena. *Transpanamericana: gênero e sexualidade na produção de artistas visuais latinoamericanxs contemporâneas*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- FISCHER, Stela. Expressões de gênero: a resignificação do feminismo nos processos criativos de performers, artistas teatrais e ativistas latino-americanas na atualidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10. *Anais eletrônicos*. Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373298594_ARQUIVO_fazendogenero2013_StelaFischer.pdf. Acesso em: 28 dez. 2018.
- GARCIA, Carolina G.; SCHUCK, Elena de O. O feminismo de Ana Mendieta no campo das artes visuais. In: MUNDO DE MULHERES, 13; FAZENDO GÊNERO, 11. *Anais eletrônicos*. Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1518010277_ARQUIVO_Schuck&Garcia.pdf. Acesso em: 28 dez. 2018.
- GARCÍA, Lia; MICHALSKI, Karin. Affective encounters in public spaces: a Skype chat between Lía La Novia (Mexico City) & Karin Michalski (Berlin). s. d. Disponível em: http://www.karinmichalski.de/karinmichalski_pdf/lialanovia_karinmichalski_chat.pdf. Acesso em: 21 jan. 2019.
- GLOSSARY. *Tania Bruguera*, s. d. Disponível em: <http://www.tania-bruguera.com/cms/609-0-.htm>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- HERMANA. *Regina José Galindo*, s. d. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com>. Acesso em: 28 dez. 2018.

LEIBOLD, Valerie E. La Sirena decolonial: Lia La Novia y sus interrupciones afectivas. *Extravío*, n. 8, 2015. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4537/6769>. Acesso em: 21 jan. 2019.

MATTIUIZZI, Musa. Breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo! *Musa Mattiuzzi*, s. d. Disponível em: <http://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/textos>. Acesso em: 28 jan. 2019.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: http://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi. Acesso em: 8 jan. 2019.

MORALES, Gladys V. Los grupos de arte feminista en México. *La Palabra y el Hombre*, jan.–mar. 2006, pp. 45–57. Disponível em <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/192/2006137P45.pdf;jsessionid=146E27BA83C-38456C854025002351483?sequence=2>. Acesso em: 2 jan. 2019.

NAVES, Flávia. *Corpo Figura*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

TRANSITAR DE GENERO. Mi muerte: tu renacer. Conferência de Lia García no TED Azcapotzalco. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HUFcGv2NIGg>. Acesso em: 21 de jan. de 2019.

LAURA FORMIGHIERI é artista (também performer), latino-americana. É mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense e graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná, instituição à qual retornou como professora substituta em 2016. Em 2018, foi professora colaboradora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. É uma das artistas fundadoras do centro cultural Casa Selvática (Curitiba, PR).



HISTÓRIA DAS MULHERES: EXPERIÊNCIAS IMIGRANTES (SÃO PAULO, SÉCULOS XIX E XX)

MARIA IZILDA SANTOS DE MATOS

Resumo

Preocupações recentes da historiografia vêm favorecendo os estudos que contemplam abordagens de gênero, abrindo possibilidades para o questionamento dos sujeitos universais e permitindo a visibilidade das ações e lutas femininas no passado. Em virtude dessas inquietações, esses escritos focalizam a presença das mulheres no processo de emigração e imigração para São Paulo (capital, porto e interiores), abordando aspectos diferenciados das ações cotidianas, atividades de trabalho e experiências femininas.

Palavras-chave

mulheres; imigrantes; cotidiano; trabalho.

TEMA E HISTORIOGRAFIA: IMIGRAÇÃO E MULHERES

Entre 1882 e 1934, dos quase 4 milhões de imigrantes que entraram no Brasil, cerca de 60% se instalaram no estado de São Paulo, atraídos pela demanda crescente de braços para a cafeicultura e outras possibilidades.¹

A pouca atenção dada às experiências femininas nos estudos dos processos de imigração tendeu a ser justificada pela menor porcentagem de mulheres nos dados oficialmente computados, o que por si só deve ser relativizado. Se algumas experiências de deslocamentos foram a princípio prioritariamente masculinas, o contingente feminino cresceu gradativamente, podendo-se verificar um aumento no número de mulheres casadas, devido à ampliação das entradas em família (priorizadas pelos subsídios do governo paulista), através de redes e ações variadas de reconstituição familiar.

Quase sempre silenciadas, as mulheres – partissem ou não – eram atuantes nos processos de deslocamento. Mesmo quando estavam desti-

1. Estima-se que dos quase 2.250.000 imigrantes entrados no estado entre 1890 e 1930, cerca de 58% foram financiados e em sua maioria passaram pela Hospedaria dos Imigrantes. Segundo o censo de 1920, dos mais de 1,5 milhão de imigrantes no país, 53% estavam no estado de São Paulo (BAS-SANEZI *et al.*, 2008).

nadas a permanecer na terra natal, participavam ativamente de todos os procedimentos, bem como das decisões a serem tomadas (quem deveria partir, quando, para onde e com quais recursos), incluindo sua atuação nos rituais de partida e nos preparativos para a viagem, além de assumir responsabilidades que antes eram incumbência dos homens.

Na sociedade de acolhimento, as imigrantes tiveram seu cotidiano marcado pelo trabalho: foram atuantes nos afazeres nas fazendas, núcleos coloniais, estabelecimentos comerciais, fabris e em múltiplas outras atividades, operando também por meio de várias estratégias de sobrevivência e revelando toda sua capacidade de reinvenção, essencial para o sucesso da empreitada da imigração.

Desvendar essas histórias torna-se um desafio de pesquisa: frente à marginalização da mulher da maior parte da bibliografia e da documentação oficial, suas experiências, vidas e expectativas necessitam ser recuperadas através de um processo constante de investigação, contribuindo para reverter enraizamentos impostos pela historiografia e transformando as mulheres em agentes históricos. Cientes de que as fontes priorizadas pela historiografia envolvem discursos universais que silenciam as mulheres, enfrenta-se o desafio de realizar uma pesquisa documental e bibliográfica, a partir de novos focos que valorizem toda uma diversidade de referências. Assim, as fontes utilizadas na escritura dessas histórias do feminino não se resumem a documentos escritos, “guardados” ou arquivados, implicando estratégias metodológicas de questionamento de silêncios e esquecimentos encerrados nas entrelinhas.²

TRABALHO NO CAMPO: CAFEICULTURA, NÚCLEOS COLONIAIS E CULTURAS DE SUBSISTÊNCIA

No setor agrícola, o trabalho feminino sempre foi uma constante. Na virada do século XIX para o século XX, 80% da força de trabalho agrícola estava empregada na cafeicultura, sob o sistema de colonato (que persistiu até os finais da década de 1950). Através desse sistema, os fazendeiros contratavam as famílias, que deveriam arcar com os cuidados do cafezal (mediante pagamento predefinido) e com as tarefas da colheita (que ocorria entre maio e agosto e era remunerada pela quantidade de sacas colhidas), o chefe da família que era quem recebia os ganhos e organizava o trabalho, mobilizava, alocava e coordenava as tarefas, que eram, no entanto, fruto de um esforço conjunto de todos os membros da família. O trabalho feminino era então normalmente

2. A busca dessas fontes deu-se em arquivos de São Paulo, Rio de Janeiro e na Europa (Portugal, Espanha e Itália), Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo do Estado de São Paulo, Departamento de Ordem Política e Social (Deops), Memorial do Imigrante de São Paulo, arquivos de empresas, entre outros, e englobou fontes censitárias, cartas, prontuários, depoimentos e memórias, imprensa diária e operária, fontes empresariais, entre outras.

caracterizado como ajuda ao trabalho masculino, não obstante sua importância crucial para a subsistência e manutenção familiar.

Nessa forma de organização de trabalho familiar, as mulheres desempenhavam papel crucial. Além de trabalhar no cafezal em tarefas como carpir/limpar o café e outras tarefas associadas, se fizeram presentes, sobretudo, na colheita, enfrentando as agruras da empreitada.³

3. STOLCKE, 1986, p. 14.

Eram ainda as mulheres as principais encarregadas das lavouras de subsistência, nas quais se plantava milho, mandioca e feijão, entre outros produtos. Também cultivavam a horta, criavam animais de pequeno porte, cuidavam das vacas e cavalos, preparavam carnes, faziam embutidos e produziam banha e sabão, farinha, conservas, doces, queijos e manteiga – o conjunto dessas ações cotidianas garantia custos mais reduzidos de manutenção e qualidade da vida familiar. Em muitas ocasiões, as próprias mulheres colonos que comercializavam os produtos excedentes da horta e das criações nos povoados mais próximos.

As mulheres mantinham ainda a responsabilidade pelos afazeres domésticos (cozinhar, lavar, passar, limpar) e cuidados com as crianças. Apesar de uma árdua rotina e da importância para a sobrevivência e alimentação da família, o trabalho feminino era desprestigiado também na sua conceituação, assim, as funções masculinas eram definidas como “serviço de gente” (eram remuneradas ao chefe da família apesar de serem fruto do esforço coletivo) e as atividades femininas eram denominadas de “trabalho para a gente”.⁴

4. STOLCKE, 1986.

Apesar de ocultadas e até desprestigiadas, são constantes as referências de que nas famílias nas quais as mulheres estiveram presentes, as possibilidades de saúde e prosperidade foram muito maiores.

NAS CIDADES: INDÚSTRIA, COMÉRCIO, TRABALHO DOMICILIAR E SERVIÇOS DOMÉSTICOS

TRABALHO FABRIL

Nos inícios do século XX a expansão urbana incorporou o desenvolvimento industrial na capital e também nos interiores. A nascente indústria arregimentou um número significativo de trabalhadores, particularmente imigrantes, incluindo crianças e mulheres, que atuavam em diferentes setores. Na fiação e tecelagem, as mulheres perfaziam cerca de 75% do total da mão de obra empregada em diferentes funções (carreteleiras, fiandeiras, tecelãs, passadeiras, empacotadeiras), com expressiva participação das imigrantes e preferencialmente das jovens.⁵

5. No ano de 1912, dos 10.204 operários, 6.801 eram do sexo feminino (BOLETIM, 1912, pp. 76–77).

APESAR DE OCULTADAS E ATÉ
DESPRESTIGIADAS, SÃO CONSTANTES AS
REFERÊNCIAS DE QUE NAS FAMÍLIAS NAS
QUAIS AS MULHERES ESTIVERAM PRESENTES,
AS POSSIBILIDADES DE SAÚDE E PROSPERIDADE
FORAM MUITO MAIORES.

Além da fiação e tecelagem (algodão, seda, juta e lã), a presença feminina foi também detectada no setor de vestuário, confecções de roupas, camisas, malharia, produção fabril de redes, fitas, bordados, meias, tamancos, chapéus e alimentos (massas, biscoitos e chocolate), além de atuarem na manufatura de cigarros, charutos e fumos, tocador, fósforos, velas e sabão.⁶

O cotidiano dos afazeres fabris era árduo, os ambientes eram insalubres, com jornadas extensas (de doze a quinze horas diárias), muitas vezes sem descanso semanal – eventualmente o trabalho podia ser estendido até a madrugada.

A imprensa operária denunciava que as mulheres trabalhavam e produziam em quantidade igual à dos homens, porém seu ordenado representava apenas 65% do masculino adulto. Assim sendo, baixos salários, tarefas rotineiras, repetitivas, monótonas e menos qualificadas na hierarquia laboral caracterizaram o emprego das mulheres nas indústrias. Outro aspecto apontado eram os abusos e assédios que as mulheres sofriam no ambiente fabril, vindos dos administradores, mestres e contramestres.

Pesava na opção por empregar mulheres o fato destas possuírem como atributos delicadeza, submissão, paciência, cuidado e docilidade. A imposição da disciplina de fábrica refletia a própria posição social em que estavam inseridas as mulheres, a subordinação à autoridade do marido, pai e irmãos que se reproduzia no meio fabril numa subserviência ao mestre e ao contramestre. Esta situação cotidiana e a imagem idealizada da submissão, no entanto, não impediram momentos de combatividade e enfrentamento.⁷

Encontram-se evidências documentais, e a historiografia ressalta que as mulheres participaram ativamente nas lutas operárias e nos movimentos grevistas. Contudo, essas manifestações apresentaram formas diferenciadas e, em geral, não resultavam de uma prática sindi-

6. MATOS, 2015.

7. Para análises históricas sobre as resistências e combatividade feminina na capital paulista, ver Matos (2015), Moura (1982) e Rago (1985).

cal contínua – sua organização possuía peculiaridades, era mais espontânea, circunstancial, efêmera e vulnerável. Atuaram com frequência em movimentos pela redução da jornada de trabalho e, mormente nas ocasiões de redução de salário, reagiram também às condições de trabalho que lhes eram impostas: maus tratos, repentinas diminuições de tarifas, aumentos de jornadas, multas e assédio sexual.

TRABALHO DOMICILIAR

O trabalho domiciliar, apesar da sua baixa remuneração, foi importante alternativa para as mulheres por permitir conciliar os encargos de mãe e de dona de casa (trabalho doméstico) com funções que lhes proporcionavam algum rendimento. Pela documentação pode-se observar que dentre as profissões desenvolvidas pelas mulheres imigrantes de diversos grupos (italianas, espanholas e portuguesas) a profissão predominante era de costureira, atividade preponderantemente executada no domicílio.

O trabalho domiciliar feminino era atividade realizada nas próprias residências para empresas, oficinas ou intermediários, no regime de pagamento por peça. Este foi intensamente utilizado para os chamados trabalhos de agulha, como: costura, bordados, tricô, crochê, consertos em geral, confecção de roupas, enxovais de cama e mesa, lingerie, chinelos, chapéus e flores, também para a “costura de cargação” de produtos, como sacos de juta para o café e uniformes fabris.

Essas ocupações foram abraçadas por mulheres imigrantes, não só por conta das dificuldades de inserção no mercado de trabalho, mas por opção de não se empregar numa jornada determinada com horário fixo. Contudo, a possibilidade de trabalhar em casa não significava escapar às exigências de prazos e de controle de qualidade impostas pelos contratantes.

Mesmo pouco visível, um número expressivo de mulheres atuava nos denominados trabalhos “de agulha”. Sua qualificação era feita através do processo de socialização e da educação, ou seja, as mulheres utilizavam no trabalho habilidades apreendidas com outras mulheres ao longo de suas vidas. Destreza, rapidez, repetição e precisão eram elementos importantes para a execução de bordados e costura, e muitas dessas ocupações eram transmitidas de geração a geração.

PRESENÇA FEMININA NO COMÉRCIO

O aumento considerável da população urbana gerou novas oportunidades para o crescimento das atividades comerciais e de abastecimento. No setor de gêneros alimentícios, ampliaram-se os estabelecimentos de

pequeno e médio porte e também o comércio de produtos variados, tecidos, utilidades, armarinhos entre outros.⁸

Procurando trabalhar com um custo operacional mínimo, inúmeras famílias aproveitavam o quarto da frente de suas próprias casas para estabelecer pequenas lojas, armarinhos e armazéns de secos e molhados, açougues, adegas, quitanda de frutas e legumes, vendas, bar, botequins. A participação de mulheres nesses negócios era determinante. Entrecruzando o público e o privado, a mulher administrava o lar e o negócio, trabalhando de madrugada a madrugada no balcão, dedicando-se, junto aos maridos, aos negócios familiares. Vários desses estabelecimentos eram, inclusive, conhecidos pelos nomes de suas proprietárias. Assim, a história do pequeno comércio não pode ser escrita exclusivamente no masculino.

Longe de estarem recolhidas ao lar, as mulheres imigrantes se fizeram presentes no espaço público, como pode ser comprovado por algumas trajetórias. No caso da imigração de origem síria e libanesa, por exemplo, o papel das mulheres, embora ocultado, não pode ser menosprezado, podendo-se observar como foi decisiva sua participação nos negócios e na estruturação do cotidiano familiar.

No Brasil, foi rara a presença de mulheres mascateando, já que a cultura patriarcal dos sírios e libaneses condicionava as mulheres ao lar ou aos negócios familiares. Todavia, existiam nichos na mascateação para as mulheres e exceções notáveis. Pode-se observar trajetórias femininas através do depoimento das irmãs provenientes do Líbano: Chahine, Mentaha (Amélia, no Brasil), Julia e Salime.

Julia era trabalhadeira [...] era esperta. Já chegou aqui e começou a trabalhar [...] Veio com 16 anos, começou a mascatear em Dois Córregos. Levava um empregado, alguém que carregasse a mala. Ela ia a pé. Depois, quando começou a ganhar dinheiro, comprou um trole e mascateou em trole durante muito tempo.

Ganhou dinheiro e se estabeleceu, montou loja de tecidos e roupa feita, em Jaú, onde estava a melhor freguesia [...] ficou viúva muito moça, ela também não dava muita confiança para o marido nos negócios, ela é quem tocava tudo [...] Ela ia para o Rio fazer compras [...] Tinha a melhor loja de Jaú. Trazia de tudo do estrangeiro para todos os brasileiros, trazia roupa feita [...] ela tinha muita personalidade [...]

8. As mulheres casadas e solteiras não podiam registrar em seu nome negócios e estabelecimentos, tendo como exceção as viúvas, que gozavam de certa autonomia, podendo assumir os registros e as responsabilidades na condução de negócios e encabeçando empreendimentos.

9. GREIBER; MAT-TAR; MALUF, 1998, pp. 277–283.

Na época da crise do café, uma mulher naquela idade, fumava, usava saia-calça e chapelão e percorria a divisa da fazenda a cavalo. Uma das primeiras mulheres que fumaram em Jaú, foi Julia [...] ela era conhecida por Julia Turca [...] um dos primeiros proprietários de automóvel em Jaú foi ela. E depois, embora ela tivesse aquela loja muito grande e bonita, comprou uma fazenda.⁹

Outras mulheres de várias nacionalidades atuavam no comércio de rua como ambulantes e comercializavam em carrocinhas e cestos produtos como: verduras, legumes, frutas, flores, ovos, batatas, cebolas, aves, carnes, peixes, leite, pão, frangos, entre outros produtos. Algumas vendas eram eventuais, como a oferta de um excedente disponível ou sobras da produção de quintal. Em muitos casos, a atividade era regular, como a das verdureiras, na sua maioria imigrantes (portuguesas e italianas), que vendiam em feiras livres o que produziam em chácaras existentes nos arredores das cidades.

Outra função era das leiteiras, que percorriam cotidianamente um roteiro determinado e visitavam a freguesia com seus animais (vacas e cabras), oferecendo leite retirado na hora. Tal prática persistiu até que passou a ser questionada pelas ações de normatização do leite higiênico que buscavam controlar a qualidade do leite, o que levou a redução e posterior extinção da prática.

Nos domicílios, exímias cozinheiras faziam doces, salgados e petiscos comercializados pelas ruas em bandejas e cestas; algumas adquiriram clientela fixa e produziam regularmente quitutes sob encomenda. Havia ainda as que forneciam refeições diárias e as que transformavam suas residências em pensão.¹⁰

10. MATOS, 2015.

SERVIÇOS DOMÉSTICOS: COZINHAR, LIMPAR, LAVAR-PASSAR E AMAMENTAR

Os serviços domésticos eram atividades que absorviam um amplo contingente de mulheres imigrantes, que exerciam várias atividades: empregadas, cozinheiras, lavadeiras, passadeiras, engomadeiras, arrumadeiras, governantas, roupeiras, copeiras, pajens, babás e amas de leite.

Cabe observar que a ampliação da participação das imigrantes nos serviços domésticos se insere num quadro de transformações do mercado de trabalho. O processo imigrantista construiu um discurso que valorizava o estrangeiro como “civilizado, honesto, ordeiro, limpo, sincero e pacífico”, constituindo, assim, um perfil ideal para essas funções.

Em algumas situações, as famílias imigrantes se empregavam unidas: a mulher nos serviços domésticos enquanto os homens exerciam serviços de jardinagem e horta, faxina interna e externa, cuidados com os animais domésticos ou como cocheiros. Na maioria dos casos, moravam na casa dos patrões, se livrando dos gastos com comida e aluguel. Todavia, mantinham-se disponíveis todos os dias e horários.

As criadas enfrentavam uma rotina doméstica árdua e cansativa. Começavam a trabalhar desde a madrugada e, dependendo das necessidades, só paravam altas horas da noite, ficando à disposição para serviços eventuais. Enfrentavam rígido programa de afazeres, com funções estabelecidas para o dia e distribuídas pela semana. As práticas se diferenciavam de casa para casa: algumas eram dirigidas de forma rígida ou outras mais flexíveis. Na árdua rotina interpenetravam-se tarefas variadas e de certa forma sobrepostas, em geral realizadas longe da presença de outros membros da família – apesar do controle das patroas –, como um serviço invisível e desprestigiado – apesar de indispensável.

Numa residência com muitos empregados, havia rigorosa hierarquia e delimitações de funções. A copeira, além do serviço de mesa, era encarregada dos cuidados com as louças, cristais e prataria. As governantas e preceptoras (na maioria alemãs, por sua suposta autoridade e dinâmica de trabalho, ou francesas, pelo refinamento) eram também empregadas em casas de viúvos e solteiros, ou em famílias que desejassem delegar a responsabilidade sobre os demais criados. Todavia, o mais comum era uma única empregada que realizava todos os serviços: cozinhar, lavar, engomar, limpar e arrumar. As mais experientes faziam verdadeiros malabarismos para executar todas as suas obrigações, que também incluíam o trato do galinheiro, horta, pomar e até vendas ocasionais de excedentes desses produtos.

Os trabalhos na cozinha eram contínuos e árduos. Cozinhava-se no fogão de lenha, o que exigia habilidades não apenas na elaboração dos pratos, mas também com o uso do equipamento. As práticas alimentares transformaram-se consideravelmente com a chegada dos imigrantes (houve a introdução de práticas, gostos e sabores). A alimentação tornou-se mais variada e, correlativamente, as tarefas de preparação tornaram-se maiores. Os serviços na cozinha ocupavam o dia todo: preparavam-se refeições completas, com cardápios variados. Além do preparo do alimento (abate, limpeza e preparação de aves e animais de pequeno porte), os serviços de cozinha incluíam o fazer pão, pilar e moer o milho e o arroz; pilar, torrar e moer o café; refinar o açúcar e o sal, preparar a banha, defumar carnes e fazer sabão.

A lavagem de roupa era uma outra função essencial em qualquer moradia. As famílias de posses usavam grandes quantidades de roupa branca (cama, mesa e banho) e vestimentas de homens, mulheres e crianças, que em geral exigiam cuidados especiais no lavar, passar e engomar.

A prática de dar roupa para lavar fora de casa era difundida, abrindo possibilidade de ganho para as mulheres imigrantes. As lavadeiras conheciam técnicas e os segredos de sua ocupação: estratégias para branquear, engomar e passar a roupa, além de produzirem elas próprias o sabão e a goma. Como a maioria das casas não possuía fonte direta de água, a lavagem ocorria em geral ao ar livre (junto aos rios), enfrentando as interferências das condições climáticas adversas (frio, chuva e garoa) que dificultavam a execução do trabalho e da secagem, além de provocar atrasos nas entregas.

Uma das ocupações femininas que possibilitava melhores ganhos era a de ama de leite. Embora algumas mães não pudessem amamentar, outras não o faziam por costume, vaidade e falta de paciência. O ganho mais elevado, se comparado com outras funções, devia-se à responsabilidade de cuidados com os bebês, também porque esse serviço requeria paciência, dedicação e asseio constante, já que as amas tinham que manter a criança e a si própria limpas, requerendo constantes e generalizadas trocas de roupa, em geral toda vez que amamentavam. Encontram-se várias menções nas cartas de imigrantes de diferentes nacionalidades que o exercício da função de ama de leite era bem remunerado.

No cotidiano, o tratamento dado aos criados era variado. Havia patroas que pagavam regular e pontualmente, forneciam casa, comida e auxílio em caso de doença; enquanto em outras casas, as empregadas nada recebiam, além da comida; ocorrendo, ainda, situações em que as criadas dormiam nos corredores e ladrilhos da cozinha, andavam sujas, malvestidas e subnutridas.

As patroas concentravam as decisões sobre suas criadas, oscilando entre o exercício de repressão direta, exploração e paternalismo. Além do próprio serviço e horário de trabalho, determinavam se deviam ou não sair às ruas, não sendo poucas as denúncias de confinamento e maus tratos nos espaços domésticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para rastrear a presença das mulheres imigrantes em de São Paulo enfrenta-se dificuldades de recuperar histórias que englobaram simultaneamente processos de participação e de exclusão. As imigrantes se fizeram presentes

AS IMIGRANTES SE FIZERAM PRESENTES NO CONTROLE DA ECONOMIA DOMÉSTICA, EDUCAÇÃO DOS FILHOS, MANUTENÇÃO DAS TRADIÇÕES, APESAR DE NEM SEMPRE EXERCEREM UMA PROFISSÃO; ELAS TRABALHARAM ATIVAMENTE NO CAMPO E NAS CIDADES, NAS FAZENDAS DE CAFÉ E NÚCLEOS COLONIAIS, NAS ATIVIDADES FABRIS, COMERCIAIS E OUTRAS FUNÇÕES NOS DOMICÍLIOS E NAS RUAS.

no controle da economia doméstica, educação dos filhos, manutenção das tradições, apesar de nem sempre exercerem uma profissão; elas trabalharam ativamente no campo e nas cidades, nas fazendas de café e núcleos coloniais, nas atividades fabris, comerciais e outras funções nos domicílios e nas ruas. Foram inúmeras e variadas as funções que essas mulheres atuaram e até se destacaram. Entretanto, nem todas puderam ser aqui incorporadas, como professoras, enfermeiras, parteiras, entre várias outras.

Buscou-se dar visibilidade às imigrantes enquanto agentes de transformação, destacando suas formas criativas de resistências e lutas, suas estratégias de sobrevivência e capacidade de improvisação, ações na busca de melhor condição para si e para a família. Apesar de mantidas nas sombras, elas desempenharam papel ativo no cotidiano de trabalho e negócios, participando das decisões familiares, tornando-se fundamentais para o sucesso do projeto familiar de imigração, contribuindo para que as famílias tivessem maiores possibilidades, prosperassem e conseguissem melhor qualidade de vida e de saúde.

Não obstante os esforços de pesquisa, as experiências femininas se mantêm pouco focalizadas (abrindo um campo de possibilidades), mesmo frente a suas ações e importância como guardiãs das tradições (religiosidade, sabores e receitas, saberes e cuidados, canções e gestos) e das histórias de terras distantes que povoaram a infância de muitos descendentes.

Por outro lado, essa investigação não se limita ao esforço de apontar possibilidades de dar visibilidade às mulheres imigrantes. Mais que isso, propõe-se a abrir horizontes de investigação para os estudos dos deslocamentos, questionando o imigrante universal masculino e desta-

cando a importância de se observar a experiência migratória a partir de uma diversidade de fontes e de outros olhares, inclusive o feminino.

Referências

BASSANEZI, Maria Silvia C. Beozzo *et al.* *Atlas da imigração internacional em São Paulo 1850–1950*. São Paulo: Ed. Unesp; Fapesp, 2008.

BOLETIM do Departamento Estadual do Trabalho–SP, n. 1–2, 1911–1912.

GREIBER, Betty Loeb Greiber; MATTAR, Vera Cattini; MALUF, Lina Saigh. *Memórias da imigração: libaneses e sírios em São Paulo*. São Paulo: Discurso, 1998.

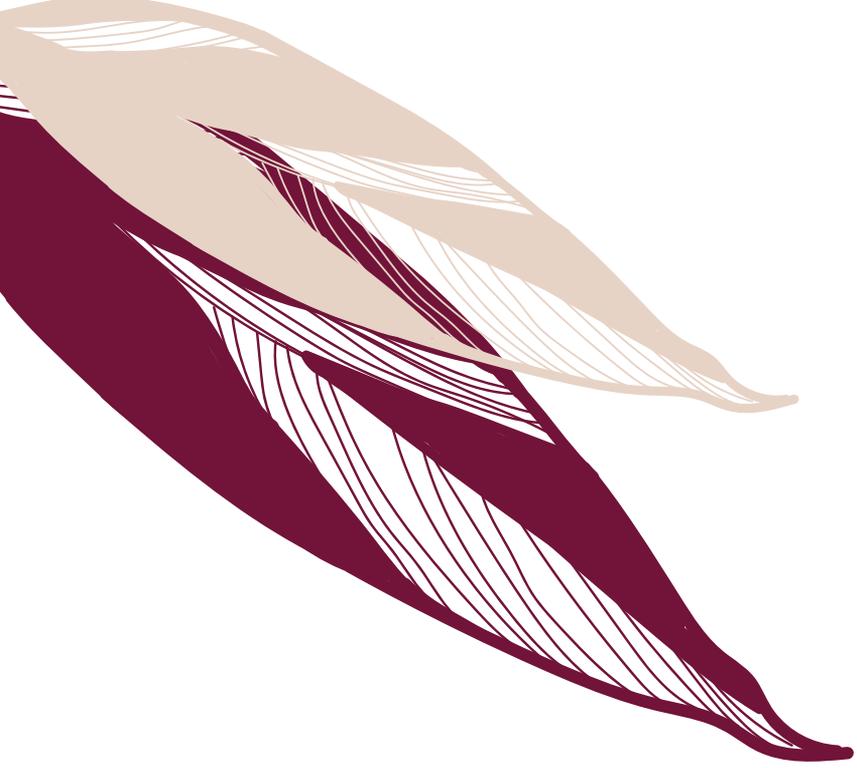
MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura*. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2015.

MOURA, Esmeralda Blanco. *O trabalho da mulher e do menor na indústria paulistana (1890–1920)*. Petrópolis: Vozes, 1982.

RAGO, Luiza Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista: Brasil 1890–1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

STOLCKE, Verena. *Cafecultura: homens, mulheres e capital (1850–1980)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARIA IZILDA SANTOS DE MATOS é doutora e livre-docente em História, professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC–SP) e Pesquisadora 1A do CNPq. Tem experiência na área de história de gênero e imigração. Obras de destaque: *Portugueses: deslocamentos, experiências e cotidiano* (2013), *Gênero e imigração: mulheres portuguesas* (2017), *Corpos e emoções* (2018), *Por uma possível história do sorriso* (2019), *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho* (2019, 3ª ed.).



BAILARINAS NA SÃO PAULO DE 1940: PRECONCEITO ESTÉTICO E PROFISSIONAL

SIMONE MATTOS DE ALCÂNTARA PINTO

Resumo

O presente artigo propõe a reflexão sobre o preconceito de gênero e profissional das mulheres e o preconceito estético na escolha da dança a partir de três experiências em formação de bailarinas, na cidade de São Paulo durante os anos de 1940. São elas a Academia de Bailados e Ginástica Chinita Ullman, a Escola Experimental de Dança Clássica e as aulas informais de arte do movimento de Maria Duschenes em sua “casa no Sumaré”.

Palavras-chave

bailarinas; gênero; preconceito; estética; dança; transformação.

A história da formação em dança, na cidade de São Paulo durante os anos 1930 e 1940, é marcada por um novo olhar para as jovens que pretendiam ser bailarinas profissionais. Pelas vistas da sociedade paulistana conservadora, o aprendizado da dança colaborava para desenvolver as boas maneiras de suas filhas, e não para as tornar profissionais. Assim, o balé clássico, por sua disciplina rígida e pela reprodução de gestos e movimentos, daria uma formação considerada por eles como a ideal.

A elite cafeeira que dominou a economia paulista nos anos 1920 tinha como referência a educação europeia, que, a seus olhos, era refinada pela discrição dos gestos próprios às mulheres e pelos saberes artísticos, especialmente de piano e de pintura. O objetivo era formar esposas dedicadas ao lar, ao marido e aos filhos, com cultura para a vida social de salão, isto é, algo que não viesse da cultura do povo ou da rua, considerada sem valor. Eram famílias, na maioria, residentes na Avenida Paulista, na qual as janelas de seus lindos casarões de estilo *art nouveau* se abriam para a cultura brasileira.

PELAS VISTAS DA SOCIEDADE PAULISTANA
CONSERVADORA, O APRENDIZADO DA DANÇA
COLABORAVA PARA DESENVOLVER AS BOAS
MANEIRAS DE SUAS FILHAS, E NÃO PARA AS
TORNAR PROFISSIONAIS.

O curso do Carnaval do início do século XX é um exemplo claro dessa situação de negação da cultura brasileira pelos reis do café. A folia nas ruas era permitida, mas inspirada nos costumes da sociedade francesa: moças fantasiadas como insinuantes melindrosas com plumas nos cabelos cortados “à *la Chanel*”, em carros conversíveis, soltando confetes ao som das marchinhas brasileiras. Era uma alegria legítima e desenhada nos limites da sociedade machista.

A alegria em demasia das mulheres, o movimento do corpo feminino e os anseios das jovens eram regulados por um contexto político e social no qual a sociedade brasileira estava inserida. Os comentários enviados pelos leitores à *Revista Feminina*¹ de agosto de 1920 mostram o preconceito e a depreciação em relação ao papel social da mulher:

Os moços, com razão, andam ariscos [...] Será justo que um moço trabalhador e honrado entregue seu nome nas mãos de uma cabecinha fútil e doidivana [...] Antigamente as mulheres não serelepeavam nos asfaltos, irrequietas e sirigaitas; não saíam sozinhas [...] nem se desarticulavam nos regamboleios do tango e do maxixe [...]

[...] Hoje em dia, preocupada com mil frivolidades mundanas, passeios, chás, tangos e visitas, a mulher deserta do lar. É como se a um templo se evadisse um ídolo. É como se a um frasco se evolasse um perfume. A vida exterior, desperdiçada em banalidades, é um criminoso esbanjamento de energia. A família se dissolve e perde a urdidura firme e ancestral dos seus liames. Rumo à cozinha! Eis o lema do momento!²

O controle e preconceito dos homens sobre o lugar das mulheres no âmbito do núcleo familiar e no mercado de trabalho era legitimado por boa parte da sociedade paulistana e alicerçado legalmente pelo governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca (1827–1892), instaurado após o golpe da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889.

1. Fundada pela escritora feminista Virgilina de Souza Salles (?–1918) e com sede em São Paulo, circulou mensalmente pelo Brasil, de 1915 a 1936.

2. MALUF; MOTT, 1998, p. 372.

3. MALUF; MOTT, 1998, pp. 375–376.

A legislação de 1890 dava ao marido a chefia da sociedade conjugal e a responsabilidade pública pela família, além de caber a ele a manutenção dos seus e a administração e usufruto dos bens.³

Em 1916, o artigo 233 do novo Código Civil da República considerava a família como a união do homem e da mulher pelo matrimônio e seus filhos legitimados. A responsabilidade pela prole passou a ser dos cônjuges, mas, segundo o texto original do artigo, o marido era “o chefe da sociedade conjugal” e a mulher precisava da sua autorização para trabalhar. E mantinha-se, de forma perversa, a dependência da mulher em relação ao marido.

4. LIMA, 2017, p. 123.

Pela Constituição de 1934, promulgada durante o primeiro mandato do governo de Getúlio Vargas (1930–1945), a mulher casada continuava a ser considerada incapaz de responder pelos seus atos e “todos os textos constitucionais até 1988, previam expressamente que a família era constituída pelo casamento indissolúvel”.⁴

5. SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, pp. 126–128.

E ainda o artigo 13 do Decreto-Lei nº 3.200, assinado por Vargas em 1941, legislava “sobre a organização e proteção da família”, que, por meio do projeto de educação, reiterava a formação da mulher vinculada à união conjugal cristã: “[...] Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes da administração da casa”.⁵

É apenas com o Estatuto da Mulher Casada (Lei nº 4.121/1962) que a mulher passa a ser considerada relativamente capaz e com certa autonomia em relação ao marido, pois ainda era uma “colaboradora” da sociedade conjugal.

Observa-se que, durante os anos de 1930 e 1940, o preconceito de gênero, especialmente no âmbito familiar, tinha forte respaldo político do Estado.

E, obviamente, não foi diferente em relação à carreira profissional das mulheres. Ora, se o controle sobre os corpos femininos, as ações e as escolhas das mulheres era um dos pilares da sociedade machista durante o governo estadonovista de Getúlio Vargas, qual a razão do interesse no trabalho da bailarina carioca Eros Volusia (1914–2004)?⁶

6. Bailarina, coreógrafa e professora, Volusia estudou balé clássico com Maria Olenewa, na Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ). Admiradora da cultura brasileira, criou o “bailado brasileiro”.

A partir de sua formação de balé clássico e do interesse pelas temáticas brasileiras, Volusia concebeu coreografias de forte dramaticidade, como *Yara*, *Sertaneja*, *Lundu*, *No terreiro de umbanda*, *Cascavelando*, *Tico-tico no fubá*, entre outras.

Por um lado, ela era elogiada pelo escritor Mário de Andrade (1893–1945) por sua dança brasileira e, por outro, criticada pelo público brasileiro, acostumado às montagens clássicas e românticas europeias.

Seus “bailados brasileiros” eram considerados excêntricos pela sensualidade, o fetichismo e os figurinos ousados para a época. Apresentava-se em cassinos, teatros e, mais tarde, no cinema, tornando-se conhecida no Brasil e nos Estados Unidos.

Admirada também por Gustavo Capanema (1900–1985), ministro da Educação e Saúde da era Vargas no período entre 1934 e 1945,⁷ foi convidada a dirigir o Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro (Rio de Janeiro), onde permaneceu de 1939 a 1966. Em 1943, foi contratada como primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) pelo prefeito Henrique Dodsworth (1895–1975), onde ministrou aulas de “bailado brasileiro”.⁸

Apesar do prestígio por parte de alguns governantes, as condições de trabalho de Volusia não eram das melhores, segundo relatórios enviados por ela ao ministro Capanema sobre falta de ventilação, claridade e higiene do teatro e nos banheiros também, entre outros problemas.⁹

Assim como em outras áreas artísticas, a relação dúbia do governo nacionalista de Vargas com a bailarina Volusia revelava o uso de sua dança brasileira como diversão a serviço da política e do poder. O projeto político de comunicação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado pelo Ministério da Educação e Saúde em 1939, era o responsável por essa regulação. Tinha como objetivo incentivar, divulgar e, ao mesmo tempo, controlar a produção artística popular e erudita, em especial a música.¹⁰

Em imagens oficiais gravadas pelo DIP em 1945, Volusia se apresentou ao lado do ator Grande Otelo (1915–1993), entre outros artistas, no evento organizado pelo governo em homenagem aos jovens pracinhas sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, no Rio de Janeiro.¹¹

Sob a ditadura varguista, a cidade de São Paulo também pactuava com os preconceitos em relação à profissão das bailarinas e ao estilo de dança escolhido por elas, mas com forte ênfase conservadora da elite cafeeira.

Devido à crise de 1929, os fazendeiros de café chegaram à derrocada econômica, o que, ao retirarem o apoio ao governo provisório de Getúlio Vargas em 1930, desembocou na Revolução Constitucionalista de 1932. Vargas assumiu metade das dívidas dos fazendeiros derrotados, lançou as eleições para a Assembleia Constituinte de 1932 e possibilitou o voto para os maiores de 18 anos e para as mulheres.¹² Lembrando que ao promulgar a Constituição de 1934, considerou as mulheres incapazes de decidirem sobre suas ações.

7. Em 1935, Mário de Andrade trabalhou com o ministro Capanema e fundou, com Paulo Duarte, o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, onde foi diretor, além do projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1936 (MÁRIO DE ANDRADE, 2017).

8. PEREIRA, 2004, pp. 40–56.

9. VOLUSIA, 1945, p. 1.

10. CAPELATO, 1998, pp. 114–116.

11. IMAGENS DO ESTADO NOVO, 2016.

12. LOVE, 2000, pp. 148–149.

13. Chinita Ullman estudou dança clássica e moderna na Europa. Em Dresden, foi membro da companhia de Mary Wigman (1886–1973) e realizou turnês pela Europa e Brasil com Carletto Thieben (s. d.). Tinha Mário de Andrade como “conselheiro para suas ideias”. Em 1948, lecionou na Escola de Arte Dramática (EAD), à convite de Alfredo Mesquita (1907–1986) e ali permaneceu até 1958.

14. Kitty Bodenheimer, de formação clássica e dança moderna, foi aluna de Chinita Ullman na Alemanha. Fundou com Ruth Krumholz, o Studio de Ballet Clássico Kitty Bodenheimer com o curso da Royal Academy of Dance of London (1952–2014).

15. Após seu inesperado suicídio, Yvonne Daumerie deu continuidade à montagem com as alunas da sra. Villeneuve para a estreia da ópera *A bela adormecida*, do brasileiro Carlos de Campos (1866–1927), no Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), em 1924.

16. A Semana de Arte Moderna de São Paulo propunha o rompimento da influência da educação europeia e a favor de uma for-

E foi nesse contexto, de uma guerra civil dramática em São Paulo, que as bailarinas recém-chegadas da Alemanha, Chinita Ullman (1904–1977)¹³ e Kitty Bodenheimer (1912–2013)¹⁴ permaneceram pela falta de perspectiva de seguirem viagem à Porto Alegre. Com o apoio do amigo Lasar Segall (1889–1957), deram aulas particulares. Uniram-se ao movimento modernista antropofágico, foram cofundadoras, diretoras e coreógrafas da Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam), local de exposições, festas e debates sobre a arte moderna e a política e inauguraram a primeira escola de dança moderna da cidade, a Academia de Bailados e Ginástica Chinita Ullman, em 1934.

As primeiras aulas de dança clássica na cidade, nos anos de 1920, foram ministradas pela bailarina russa Eugenie de Villeneuve (s. d.–1924), ex-integrante dos Ballets Russes, em sua própria residência no bairro de Vila Buarque e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.¹⁵ Em geral, as apresentações ainda eram peças clássicas do repertório romântico europeu, e a dança moderna e a temática brasileira ainda eram praticamente inexistentes.

Entretanto, já haviam passado pelo Theatro Municipal de São Paulo (TMSP) uma das mães da dança moderna, a norte-americana Isadora Duncan (1877–1927), em 1916; a bailarina brasileira Yvonne Daumarie (1903–1977) em performance na Semana de Arte Moderna,¹⁶ em 1922,¹⁷ e Chinita Ullman, no solo *Carnaval carioca*, com música do brasileiro Marcelo Tupinambá (1989–1953), em 1931.

A Academia de Bailados e Ginástica Chinita Ullman (1934–1951) foi uma das três importantes escolas de formação de dança na São Paulo dos anos de 1930 e 1940. A segunda foi a Escola Experimental de Dança Clássica, da Prefeitura de São Paulo, e a terceira foi a formação informal em Arte do Movimento, da húngara Maria Duschenes (1922–2014), em sua residência (1944–1999).

A Academia de Bailados e Ginástica Chinita Ullman foi uma inovação estética na formação em dança paulistana, com aulas de técnica clássica e de dança moderna fundamentada em Mary Wigman (1886–1973), expoente maior da dança expressionista alemã. O objetivo era divulgar o “balé moderno” – como elas nomeavam o tipo de dança com o qual trabalhavam –, pensando numa formação mais completa da bailarina. O currículo integrava outras linguagens, como mímica, ginástica, estudos de expressão, sapateado, improvisação, coros de movimentos e aulas teóricas de anatomia, história do bailado e estudo rítmico-musical. O curso tinha a duração de três anos com um exame final.

Pretendiam atingir o público de mulheres trabalhadoras, comerciárias, estudantes, artistas, oferecendo 50% de desconto na mensalidade, entretanto, a maior procura foi das meninas oriundas da elite cafeeira e da nova burguesia industrial, que tinham condições de pagar uma escola particular. E, ainda assim, o desejo de ser bailarina profissional estava longe de ser realizado, já que a educação das meninas de qualquer classe social deveria estar a serviço da vida familiar com afazeres domésticos.

A situação financeira da escola definiu o rumo da questão didática: mudando para o bairro de Higienópolis, onde se concentravam as famílias dos comerciantes, passou a chamar-se Escola de Bailados Chinita Ullman–Kitty Bodenheim. Manteve-se a dança clássica e a dança moderna. E Chinita se aprofundou cada vez mais no folclore brasileiro. Coreografou *Lendas brasileiras*, de João de Souza Lima (1998–1982), em 1939; *Quadros amazônicos*, de Francisco Mignone (1897–1986) – com os solos “Boitatá”, “Caiapora”, “Sacy”, “Urutau”, “Yara caiçara”, em 1942 e 1943 – e várias peças para as alunas da escola.

Por escolhas de caminhos diferentes, Chinita e Kitty fecharam a escola em 1951, mas deixaram um legado precioso para a dança em São Paulo, mesmo atuando separadamente a partir de então.¹⁸

Em 1940, foi inaugurada pelo prefeito Francisco Prestes Maia (1896–1965), a Escola Experimental de Dança Clássica (atual Escola de Dança do Teatro Municipal de São Paulo). Ele convidou, como primeiro diretor, Vaslav Veltcheck (1897–1967),¹⁹ trazido do TMRJ. O objetivo era formar um grupo de apoio de 8 a 18 anos para as apresentações das óperas internacionais. Funcionava na cúpula do próprio teatro (a “torrinha”).

O fato de ser a única escola pública, gratuita e localizada no centro de São Paulo, possibilitou a matrícula de alunas de diferentes classes sociais e vindas de várias regiões. Entre elas estavam Aracy Evans (1931), Dinah Ribeiro (s. d.), Lia Marques (1934–s.d.), Marília Franco (1923–2006) e Sônia Hillman (s. d.). Segundo pesquisa realizada nos documentos da própria escola, não se tem notícias de matrículas de meninos, apenas a partir da turma de 1943, o que faz sentido pelo grande preconceito também sofrido por eles em relação à carreira de bailarino. Do total de alunas matriculadas, muitas delas foram da escola de Ullman e Bodenheim e entre as alunas paulistanas que seguiram a carreira na dança moderna e contemporânea que entraram em turmas posteriores estavam Marilena Ansaldi, em 1946, Lia Robatto, em 1949, e Iracity Cardoso, em 1954.

mação e produção na literatura e nas artes essencialmente brasileira. Participaram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Zina Aita, Yvonne Daumerie, Heitor Villa-Lobos, entre outros, no TMSP, em 1922 (MARIA DUSCHENES, 2018).

17. DIAS; NAVAS, 1992, p. 22.

18. GUIMARÃES, 2003, pp. 64–82.

19. Vaslav Veltcheck formou-se em dança clássica pela Ópera de Praga. Foi bailarino do Teatro Nacional de Liubliana, na então Iugoslávia, e diretor do Ballet de Paris e do Ballet Nacional da Venezuela. Foi aluno de Rudolf Laban e Mary Wigman, ícones da dança expressionista alemã. Chegou ao Brasil em 1939 e naturalizou-se brasileiro. Foi bailarino, diretor e coreógrafo do TMRJ. Permaneceu como diretor da Escola Experimental de Dança Clássica de 1940 a 1943. (SUCENA, 1988, pp. 339–340).

O experiente Veltcheck preparou o grupo de crianças e jovens em um mês para a estreia da ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi (1813–1901), e montou um corpo de baile jovem para o TMSF em sete meses. O repertório da escola era predominantemente de óperas, balés românticos e balés com temas brasileiros, como o *Urupuru*, de Heitor Villa-Lobos (1887–1959). No ano seguinte, Veltcheck voltou ao TMRJ, e de lá veio Maria Olenewa para assumir a direção (1943–1947), em novo endereço: Baixos do Viaduto do Chá, s/nº, ao lado do TMSF.²⁰

20. Do total de treze diretores, nove são mulheres, sendo, Maria Olenewa (1943–1947), Marília Franco (1947–1953; 1955–1980), Maria Meló (1954), Addy Addor (1980), Mariana Natal (1987), Clarice Pinto (1988), Esmeralda Gazal (1992–2005), Susana Yamauchi (2006–2016) e Priscilla Yokoi (desde 2016).

Apelidada de “Escola de Bailados”, era reconhecida pela ótima qualidade técnica. Por muitas décadas, foi adepta de uma metodologia rigorosa do balé clássico, do século XIX, na qual o papel da mulher nas peças românticas é de pureza e sonhos, protegida pelo príncipe que literalmente a carrega pelos ares. O problema não eram os contos de fadas nem o balé clássico – eles são necessários para compreendermos o nosso papel no mundo. E a técnica do balé clássico é importante para o treinamento de quem dança e revela uma beleza. Mas conhecer outras formas de dançar e a cultura de seu próprio país são processos fundamentais para uma arte transformadora da jovem bailarina.

A escola foi oficializada como uma instituição formadora de bailarinas e bailarinos pelo Decreto-Lei nº 430/1947 e emitiu o primeiro diploma de bailarina dez anos depois, pela Lei nº 3.431/1957.

Nos anos de 1940, foram abertas outras respeitadas escolas particulares informais de dança clássica que levaram os nomes de suas fundadoras, como o Ballet Halina Biernacka (1946) e o Curso de Danças Clássicas Maria Olenewa (1947).

A terceira contribuição importante na formação em dança em São Paulo foi a chegada, em 1940, da bailarina húngara Maria Duschenes (1922–2014),²¹ que formou várias gerações pela Arte do Movimento, em sua própria casa, no bairro do Sumaré. Duschenes trouxe uma nova forma de pensar o movimento e de dançar.

21. Maria Duschenes formou-se em dança (*euritmia*) com Émile Jaques-Dalcroze, técnica de dança clássica com Aurelio Millos, Arte do Movimento em Dartington Hall, de Kurt Joss e Rudolf Laban. Iniciou suas aulas como professora de crianças no Colégio Presbiteriano Mackenzie, onde utilizou o folclore do mundo como inspiração e passou a dar aulas para adultos.

Precursora e divulgadora do método de Rudolf Laban (1879–1958), considerado uma das matrizes da dança expressionista alemã, e inspirada no austríaco Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), que desenvolveu um sistema de treinamento baseado no movimento corporal chamado de *euritmia*, criou sua própria metodologia de trabalho.

Bailarina, coreógrafa, pesquisadora e, sobretudo, educadora, ela tinha um olhar para a vida, para as relações humanas e para “a dança do jeito de cada um”. Para Duschenes, a dança sempre foi para todos, valorizando os diferentes corpos existentes e estimulando a pesquisa dos caminhos de cada um para dançar.

AS TRAJETÓRIAS DESSAS MULHERES QUE
TRANSCENDERAM, DE ALGUMA FORMA, PELA
DANÇA, AS QUESTÕES DO PRECONCEITO
DE GÊNERO E DE PROFISSÃO, NOS LEVAM A
REFLETIR SOBRE O BELO QUE CARREGAMOS
EM NOSSOS CORPOS, A DANÇA QUE
TRANSFORMA E QUE ACOMPANHA OS
TEMPOS E NOS LIBERTA.

Em 1944, ao contrair poliomielite aos 22 anos, que quase a deixou paralisada sobre a cama pois não havia ainda cura para a doença, fez exercícios com a professora alemã de ginástica Ruth Metzner e tratou-se também fora do Brasil por vários anos. Voltou a dar aulas primeiramente deitada no chão e, mais tarde, em pé, com apoio. Segundo ela, o sistema Laban, que havia aprendido desde menina, foi fundamental para retomar o movimento.²²

Seu marido e companheiro por 60 anos, o arquiteto Herbert Duschenes (1914–2003) projetou e construiu a “casa do Sumaré”, com uma sala que abria as portas para o jardim para que D. Maria, como era chamada pelos alunos e ficou conhecida, pudesse retomar suas aulas. O casal fez de seu lar um ponto de encontro de alunos e amigos, que se reuniam para discutir a arte e a cultura pelo mundo.

D. Maria teve alunos bailarinos, atores, educadores, artistas plásticos, psicólogos, engenheiros, entre outros. Coreografou apresentações, coordenou o Projeto Dança/Arte do Movimento em bibliotecas públicas municipais de São Paulo, introduziu as danças corais, entre outros projetos até 1999, provando que a dança é para leigos também.

Porém, o que três espaços de formação em dança, sendo dois particulares e um público, têm em comum para serem considerados essenciais na história da formação de bailarinas em São Paulo?

As trajetórias dessas mulheres que transcenderam, de alguma forma, pela dança, as questões do preconceito de gênero e de profissão, nos levam a refletir sobre o belo que carregamos em nossos corpos, a dança que transforma e que acompanha os tempos e nos liberta.

22 Entre suas alunas, estiveram Lia Robatto, Maria Esther Stockler, Ruth Mehler e Yolanda Amadei. (DIAS; NAVAS, 1992, pp. 61–64).

Mulheres nascidas ou estabelecidas em São Paulo que deixaram um legado pelos sonhos e pela dança moderna que nos remetem à compreensão dos diferentes saberes sobre o movimento e o mercado de trabalho de bailarinas hoje.

Referências

- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Fapesp; Papirus, 1998.
- DIAS, Linneu; NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. *Chinita Ullman e os primórdios da dança moderna em São Paulo*. Tese (doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937–45. Direção: Eduardo Escorel. Documentário, 227'. Brasil: Tatu Filmes e Cinefilmes, 2016.
- LIMA, Juliana Maggi. Família, contemporaneidade e conservadorismo: o direito das famílias. In: SARAIVA, Luís Fernando de Oliveira; MANDELBAUM, Belinda (Orgs.). *Família, contemporaneidade e conservadorismo*. São Paulo: Benjamin, 2017.
- LOVE, Joseph L. A república brasileira: federalismo e regionalismo (1889-1937). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500–2000)*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil, v. 3: República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MARIA DUSCHENES: expressão da liberdade. Museu da Dança, 2016. Disponível em: <http://www.museudadanca.com.br/maria-duschenes/#linha-do-tempo>. Acesso em: 21 nov. 2018.

MÁRIO DE ANDRADE. A era Vargas: dos anos 20 a 1945. FGV CPDOC, 2017. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mario_de_andrade. Acesso em: 21 nov. 2018.

PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PINTO, Simone Mattos de Alcântara. *Escola Municipal de Bailado: silêncio e movimento (1940–1992)*. Tese (doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra; Ed. FGV, 2000.

SUCENA, Eduardo. *Dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen; MinC, 1988.

VOLUSIA, Eros. Relatório. Documento Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1945, p. 1.

SIMONE DE ALCÂNTARA PINTO é pedagoga pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Feusp) e doutora em história social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH–USP). É docente convidada de história da dança no curso de Pós-Graduação em Dança e Consciência Corporal da Estácio, em São Paulo e outros estados, das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e Universidade São Caetano do Sul (USCS). Foi Oficial de Projeto da Unesco–SP, formadora de educadores pelo Instituto Avisa Lá e coordenadora de projetos de memória pelo Museu da Pessoa. Atuou como membro de comissões como Fundação Vitae, Associação Paulista de Críticos de Dança (APCA), Prêmio Denilto Gomes e 25º Edital de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) de São Paulo. Publicou os artigos “São Paulo dança!” (2002) e “A intensidade do vermelho” (2018), entre outros.



IMPrensa E MULHERES: ALGUNS APONTAMENTOS¹

TANIA REGINA DE LUCA

Resumo

O texto objetiva fornecer uma visão panorâmica da imprensa feminina no Brasil. Esse tipo de publicação, dirigida a mulheres, mas nem sempre feita por elas, constitui-se num segmento bastante lucrativo dos impressos periódicos e que desempenha papel relevante na difusão de modelos, valores, costumes e hábitos sociais, o que torna essa documentação uma fonte das mais relevantes para apreender o imaginário sobre o feminino e suas transformações ao longo do tempo. Menciona-se, ainda que de forma breve, a imprensa feminista.

Palavras-chave

imprensa feminina; imprensa feminista; história das mulheres; segmentação; mercado editorial; história social.

1. Retomo aqui algumas das ideias desenvolvidas em Luca (2012).

2. Para um panorama das tentativas de fundação de estabelecimentos tipográficos antes de 1808, bem como a lista dos que existiram no Rio de Janeiro no século XIX, consultar Berger (1984).

A imprensa no Brasil foi autorizada a funcionar tardiamente. Cioso de sua possessão na América, o governo português esmerou-se em isolar a sua colônia, como indica a proibição da entrada de naturalistas no território, do funcionamento de cursos de ensino superior e da produção de impressos. Tal situação somente foi alterada a partir de 1808, com a instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro. Especificamente em relação às tipografias, data de 13 de maio de 1808 o decreto de criação da Imprensa Régia, essencial para que fossem dados a conhecer os atos governamentais.²

Não tardou para que a invenção de Gutemberg se espalhasse e com ela a produção de periódicos. Já em fins da década de 1820, há notícia de vários títulos dedicados às mulheres, cabendo a primazia a *O Espelho Diamantino* (RJ, 1827–1828), ao que se pode acrescentar *O Mentor das Brasileiras* (São João del-Rei, 1829–1832), *Manual das Brasileiras* (SP, 1830), *O Despertar das Brasileiras* (Salvador, 1830–1831) e *Espelho das Brasileiras* (Recife, 1831), para citar exemplos de diferentes cidades do

então jovem império brasileiro.³ Conforme se observa na Figura 1, tratava-se de publicações muito distintas das atuais, com algumas poucas páginas e sem imagens atrativas, isso em função das condições técnicas então disponíveis.

3. O levantamento mais abrangente a respeito das publicações dirigidas às mulheres, no decorrer do século XIX, encontra-se em C. Duarte (2017).



Figura 1 *O Espelho* (RJ, 1859). O periódico circulou até 1860 e somou dezenove edições. Fonte: Biblioteca Nacional.

Entretanto, cabe perguntar: qual a especificidade desse tipo de imprensa? Como caracterizá-la? Que tipo de transformações conheceu no decorrer do tempo?

Antes de tentar responder a essas questões, cabe esclarecer que, nos limites deste artigo, não serão tratados os periódicos que, a despeito de não se dirigirem especificamente para mulheres, preocuparam-se em abrigar em suas páginas temáticas a elas dirigidas. É o caso, por exemplo, dos suplementos femininos de jornais diários, normalmente publicados aos finais de semana,⁴ e das revistas de caráter geral, como a emblemática *O Cruzeiro* (RJ, 1928–1975), que mantinha colunas voltadas para esse público.⁵ A ênfase recai naquelas cujo projeto editorial foi concebido, desde o início, para esse segmento.

Note-se que tal escolha não implica que a responsabilidade pela idealização, lançamento e manutenção desses títulos tenha ficado a cargo apenas de mulheres. De fato, a imprensa *para* mulheres nem sempre esteve nas mãos *de* mulheres, não faltando exemplos de proprietários, redatores e colaboradores homens. Outra distinção a ser feita diz respeito à imprensa *feminina* e a *feminista*, sendo que a última sempre se particularizou pelo decidido engajamento nas lutas em prol da modificação das condições sociais vivenciadas pelas mulheres, o que não se constitui num traço característico da primeira. Evidencia-se, portanto, que a diversidade é uma das marcas distintivas desse tipo de imprensa, aspecto que não pode ser menosprezado quando se trata de analisar esse tipo de documentação.

UM MUNDO COMPLEXO E MUTANTE

Começemos pela imprensa feminina. Os estudos de Dulcília Buitoni, pioneira na temática, já chamavam a atenção para as características dessa produção jornalística, contrapondo a urgência do noticiário político, sempre marcado pela busca da última novidade e do furo, às temáticas ditas frias dos periódicos dedicados às mulheres. Afinal, há um conjunto de temas que se afiguram como incontornáveis: família, filhos, conselho, moda, casa, decoração, culinária, beleza, saúde. Assim, ensina a pesquisadora, “atualidade e imprensa feminina não mantêm laços muito estreitos”, enquanto as “ligações temporais são fracas: um refresco que serve num verão pode ser republicado dois anos depois”.⁶

Em perspectiva diacrônica, ou seja, quando se observam essas publicações desde o século XIX até a atualidade, na chamada longa

4. Ver, por exemplo, Lustg (1984).

5. A respeito, ver Serpa (2003)

6. BUITONI, 2009, p. 25.

OUTRA DISTINÇÃO A SER FEITA DIZ RESPEITO À
IMPrensa FEMININA E A FEMINISTA, SENDO
QUE A ÚLTIMA SEMPRE SE PARTICULARIZOU PELO
DECIDIDO ENGAJAMENTO NAS LUTAS EM PROL
DA MODIFICAÇÃO DAS CONDIÇÕES SOCIAIS
VIVENCIADAS PELAS MULHERES, O QUE NÃO SE
CONSTITUI NUM TRAÇO CARACTERÍSTICO DA PRIMEIRA.

duração, evidenciam-se muitas permanências, ainda que revestidas de novas roupagens. Esse aspecto é importante na medida em que convida a refletir sobre imagens e representações de mulher em circulação no mundo social e que, pela força da repetição, acabaram por ser naturalizadas. É interessante observar os muitos títulos que, no decorrer do século XIX, remetiam para a mulher como um ser frágil e delicado, fechado em seu próprio mundo e alijado da esfera pública: *Anjo do Lar*, *Brinco das Damas*, *Esmeralda*, *Espelho*, *Espelho das Belas*, *O Leque*, *Recreio das Belas*, *Sorriso*, *Primavera*, *Camélia*, *Violeta*, *Beija-Flor*, *Borboleta*, *Colibri*, *Crisálida*, *Pirilampo*...

O olhar atento, porém, também flagra mudanças, ainda que lentas. Se há estereótipos, práticas, valores e comportamentos repisados, que visavam compor uma subjetividade ancorada em determinadas normas, as mudanças sociais acabavam por impor deslocamentos, num malabarismo complexo, uma vez que essa imprensa, cada vez mais profissionalizada e associada aos interesses do mercado, não poderia ficar imune aos novos tempos, sob pena de deixar de interessar pelo menos parte das leitoras. Assim, uma dada publicação pode se apresentar, simultaneamente, como guardiã da ordem e também registrar os ventos que balançam a tradição. Um exemplo emblemático dessa polifonia é a revista *Clandia* (SP, 1961), ainda em circulação e um dos esteios da atualmente combalida Editora Abril.

Na contramão da prática vigente, a revista inovava ao evocar um nome de mulher, prática já registrada na Europa nos anos 1930 e que se tornará frequente – *Marie Claire* (RJ, 1991), *Bárbara* (SP, 1996), *Ana Maria* (SP, 1996), *Malu* (SP, 1998), *Joyce Pasconitch* (SP, 2006), *Lola Magazine* (SP, 2010), por exemplo. A publicação, que tinha como alvo mulheres casadas e com poder aquisitivo, apresentava-se como mo-

derna e capaz de expressar as expectativas de consumo da nova classe média, que ascendia nas grandes cidades brasileiras. Vivia-se, então, um momento de expansão da indústria, com a entrada dos modernos aparelhos domésticos, que colocavam na ordem do dia as noções de facilidade e praticidade. A justificativa para o lançamento da revista foi dada por Victor Civita, o fundador da Editora Abril, empresa que vinha revolucionando o mercado dos impressos periódicos no Brasil. Para os possíveis anunciantes, ele insistiu no novo quadro social, mas não deixou de enclausurar a mulher ao mundo doméstico, num registro que causa estranheza ao leitor contemporâneo:

Por que *Claudia*? O Brasil está mudando rapidamente. A explosiva evolução da classe média torna necessária uma revista para orientar, informar e apoiar o crescente número de donas de casa que *querem (e devem)* adaptar-se ao ritmo da vida moderna. *Claudia* será dirigida a essas mulheres e dedicada a encontrar soluções para seus novos problemas. *Claudia* não esquecerá, porém, que a mulher tem mais interesse em polidores do que em política, mais em cozinha do que em contrabando, mais em seu próprio mundo do que em outros planetas... *Claudia*, enfim, entenderá que o eixo do universo da mulher é o seu lar.⁷

7. Citado em Bassanezi (1966, p. 38).

É sintomático que o slogan inicial de *Claudia* fosse “a revista amiga”. E, de fato, um dos aspectos essenciais nessas publicações é a linguagem utilizada. Se, até a década de 1940, o que predominava era o tratamento cerimonioso em relação à leitora, a estratégia alterou-se e caminhou no sentido da adoção de um tom coloquial, de alguém próximo, que aconselha, ampara, resolve dúvidas, sugere e aplaca angústias. Ao lado da emoção e da afetividade, que visa estabelecer um laço de confiança e proximidade, um refúgio para eventuais dores do cotidiano, ancorado em conteúdos lúdicos e divertidos, não está ausente a intenção de instruir e transmitir conhecimentos, não raro valendo-se da prescritividade legitimada pelo discurso de médicos, nutrólogos, pedagogos, psicólogos, ou seja, daqueles que ensinam a partir de sua competência específica, o que, por vezes, mescla-se à publicidade, convenientemente apresentada como informação e/ou mera prestação de serviços.



Figura 2 Seção da Revista Feminina (SP, 1914–1936), importante publicação, fundada por Virgínia de Souza Salles. Revista Feminina, ano VII, n. 68, jan. 1920. Fonte: Biblioteca Nacional.

Note-se que a imprensa é uma fonte privilegiada para a compreensão das diferentes expectativas que, em momentos e contextos distintos, cercavam as mulheres, o que raramente deixa de comportar tensões. A mesma revista *Clandia* é sempre citada por ter abrigado conselhos no sentido de servir e agradar ao marido, dedicar-se à casa

8. Os principais textos da jornalista foram reunidos em Cívita e Tavares (2005). Sobre sua atuação, ver A. Duarte (2005).

e aos filhos, não importando a que preço, e abrigar, entre 1963 e 1985, a famosa coluna “A arte de ser mulher”, assinada pela escritora, jornalista e psicóloga Carmen da Silva (1919–1985). Ao responder às cartas que lhe eram endereçadas, a titular da coluna não oferecia fórmulas prontas, antes questionava tabus, convencionalismos e problematizava dores e angústias individuais, de modo a levar suas leitoras à autorreflexão, numa postura próxima à psicanalítica.⁸ Não se pode esquecer as profundas modificações daqueles anos, marcados pela pílula, pelos movimentos feministas e, particularmente no Brasil, pela aprovação da Lei do Divórcio em 1977.

Poucos anos antes, em 1973, chegou às bancas *Nova Cosmopolitan*, com proposta editorial bastante diversa de *Claudia*. A revista voltava-se para mulheres heterossexuais, mais preocupadas com a carreira do que com os afazeres domésticos e que não identificavam sexo e casamento. Suas capas erotizadas, estampavam e seguem estampando modelos confiantes e determinadas, ainda que se possa sublinhar o quanto a perspectiva da conquista do outro continuava a ditar os rumos dos conteúdos, num registro que se revela bem mais conservador do que a análise ligeira pode sugerir.⁹

9. BOURDIEU, 1990.

A criação de produtos destinados a públicos específicos não é fruto do acaso. Pesquisas de mercado permitiram identificar nichos cuja existência articulava-se às rápidas transformações que marcaram as décadas finais do século XX. Surgiram periódicos femininos segmentados em termos de idade, grau de escolaridade, renda, perfil profissional ou interesses específicos (noivas, mães, casa, decoração, arquitetura, culinária, televisão, novelas, dietas, exercícios...). Vale lembrar que os periódicos dirigidos às mulheres seguem representando fatia considerável do mercado e dos lucros. O cardápio tornou-se bastante diversificado: *Marie Claire* (RJ, 1991), que se apresenta como a revista da mulher inteligente, sofisticada e com alto poder aquisitivo, *Bárbara* (SP, 1996), para as que se encontram na casa dos quarenta anos e estão dispostas a se reinventar, *Elle* (SP, 1998), que confere especial destaque à moda, *Ana Maria* (SP, 1996), para as que dispõem de orçamento modesto, ou *TPM* (SP, 2001), para as insatisfeitas com o tratamento que lhes é dispensado pelas demais revistas.

Os títulos multiplicam-se, mas muitos deles são descontinuados, eufemismo para a interrupção de publicações que acabam por não atender às expectativas de lucro. Para citar apenas um exemplo, veja-se o caso de *Lola Magazine* (SP, 2010), que tinha por lema: “Você não precisa. Você

quer”, cuja circulação foi interrompida em 2013. A permanência no mercado exige constantes mudanças, tanto que em agosto de 2017 *Claudia*, com quase seis décadas de existência e, como se viu, originalmente apresentava-se como “a revista amiga”, adotou um novo posicionamento – #eutenhodireito – que visa enfatizar o protagonismo feminino.

Consumidoras cada vez mais jovens também receberam atenção. *Capricho* (SP, 1952) apresentava-se como “a revista da moça moderna” e ancorava-se nas fotonovelas, então uma grande novidade e que garantiu à revista edições na casa dos 500 mil exemplares em 1956. Aliás, o gênero deu origem a um rol bastante amplo de títulos, que somente perderam força à medida em que a televisão e as telenovelas passaram a adentrar os lares brasileiros. Em 1985, *Capricho* reformulou completamente sua linha e transformou-se na “revista da gatinha”, consolidando-se como um dos primeiros veículos voltados para o público adolescente.¹⁰ As potencialidades desse segmento deram margem ao surgimento de um vigoroso conjunto de periódicos, igualmente segmentado por renda e dirigido a meninas cada vez mais jovens.

Os exemplos evidenciam que a imprensa se constitui numa fonte estratégica quando se trata de analisar as diferentes expectativas que cerca(va)m as mulheres, na medida em que fornece elementos para reconstituir costumes e valores de uma dada época, bem como seus deslocamentos e modificações ao longo do tempo.

A LUTA POR DIREITOS

Ainda que dentre os periódicos destinados às mulheres os títulos combativos tenham comparecido em menor número, cabe destacar que, desde o século XIX, eles estiveram presentes, como atestam o *Jornal das Senhoras* (RJ, 1852), de Joana Paula Manso Noronha, *O Belo Sexo* (RJ, 1862), a cargo de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, *O Eco das Damas* (RJ, 1879), sob responsabilidade de Amélia Carolina da Silva Couto, ou *A Família* (SP, 1888), de Josefina Álvares de Azevedo, que se posicionaram à favor da participação feminina no espaço público.

Tampouco se pode esquecer a luta pelo direito de voto, que ganhou força nas décadas iniciais do século XX, temática que se espalhou

10. MIRA, 2001, p. 175.



Figura 4 *O Beijo* (RJ, 1881). *O Eco das Damas*, que circulou, com interrupções, até 1888, foi uma publicação bastante combativa, num registro bem diferente do seu contemporâneo e bem mais efêmero que *O Beijo*, com treze edições.

Fonte: Biblioteca Nacional.

para além das revistas femininas, como se vê na capa da revista *Fon-Fon* (RJ, 1907), que representou as sufragistas, que lutavam em prol do direito de voto feminino, que foi reconhecido apenas em 1932.

Já nas décadas de 1970 e 1980, num contexto marcado pela ditadura civil-militar, circularam periódicos sem fins comerciais, ligados aos movimentos sociais e comprometidos com a denúncia das iniquidades, os direitos das mulheres e a luta em prol da igualdade. Este foi o caso de *Brasil Mulher* (SP, 1975), *Nós Mulheres* (1976) e *Mulherio* (SP,

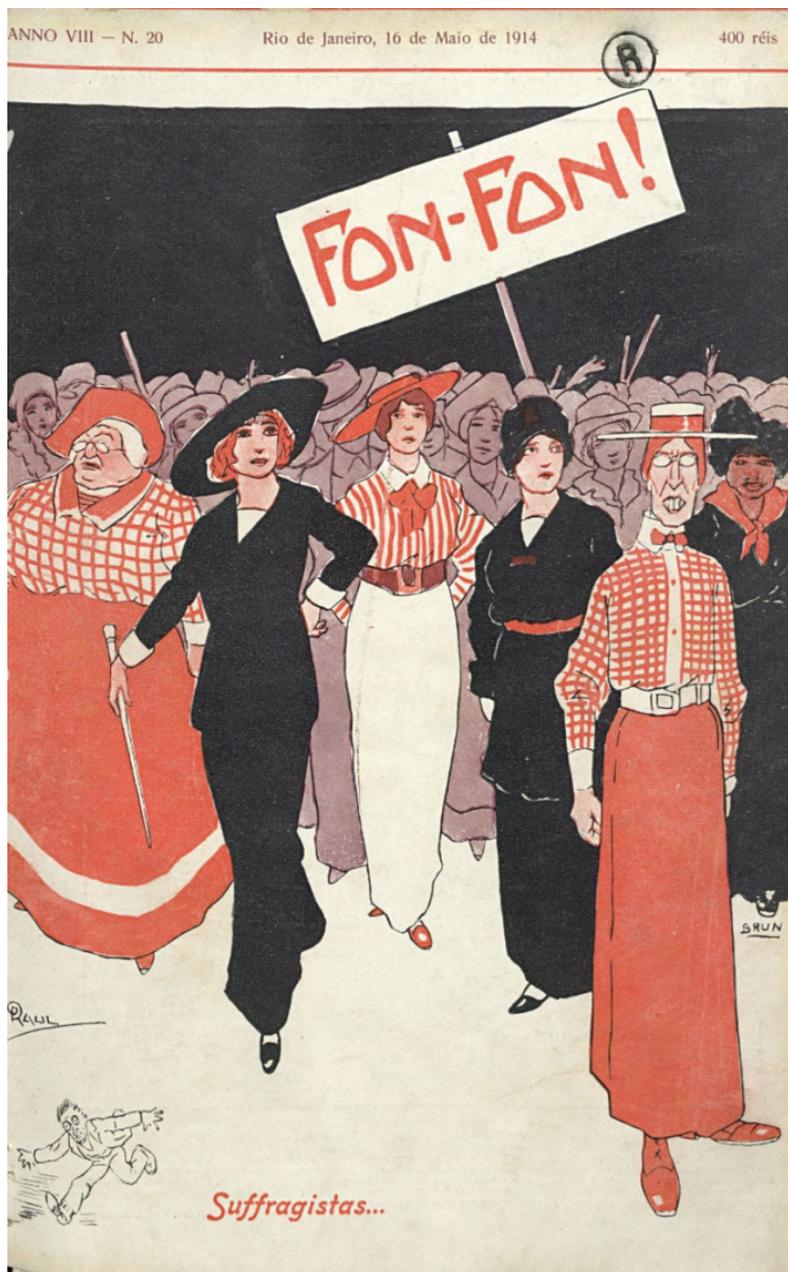


Figura 5 Capa da revista *Fon-Fon* (RJ, 1907), ano VIII, n. 20, maio 1914. Ilustração de Raul Pederneiras (1874–1953).
Fonte: Biblioteca Nacional.

1981). Essas publicações, de duração relativamente breve, afastavam-se das congêneres femininas, que tinham em mira a consumidora. Engajaram-se na luta em prol da reconquista da democracia, como foi o caso de *Maria Quitéria* (SP, 1977), que teve por mote a aprovação da Lei da Anistia aos presos políticos e exilados.

CONCLUSÃO

Esse breve panorama indica a importância das publicações dirigidas ao público feminino, das quais o destaque, do ponto de vista quantitativo, fica por conta daquelas voltadas para o mercado. Esse rico e diversificado material convida a refletir sobre condutas por meio de discursos que contribuem para a construção de mecanismos de subjetivação, ou seja, há um conjunto de prescrições a respeito de como se vestir, se portar ou agir, normas sobre o que é de bom ou mal tom, comportamentos incentivados ou reprovados. Os estudiosos têm insistido no fato de as estratégias mobilizadas dificultarem o olhar crítico e a tomada de posição frente aos conteúdos apresentados.

De forma geral, essas publicações têm em mira a mulher branca, com capacidade de consumo, heterossexual, que busca ou pretende manter seu príncipe encantado, preocupada com a manutenção da juventude e de um corpo esbelto, interessada em regimes e tratamento alternativos, alinhada com as tendências da moda. A exemplo de outros meios de comunicação de massa, como o cinema, a televisão e a internet, a imprensa também produz significados e prescreve condutas e formas de estar no mundo, estabelecendo um padrão tido por adequado e normal para a vivência da sexualidade, da feminilidade ou masculinidade, tudo temperado por belas imagens e promessas de um mundo ao alcance das mãos.

Referências

- BASSANEZI, Carla. *Virando as páginas, revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem-mulher, 1845–1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro: impressores bibliográficos, 1808–1900*. Rio de Janeiro: Cia Industrial de Papel Pirahy, 1984.

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- BUTTONI, Dulcília. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.
- CIVITA, Laura Tavares; TAVARES, Júlia (Orgs.). *O melhor de Carmen da Silva*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1994.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão, 2005.
- DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX: dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LUCA, Tania Regina de. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Basanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 447–468.
- LUSTG, Sílvia. *Mãe, obrigada: uma leitura da relação mãe-filho no Suplemento Feminino do jornal O Estado de S. Paulo (1953–1979)*. Dissertação (mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revista: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água; Fapesp, 2001.
- SERPA, Leoní. *A máscara da modernidade: a mulher na revista O Cruzeiro (1928–1945)*. Passo Fundo: UPF Ed., 2003.

TANIA REGINA DE LUCA é professora do curso de história e do Programa de Pós-graduação em História da Unesp em Assis. Possui doutorado em História Social pela USP e livre-docência em História do Brasil Republicano pela Unesp. Publicou livros, capítulos e artigos sobre a história da imprensa e os desafios metodológicos que envolvem esse tipo de documentação. É pesquisadora produtividade 1A do CNPq.



A CONSTRUÇÃO E A AVALIAÇÃO DO FEMININO NA FOTOGRAFIA LATINO-AMERICANA

MARCOS FABRIS

Resumo

O artigo pretende investigar as fotomontagens produzidas pela fotógrafa Grete Stern (1904–1999), investigando a articulação que faz a artista do “feminino” no momento e local de sua produção. Explicitando-o como construção historicamente determinada, Stern elevou a arte fotográfica latino-americana do período ao criar condições estéticas favoráveis para a recuperação de um campo de experimentação profissional e artístico, crítico de suas coordenadas espaço-temporais.

Palavras-chave

fotografia latino-americana; Grete Stern; fotomontagem; modernismo.

As fotomontagens da artista alemã radicada na Argentina Grete Stern para a revista feminina portenha *Idilio* tornaram-se conhecidos artefatos culturais, incontornáveis para os interessados pela produção fotográfica moderna latino-americana. Tomarei como pressuposto o conhecimento prévio do leitor desse conjunto de imagens e de seus contextos gerais de produção para iniciar minha análise *in medias res*. Interessa refletir como a fotógrafa figura a práxis social moderna de certo estrato em suas coordenadas espaço-temporais, não apenas tematicamente, mas através de sua assimilação formal à estrutura da obra, incorporando e pondo em xeque outros modos de representação dessa mesma experiência.

Vou aqui considerar apenas duas balizas fundamentais, analogamente presentes na revista *Idilio*, para a compreensão das imagens de Stern nos termos que propus: 1. a fotonovela como forma cognitiva para apreensão do local socialmente destinado à mulher e 2. a psicanálise em seu momento de popularização em solo argentino.

Começemos pelas fotonovelas. Elas eram inicialmente importadas da Itália, mas logo passaram a ser produzidas na Argentina seguindo o receituário europeu (no Brasil não seria diferente). O cardápio de normas impunha, além dos assuntos de foro íntimo ligados aos supostos desejos amorosos do público-alvo, modos precisos de atuação: os atores nunca representavam seus estados de alma no momento expressivo de maior intensidade. Eles deveriam assumir gestos mais exatamente neutros, expressões contidas para que a leitora projetasse sobre seus rostos os sentimentos que ela pressupunha adivinhar ou sentir a partir dos estímulos recebidos. Pela articulação da trama e das tomadas fotográficas, elaboradas segundo as convenções da indústria do entretenimento, os sentimentos mais supostamente originais vivenciados pelas leitoras das fotonovelas eram, nos termos que descrevi, previamente programados para serem acriticamente experimentados como expressão subjetiva original. Em rota de mão única, a forma estética criava e legitimava a ideia de devaneio, identificação e, sobretudo, de autonomia e possibilidade de ação livre... num universo esteticamente fiscalizado para promover adesão subjetiva à ideologia subjacente à fotonovela, qual seja, aquela que repisa o papel feminino convencional, circunscrevendo-o à tutela masculina e à edificação submissa da família nos moldes burgueses. A leitora típica de uma fotonovela típica *aparece* como princesa soberana deste reino apaziguado; sua *essência* é a exploração do trabalho alienado, ou seja, a incessante e radial confirmação *deste* idílio para si e para outros, disfarçado no protagonismo de uma peça que de fato foi escrita e dirigida por outra mão. Quanto melhor a intérprete, rebaixada ao nível do trabalho-mercadoria, tanto maior a possibilidade (real ou imaginária) de usufruto *desse* idílio.

Quanto à psicanálise, conheceu popularidade suficiente em solo argentino nos anos 1940 para ser transformada inclusive em versões esdrúxulas de autoajuda. Recorde-se que as imagens de Stern eram produzidas para um segmento específico da revista *Idílio* intitulado “A psicanálise vai ajudá-la”. Gino Germani, conceituado professor universitário e uma referência nos estudos de sociologia no país, assinava, em parceria com seu colega Enrique Butelman, ambos sob o sugestivo pseudônimo de Richard Rest, os textos de respostas aos relatos dos supostos sonhos que as leitoras enviavam à revista. Stern era a fotógrafa encarregada de ilustrar as narrativas e as respostas a serem publicadas a partir dos comentários, sugestões e assentimento final de Germani. Para a empreitada, a fotógrafa optou, como sabemos, pela técnica da fotomontagem.

Consciente de suas vantagens epistêmicas, Stern entendeu que a fotomontagem apresenta parentescos interessantes com as imagens produzidas na realidade onírica – e a artista era bastante consciente das possibilidades que o gênero oferecia para representar o caráter excêntrico de tal realidade, movimentando-se entre conteúdos latentes e manifestos. Ao trabalhar conscientemente com materiais que não excluem aspectos ou elementos oriundos do inconsciente, a fotógrafa se vale de procedimentos artísticos caros aos surrealistas, fortificando as relações entre arte e psicanálise.

Então, a pergunta que se impõe é: quem está no divã? Por conta do caráter previamente racionalizado dos relatos supostamente oníricos enviados pelas leitoras, que não computam elementos verificados numa sessão presencial de análise, tais como lapsos, associações, ênfases, silêncios, hesitações, atos falhos, perguntas e respostas (tudo no âmbito da chamada escuta psicanalítica), devemos observar que as fotomontagens da artista nos recordam que quem de fato está no divã não é a suposta leitora-sonhadora, mas os conteúdos organizados na obra produzida pela artista Grete Stern a partir de sua vivência e experiências em determinado momento e local, ou seja, suas coordenadas sócio-históricas. A fotógrafa é motivada inclusive (mas não somente) pelo contato com as supostas narrativas oníricas, que devem, diga-se de passagem, ser ilustradas mais ou menos em conformidade tanto com as diretivas estabelecidas pelo arbítrio professoral de Germani como com as regras impostas pelo mercado editorial no universo da indústria da notícia e do entretenimento. Diante de nós, um objeto de cultura compósito, oriundo do mundo do trabalho e executado pela artista no seio deste universo, o aparato cultural portenho. São, portanto, as próprias fotomontagens, estes sonhos de sonhos, que deverão oferecer inteligibilidade ao real, ao fictício e à dimensão comum em que ambos se encontram.

Pensemos, pois, na estruturação das imagens: elas têm como eixo principal da composição uma personagem feminina. Ao observar o conjunto da obra, verifica-se uma convenção básica: a personagem do sonho está sempre presente na imagem, de modo explícito ou implícito. No primeiro caso, o mais frequente, nós a vemos participando da situação ilustrada, como se fosse um instantâneo “fotográfico” do sonho em andamento (somos aqui a presença intrusa neste universo íntimo – o olhar *voyeur*). No segundo caso, a câmera assume o lugar do olhar da personagem, produzindo o que se convencionou chamar por “tomada subjetiva”. Trata-se de uma imagem gerada pela configuração de câmera que produz um ponto de vista pessoal. O espectador percebe

a ação como se participasse dela, já que ocupa o local destinado ao olhar da personagem que realiza a ação. A tomada subjetiva pode igualmente colocar a plateia no lugar de alguém que observa os acontecimentos e/ou fazer com que alguém olhe direto para a câmera, criando assim uma relação “olho no olho” entre aquele que atua e aquele que observa a atuação. O intuito é, portanto, promover a identificação, o contato e a vivência diretos do público com o que se mostra em cena.

De modo mais ou menos explícito, o espectador envolvido na situação divide com a personagem seus sentimentos e emoções mais íntimos. Ele também projeta na imagem seus próprios pensamentos e faz suas próprias associações, como nas fotonovelas presentes na mesma revista. No entanto, as fotomontagens de Stern agregam ao efeito de empatia aquele do choque, o que Brecht chamou de efeito de estranhamento, distanciamento ou desilusão (*Verfremdungseffekt*). São aqui realçadas as articulações entre elementos contrapostos ou discordantes. A leitora da revista *Idílio* – e nós, espectadores intrusos – somos formalmente sorvidos para o interior das fotomontagens. Os *Sueños* de Stern tornaram-se sonhos (ou pesadelos) de um coletivo e investigaram o local ocupado pela mulher – e pelo homem – na sociedade patriarcal da Argentina peronista.

Em todos os casos, a fotógrafa trabalhou sob a convenção de que uma mulher havia sonhado o que era mostrado na fotomontagem, com título atribuído por Germani, que depois o analisava. Tome-se como exemplo o *Sonho nº 13: Consentimento* – “O sonho sobre reminiscência”. Sobre este sonho, Germani escreveu:

A própria casa ou a alheia é um elemento muito comum nos sonhos. Com frequência ela simboliza a própria pessoa do sonhador, às vezes se refere à de outros. Em muitos casos, é considerada um símbolo tipicamente feminino. Neste sonho, a sonhadora viu a casa de sua adolescência – estranhamente transfigurada – e nela um jovem a quem estava vinculada há longo tempo por laços de carinho e amizade. Mais uma vez encontramos aqui como o inconsciente revela o verdadeiro significado de uma relação: o sonho indica com clareza que essa relação amistosa era mais do que isso e devia situar-se no plano do amor. Mas a sonhadora não havia percebido tudo isso. Ela se vê, no sonho, dançando na frente da casa da adolescência – uma casa sem portas e de cuja única janela o jovem amigo a chama. Toda a cena parece significar: você deve voltar a seus anos de juventude e pode conseguir isso apenas atendendo ao chamado de seu amigo, a quem você ama.¹

1. Citado em Priamo (2009, p. 56).

Germani não menciona um elemento decisivo da fotomontagem, a rede que cai sobre a jovem enfeitada. O objeto converte o jovem da janela em predador; a figura feminina, ao invés de sentir-se apreendida, mostra-se desejosa de prisão. Contrariamente ao comentário do professor, a imagem opõe confronto e complacência, configurando uma visão crítica e inequívoca do ideal feminino burguês e das consequências alienantes de seu abraço.

E de que mulher se tratava? A personagem dos sonhos é sempre apresentada como uma mulher branca de classe média. Ela não só aparece nas fotomontagens com sua imagem, roupas e costumes, mas também com seus valores e crises. A que aspira? A um casamento com um rei de ouro? À troca do *living* diminuto? Quais suas esperanças e sonhos abortados? “Não ter chegado a concertista de violino e, em seu lugar, ver-se convertida em artista da vassoura”² E seu pesadelo de fracasso? Ver a virtuosa (a artista) transformar-se em datilógrafa (a trabalhadora)? Para onde levam seus sonhos? Para o modelo de “esposa prêmio” no topo de um planeta só seu, afundado num céu de estrelas? Diante de nós, a exposição retrabalhada do horror perante a necessária consciência dos conflitos e disputas relativos à união, ao gênero, à raça e à classe, numa Argentina dividida por estamentos sociais diferenciados e distantes entre si.

O fato desses trabalhos terem sido publicados pela revista sentimental mais popular daquele tempo em Buenos Aires acrescenta à reflexão proposta uma camada extra de significação: a possibilidade de crítica efetiva no seio do aparato cultural da notícia e do entretenimento de massa. Se o público consumidor de comportamento acrítico aprendia que não deveria ter a necessidade de nenhum pensamento próprio, as fotomontagens de Grete Stern pretendiam retirá-lo do torpor que evita a reflexão, produzindo-lhes na sensibilidade impactos em sentido oposto àqueles anestesiadores. Onde a indústria cultural ensina que “diversão” é “trabalho de aquiescência”, Stern insiste, no epicentro dessa mesma indústria, com seu trabalho artístico (que não é menos trabalho), na possibilidade transformadora do mundo e dos indivíduos.

A tarefa é sisífica, mas há otimismo. A artista convoca ao tribunal da história formas e materiais destituídos de cidadania para colocá-los em paridade com aqueles legitimados. Extrai dos fatos e figuras representados um elemento de generalidade, operando uma redução estrutural construída segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um de seus setores – e isto intensifica o realismo in-

2. Citado em Priamo (2009, p. 59).

SE O PÚBLICO CONSUMIDOR DE
COMPORTAMENTO ACRÍTICO APRENDIA
QUE NÃO DEVERIA TER A NECESSIDADE
DE NENHUM PENSAMENTO PRÓPRIO,
AS FOTOMONTAGENS DE GRETE STERN
PRETENDIAM RETIRÁ-LO DO TORPOR QUE
EVITA A REFLEXÃO, PRODUZINDO-LHES NA
SENSIBILIDADE IMPACTOS EM SENTIDO
OPOSTO ÀQUELES ANESTESIADORES.

fuso das imagens. “Escova a contrapelo” a história, a arte e a história da arte para evidenciar que o modernismo é um projeto tão artístico como político, em contínua disputa, e aposta na real possibilidade de instrução e aperfeiçoamento moral, finalidades essenciais da arte segundo o Hegel dos *Cursos de estética*. A exemplo dos surrealistas, a Stern de *Sueños* está à procura da intensidade do sonho, mas a deseja sem permanecer em seus domínios. O sonhador acorda com um grito; ao levantar-se, pisa em outro plano.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Art and literature*. Nova York: Pelican, 1985.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, v. 1. São Paulo: Edusp, 2001.
- IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ. *Sueños: Grete Stern*. Catálogo. 203 p. Buenos Aires: IVAM, 1995.

PRÍAMO, Luis. Os sonhos de Grete Stern. In: MUSEU LASAR SEGALL. *Os sonhos de Grete Stern*. Catálogo. 180 p. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

MARCOS FABRIS é doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York), Université Paris Ouest Nanterre, MAC-USP, FFLCH-USP e Unifesp. É autor dos livros *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*, *Trabalho da encenação: ensaios sobre fotografia norte-americana e Imagem e história*. É crítico de arte associado à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).



A VALORIZAÇÃO DA MULHER NA CONSTITUIÇÃO DO SAMBA E DA MEMÓRIA DE TIA CIATA DE OXUM

CLAUDIA ALEXANDRE

Resumo

Este artigo aborda a participação das mulheres negras na constituição dos sambas, ressaltando que ocorreu uma invisibilização em importantes momentos da história, que reservou para essas mulheres a subalternidade, estruturando obstáculos sociais que são enfrentados até hoje. A narrativa relaciona a trajetória das mulheres no samba com a história de Mãe Ciata de Oxum, a mãe do samba.

Palavras-chave

samba; afro-religiosidade; Tia Ciata; candomblé; orixás; mulheres do samba; mulheres negras; escolas de samba.

INTRODUÇÃO

Falar da presença feminina nos territórios negros dos sambas e dos axés¹ é mergulhar em uma dimensão quase apagada da nossa história. Rolnik² diz que os territórios negros são os núcleos importantes das expressões da cultura afro-brasileira. Foram estes os espaços possíveis para que germinassem capoeira, batuques, candomblés, irmandades negras e escolas de samba. Historicamente esses locais foram muito importantes para as experiências africanas na diáspora e para a construção dos valores civilizatórios afro-brasileiros, que segundo Oliveira³ incluem oralidade, musicalidade, religiosidade, memória e ancestralidade, entre outros.

Todos esses aspectos colocam em permanente diálogo manifestações festivas e religiosas que nos revelam heranças ricas da matriz africana. Este artigo, entre outros objetivos, pretende abordar como se deu nesse contexto a participação das mulheres negras da diáspora no

1. O termo axé para os seguidores das religiões afro-brasileiras significa energia vital e também é usado em referência às aos espaços de culto e às várias denominações como candomblés, umbandas, entre outras.

2. ROLNIK, 1989, pp. 29–41.

3. OLIVEIRA, 2006, p. 92.

Brasil, percebendo que ocorreu uma invisibilização em importantes momentos da história, que reservou para essas mulheres a subalternidade e estruturou obstáculos sociais que são enfrentados até hoje.

A trajetória do samba desde a sua constituição traz um modelo de análise sobre uma presença feminina, que se alterna entre resistência, protagonismo e apagamento. Provocar essa reflexão, reconectando “sambas-mulheres negras-axés” é reconhecer que há um princípio feminino, que foi fundamental para a construção dos valores civilizatórios afro-brasileiros, que definiram para o país uma identidade nacional. Siqueira ainda afirma que a verdadeira história do samba foi omitida da própria história do Brasil.

A quase inexistência de uma história cultural do Brasil que tenha considerado sua característica plural e a importância, no seu conjunto, da contribuição das culturas de origem não europeia tem como consequência a impossibilidade de uma ampla compreensão do problema da nossa identidade cultural. Dados fundamentais do processo histórico são omitidos ou descartados. Há uma versão unilateral, a partir de uma visão eurocêntrica. Carece-se, pois de uma versão da história do Brasil que seja representativa dos seus construtores culturais.⁴

4. SIQUEIRA, 2012, p. 4.

Ao longo dos anos como jornalista, atuando na cobertura de desfiles das escolas de samba em São Paulo e como pesquisadora de cultura afro-brasileira e religiões de matriz africana, temos inserido essas narrativas na perspectiva das ciências da religião. Foi o que motivou a elaboração do curso “Mulheres do samba e do axé: a valorização da presença feminina e de suas vozes negras na constituição dos sambas como elemento ancestral”, organizado em 2018 pela divisão de espetáculos da Fundação Ema Klabin, dentro do projeto Tramas Culturais, em São Paulo. Foi também a primeira oportunidade de mostrar origem, desenvolvimento e transformações do samba a partir da memória negra feminina, questionando a sub-representação de Hilária Batista de Almeida (1854–1924), a lendária Tia Ciata de Oxum, dentro da própria literatura do samba.

Foram quatro encontros temáticos, em que foi possível revisitar a trajetória do samba, colocando a mulher negra na centralidade da história e discutir sobre relações étnico-raciais, racismo, machismo e a invisibilização de homens e mulheres negras na sociedade brasileira. Ao abordar a biografia mínima de Tia Ciata de Oxum também pudemos revelar que sabemos muito pouco sobre a vida da tão reverenciada Mãe do Samba.

MULHER NEGRA, A ESCRAVIDÃO E O SAMBA

Localizamos como marco da memória ancestral do samba o início da escravidão no Brasil, a partir do século XVI. Um longo período quando a mulher africana, como mão de obra, usada como objeto sexual e de reprodução esteve reduzida a um ser obediente e submisso, despojado de qualquer tipo de conhecimento. Helena Theodoro, em seu livro *Mito e espiritualidade: mulheres negras*, diz que a mulher negra foi na escravidão e nos primeiros tempos de liberdade a viga mestra da família e da comunidade negra. “Neste período inicial de liberdade, as mulheres foram forçadas a arcar com o sustento moral e com a subsistência dos demais”.⁵

5. THEODORO, 1996, p. 34.

A mulher negra escravizada principalmente em seu trânsito, entre a casa grande e a senzala, possibilitou um intercâmbio entre fazeres e saberes. Seu corpo, mesmo sofrendo todas as ordens de exploração e sofrimentos, foi capaz de manter os códigos de sua ancestralidade, religiosidade, oralidade, musicalidade e memória, que foram usados para ressignificar o viver no Novo Mundo e principalmente reconstruir a família perdida.

Tomando como exemplo os dois maiores grupos linguísticos trazidos nos ciclos escravistas, os bantus (congo-angolas) e os sudaneses (iorubas), teríamos modelos importantes de condição feminina, que vão influenciar no papel que a escrava e depois a liberta assumem na sociedade brasileira. As mulheres bantu da África Central (angola, congo, cabinda, benguela, moçambiques...) eram consideradas as “guardiãs do ciclo da vida”. Tinham um papel definido no grupo, porém inferior ao do homem. Elas ajudavam nas atividades produtivas rurais para o sustento da casa, dos afazeres domésticos e principalmente dos filhos. A criança é o filho de todas as mulheres, não apenas de uma só. As mais velhas cuidam da iniciação das meninas, incluindo os aconselhamentos e o canto feminino de celebração para as que vão se casar. Na música, elas têm papel fundamental, tornando-se veículo da ancestralidade através do canto, da dança e da fabricação de instrumentos, como o berimbau (arcos-musicais). “[...] enquanto mulheres são depositárias do passado e garantia de continuidade. [...] enquanto mãe são mananciais de força vital e guarda da casa [...] e educadora dos filhos”.⁶

6. ALTUNA, 1985.

Da África Ocidental, foram os sudaneses (iorubas), principalmente de Nigéria e Benin (antigo Daomé). Essas mulheres eram representantes de reinos e sociedades mais elaboradas. Possuíam reconhecida habilidade para o comércio, por serem negociantes de feiras e mercados. A jovem saía de casa e caminhava longe para vender as

mercadorias da família. As iorubas compravam a colheita do marido para vender na feira e ficavam com o lucro, acumulando dinheiro, e por vezes ficavam mais ricas que o marido. A mulher ioruba, apesar da família polígama, seguia cultuando o orixá paterno, o que lhe dava certa autonomia em manter o saber religioso e ancestral do pai. Os filhos cultuavam o orixá do esposo. São as mulheres herdeiras das sociedades femininas, sendo as mais conhecidas as ialodês (encarregadas dos negócios públicos, das comerciantes e participantes da política do Estado) e as geledês (responsáveis pelas trocas de bens simbólicos e dos rituais de fertilidade e fecundidade).

Essas mulheres *ialodês* comerciantes são ancestrais das escravas ganhadeiras ou ganhadeiras forras, depois *quitandeiras e quituteiras*, que na diáspora se tornaram ao mesmo tempo mediadoras de bens materiais e simbólicos (folhas medicinais). Desde a escravidão faziam circular pela cidade (Casa Grande-Senzala) notícias, informações, músicas, orações e etc...⁷

7. BERNARDO, 2005, p. 63, grifos meus.

Mas durante um longo processo, entre os séculos XVI e meados do XIX, foram essas mulheres despojadas de seus valores culturais africanos e obrigadas a reconstruir outras formas de reunir seu povo e sua cultura. Ao romper o sistema, tinham elas iniciado uma rede de sociabilidade, que seria determinante para a manutenção dos territórios negros como espaços de resistência e elaboração constante de formas de permanência, dentro de uma sociedade estruturada no patriarcalismo colonial.

Jurema Werneck, que em sua tese *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática* aborda a atuação das mulheres negras no campo da cultura, associando-as aos mitos das ialodês, afirma que em diferentes articulações e formulações elas tiveram forte participação no campo da música negra, o que garantiu inicialmente uma inserção protagonista nos espaços que deram origem ao samba. No entanto, com a evolução da sociedade e o advento da indústria cultural, o apagamento e a marginalização foram inevitáveis. Onde o samba conquistou prestígio social, não havia espaço para a mulher negra.

Mesmo assim, estas resistiram ao surgir como líderes de comunidades, em grupos tradicionais para marcar seus territórios. O que significa que “esta destituição não foi suficiente para a sua exclusão completa deste ambiente, mas determinaram uma invisibilização que requisitou mudanças na sua forma de inserção e participação”.⁸

8. WERNECK, 2007, p. 104.

MAS DURANTE UM LONGO PROCESSO, ENTRE OS
SÉCULOS XVI E MEADOS DO XIX, FORAM ESSAS
MULHERES DESPOJADAS DE SEUS VALORES CULTURAIS
AFRICANOS E OBRIGADAS A RECONSTRUIR OUTRAS
FORMAS DE REUNIR SEU POVO E SUA CULTURA.

9. ALEXANDRE,
2018, p. 44.

O certo é que, desde sua origem, o ambiente das rodas de samba, dos batuques e do ajuntamento solidário nunca foi exclusividade masculina. A roda é feminina, e em manifestações afro-brasileiras a circularidade representa a função geradora, que está nos seios que alimenta, na roda da saia, na gira, no xirê e na possibilidade de retorno pelos braços da mãe preta.⁹

TIA CIATA DE OXUM: UM POUCO DA MÃE DO SAMBA

O viver e a presença de mulheres negras no Rio de Janeiro, no período que antecede a formação das escolas de samba, entre 1890 e 1930, foram objeto de pesquisa de Wallace Lopes Silva, autor de *Praças negras: territórios e fronteiras nas margens da “pequena África” de Tia Ciata*, analisando a maneira como desde o início os agrupamentos foram regidos por uma herança matriarcal negro-africana.

Tia Ciata de Oxum, que é personagem famosa do samba, sempre descrita como uma mulher de personalidade forte, líder religiosa e política, tornou-se também uma espécie de ícone para o surgimento das escolas de samba, como marco desta manifestação cultural, que sempre uniu samba e religiões afro-brasileiras. O que ocorre é que a literatura do samba ainda carece de aprofundamento sobre essa sua ancestral. Pouco se sabe sobre sua família, seu nascimento, infância e juventude transcorrida em pleno Brasil escravista. Hilária Batista de Almeida nasceu em 1854, em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo da Bahia.

Os poucos registros sobre sua vida partem de 1876, ano em que segundo alguns estudiosos ela teria chegado na capital Rio de Janeiro, aos 22 anos, levada pelo fluxo migratório que marcou a demografia carioca no fim do século XVIII. Ciata, um apelido que não se sabe a origem, já teria chegado iniciada para a orixá Oxum, pelo africano Bambochê (Quimbambochê), do terreiro Ilê Iyá Nassô (Casa Branca do Engenho Velho). Bambochê era pai espiritual de mãe Aninha (Eu-

gênia Ana Santos), líder do Ilê Opó Afonjá, um dos mais tradicionais candomblés nagô-baiano (dissidente da Casa Branca). Hilária parece ter tido muitos filhos, uns dizem quinze, outros 26 filhos.¹⁰ Ela podia ser Ciata, Siata, Aciata, Asseata ou Assiata, conforme é citada em diversos sambas, prosas e livros.

Ser chamada de tia era normal e respeitoso para um viver que buscava manter os laços de afetividade para resistir numa sociedade desigual. Na extensa família afro-brasileira, elas eram mães, tias, avós, madrinhas, sacerdotisas, benzedeadas, criando uma o filho da outra, acolhendo os conterrâneos e parentes que chegavam em massa ao Rio de Janeiro no início do século XIX. Um povo que ocupou com o jeito afro-baiano os territórios e praças negras, da região de Gamboa, Saúde (Pedra do Sal) e Santo Cristo, além de Cidade Nova e Praça Onze, a área que Heitor dos Prazeres chamou de Pequena África.

Conforme Alexandre, embora a historiografia tente mostrar Ciata como uma líder solitária das “tias baianas”, é justo lembrar de nomes como Tia Tereza, Tia Sadata, Tia Carmem, Tia Davina, Tia Perpétua, Tia Veridiana, Tia Calu Boneca, Tia Maria Amélia, Tia Rosa Olé, Tia Gracinda, Tia Tomásia, Tia Fé, Tia Bibiana, entre outras. “A solidariedade das negras baianas, abrindo as portas das casas, refez o sentido de família, abriu novos canais de sociabilidade, de comunicação e afeto, resultando nas primeiras formas de poder e protagonismo da mulher negra na sociedade brasileira”.¹¹

Nesses espaços, o sentido de sagrado e profano não eram peças separadas, mas forças que dependiam uma da outra. Os terreiros eram simultaneamente locais de residência, hospedagem, encontros sociais, políticos e religiosos. Dentro das casas e também nos quintais de terra batida exerciam-se múltiplas atividades como batuques, candomblés, samba, culinária, blocos carnavalescos, entre outros ofícios de subsistência.

O que privilegiava a casa de Tia Ciata, como ambiente propício para a organização das entidades carnavalescas e composições de sambas, eram os frequentadores famosos – artistas, jornalistas e políticos. Por ali passaram Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres, além de jornalistas e intelectuais como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e o cronista Francisco Guimarães (Vagalume), um dos responsáveis pela divulgação do que acontecia no interior das concorridas rodas de samba e cultos religiosos, que às vezes demorava até cinco dias para acabar.¹²

10. GOMES, 2009.

11. ALEXANDRE, 2018, pp. 47–48.

12. ALEXANDRE, 2018, p. 48.

13. MOURA; 1983.

Ciata era festeira, quituteira, costureira, bordadeira e, além de comerciante, também cantava e sambava como poucas. Roberto Moura, em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*,¹³ destaca ainda a destreza com que ela dançava para os orixás, durante as cerimônias religiosas. Na sua casa, teria sido composto o primeiro samba gravado em disco, “Pelo telefone”, que foi registrado por Donga e Mauro Almeida, em 1916. Inclusive a própria Ciata teria reclamado autoria na obra, mas não teve sua reclamação atendida.

Contam que foi o orixá desta baiana quem curou uma ferida da perna do então presidente Venceslau Brás (1868–1966), que governou entre 1914 e 1918. A partir desse fato, ela teria conseguido um emprego no serviço público para o marido e afastado a perseguição policial de perto de seu terreiro, já que na época a invasão aos cultos negros, com violência e quebra-quebra, era constante. Fora dos festejos religiosos, os grupos negros não podiam brincar no carnaval sem autorização das autoridades.

Na casa de Tia Ciata os cultos aconteciam no quintal de terra batida em um barracão de madeira. Eram tradicionais as festas que patrocinava para Ibejada (São Cosme e Damião) e para Nossa Senhora da Conceição (Oxum). Foi ela também que mostrou às tias o caminho da Festa da Penha, promovida pela colônia portuguesa, em 8 de setembro (século XVIII) e depois transferida para os finais de semana de outubro. As casas das tias baianas, o carnaval popular (Largo de São Domingos e Praça Onze) e a Festa da Penha ficaram marcados como redutos de samba e devoção negra. A tradição permaneceu mesmo após a morte de Tia Ciata, em 1924, eternizada pelas alas das baianas das escolas de samba. A primeira escola de samba, fundada no Rio de Janeiro em 1928, a Deixa Falar, já em 1931, desfilou com 72 baianas.

CIATA, COM SUA FORMA DE LIDERANÇA, ATINGIU
CENTRALIDADE NUMA MILITÂNCIA QUE REVELA O
LEGADO DAS IALODÊS E GELEDÉS, MAS TAMBÉM É
A ANCESTRAL DE MULHERES NEGRAS QUE AINDA
HOJE RESISTEM PARA TRANSPOR A BASE
DA PIRÂMIDE SOCIAL.

Foi um decreto em 1933, do então prefeito Pedro Ernesto, que tornou obrigatória a ala das baianas em todas as agremiações carnavalescas. Em agradecimento à influência religiosa das antigas mães de santo, que acolheram as organizações carnavalescas, e pela proteção dos orixás ao samba, muitas baterias foram “batizadas” com o ritmo dedicado a um orixá.

Talvez uma história aprofundada sobre a trajetória de Tia Ciata de Oxum nos revele um pouco mais da omitida história do samba não apenas como gênero musical, mas como um complexo cultural potente, capaz de nos trazer compreensões sobre a construção da identidade nacional brasileira, que continua em curso. Ciata, com sua forma de liderança, atingiu centralidade numa militância que revela o legado das ialodês e geledês, mas também é a ancestral de mulheres negras que ainda hoje resistem para transpor a base da pirâmide social. Seja nos terreiros de sambas ou nos terreiros de axés, onde houver a presença de uma mulher negra haverá uma história para contar melhor e um princípio feminino resistindo contra a invisibilidade.

Referências

- ALEXANDRE, Claudia Regina. Mães do samba e do axé: de Ciata de Oxum às tias baianas paulistas. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Orgs). *Massembras de ialodês: vozes femininas em roda*. São Paulo: Pólen, 2018. pp. 45–54.
- ALTUNA, Raul. *Cultura tradicional bantu*. São Paulo: Paulus, 1985.
- BERNARDO, Teresinha. *O candomblé e o poder feminino*. São Paulo: Educ, 2005.
- GOMES, Fabio. Tia Ciata. *Portal Geledês*, 2 out. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/tia-ciata>. Acesso em: 30 out. 2018.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1983.
- OLIVEIRA, Eduardo D. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2006.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, n. 17, 1989.

SILVA, Wallace Lopes. *Praças negras: territórios e fronteiras nas margens da “pequena África” de Tia Ciata*. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2014.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

THEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade: mulheres negras*. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

CLAUDIA ALEXANDRE é jornalista, radialista, mestre em Ciência da Religião e pesquisadora de cultura afro-brasileira e religiões de matriz africana. Criadora da Plataforma Digital BR Brazil, voltada para o samba, e apresentadora do programa *Papo de Bamba* (web). Instagram: @claudalex16.



NEGRITUDE E LITERATURA BRASILEIRA: DA VISÃO ETNOGRÁFICA AO UBUNTU

OLUWA SEYI SALLES BENTO

Resumo

Neste artigo busco analisar dois poemas, de Cecília Meireles e Nei Lopes, respectivamente, a fim de entender de que forma se dá a construção de personagens negros na literatura brasileira, sem perder de vista a identidade racial dos autores. À luz de referencial teórico pertinente, como Antonio Candido, Luiz Silva (Cuti) e Eduardo de Assis Duarte, busco investigar em que medida as distintas maneiras de subjetivação dos sujeitos negros rompem ou reproduzem perspectivas estereotipadas e racistas.

Palavras-chave

Cecília Meireles; Nei Lopes; personagens negros; literatura brasileira; identidade racial; subjetivação.

INTRODUÇÃO

1. Segundo Eduardo de Assis Duarte, professor de Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Luiz da Silva (Cuti), poeta e ensaísta, compreende-se por literatura afro-brasileira ou negro-brasileira todo o texto de autoria negra que possua temática, ponto de vista, linguagem e público pretendido marcados pela negritude.

Trata-se de uma grande, distinta e perigosa missão lançar um olhar panorâmico e analítico à literatura brasileira, sobretudo quando nomes de grande envergadura como os de Antonio Candido, José Veríssimo e Massaud Moisés me antecedem e praticamente inviabilizam o ineditismo no que se refere ao assunto. Além desses, as obras e contribuições teóricas de Amauri Rodrigues, Eduardo de Assis Duarte e Luiz Silva (Cuti) foram e seguem sendo de imprescindível valor à elaboração do curso ministrado por mim na Fundação Ema Klabin (homônimo e ponto de partida dessas minhas considerações) e ao meu amadurecimento acadêmico. No entanto, parece-me fundamental – para além de um ótimo desafio – revisitar e tensionar, quando necessário, o processo de subjetivação (ou objetificação, como largamente ocorre) de personagens negros em parte daquilo que entendemos por literatura canônica, sem jamais perder de vista como o mesmo processo se dá na literatura conceituada *afro-brasileira*.¹

Percorrendo obras e autores paradigmáticos da literatura brasileira, busco apontar o que leio como uma representação contraprodutiva e redutora de sujeitos negros realizada por autores brancos até mesmo muito depois da abolição da escravatura no Brasil e, em contrapartida, dar relevo ao papel vital que a agência literária negra exerce no processo de enfatizar os aspectos positivos e devolver a humanidade sub-representada de personagens negros. Para tanto, faço um recorte das obras utilizadas no curso ministrado na Fundação Ema Klabin e elejo aqui duas obras brasileiras, de diferentes momentos históricos, nas quais há a presença de personagens negros, sendo uma delas de autoria branca e aparentemente sem qualquer comprometimento com uma representação positiva, humanizada ou que não decorre de estereótipos racistas acerca dos sujeitos negros – Cecília Meireles –, e outra de autoria negra, engajada em presentificar a comunidade negra enquanto humana, protagonista e historicizada – Nei Lopes.

AUSÊNCIAS, INVISIBILIDADES, MARGINALIZAÇÕES E PRESENCAS CONTRAPRODUCENTES – REPRESENTAÇÃO NEGATIVA DE PERSONAGENS NEGROS NA LITERATURA BRASILEIRA

A literatura brasileira, desde o século XVII, traz em seu bojo as marcas de uma sociedade de base escravocrata, que elege a branquitude como qualidade ideal – o que é facilmente perceptível quando analisamos a identidade racial dos personagens principais das obras canônicas brasileiras – e relega os negros e mestiços à condição de subalternos, marginais ou ainda ausentes das páginas dessas obras. Essa literatura, executada por escritores que não possuíam qualquer compromisso com uma presentificação positiva da negritude, parte de uma premissa etnográfica, a qual enxerga o negro como essencialmente Outro, diferente, não pertencente ao grupo. Há, nitidamente, uma cisão entre branco (eu/nós, os sujeitos enunciadores, os mocinhos e mocinhas, e até mesmo os narradores) e negro (eles, os objetos sobre quem se enuncia, os vilões, quando muito; no geral, quase coisas).

Isso tudo pode ser constatado em obras de uma escritora brasileira considerada canônica: Cecília Meireles. A obra em questão é um poema, intitulado “Para o futuro”, de 1924. Ainda que 36 anos apartem esta produção literária do período escravidão negra no Brasil, a obra possui perspectiva estereotipada e muito atrelada à escravatura.

HÁ, NITIDAMENTE, UMA CISÃO ENTRE BRANCO (EU/
NÓS, OS SUJEITOS ENUNCIADORES, OS MOCINHOS E
MOCINHAS, E ATÉ MESMO OS NARRADORES) E NEGRO
(ELES, OS OBJETOS SOBRE QUEM SE ENUNCIA, OS
VILÕES, QUANDO MUITO; NO GERAL, QUASE COISAS).

O poema de Cecília Meireles, “Para o futuro”, (o qual transcrevo abaixo) recupera o ambiente de uma sala de aula, na qual a professora questiona seus alunos a respeito do que desejam para seu futuro. O clima aparentemente inocente do poema quase nos faz desprezar a maneira que o único personagem negro presente na obra – um dos alunos da classe – é subjetivado.

Quando vocês forem grandes...
E a professora perguntou o que nós queríamos ser.
Oswaldo, o menorzinho da classe, respondeu que estudaria medicina,
para ser um doutor de óculos e barbas, como o seu papai.
E salvaria todos os doentes...
Adosinda, que é uma pobre menina, ficaria contente se, depois de
moça, pudesse coser bem, como a irmã de Elisa, a qual faz vestidos
tão lindos!
Elisa queria ser pianista.
Antônio, um pretinho muito engraçado, queria ser cocheiro, para
levar um carro numa disparada assustadora por aí afora!
— E tu, meu amor, que disseste tu?
— Eu...disse que queria ser poeta!
— Poeta!...E que te disse a professora?
— Que nós poderíamos ser o que fôssemos, mas que devíamos,
todos, ser homens de bem.²

2. MEIRELES, 2013,
p. 28.

No poema, apenas o menino negro tem sua identidade racial referida, o que dá a entender que ele seja o único personagem negro. Essa necessidade de adjetivação/construção identitária dupla, – “pretinho” e “engraçado” – (ao passo que os outros personagens que são adjetivados recebem apenas um qualitativo), sugere que a branquitude é sinônimo de anonimato, ou seja, que não é necessário comentá-la porque já

é marcada pela normalidade e está dada nas entrelinhas. A negritude, ao contrário, funciona como um aspecto de diferença e, portanto, necessita de grifo. Esse aspecto constitutivo do personagem negro do poema nos permite observar como funcionam os mecanismos de demarcação de alteridade e perceber que o sujeito lírico do texto não considera Antônio um membro do grupo, um igual aos demais, mas um Outro, o qual é necessário pontuar a cor de pele para que não seja erroneamente igualado aos demais.

Além disso, apenas a criança negra não possui referência familiar ou de qualquer pessoa próxima e mais velha para sua profissão (Oswaldo tem o pai; Adosinda refere-se à irmã mais velha da colega Elisa; a criança que não tem nome referido no poema conversa com alguém mais velho que lhe trata com afeto). Isso pode denotar que Antônio não possui família, o que é um estereótipo muito recorrente na literatura acerca de personagens negros.

Outro aspecto que salta aos olhos é a profissão escolhida pelo menino negro e como o narrador a descreve: “[...] queria ser cocheiro, para levar um carro numa disparada assustadora por aí afora!”. Enquanto as profissões escolhidas pelas outras crianças são nobres e romantizadas, apenas a profissão de Antônio soa quase como uma contravenção, um perigo à segurança das pessoas.

Por fim, não posso me furtar a estabelecer uma conexão entre Antônio e a conhecidíssima figura folclórica brasileira e personagem de Monteiro Lobato, o Saci-Pererê. As lendas do Saci remontam ao final do século XVIII e configuram uma mistura de mitologias de diversas culturas do mundo: indígena brasileira, africana, portuguesa e romana.³ Tanto nas lendas quanto nas obras de Monteiro Lobato, o Saci é um menino negro de pele escura, seminu, que possui apenas uma das pernas e sempre está fumando um cachimbo, apesar da tenra idade. Sua aparição, nas histórias folclóricas, se dá apenas para causar o caos e assustar as pessoas. Na série *Sítio do Picapau Amarelo*, na qual o Saci surge como personagem, em diversas situações o menino é referenciado como diabo, demônio, coisa-ruim, filho das trevas, capeta e outros termos semelhantes. O Saci, em um dos livros da série, homônimo ao personagem, ajuda Pedrinho (que o capturou e, portanto, faz dele seu escravo) a resgatar Narizinho, que foi raptada pela Cuca. Quando montam o cavalo de Pedrinho, o menino percebe “que qualquer animal montado pelo saci mudava de modos, ficando não só mais ligeiro do que nunca e fogo, como ainda com um senso de direção que parecia sobrenatural”,⁴ o que muito se assemelha à “disparada assustadora”

3. CASCUDO, 1962.

4. LOBATO, 1994, p. 62.

sonhada por Antônio, porém sem as características fantásticas e sobre-humanas do Saci. Além disso, em algumas lendas, o Saci é descrito como uma criatura engraçada – mesmo termo utilizado para adjetivar Antônio –, que se agrada em pregar peças e ver o temor que causa nas pessoas.

Nesta obra, podemos perceber, ao buscar compreender de que maneira Cecília Meireles constrói o personagem negro, que as referências utilizadas são perspectivas racistas e estereotipadas, em grande parte herdadas do período escravista, e que não contribuem para consolidação de um olhar mais humanizado à raça negra e de um tratamento mais sensível e responsável aos danos materiais, emocionais e simbólicos sentidos até hoje pelos afrodescendentes.

OLHAR, VOZ E MÃOS NEGRAS NO CENTRO – REPRESENTAÇÃO POSITIVA DE PERSONAGENS NEGROS NA LITERATURA BRASILEIRA

A literatura afro-brasileira, que nada mais é que a literatura produzida por brasileiros negros conscientes do papel humanizador e de veículo de visões de mundo, até então, desconhecidas que a literatura pode exercer, elege como paradigma uma representação da negritude menos marcada por estereótipos e construções desumanizadoras dos personagens negros. Trata-se de um conjunto de obras que, apesar de diverso e extenso, tem em comum a adoção do ponto de vista do negro sobre os fatos, denunciando assim a discriminação e as situações lancinantes de desigualdade, violência e privação, ainda que não seja constantemente uma literatura militante.

Sendo desta maneira, o que consideramos, anteriormente, como um olhar etnográfico sobre o negro e sua cultura, na literatura afro-brasileira adquire outro contorno: falamos agora da centralidade cedida ao sujeito negro e do processo positivizado de esteticizar este corpo e suas experiências, que ocorre devido à agência negra e seu comprometimento em construir uma contranarrativa acerca dos personagens negros na literatura e demarcar o espaço social do negro enquanto escritor. Ao recuperar a humanidade dos personagens negros os quais o escritor considera como membros simbólicos de sua comunidade racial, ele exalta a sua própria. Esta proposição se torna possível ao passo que elegemos a ética de *ubuntu*,⁵ pedra angular no convívio social e na política em algumas culturas africanas, como princípio norteador nesse processo de construção literária.

5. Fundamento tradicional bantu, cujo significado, segundo o arcebispo sul-africano e ganhador do Nobel da Paz, Desmond Tutu, é “a minha humanidade está inextricavelmente ligada à sua humanidade”. Essa noção significa que, à medida que um membro da comunidade é exaltado ou lesado, os outros também o são, posto que estão todos interligados.

AO RECUPERAR A HUMANIDADE DOS
PERSONAGENS NEGROS OS QUAIS O
ESCRITOR CONSIDERA COMO MEMBROS
SIMBÓLICOS DE SUA COMUNIDADE
RACIAL, ELE EXALTA A SUA PRÓPRIA.

É possível examinarmos estes princípios na obra de Nei Lopes, escritor negro contemporâneo que elege, no texto que em seguida daremos luz, a historiografia negra enquanto temática. O poema “História para ninar Cassul-Buanga”, de 1996, é um texto simbólico no que se refere à memória e à trajetória dos sujeitos negros escravizados. Por vezes, os livros de história que compõem o material didático das escolas brasileiras adotam o início do processo escravista como ponto de partida da experiência negra, como se não houvesse cultura e sociedade em África antes da chegada dos colonizadores. No entanto, esta chegada não é o início, mas a interrupção da história africana, e a obra literária a seguir deixa essa noção bastante explícita.

O poema de Nei Lopes, “História para ninar Cassul-Buanga”, (transcrito abaixo) traz como assunto a narrativa, feita para o menino negro Cassul-Buanga por alguém mais velho, sobre quem pouco podemos inferir ao longo do poema a não ser a identidade racial negra, da história de agruras e superações do povo negro desde a chegada dos europeus em África. No entanto, ao contrário da perspectiva bastante conhecida e amplamente reproduzida, a invasão é contada por quem a assistia a partir da praia, e não da embarcação, ou seja, o negro africano.

Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:
 A pólvora no peito, uma bússola nos olhos
 E as caras inóspitas vestidas de papel

Vieram numa nau de velas caras,
 Bordadas de cifrões.
 Suas mãos eram de ferro
 E falavam um dialeto
 De medo e ignorância.

E fomos.
Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos
Nossas dignidades eram dadas mar atrás
Aos peixes.

Chegamos:
Nosso suor foi o doce sumo de suas canas
– nós bagaços.
Nosso sangue eram as gotas de seu café
– nós borras pretas.
Nossas carapinhas eram nuvens de algodão,
Branças,
Como nossas negras dignidades
Dadas aos peixes.
Nossas mãos eram sua mão-de-obra.

Mas vivemos, Cassul. E cantamos um blues!
E na roda de samba
De roda
Dançamos.
Nossos corpos tensos
Nossos corpos densos
Venceram quase todas as competições.
Nossos poemas formaram um grande rio.
E amamos e nos demos.
E nos demos e amamos.
E de nós fez-se um mundo.

Hoje, Cassul, nossas mulheres
– os negros ventres de veludo –
Manufaturam, de paina, de faina
Os travesseiros
Onde nossos filhos,
Meninos como você, Cassul-Buanga,
Hão de sonhar um sonho tão bonito...
Porque Zâmbi mandou. E está escrito.⁶

6. LOPES, 1996, pp. 23–24.

Este poema de Nei Lopes trabalha a mudança de perspectiva, adotando um ponto de vista absolutamente possível – mas largamente invisibilizado pela história oficial. Esse processo de utilizar

aspectos históricos na literatura, construindo uma espécie de revisão da história oficial, trata-se da metaficção historiográfica,⁷ conceito cunhado pela crítica literária Linda Hutcheon. Nesta outra versão da história, dá-se luz ao negro que, apesar de sofrer o processo e as consequências de sua escravização e estar consciente dela, não é mais objeto de seus algozes, na narrativa. De outro modo, ele toma a voz e o protagonismo, enuncia suas próprias experiências e não omite ou menospreza sua resiliência e suas conquistas – as quais, cabe ressaltar, possuem mais versos no poema que os destinados à experiência enquanto escravizado.

Curiosamente, o branco toma a categoria de Outro: os grandes colonizadores são considerados apenas “alguns” e, mesmo sendo os ditos pioneiros, desbravadores, que chegavam a qualquer lugar que o poder econômico permitisse, o que lhes caracteriza apenas é a belicosidade, a pálida e exótica face, a intransigência e a linguagem incompreensível, rebaixada a dialeto. Por acaso, semelhante interpretação que boa parte dos ocidentais faz acerca de povos africanos.

Além disso, a noção de família e comunidade é recuperada em dois níveis: primeiro é percebida pelo uso recorrente de verbos e pronomes no plural, como “fomos”, “chegamos”, “nossas dignidades”, “nossas mãos”, “e de nós fez-se o mundo”, entre outros, o que sugere que tanto nos momentos de atribulação quanto nos de regozijo, houve união entre os escravizados; o segundo refere-se à própria relação familiar retratada no poema, na qual o eu-lírico demonstra ter algum grau de parentesco com o menino, inclusive referindo-se a ele como filho, além de devolver às mulheres negras a potência geradora ao considerar seus ventres suaves e acolhedores.

Por fim, também é interessante notar que, apesar de o poema dar bastante foco às vitórias da comunidade negra, não se perde de vista que ainda há muito a sonhar e modificar. No sonho de futuro da criança negra habita o motivo para os adultos seguirem resistentes por direitos, equidade e reparação e também a promessa de experiências menos traumáticas e conflituosas. A religiosidade arremata o poema, confirmando o aval divino para o sucesso vindouro.

CONCLUSÃO

Segundo Candido, o universo literário de cada autor é de sua plena responsabilidade e, por meio dele, o escritor dá a conhecer os seres de forma mais satisfatória, coesa e absoluta que na realidade. Além

7. HUTCHEON, 1991.

8. CANDIDO, 1972, p. 58.

disso, Candido pontua a importância da convencionalização,⁸ ou seja, a escolha de alguns traços em detrimento de outros ao passo que é impossível encerrar um ser, por completo, numa obra ficcional. Essa escolha ocorre para que o personagem se adeque ao fim buscado pelo escritor. Sendo assim, o efeito de real buscado tanto Cecília Meireles quanto por Nei Lopes é satisfeito quando escolhem, dentre todos os elementos verossímeis disponíveis, as características que atribuem a seus personagens.

É inegável que, à época de Cecília Meireles, as características associadas aos sujeitos negros eram menos problematizadas quando estereotipadas ou racistas, no entanto, falamos de um momento histórico em que a abolição já era uma realidade havia quase quatro décadas e, se antes já era absurdo não tratar sujeitos negros com dignidade, então seria uma atitude muito mais condenável.

Em sua conferência realizada no TED (*Technology, Entertainment, Design*), a autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, partindo de curtas histórias pessoais, alerta para o risco iminente da perspectiva rasa e limitadora que a história única (ou seja, mantenedora de estereótipos e visões hegemônicas) acerca de indivíduos ou grupos, costumeiramente, acarreta. Sem desconsiderar o provável aspecto factual daquilo que é repetidamente reproduzido até que se incorpore ao imaginário coletivo como informação imutável e incompleta, a autora questiona sobre a possibilidade de outras perspectivas ajudarem a constituir nosso processo de conhecimento do outro e do mundo.

Levando todo o apresentado em consideração, é impossível simplesmente eximir os escritores pelas perspectivas estereotipadas e visões racistas expressas em suas obras, posto que havia (e há) agência e intencionalidade, além da influência do inconsciente e da tradição. Seria possível respeitar a tradição imposta, compor uma obra literária verossímil e adequada ao tempo em que se insere sem, necessariamente, se aderir à opressão, à estereotipização e ao racismo.

Para finalizar minhas reflexões, eu gostaria de transcrever uma consideração absolutamente pertinente de Chimamanda Adichie: “Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida”.⁹

9. ADICHIE, 2009.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The danger of a single story. *TED*, 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda-adichie-the-danger-of-a-single-story/transcript>. Acesso em: 30 nov. 2018.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afrobrasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOBATO, Monteiro. *O savi*. 56ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOPES, Nei. História para ninar Cassul-Buanga. In: _____. *Incur-sões sobre a pele*. Rio de Janeiro: Atrium, 1996.

MEIRELES, Cecília. Para o futuro. In: _____. *Criança meu amor...* 3ª ed. Rio de Janeiro: Global, 2013.

SILVA, Luiz. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

OLUWA SEYI SALLES BENTO é graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (2016). Atualmente, cursa mestrado (bolsista Capes), com pesquisa intitulada "Orixá e literatura afro-brasileira: a esteticização dos arquétipos da deusa yorùbá Oxum nas narrativas de Conceição Evaristo", na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, também pela Universidade de São Paulo. Foi professora de língua

portuguesa no Cursinho Popular Florestan Fernandes, em São Paulo. Realiza formações de professores, com um grupo de colegas docentes da mesma área, sobre educação para as relações étnico-raciais, pontuando a necessidade da presença de temas atinentes às culturas africanas e afro-brasileira e da diáspora negra em geral na sala de aula.



AS CIENTISTAS: REFUGIADAS E SOBREVIVENTES DA SHOAH NO BRASIL

CLAUDIA BEATRIZ HEYNEMANN

Resumo

O desenvolvimento científico na Europa do século XX teve em suas fileiras um número significativo de indivíduos de origem judaica nas áreas de química, física, medicina, entre outros campos, que sob o regime nazista logo foram impedidos de exercer suas profissões. Na busca por refúgio, o Brasil foi um dos destinos procurados, e, a despeito de uma política restritiva, um contingente de cientistas, compreendendo mulheres, pôde ingressar no país. Processos de permanência ou de naturalização constituem acervo privilegiado sobre essas pioneiras: médicas, químicas, professoras, sobreviventes do genocídio, representantes de uma tradição cultural e científica.

Palavras-chave

cientistas; antissemitismo; população judaica; Segunda Guerra Mundial; governo Vargas.

A EUROPA E OS JUDEUS

Filha de Josephine e Robert Herzog, de nacionalidade austríaca, viúva, Kathe Schwarz, residente em São Paulo, havia tido como última residência no exterior Viena, capital da Áustria, antes de desembarcar e residir em hotéis em Santos em janeiro de 1939. Em seu pedido de naturalização, ela informou¹ ser bioquímica do Conselho Nacional de Pesquisas, anexando aos documentos o passaporte dado em Viena, 1937, visado pela autoridade consular brasileira em Paris, 1938. O carimbo “J” ali estampado sinalizava o obstáculo para que a família deixasse a Áustria, pois não tinham permissão de entrada em outros países. O Brasil não concedia vistos aos judeus, e como muitos outros e com a ajuda de religiosos da igreja católica, o casal adquiriu certidões de batismo. Para obter o registro de estrangeiros, Kathe Schwarz declarou como profissão – “prendas domésticas”, tendo se firmado na carreira científica e acadêmica nos anos 1950, como declarou no processo, pois

1. Arquivo Nacional. Processo de naturalização de Kathe Schwarz Dieke. Serviço de Comunicações do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Processo 46.083, caixa 7.022, 1958.

desde agosto de 1952 trabalhava junto ao Centro de Estudos sobre o Câncer Vegetal na Divisão de Biologia Vegetal deste Departamento, como bolsista do Conselho Nacional de Pesquisas.

Sobre Kathe Schwarz e sobre tantos outros judeus europeus que se refugiaram no Brasil nas décadas de 1930 e 1940 ou no pós-guerra, poderíamos dizer que descendiam historicamente das gerações emancipadas a partir da Revolução Francesa e das invasões napoleônicas. Um acontecimento que permeou o ambiente judaico europeu, como escreve Anita Shapira a partir da imposição de uma nova ordem pelos Estados absolutistas, uma ruptura com a autonomia relativa das comunidades judaicas, que até então funcionavam mais como uma corporação, em uma sociedade em si mesma corporativa. Dessa forma, diz a autora, uma identidade judaica claramente definida foi preservada, imperando uma vida que se dava de acordo com as leis da Halachá e com as normas sociais tradicionais.² Tratava-se, sob as Luzes, de outro contrato, no qual para os judeus, individualmente, havia a promessa da igualdade, ao passo que a identidade coletiva e a nação se desfizeram na nova cena da Europa Central e Ocidental.

O ingresso no ritmo intenso da modernidade, em cenários crescentemente urbanos, nos quais circulavam ideias, costumes, imagens, transportes e multidões, incide não apenas sobre cada indivíduo, mas sobre a comunidade, conectada pela novidade de jornais publicados em diversos idiomas judaicos; um dos inventos mais radicais, as máquinas a vapor viabilizavam as viagens em locomotivas e navios, reduzindo distâncias, permitindo a fixação em outros lugares, e aos judeus, em contraste a uma existência tradicional, abria-se a possibilidade da escolha: do estilo de vida, idioma, conduta, cultura e identidade. Por outro lado, embora experimentassem transformações sensíveis na forma de vida tradicional, os judeus da Europa Oriental conheceram não a emancipação, mas o confinamento na Rússia enquanto florescia uma cultura hebraísta, outra forma de laicização. Não obstante, os estudantes judeus, mulheres incluídas, inseridos nas reformas educacionais empreendidas por Alexandre II, partilhando de um movimento comum, veriam ruir suas crenças, face aos pogroms que se seguiram ao assassinato do czar em 1881.³

De volta ao cenário da Europa Ocidental e da Europa Central, é incontornável o conceito da *Mittleurope*, que geograficamente se refere à Alemanha pós-1870 e a toda uma área de influência econômica alemã. Muito mais que isso, a *Mittleurope* é a pátria dessa cultura “centro-europeia”, como escreveu Eric Hobsbawm, o lugar “da emancipada e em muitas partes da Europa Central, majoritariamente judaica classe

2. SHAPIRA, 2018, p. 22.

3. SHAPIRA, 2018, pp. 27–28.

4. HOBSBAWN,
2013, p. 115.

média na larga zona da Europa que vivia sob a hegemonia da *Bildung* alemã. Ela não existe mais...”.⁴ Assim, muitos judeus partilham de uma cultura característica das grandes metrópoles, enquanto almejam e em muitos casos conquistam espaço no meio universitário, sendo este um fenômeno característico das famílias judaicas dos principais centros urbanos a partir das últimas décadas do século XIX. Em contraste a esses deslocamentos, os judeus não cessam de enfrentar uma disposição antissemita que se mostrou pronta a ser mobilizada no século seguinte.

Ao mesmo tempo em que os judeus de modo geral encontrariam obstáculos para penetrar no meio acadêmico e profissional, interpõe-se aqui, e em meio à história das conquistas femininas na Europa, a emancipação das mulheres judias na virada dos séculos XIX e XX, trazendo à cena as chamadas “*new women*”, nascidas em famílias judaicas e que, contrariando as expectativas, passam a encarar o casamento – até aqui único destino previsto – como uma opção entre outras. Enquanto muitas iriam se formar aos 16 anos e se casar até os 25, essas jovens agora se candidatavam a enfrentar o mesmo que os homens de seu meio, naquelas sociedades nas quais a emancipação dera acesso ao ensino laico. Às dificuldades de ordem familiar e religiosa se somavam as de gênero e de origem, certamente mais intransigentes. Com o tempo, famílias judias burguesas, que já cultivavam atividades intelectuais e artísticas, inclinaram-se em direção ao clima cultural que se respirava em países como a Alemanha, enviando as filhas para escolas públicas ou até de confissão católica. Em seguida chegaram às universidades, confirmando os números que apontam a alta densidade demográfica das mulheres judias no ensino superior comparativamente à população local.⁵ Apesar disso, o caminho que se reservava às mulheres judias diplomadas em países como a Alemanha ou a Áustria era repleto de dificuldades para o exercí-

5. FREIDENREICH,
2002.

AO MESMO TEMPO EM QUE OS JUDEUS DE
MODO GERAL ENCONTRARIAM OBSTÁCULOS
PARA PENETRAR NO MEIO ACADÊMICO E
PROFISSIONAL, INTERPÕE-SE AQUI, E EM MEIO
À HISTÓRIA DAS CONQUISTAS FEMININAS NA
EUROPA, A EMANCIPAÇÃO DAS MULHERES
JUDIAS NA VIRADA DOS SÉCULOS XIX E XX.

cio da profissão, interdições de diversas ordens como a que incidia sobre cargos públicos ocupados por judeus e que, suspensas após a Primeira Guerra Mundial, iriam retornar nos anos 1930 na narrativa de Kathe Schwarz Dieke sobre sua experiência no meio acadêmico austríaco:

Lá conheci o antissemitismo da parte de professores e alunos. Em Viena tivemos o antissemitismo de Karl Lueger, que foi prefeito de Viena no fim do XIX, começo do XX, e outros como Karl Eigel. Era um antissemitismo religioso e também havia proibição de judeus no serviço militar e entre funcionários públicos. Estas proibições tinham caído com a Primeira Guerra, mas retornaram [...]. Quando cheguei a ocupação da Áustria encontrei colegas na rua, não judeus, e eles não me cumprimentavam mais.⁶

6. BLAY, 2010, pp. 477–478.

NO BRASIL: BIOGRAFIAS, TESTEMUNHOS

Desde 1933, ano da ascensão do partido nazista ao poder, os judeus que buscaram refúgio no Brasil de Vargas enfrentaram um conjunto de atos legais restritivos, a começar pelo Decreto-Lei nº 19.482 de 12 de dezembro de 1930, que limitava o número dos que poderiam ser admitidos. Ao longo da década a legislação bem como as hoje conhecidas “circulares secretas” operaram para restringir e afinal impedir o ingresso de judeus no Brasil, cujos resultados ensejaram distintas interpretações historiográficas. Assim, e em linhas gerais, parte das análises distingue o tratamento dispensado aos intelectuais das áreas de ciências humanas e aos artistas politicamente à esquerda, aos quais seria dificultada ou vedada a entrada no país, dos cientistas ou demais personalidades que seriam bem recebidos pelo governo. Do mesmo modo, a existência de uma preponderante inclinação antissemita que circulava na administração Vargas é frequentemente relativizada, mesmo diante de documentos como a circular secreta 1.127 dirigida a todas as missões diplomáticas brasileiras, pela qual “o visto e passaporte é recusado para toda pessoa sobre quem se saiba pela sua declaração (documentos de identidade) ou por qualquer outra informação específica que é de origem étnica semítica”.⁷

Com tais diretrizes em marcha, o casal de químicos Fritz e Regine Feigl contou com a atitude resoluta do embaixador Souza Dantas que visou os passaportes que os levou a Lisboa e de lá ao Brasil. Inicialmente um destino provisório, a notícia da presença no Rio de Janeiro do renomado professor Feigl, levou ao convite do meio acadêmico para que trabalhasse e permanecesse no país. E embora não fosse desem-

7. CARNEIRO, 1988, p. 168.

8. O termo Holocausto se tornou corrente a partir dos anos 1970, tendo sido muitas vezes acompanhado do qualificativo “judeu”. O uso do termo hebraico Shoah – “de-sastre” ou “catástrofe”, em uma tradução do significado bíblico – tornou-se preferível para designar o extermínio do povo judeu, o evento único do assassinato mecânico e sistemático no qual cerca de um terço da população judaica foi exterminado. O caráter único desse evento é mais bem preservado com o termo Shoah, como escreveu H. E. Lewy Mordechay, que acrescenta que o emprego do termo mostra respeito e solidariedade com as vítimas e com o modo pelo qual os sobreviventes expressam a sua memória em seu próprio idioma hebraico. Deve-se ao cineasta Claude Lanzman, que deu o nome *Shoah* ao seu documentário de 1985, o conhecimento internacional da palavra hebraica. Ver Mordechay (s. d.).

9. Sobre o casal Koch, ver também Carneiro (2018).

10. Arquivo Nacional. Processo de naturalização de Lucy Adelheid Koch. Serviço de Comunicações do

penhar essa profissão após algum tempo, é como engenheira química, nascida em 1897, natural de Ottynia, Polônia, que Regine ou Riwka Feigl se identificou junto às autoridades brasileiras em seu pedido de naturalização. Tendo cumprido um destino à semelhança de sua geração, frequentou a Universidade de Viena.

Outros perfis examinados foram selecionados em meio à extensa série de requerimentos de naturalização, um arquivo de memórias e narrativas que extrapolam os formulários preenchidos e os registros aparentemente contidos. Nos processos de refugiados e sobreviventes da Shoah,⁸ podem-se ler informações sobre o indizível, o que está em carimbos, documentos manuseados, datas. E ainda formam conjuntos, como das artistas, cientistas e médicas, entre as quais Lucy Adelheid Koch,⁹ que se tornaria a primeira psicanalista com formação reconhecida pela International Psychoanalytical Association. Seguiu a carreira do pai, formando-se em medicina na Universidade de Berlim, na cidade em que nasceu em 1896. Com a ascensão do nazismo, os Koch passam a correr perigo e são auxiliados por Ernest Jones, psicanalista inglês e biógrafo autorizado de Sigmund Freud, que recorre ao Dr. Durval Marcondes, fundador do movimento psicanalítico brasileiro para que recomende Lucy Koch. Em 1937 eles já se encontram instalados em São Paulo, e em sua carteira de estrangeiro constava como profissão ser psicanalista. Ao pleitear sua naturalização em 1950, ela declarou trabalhar como psicanalista no consultório do Dr. Durval Marcondes. Em documento conjunto, o casal declara ter perdido a nacionalidade alemã pelo decreto de 1941 que retirou a nacionalidade aos judeus.¹⁰ Deixavam para trás a casa em Berlim, um modelo de educação das filhas que procuraram manter e que incluía aulas de hebraico, sinal de uma identidade com o judaísmo e um possível projeto de migração para a Palestina, como observou Maria Ângela Gomes Moretzsohn no artigo “De Berggasse à Villa Nova: uma aventura vienense na pauliceia desvairada”.¹¹

Enquanto Lucy Koch seguiu como médica o viés da psicanálise, Betti Katzenstein, também de origem alemã, construiu sua formação no campo da psicologia, integrando-se à recém-fundada Universidade de São Paulo, que foi um polo de fixação para importantes pesquisadores judeus que entram no país nos anos 1930. Ela chegou em 1936, com 30 anos, e solicitou a naturalização já em 1939, declarando ser professora, assistente do Laboratório de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da USP, atividade que exerceu gratuitamente até ser contratada em 1937. O exercício do cargo público franqueou-lhe solicitar a nacionalidade brasileira obtida em 1940. Antes de vir para o

Brasil, onde tinha um irmão, ela morava em Hamburgo, seguindo, em sua rota de fuga, para Zurich, Suíça, de lá para o Havre, desembarcando do vapor Kergullen, no porto de Santos em fevereiro de 1936.¹²

Betti Katzenstein iniciou seus estudos universitários em Freiburg e posteriormente cursou filosofia na Universidade de Hamburgo, entre 1926 e 1929. Na excelente biografia por Monica Musatti Cytrynowicz e Roney Cytrynowicz,¹³ esclarece-se que não havia nesse período um curso propriamente de psicologia, contando-se com a oferta de disciplinas vocacionadas para a área. O campo profissional da psicologia na Alemanha concentrava-se no campo dos testes vocacionais e da orientação profissional, que aflorou na Primeira Guerra na seleção de militares, na indústria e escolas. Ela estudou com William Stern, que liderava o Instituto de Hamburgo, posteriormente destruído pelos nazistas e que levou ao exílio de Stern. Conforme esses autores, outros professores foram demitidos e exilados, e Betti Katzenstein foi também expulsa, sobrevivendo com aulas particulares, até que em 1935 foi presa pela Gestapo, a polícia política nazista, por cinco semanas. Amigos e familiares conseguiram salvá-la da prisão na noite de Natal de 1935. Ao longo de sua carreira, dedicou-se ao estudo dos interesses infantis e do psiquismo.

No ano em que Betti Katzenstein pedia a nacionalidade brasileira, chegava ao Brasil ainda criança, Ruth Sonntag Nussenzweig,¹⁴ nascida em Viena e que seguiu a carreira dos pais, médicos, à semelhança de Lucy Koch. Titulada pela USP, destacou-se como imunologista, dedicando-se ao estudo da transmissão da doença de Chagas pela transfusão sanguínea e sua prevenção. Com o golpe militar, ela e o marido, o médico e cientista Victor Nussenzweig, nascido em São Paulo, não puderam voltar a USP, instalando-se em Nova York, onde foi pioneira no estudo de diferentes tipos de imunizantes contra a malária. Ruth Nussenzweig não chegou a conhecer o desempenho da vacina produzida a partir dos estudos que ela e seu marido desenvolveram nas últimas décadas.¹⁵ Morreu em Nova York em 1º de abril de 2018. Publicou, ao longo de sua vida, 309 trabalhos científicos, em uma trajetória mundialmente reconhecida.

DO ARQUIVO, OS TESTEMUNHOS

Um fio condutor foi aqui estabelecido pelos processos de naturalização e documentos que os compõem: fotografias, formulários, declarações, certidões ou diplomas. Mesmo que pertençam ao vasto universo iniciado no século XIX, consideramos haver um traço distintivo nesses

Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Processo 16.027, caixa 3.751, 1950.

11. MORETZ-SOHN, 2014.

12. Arquivo Nacional. Processo de Naturalização de Betti Katzenstein. Processo 10.357. Serviço de Comunicações do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1940

13. CYTRYNOWICZ; CYTRYNOWICZ, s. d.

14. Arquivo Nacional. Processo de naturalização de Ruth Sonntag Nussenzweig. Serviço de Comunicações do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Processo 30.786, caixa 4146, 1951.

15. ZORZETTO, 2018

É IGUALMENTE POR MEIO DE EXPEDIENTES DE
NATUREZA PÚBLICA QUE TRAÇAMOS O UNIVERSO
DE CIENTISTAS JUDIAS, SOBREVIVENTES, QUE NO
BRASIL PUDERAM ATUAR E INFLUIR NO CAMPO DO
CONHECIMENTO, DA POLÍTICA, DA CULTURA.
ELAS TESTEMUNHAM DE MUITAS FORMAS A SUA
PRÓPRIA TRAJETÓRIA E IDENTIDADE.

registros, datados principalmente da década de 1940. Refugiados e sobreviventes da Shoah desde 1933 até os pedidos de nacionalidade no pós-guerra, pelos anos 1950 e 1960, muitas vezes destituídos de sua nacionalidade de origem, dificilmente retornariam ou permaneceriam na Europa, apresentando, portanto seus requerimentos de nacionalidade ao Ministério da Justiça. Além de seu valor probatório, os dossiês formados assumem hoje outras configurações, ensejando um deslocamento e a dimensão da série histórica.

Trata-se, por essa via, da leitura dos processos como testemunhos, considerando como sugere Márcio Seligmann-Silva, que podemos dizer que à “era das catástrofes” corresponde a “era dos testemunhos”, conforme as expressões de Hobsbawm e de Shoshana Felman, respectivamente. Desse modo tomamos de empréstimo a ideia de depoimento, que se constitui também pelo que sabemos complementarmente, parte dessa memória formada em retrospecto, a partir de um corpus documental que originalmente visava atender às exigências do Estado. O testemunho, escreve Seligmann-Silva, possui um papel aglutinador de um grupo de pessoas – antes de tudo, em se tratando da Shoah, dos próprios judeus – que constroem a sua identidade a partir da identificação com essa “memória coletiva” de perseguições, de mortes e dos sobreviventes.¹⁶ No livro *Cidadão do mundo*,¹⁷ Maria Luiza Tucci Carneiro sustenta que milhares de vistos foram negados aos judeus apátridas de múltiplas nacionalidades e profissões, comprovando a prática antissemita por parte do Estado brasileiro que, entre 1937 e 1948, editou 28 ordens restritivas, incluindo circulares secretas, ordens de serviço e resoluções. É igualmente por meio de expedientes de natureza pública que traçamos o universo de cientistas judias, sobreviventes, que no Brasil puderam atuar e influir no campo do conhecimento, da

16. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89.

17. CARNEIRO, 2010.

política, da cultura. Elas testemunham de muitas formas a sua própria trajetória e identidade. Testemunham ainda sobre todas as ausências, sobre o significado do arquivo e da realidade.

Referências

BLAY, Eva Alterman. Mulheres cientistas: aspectos da vida e obra de Khäte Schwarz. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 473–489, jan. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000200010>. Acesso em: 11 dez. 2018.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O antissemitismo na Era Vargas (1930-1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cidadão do mundo: o Brasil diante do holocausto e dos judeus refugiados do nazifascismo (1933–1948)*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Artífices da liberdade. In: _____ (Org). *Olhares de liberdade: CIP, espaço de resistência e memória*. São Paulo: CIP, 2018.

CYTRYNOWICZ, Monica Musatti, CYTRYNOWICZ, Roney. Betti Katzenstein Schoenfeldt, uma psicóloga do século 20. História e Memória da Psicologia em São Paulo. *CRP*, s. d. Disponível em: <http://www.crp.org.br/memoria/betti/artigo.aspx>. Acesso em: 10 fev. 2018.

FREIDENREICH, Harriet Pass. *Female, jewish and educated: the lives of Central European university women*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MORDECHAY, H. E. Lewy. Why Shoah and not Holocaust?: on memory and justified paranoia. *Israeli Missions Around the World*, s. d. Disponível em: <https://embassies.gov.il/holysee/Relations/Pages/memory.aspx>. Acesso em: 29 out. 2019.

MORETZSOHN, Maria Ângela Gomes. De Berggasse à Villa Nova: uma aventura vienense na Pauliceia desvairada. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 47, n. 87, pp. 251-260, dez. 2014. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352014000200016&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 dez. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, n. 30, pp. 71–98, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/2255/1348>. Acesso em: 17 ago. 2018.

SHAPIRA, Anita. *Israel: uma história*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

ZORZETTO, Ricardo. Morre Ruth Nussenzweig, pioneira no estudo de vacinas contra a malária. Pesquisa Fapesp, 4 abr. 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2018/04/04/morre-ruth-nussenzweig-pioneira-no-estudo-de-vacinas-contra-a-malaria>. Acesso em: 12 dez. 2018.

CLAUDIA BEATRIZ HEYNEMANN é historiadora com doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Curadora de diversas exposições e pesquisadora no Arquivo Nacional, é autora de *Floresta da Tijuca: natureza e civilização* (Prefeitura do Rio de Janeiro, 1994), *As culturas do Brasil* (Hucitec, 2010) e coautora de *Retratos modernos* (Arquivo Nacional/Petrobras, 2005), *Marcas do progresso: consumo e design no Brasil do século XIX* (Mauad, 2009) e *Festas chilenas* (EdiPUCRS, 2014), entre outros títulos. Pesquisadora no projeto “Vozes do Holocausto” do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação (LEER/USP).



RIZOMAS





NÃO HÁ UM LADO DE FORA: ACERCA DO PROJETO JARDIM IMAGINÁRIO

GILBERTO MARIOTTI

Resumo

Este artigo pretende refletir sobre algumas possibilidades de intervenção, enquanto categoria do trabalho de arte contemporânea, por meio de um relato de como se desenvolveu, na Fundação Ema Klabin, o projeto Jardim Imaginário, alguns apontamentos sobre suas quatro edições, a relação dos artistas com o espaço do jardim, o processo curatorial e alguns de seus resultados até o momento.

Palavras-chave

intervenção; programa museológico; imaginário; curadoria; museus.

“Os museus são os jazigos de família das obras de arte”.
Theodor Adorno, “Museu Valéry-Proust”

A frase de Adorno que se lê como epígrafe para este artigo soa como sentença definitiva se recortada do início do já muito citado “Museu Valéry-Proust” e justamente irônica como epígrafe de uma problematização do museu enquanto “instituição prisioneira das contradições da cultura a qual pertence”.¹ Mas se aplicada ao caso específico de um museu-casa, como a Fundação Ema Klabin, a metáfora do jazigo de família é forçada até se tornar apenas uma caricatura preguiçosa, e a experiência de uma leitura arejada do texto de Adorno seria enterrada (tendo esta frase como epitáfio) antes que pudéssemos chegar a qualquer imagem que nos aproxime da complexidade das contradições em que nos situamos. Uma dessas imagens, a metáfora soprada a Valéry pelo “demônio da explicação”, que representa obras de arte como crianças que teriam perdido sua mãe, a arquitetura, é transfigurada neste mesmo texto por

1. CRIMP, 2005, p. 42.

Adorno, ao nos lembrar que os heróis, em narrativas mitológicas que representam a emancipação dos humanos de seu destino, são sempre órfãos. A arquitetura, toda uma linguagem que se apresenta em gênero feminino, irreduzível a um contorno frio que recolhe e isola, deve ser compreendida também em companhia de outras figuras que envolvem o material de nossos estudos: a da instituição, da coleção, da curadoria, da própria arte. Todas essas maternidades podem intuir que sua missão implica não em abandono, mas em um certo grau de ausência, da qual toda emancipação é devedora. A curadoria, ao refletir sobre seus processos e narrar os feitos de cada proposição, provavelmente fala mais de si do que de seus objetos. Contudo, sua retirada para um trabalho de elaboração talvez abra espaço para que se reconfigurem – com autonomia – as imagens de espaço, público e programa de que dispomos até agora. Por isso tomo este intervalo em que novas edições do projeto estão suspensas para ensaiar uma reflexão sobre alguns dos momentos que o caracterizam.

Jardim Imaginário nasceu da demanda, entre outras, de uma ocupação e integração do jardim projetado por Roberto Burle Marx, na área externa do museu-casa Ema Klabin, com o acervo² que a casa abriga e da criação de um diálogo entre este acervo e uma produção contemporânea em arte, significando a ampliação do público habitual da Fundação. Quero crer que ambas pretensões, em alguma medida, tenham sido atingidas.

Reconheço, ao olhar para o percurso do projeto, dois comportamentos comuns a todas os processos que resultaram em intervenções no espaço até agora. Primeiro: a opção, pelos artistas, de tomar a oportunidade de realizar algo sempre um tanto fora de suas linhas mais facilmente reconhecíveis de trabalho, de afastarem-se em certa medida do que já foi conquistado e que se mostra mais seguro em direção a algum risco. Segundo: a tomada de posição e o processo criativo dos artistas investem na relação dialógica entre dentro e fora da casa, espaço do acervo (e do cotidiano doméstico) e espaço aberto (mais convidativo a um público espontâneo). Tomo estas percepções como ponto de partida para minhas observações.

CURAR, INTERVIR

O artista desenha sua intervenção a partir de uma situação peculiar, que abrange o que se narra da coleção que gerou o acervo, a experiência que estabelece com o espaço, o que se imagina que seja o público e as

2. Sobre o acervo e a história da coleção, ver Costa (2007).

relações que se estabelecem entre o funcionamento da instituição e seu entorno, enfim, diversas imagens que interagem entre si. A convivência, talvez conflituosa, entre objetos de arte e outros mais utilitários ou decorativos em um mesmo estatuto atrai a atenção de artistas que estão acostumados a lidar com espaços preparados para seu trabalho. Não é trivial estabelecer uma relação dialogal com um acervo que, à primeira vista, não se mostra aberto a intervenções ou apropriações nem prevê lacunas a serem preenchidas por produções inéditas. O aspecto familiar desse tipo de organização, se acolhedor para boa parte do público da casa, pode se mostrar um tanto defensivo quanto ao trabalho de artistas que circulam por espaços desenhados para se adaptarem às demandas de instalação e exposição mais variadas. Tampouco o terreno em que está a casa oferece aberturas típicas do espaço público na cidade para as quais intervenções urbanas podem ser pensadas. Trata-se mais de desafiar a tendência de encerramento do terreno, nascido casa particular, apesar de aberta a eventos, e questioná-lo em sua natureza privada, lembrá-lo de sua nova condição e uso.

Como curador, uma de minhas preocupações tem sido a de respeitar a criticidade de projetos quando estes apontam para o campo ideológico e político que uma situação tão peculiar apresenta, e neste sentido entendo que o caráter de intervenção pode garantir um movimento de reflexão em que acervo, conteúdo e programa devem estar implicados e sejam instigados a se recolocar, ressignificados pelo público, instados ao diálogo com o que somos capazes de pensar hoje sobre eles. Contudo, nem todas as edições realizadas até agora resultaram em algo que deva ser chamado de intervenção. Apesar de dar conta de nossas pretensões tanto quanto ao acervo quanto ao espaço, o termo “intervenção” há muito passou a ser entendido comumente mais como uma categoria dentre as possibilidades de relação entre

NÃO É TRIVIAL ESTABELECEER UMA RELAÇÃO
DIALOGAL COM UM ACERVO QUE,
À PRIMEIRA VISTA, NÃO SE MOSTRA ABERTO
A INTERVENÇÕES OU APROPRIAÇÕES NEM
PREVÊ LACUNAS A SEREM PREENCHIDAS POR
PRODUÇÕES INÉDITAS.

trabalho de arte e espaço museológico do que propriamente uma tomada de posição estético-política quanto ao lugar ideológico do espaço institucional. Nem tem sido o foco da curadoria garantir que se realizassem, nesse sentido, intervenções; antes, garantir uma postura em relação ao trabalho de criação dos artistas que possibilitasse sua mais elaborada resposta no tempo de maturação do trabalho. Questionar o modo como o artista se coloca ante o problema, propor questões que possam apoiar o caminho investigativo do trabalho, enfim, prestar atenção às perguntas. Este questionar de forma econômica o desejo do artista guarda também características de uma intervenção no processo, em que uma suspensão ou deslocamento pode subverter um circuito ou sistema.

O serviço das formigas, de João Loureiro, realizado na primeira edição de Jardim Imaginário, representaria, de modo emblemático, algumas das pretensões do projeto, propondo para com o espaço uma interlocução crítica: tornava-o mais permeável, como numa estratégia de arejamento, sem, contudo, servir-se disso para uma suposta liberação do conteúdo do acervo.

A iniciativa da instituição em buscar interlocução com artistas contemporâneos e suas proposições fez parte de um movimento de abertura da casa a um público mais amplo e diversificado, que passou a contar com mais horários para visitação e uma diversidade cada vez maior de cursos e espaç os de encontro. Desafio considerável visto que o cont eudo do acervo não trazia por si muitos atrativos ou objetos representativos de uma comunidade ou tão ic nicos para a história da arte a ponto de chamarem por si uma visitação mais ampla. Foi o caso de explorar justamente a sobreposição entre as instâncias do patrim nio a ser reconhecido e da vida privada, que remete à biografia de colecionismo e atividade cultural de Ema Klabin, para que o interesse fosse se intensificando em um trabalho sistemático de programação cultural e valorização do trabalho de profissionais de diversas áreas. Um olhar de especialistas que se colocam o desafio de propor ao público interpretações de seu objeto de estudo e desse modo formam uma primeira instância pública, ao discutirem entre si a pertinência de suas ações.³ Nesse sentido me pergunto se um convite a um artista também não significa um convite a um público distante, como se a inauguração do espaç o de conversa dependesse estruturalmente mais das perguntas que os artistas se colocam em resposta a este espaç o, e não tanto dos produtos de um trabalho cujo atrativo para o público é sempre no mínimo discutível.⁴

3. PERIN, 1999.

4. Como na pergunta que O'Doherty (2002, p. 78) dirige às intervenções de Duchamp: "Eles se destinam ao espectador,   história,   crítica de arte, a outros artistas? A todos, é claro, mas o alvo é incerto. Se me pressionassem a enviar as intervenções a algum lugar, eu as enviaria a outros artistas."

O JARDIM NÃO É UM FORA

Por ocorrer no jardim, o chamávamos provisoriamente de Projeto Jardim, depois de Jardim Imaginado, em referência a Borges, e, depois, em referência ao Museu Imaginário de Malraux, em que uma coleção se produz e transborda do acervo. Assentou-se Jardim Imaginário, também pela ideia do jardim como espaço de produção de imagens, de outros espaços possíveis. Assim, inicialmente nosso local de especulação, o Jardim acabou acompanhado, em cada edição, por uma ação que de dentro da casa contrapunha, ou complementava, o que se propunha para o espaço externo.

No caso da primeira edição, os desenhos iniciais apresentados por João Loureiro nos indicavam a passagem contínua de uma estrutura móvel que corria sobre um trilho fixo apenas pelo jardim, mas que depois se reconfigurou de modo a perfazer um movimento contínuo entre dentro e fora da casa. Na segunda edição, o trabalho de Paulo Climachauska, *Trepa-trepa*, inicialmente desenhado para ocupar apenas o jardim, acabou ganhando um desdobramento no jardim interno, uma espécie de maquete de ensaio, em que se estabelecia uma relação de contraposição com a peça principal, composta por brinquedos de parque que ficava do lado de fora, por meio de uma alteração de escala, e que a meu ver acabava apontando ao mesmo tempo para o caráter fetichista dos objetos colecionáveis e para o estranhamento possível que a redução de um objeto pode causar nesta relação de posse. Na terceira edição, o trabalho *Controle remoto*, de Gisela Motta e Leandro Lima, por um lado oferecia ao público uma instalação em que conversavam aspectos visuais e sonoros ao ar livre, mas por outro dispunha discretamente na parede do quarto principal da casa de Ema Klabin um retrato da série “Dê-forma”, que fundia as imagens dos rostos de dois funcionários da Fundação, como numa produção de um filho fictício, recém-acolhido no âmbito familiar da casa, em seu espaço mais reservado. Já *Penetra*, conjunto de peças e intervenções de Marcius Galan, contabilizava situações de exploração de um espaço entre dentro e fora desde o início: as lanças faltantes à estrutura que mimetizava o portão da Fundação alocada no meio do jardim como um biombo podiam ser encontradas em outros pontos da casa, exercendo ainda outras funções em peças desenhadas especialmente pelo artista que podiam ser vistas como autônomas.

A atração exercida pelo acervo protegido em seu domicílio quando observado do lado de fora não deixa de ser interessante. Ain-

da que numa situação muito distante de que poderíamos chamar de “cubo branco”, a afirmação de O’Doherty pode ser retomada nesse caso: “O que torna os artistas interessantes são as contradições que escolhem para montar sua concentração – eles inventam uma tesoura para recortar sua autoimagem.”⁵ Parece que o espaço externo do terreno, inicialmente pouco valorizado como espaço para a arte em comparação com o interior repleto de objetos, apropriado como espaço de criação, joga com sua visibilidade a ponto de o reconhecermos como lugar da intervenção para depois se revelar também como ponto privilegiado de observação. O artista resolve uma ou outra alternativa de projeto para o jardim, e quando esta, digamos, obrigação é atendida, o espaço interno o convida como que para uma visita mais reservada. Imagino se parte do público também não perfaz este trajeto em dois momentos e circunda a casa já como que esperando um convite para a descoberta de algo ligado à ideia de intimidade. De qualquer modo, este postar-se como que de fora da situação, para a elaboração do projeto, parece ser facilitado pela alternância entre um exterior dado de antemão e um interior que se mostra apenas em um segundo momento desenhado pela arquitetura e que oferece ao visitante a impressão de acolhimento ou introspecção. Trata-se, contudo, de uma alternância estratégica, e não de um deslocamento ideológico: nem os cômodos são reservados nem o jardim se encontra fora do programa; ao contrário, é seu espaço central.

5. O’DOHERTY,
2002, p. 94.

PARECE QUE O ESPAÇO EXTERNO
DO TERRENO, INICIALMENTE POUCO
VALORIZADO COMO ESPAÇO PARA A ARTE
EM COMPARAÇÃO COM O INTERIOR REPLETO
DE OBJETOS, APROPRIADO COMO ESPAÇO
DE CRIAÇÃO, JOGA COM SUA VISIBILIDADE
A PONTO DE O RECONHECERMOS COMO
LUGAR DA INTERVENÇÃO PARA DEPOIS
SE REVELAR TAMBÉM COMO PONTO
PRIVILEGIADO DE OBSERVAÇÃO.

EXPLICAR

Ao escrever para cada edição do projeto, a tarefa a que me propus foi a de criar por meio do texto um lugar de interlocução dialogal com a proposição da vez, sem pretender explicá-la ao público leitor, sem pretender esgotá-la, evitando qualquer visão total do trabalho ou de suas possibilidades, não para abrir mão de analisá-lo, mas para apenas achar nele alguma entrada ou ponto de acesso. Mais do que tudo, os textos pretendem estabelecer com os trabalhos expostos uma relação como que de certo coleguismo, como em uma indicação de uma possibilidade em comum. *O serviço das formigas* e *Mobiliário* compartilham o mote da mobilidade dos utensílios em viagem. Embora no início esta relação se dê pelo tema compartilhado, ao final é o trabalho, como tema, que se evidencia pela observação dos significantes organizados em cadeia.

Os textos pretendem compartilhar aquilo que os trabalhos são capazes de indicar, mas sem afirmar sobre estes aquilo que os próprios escolheram não dizer. *Trepa-trepa* era, no espaço criado pelo texto, antes de tudo, um som. O balbuciar infantil em busca de uma dinâmica de ação e reação, de vai e volta. Essa estratégia de interação com o mundo, por uma horizontalidade, ainda que provisória, demandou o trabalho por repetições em *Repeteco*. E o desdobramento do trabalho de fora para dentro ressoava essa busca. Em *Clik; slide; skip*, há uma aproximação pelo modo de edição como modo de pensamento, colocado pelo trabalho de modo muito diverso, visto que *Controle remoto* fazia referência direta ao caráter replicante e difusor dos meios de comunicação, enquanto o texto pretende entender como o próprio ato de escrever pode se utilizar deste copiar e colar, por analogia dos comandos utilizados para a edição em muitas mídias. *Vigia* se utiliza dos personagens rígidos, estereotipados e aliados ao trato com personagens que habitam o conto de Bioy Casares, “A invenção de Morel”, referência inicial para a abordagem do espaço em *Penetra*. A exploração desses espaços entre dentro e fora apontava para nossa obsessão social por segurança e controle e para as contradições entre as esferas do público e privado, foco do trabalho de Galan.

Entendo como ganho se estes textos circulam sem ter de prestar contas ao que se esperava de um público abstrato, que mesmo categorizado por levantamentos e gráficos, ao ler um texto, observar um trabalho, entrar em contato com uma proposição artística ou mesmo educacional, mantém sua singularidade: se o encontro ocorre mesmo com o outro, a conversa se dá entre sujeitos. Entendo que a produção

do texto crítico representa, em certa medida, esta mesma relação com os artistas em seu processo de aproximação com o espaço, visto que o texto não chega depois de apresentado o resultado na pretensão de arrematá-lo.

Estas instâncias, público e privado, que, em contradição e conflito permanente, transbordam do que podemos delimitar e recortar enquanto espaço político que habitamos, talvez se evidenciem no caso deste museu-casa a ponto de simbolizar para os artistas o que atravessa tantas outras dimensões em que se insere sua prática – e desse modo reagem como se pudessem nisso intervir. Não há abstração possível quanto ao caráter familiar dos objetos, e o exercício de compreendê-los e compreender o que podem significar quando reunidos como acervo passa obrigatoriamente por seu estranhamento.

O SERVIÇO

Não pelo termo em comum, mas pela exposição da condição de trabalho e atuação do artista, *O serviço das formigas* remete a uma situação que se dá a ver por meio do relato de Andrea Fraser, “How to provide an artistic service, an introduction”.⁶ Os desenhos de João Loureiro que chegavam naquela primeira edição do projeto, de formigas carregando objetos de muito ou pouco valor, como quem cuida do que resta ou quem se apropria de algo guardado, já apontavam a reciprocidade entre festa e cultura, em nossa economia, enquanto metáforas uma da outra, a partir de um mesmo valor compartilhado, o evento. Mas também pelo trabalho de Loureiro problematizar por associação modos diversos de atuação e relações de exploração e alienação. Refiro-me ao artista como um profissional que oferece um serviço especializado e que engloba um pacote de funções adendo à entrega de um produto acabado, mais facilmente reconhecível como arte quando associado à produção de uma peça por comissão, material e conteúdo para a produção de imagens. O texto de Fraser lista o pacote básico de atividades previstas: interpretação e análise, apresentação de projeto, instalação, trabalho pedagógico, colaboração ou produção documental. Embora a demanda inicial no caso de Jardim Imaginário pudesse ser mais bem representada pelo conceito de *site-specific*, por servir melhor a um modelo de relacionamento entre instituição e artista, já que se estabelece uma referência centralizadora – a peça ou obra ou trabalho –, que organiza física e simbolicamente as demais funções do artista e seus possíveis desdobramentos quanto às funções ou departamentos da instituição,

6. FRASER, 2005.

o conceito de serviço (*service*) traz a vantagem de desvelar ainda este último posto de trabalho, ocupado por quem narra sua experiência e a transforma em registro disponível para dar sustentação ou pretexto a novas iniciativas, edições, desdobramentos como textos, artigos etc.

Referências

- COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRASER, Andrea. How to provide an artistic service, an introduction. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford: Blackwell, 2005. pp. 69–75.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PERIN, Constance. Il circuito comunicativo: musei come esperienze. In: KARP, Ivan; KREAMER, Christine Mullen; LAVINE, Steven D. *Musei e identità: politica culturale e collettività*. Bologna: Clueb, 1999. pp. 169–222.

GILBERTO MARIOTTI é curador do projeto Jardim Imaginário na Fundação Ema Klabin, curador associado no Fórum Permanente e professor de “História, Teoria e Crítica” na Escola da Cidade de Arquitetura e Urbanismo. Possui doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo. Publicou *Monumetria* (2009), *Museu arte hoje* (2011) e *Contracondutas: ação político-pedagógica* (2016).



EMA KLABIN E A QUESTÃO DO FEMININO EM TRÊS PINTURAS DA COLEÇÃO

KARIN PHILIPPOV

Resumo

Na vasta coleção de Ema Klabin, destacam-se três importantes pinturas em óleo sobre tela, tendo como ponto em comum a representação do feminino. Assim, a partir desses três retratos, o artigo visa analisá-los e cotejá-los a três miniaturas igualmente pertencentes à coleção, considerando-se a construção da persona Ema Klabin enquanto colecionadora, intelectual e empresária no século XX, em São Paulo.

Palavras-chave

Ema Klabin; coleção; casa-museu; pintura francesa; pintura italiana; pintura brasileira; miniaturas.

INTRODUÇÃO

Dentre as múltiplas facetas da vasta coleção de Ema Gordon Klabin, constituída por obras europeias, asiáticas, africanas e brasileiras, destacam-se três importantes momentos a serem analisados, cotejados e problematizados. Trata-se do conjunto de três pinturas de temática feminina em óleo sobre tela e de outro pequeno conjunto de 21 miniaturas praticamente desconhecido e sem qualquer estudo acadêmico até o presente momento e das quais, aqui, destacam-se três. Tanto nos três retratos quanto no conjunto de miniaturas, a presença do feminino se impõe com força total dentro da coleção, que começa a ser feita aproximadamente a partir dos anos 1950, quando Ema Klabin ainda residia em um casarão da rua São Vicente de Paulo, 687,¹ localizado no bairro de Santa Cecília e, portanto, antes da construção de sua casa do Jardim Europa, domiciliada à rua Portugal e para a qual Ema Klabin se muda no início da década de 1960, após o término da longa construção de oito anos de duração.

1. COSTA, 2014.

Assim, a primeira das três pinturas a serem apresentadas e analisadas é o *Retrato de dama como Santa Cecília* (M-0818), datado de cerca de 1720, atribuído ao círculo do artista francês Pierre Gobert (1662–1744), adquirido na década de 1950 na Galeria Debret, do Rio de Janeiro, e colocado sobre a cama da colecionadora. O segundo é o *Retrato de Ema Klabin* (M-0829), pintado em 1949, pelo artista de vanguarda judeu alemão Arthur Kaufmann (1888–1971). O terceiro e último é *Retrato de dama como Diana caçadora* (M-0765), pintado pelo artista italiano Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787) na década de 1760 e comprado em 1951, da Galleria Sabatello, em Roma. Além disso, o artigo ainda considera uma importante faceta da colecionadora, através de uma desconhecida e pouco estudada coleção de 21 miniaturas majoritariamente inglesas, francesas e italianas datadas dos séculos XVII, XVIII e XIX, que ficavam penduradas na entrada do closet de Ema Klabin e com acesso exclusivo de sua proprietária e sua camareira. Das miniaturas, aqui se destacam três exemplares, por disporem de maiores informações. Dessa forma, cria-se uma triangulação na qual a retratada e colecionadora Ema Klabin ocupa o ápice que se complementa pela referida coleção de miniaturas. O presente artigo visa analisar, contextualizar e problematizar a construção da persona Ema Klabin dentro do contexto paulistano da primeira metade do século XX, momento fecundo da formação da coleção. Salienta-se, ainda, seu papel na comunidade de brasileiros de religião israelita, como ela mesma afirma em uma entrevista,² ao adquirir uma pintura de temática cristã, como a do círculo de Pierre Gobert, ao mesmo tempo que é retratada por um artista judeu e que compra uma pintura mitológica de Batoni e um conjunto de miniaturas.

2. Entrevista de dona Ema concedida ao Centro de Memória Klabin em 3 de julho de 1982.

ENCONTROS E CRIAÇÕES NARRATIVAS CRIADAS POR EMA KLABIN

A primeira obra, adquirida enquanto Ema Klabin ainda morava no casarão de sua família, erigido em arquitetura de gosto eclético, localizada no bairro de Santa Cecília, à rua São Vicente de Paulo, 687, é *Retrato de dama como Santa Cecília*, pintado na década de 1720, pelo atelier do artista francês da corte de Luís XIV, Pierre Gobert. A segunda pintura é um retrato em óleo sobre tela pintado por encomenda de Ema Klabin, que é retratada com sua cachorra da raça Irish setter chamada Doca, no ano de 1949. Por fim, a terceira pintura, adquirida no ano de 1951, trata-se de *Retrato de dama como Diana caçadora*, do ar-

3. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

tista italiano Pompeo Girolamo Batoni e datada da década de 1760. Enquanto a primeira pintura pode ser vista sobre a cama de Ema Klabin, a segunda já foi exposta na galeria, em frente ao hall de entrada do museu, e, no presente momento, encontra-se na reserva técnica. A última encontra-se pendurada na galeria do museu, em frente à porta de entrada da sala de jantar da colecionadora. Porém, quando da aquisição de sua obra predileta, Ema Klabin a manteve por um bom tempo sobre um cavalete na entrada de sua casa, o que causou danos na parte traseira da tela, devido à exposição aos raios solares, demandando restauro, segundo o curador Paulo de Freitas Costa³ informou, durante uma conversa recente.

Ainda dentro da coleção de Ema Klabin existe uma faceta bastante desconhecida e praticamente sem aparentes estudos acadêmicos, constituída por uma série de 21 miniaturas em formato de pequenos quadros e outros objetos, tais como caixinhas e um isqueiro, por exemplo. Oriundos da Inglaterra, da França e da Itália, essa pequena coleção permaneceu ao longo da vida de Ema Klabin trancada na entrada de seu closet e longe dos olhares dos amigos, familiares e convidados da anfitriã Ema Klabin, que faleceu em 1994. Até mesmo de seu primo em segundo grau e diretor-presidente da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, Celso Lafer, as miniaturas parecem ter ficado desconhecidas, conforme ele descreve afetivamente em suas inúmeras visitas à casa de “tia Ema” já na casa da Rua Portugal:

É claro que, no correr dos anos, já mais capacitado na arte de ver, na frequência habitual da casa da Rua Portugal, por conta de um convívio permanente com tia Ema, fui apreciando naturalmente, “*los privilegios de la vista*” do acesso à sua coleção, tal como exposto na galeria, no escritório, na sala de visitas e na sala de jantar.⁴

4. LAFER, 2017, p. 8.

Aqui, dentro dessa desconhecida parte da coleção destacam-se três pequenas miniaturas. A escolha no presente artigo se dá pela existência de maiores dados acerca das mesmas, conforme supracitado. Desse modo, dentro da referida coleção citam-se as seguintes miniaturas: *Retrato de Elizabeth Hamilton, Condessa de Gramont (1641–1708)* (M–0441), produzida na Itália, no século XVIII, *Retrato da condessa Elisabeth Gräfin Grosvenor e Marquesa de Westminster* (M–0839), cópia de Thomas Lawrence, proveniente da Inglaterra e datada entre 1820 e 1825, e *Retrato da czarina Marie Feodorovna* (M–0848), de origem russa, datada de cerca de 1790 e com autoria definida, o artista russo Augustin Ritt.

ASSIM, O OLHAR DE EMA KLABIN É PAUTADO POR ESCOLHAS VINCULADAS À CONSTRUÇÃO DE SUA PERSONA, BEM COMO À CONSTRUÇÃO DE SUA MEMÓRIA AFETIVA.

Ao adquirir obras para sua coleção e encomendar seu próprio retrato, propõe-se que Ema Klabin faça escolhas e crie, dessa maneira, um projeto que é estabelecido a partir de uma narrativa vinculada à própria construção de sua persona, através de um olhar dirigido, calculado e raciocinado através de uma perspectiva que vai muito além de um viés mercadológico. Assim, o olhar de Ema Klabin é pautado por escolhas vinculadas à construção de sua persona, bem como à construção de sua memória afetiva. Aliás, Jean Baudrillard,⁵ no ano de 1968, em *Le système des objets*,⁶ define acertadamente esse tipo de colecionismo como algo que possui um sistema, um critério, que caminha na direção oposta à de uma mera acumulação de objetos.

Em um recente artigo para a revista *Mirabilia Ars*,⁷ a autora analisa um dos quadros mais emblemáticos da coleção Ema Klabin, à luz do debate entre sacro e profano. Entretanto, a questão da aquisição do *Retrato de dama como Santa Cecília* (Figura 1) parece ultrapassar os limites da relação apontada no artigo supracitado, uma vez que a coexistência de outras obras de temática feminina na coleção parece demonstrar a construção de uma narrativa atrelada igualmente à construção da persona Ema Klabin, “mulher brasileira e de religião israelita”,⁸ que possui uma forte atuação na intelectualidade e no empresariado paulistano do século XX; pois, a partir da morte de seu pai, Hessel, em 9 de novembro de 1946, Ema assume seu lugar no conselho diretivo da empresa Klabin, Irmãos e Cia.⁹ e participa ativamente da vida cultural da cidade, através de sua relação de amizade com Pietro Maria Bardi, por exemplo, apontada por Paulo de Freitas Costa.¹⁰

Assim, a aquisição em 1950 da pintura datada da década de 1720 e feita pelo círculo de Pierre Gobert, conforme atribuição realizada pelo curador da National Gallery de Washington D. C., Philip Conisbee,¹¹ *Retrato de dama como Santa Cecília*, já parece revelar o viés feminino de uma narrativa pensada como forma de identificação da persona Ema Klabin, que pendura a obra atrás de sua própria cama, no ponto mais alto da cabeceira. O referido retrato traz a figura de uma dama provável da corte de Luís XIV, pois Pierre Gobert trabalha em sua corte retratando suas filhas, como se pode observar em *Louise-Diane D’Orleans, princesa de Conti, como*

5. COSTA, 2007, p. 19.

6. BAUDRILLARD, 1968.

7. PHILIPPOV, 2018.

8. Entrevista transcrita de dona Ema concedida ao Centro de Memória Klabin em 3 de julho de 1982.

9. COSTA, 2007, p. 82.

10. COSTA, 2007.

11. PHILIPPOV, 2018, p. 104.

12. LOUISE-DI-
ANE D'ORLEANS,
s. d.

deusa Íris,¹² óleo sobre tela pintado na primeira metade do século XVIII, que retrata a filha de Luís XIV, com sua amante Madame de Montespan. O que chama a atenção nesse retrato oval pertencente ao Castelo de Versailles são as feições que aparentam serem as mesmas do referido quadro. Embora não haja confirmação acerca da identificação da personagem, parece lícito propor o cotejo. Do mesmo modo, ainda se destacam no retrato de Versailles a fatura das mãos, o penteado e o drapeado das vestes da princesa, igualmente observáveis no *Retrato de dama como Santa Cecília*.



Figura 1 *Retrato de dama como Santa Cecília*, círculo de Pierre Gobert, c. 1720, óleo sobre tela, 42 x 53 cm, M-0818. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo.

A questão da aquisição da referida obra aponta para outros caminhos além de sua autoria e iconografia. Por ter morado com sua família em um casarão de arquitetura revivalista na rua São Vicente de Paulo, 687, localizado no bairro de Santa Cecília, a aquisição de *Retrato de dama como Santa Cecília* parece revelar um traço de identificação familiar e afetiva com o bairro onde a colecionadora passou sua infância e juventude, entre idas e vindas da Europa, completando seus estudos e adquirindo sólida formação intelectual. Outro ponto a ser aqui revelado consiste no fato de sua irmã Eva se chamar, na realidade, Eva Cecília Klabin, fator que corrobora a interpretação proposta. Nesse sentido, destacam-se três vertentes de identificação de Ema Klabin com o referido quadro: reminiscências da primeira casa onde morou, o nome completo de sua irmã e o gosto pela música que a colecionadora sempre teve.

Assim, ao colocar o quadro sobre sua cama e por serem seus aposentos, por excelência, um local de circulação restrita, o quadro permanece longe dos olhares dos visitantes de sua casa, até o falecimento de Ema Klabin, em 1994, somente sendo exposto ao público visitante a partir da abertura da casa-museu, no ano de 2007. Aliás, o gosto pela atividade musical de Ema e a identificação errônea de Santa Cecília¹³ como padroeira da música e dos músicos também deve ser ressaltada. Propõe-se, dessa maneira, que a presença de *Retrato de Dama como Santa Cecília* sobre sua cama seja uma forma de identificação com a música, uma vez que Ema costumava dar saraus em sua casa.

Um segundo retrato a ser analisado se refere à encomenda de seu próprio retrato realizado no ano de 1949 e que pode ser anterior à própria aquisição do quadro de Batoni, segundo Paulo de Freitas Costa.¹⁴ Pintado pelo artista judeu alemão e naturalizado norte-americano Arthur Kaufmann,¹⁵ o retrato (Figura 3) mostra Ema Klabin como uma mulher moderna e que traja roupas veranis esportivas, sem o rigor das roupas comumente utilizadas nos retratos encomendados, ainda durante sua época, não obstante ser representada como “uma grande dama aristocrática, ao mesmo tempo dotada de atributos olímpicos de coragem e beleza, amante da natureza e dos animais”.¹⁶ A retratada aparece com sua Irish setter Doca, que é retratada a partir de fotografias, devido à dificuldade da pose da modelo canina, segundo conversa com o curador Paulo de Freitas Costa.¹⁷

13. Segundo Stanislaw Mossakowski, na *Passio S. Caeciliae*, conhecida como a mais antiga descrição da vida da santa, datada do século V ou VI, há uma citação durante o casamento de Santa Cecília com Valeriano, na qual a música aparece como canto aos céus: “*Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantatibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*”. (“Veio o dia no qual o casamento foi arranjado e os órgãos tocavam. Ela cantou para o Senhor sozinha em seu coração, dizendo: deixe meu coração e corpo serem imaculados para que eu não seja confundida.”) (MOSSAKOWSKI, 1968, p. 4).

14. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

15. Arthur Kaufmann foi uma importante figura do movimento artístico Nova Objetividade. Também foi membro fundador do grupo Jovens da Renânia, em 1919. Jovem artista alemão, Kaufmann foi demitido da Escola de Artes Aplicadas de Dussel-

Figura 2 Ema e a cadela Doca na escadaria da casa da Rua São Vicente de Paulo, 1949, fotografia, F-1832. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo.

dorf, em 1933. Fugindo da Alemanha, Kaufmann vai para os Estados Unidos, onde refaz sua vida e carreira. Torna-se retratista especializado e pinta retratos de George Gershwin, Albert Einstein, entre outros (ARTHUR KAUFMANN, 2018).

16. COSTA, 2007, pp. 82.

17. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

18. LAFER, 2017, p. 10.

19. COSTA, 2007, p. 82.

20. O retrato de Hessel Klabin foi doado ao acervo do Hospital Israelita Albert Einstein, por Ema Klabin, no ano de 1969. Informação obtida na Exposição “Retratos de Ema por Warchavchik, Kaufmann e Bella Prado”, realizada na Fundação Ema Klabin, de 19 de outubro a 15 de dezembro de 2019, com curadoria de Paulo de Freitas Costa.



Por ser representada como uma mulher moderna, Ema Klabin parece assumir a persona da mulher moderna, que tem poder de decisão e personalidade forte, característica observada por seu primo em segundo grau, Celso Lafer.¹⁸ Por ter assumido cadeira do conselho diretivo da empresa Klabin, Irmãos e Cia., Ema Klabin constrói sua persona empresarial, cuja identidade pode ser observada nesse retrato de Kaufmann, artista vanguardista alemão, que possui uma extensa produção de retratos, que incluem muitas figuras importantes da comunidade judaica americana,¹⁹ além do próprio pai de Ema, Hessel Klabin,²⁰ cujo retrato

póstumo foi encomendado no ano de 1947, assim que Ema conheceu o artista.²¹ A escolha de Kaufmann para retratá-la revela ainda alguns pontos a serem analisados. Quando o artista vem para o Brasil, hospeda-se por várias temporadas em Nova Friburgo, cidade localizada na Serra Fluminense do estado do Rio de Janeiro, onde moram sua filha Miriam e o marido, Hans Etz, com quem teve dois filhos. Entretanto, Paulo de Freitas Costa²² propõe que o ponto de encontro entre Ema Klabin e o artista aparentemente tenha ocorrido a partir da exposição retrospectiva de Arthur Kaufmann no Ministério da Educação no Rio de Janeiro, em 1946, ocasião em que a colecionadora teria visitado a referida exposição. Aliás, a mesma exposição foi realizada no Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), no ano de 1947.



Figura 3 *Retrato de Ema Gordon Klabin*, Arthur Kaufmann, 1949, óleo sobre tela, 73 x 100 cm, M-0829. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo.

Ainda no que tange à escolha e contratação de Kaufmann para a confecção do retrato de Ema Klabin, salienta-se que a retratada era prima de Jenny Klabin Segall, casada com o artista Lasar Segall (1889–1957),²³ com quem mantinha um relacionamento próximo.²⁴ Uma questão a ser mencionada se refere ao fato de que Lasar Segall não faz retratos por encomenda, segundo Costa,²⁵ que ainda destaca o fato de que Ema Klabin apenas adquiriu obras de Segall após sua morte das mãos de sua prima Jenny, viúva do artista, para que o sonho de abrir

21. Texto de parede por Paulo de Freitas Costa na exposição “Retratos de Ema por Warchavchik, Kaufmann e Bella Prado”, realizada na Fundação Ema Klabin, de 19 de outubro a 15 de dezembro de 2019, com curadoria de Paulo de Freitas Costa.

22. Idem.

23. LASAR SEGALL, s. d.

24. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

25. Informações cedidas pelo curador Paulo de Freitas Costa em 28 de outubro de 2019.

26. Informações cedidas pelo curador Paulo de Freitas Costa, em 28 de outubro de 2019.

o Museu Lasar Segall se concretizasse como, de fato, se concretizou. Assim, a escolha de Kaufmann parece estar mais vinculada à identificação com os emigrados judeus e o número de retratos de personagens famosos realizados pelo artista, segundo Costa revela.²⁶

Um fato curioso em relação a essa obra se refere à semelhança que guarda com o *Retrato de dama como Diana caçadora* (Figura 5), pintado pelo artista italiano Pompeo Girolamo Batoni em 1760. Apesar das semelhanças iconográficas entre ambas, salienta-se a fundamental distinção entre uma personificação de uma dama como a figura mitológica Diana e um retrato realizado a partir de fotografias e estudos preparatórios como o desenho em lápis sobre papel (Figura 4).



Figura 4 Estudo preparatório para o *Retrato de Ema Klabin*, Arthur Kaufmann, 1949, grafite sobre papel, dimensões não fornecidas, M-1022. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo.



Figura 5 *Retrato de dama como Diana caçadora*, Pompeo Girolamo Batoni, década de 1760, óleo sobre tela, 77,5 x 101 cm, M-0765. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo.

27. Galeria fundada em 6 de novembro de 1932 (GALLERIA SABATELLO, s. d.).

28. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

Atualmente localizada na galeria da Fundação Ema Klabin, a pintura de Batoni foi adquirida no ano de 1951, diretamente da Galleria Sabatello,²⁷ em Roma, e Paulo de Freitas Costa²⁸ sugere que Ema possa ter visto o quadro antes disso e que o mesmo tenha servido de modelo para a pintura de Kaufmann, muito embora não haja qualquer documento que comprove a ligação entre ambos os qua-

dros. O que se sabe é que *Retrato de dama como Diana caçadora*, atribuído erroneamente, na época de sua aquisição, a Charles-André van Loo (1705–1765),²⁹ é a obra favorita da colecionadora, e, assim que Ema se muda para sua nova casa, ela o coloca em um cavalete próximo da entrada de sua residência, em um local que recebe raios solares, conforme dito anteriormente, demandando restauro em sua parte traseira. Por ser o quadro favorito e por trazer a personificação da figura mitológica Diana, propõe-se que, assim como Diana, Ema se aproprie da imagem mitológica como a encarnação da guerreira que vence dificuldades. Tendo um cão da raça galgo italiano,³⁰ a dama batoniana se apresenta de frente para o observador, trazendo seus atributos imagéticos: arco na mão esquerda e meia-lua na cabeça, além do estojo de flechas em suas costas. Aqui, ainda se destaca a roupa utilizada pela figura, constituída de vestido de veludo azul e manto vermelho, vestimentas retratadas também por Pompeo Girolamo Batoni no *Retrato da princesa Giacinta Orsini Buoncampagni Ludovisi*,³¹ de cerca de 1758, que mede 100 por 137 centímetros e pertence a uma coleção particular. Trazendo a representação de uma princesa italiana patrona das artes,³² o artista a insere em um espaço musical, pois a princesa segura uma lira com o braço direito, cuja mão traz uma coroa de louros, enquanto a mesma se apoia sobre um cravo, que possui uma partitura, além de livros e escultura. Assim, como Ema Klabin se identifica com a música, por relações paternas – Ema preserva o piano de seu pai –,³³ aqui se observa um retrato de uma nobre em vestimentas muito semelhantes às do quadro pertencente à coleção Ema Klabin, não obstante não ser possível a identificação da dama personificada.

Ainda em relação à pintura de Batoni, Enrico Castelnuovo³⁴ cita:

Logo Batoni se torna o retratista da moda entre os milordes ingleses e os aristocratas de passagem em Roma. Com frequência, ele os representou cercados de estátuas antigas, de que possuía os moldes em seu estúdio, rodeados de vasos clássicos, ou ainda ao ar livre, apoiados num altar, numa coluna, numa antiga balaustrada, enquanto ao fundo, precisando a situação do modelo, elevam-se grandes monumentos romanos. De certo modo, criou assim um retrato intelectual [...]

Parece, assim, evidente, que a aquisição da tela *Retrato de dama como Diana caçadora* funciona como um retrato intelectual da própria colecionadora Ema Klabin, uma vez que sua coleção de objetos artís-

29. FERNANDES, 2017, p. 90.

30. DUARTE JR.; MACHNIEWICZ, s. d.

31. PORTRAIT OF PRINCESS GIACINTA, s. d.

32. PORTRAIT OF PRINCESS GIACINTA, s. d.

33. O piano está na sala de música na Fundação Ema Klabin.

34. CASTELNUOVO, 2006, pp. 94–95.

Figura 6 Retrato de Elizabeth Hamilton, Condessa de Gramont (1641-1708), século XIX, Itália, aquarela sobre pergaminho, 9,1 x 11,8 cm, M-0441. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo. Foto: Lívia Silva.



35. Conforme anotações da palestra “Obras italianas do século XVIII na Coleção Ema Klabin”, ministrada por André Tavares, no dia 26 de abril de 2014, na Fundação Ema Klabin.

36. MARANDEL, 1989, pp. 6–7, tradução nossa.

37. MARANDEL, 1989, p. 7, tradução nossa.

ticos bastante antigos também seja uma forma de construção de sua persona intelectual, que se insere em um espaço ricamente adornado, inclusive com balaustradas, assim como nos retratos batonianos citados. Aliás, a coleção Ema Klabin possui uma foto colorida, na qual a colecionadora aparece trajando um vestido de festa diante de uma de suas balaustradas, de forma semelhante ao *Retrato de dama como Diana caçadora*. Assim, sua coleção ganha sentidos de um discurso claramente pensado como forma de afirmação de sua personalidade empresarial e intelectual. Além disso, ainda cumpre ressaltar o resgate que Ema Klabin faz da obra de Batoni, antes mesmo de sua redescoberta nas décadas de 1960 e 1970, respectivamente em duas exposições, conforme aponta André Tavares.³⁵ Ainda dentro da concepção batoniana, destaca-se “seu ar de modernidade informal ao representar [suas figuras] em espaços seminaturais, frequentemente apresentando esculturas romanas ou descobertas arqueológicas admiradas ou até adquiridas por seus retratados”.³⁶ Assim, dentro de um ambiente artificialmente criado e composto por Batoni, ressalta-se igualmente a aproximação ao universo de Ema Klabin, enquanto colecionadora, intelectual e empresária, ao amalhar e construir sua narrativa pessoal através de sua prestigiosa coleção, e, assim como Athur Kaufmann, Batoni era “capaz de sentir o gosto do dia e satisfazer as necessidades de sua grande clientela da moda”.³⁷

A concepção da persona Ema Klabin se complementa através da coleção de 21 miniaturas que, ao longo de muitos anos permaneceu guardada na entrada do closet da colecionadora, à qual somente a colecionadora e sua camareira tinham acesso,³⁸ e hoje permanece guardada na reserva técnica do museu. Do conjunto todo, aqui se destacam três delas, por possuírem maior quantidade de dados disponíveis, conforme supramencionado. O primeiro deles é *Retrato de Elizabeth Hamilton, Condessa de Gramont (1641-1708)* (M-0441),³⁹ cópia de Peter Lely produzida na Itália, no século XIX, cuja imagem traz uma dama de corte, trajando um longo vestido decotado, em um suporte oval feito em aquarela sobre pergaminho (Figura 6).

Os dois últimos exemplos possuem identificação das retratadas, conforme se observa em *Retrato da condessa Elisabeth Gräfin Grosvenor e Marquesa de Westminster* (M-0839), cópia de Thomas Lawrence (Figura 7),⁴⁰ e *Retrato da czarina Marie Feodorovna* (M-0848),⁴¹ com autoria definida do artista russo Augustin Ritt, que retrata a segunda esposa do czar Pavel I, da Rússia (Figura 8).



Figura 7 *Retrato da Condessa Elisabeth Gräfin Grosvenor e Marquesa de Westminster*, c. 1890, Inglaterra, aquarela sobre marfim, 5,5 x 7 cm, M-0839. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo. Foto: Lívia Silva



Figura 8 *Retrato da Czarina Marie Feodorovna*, Augustin Ritt, c. 1790, 9 x 11,6 cm, M-0848. Fundação Ema Gordon Klabin, São Paulo. Foto: Lívia Silva

38. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

39. Ficha catalográfica fornecida pelo curador Paulo de Freitas Costa.

40. Disponível em: <https://emaklabin.org.br/explore/obras/retrato-de-elisabeth-grafin-condessa-de-grosvenor-e-marquesa-de-westminster-miniatura/?highlight=M-0839%20>. Acesso em: 28 out. 2019.

41. Ficha catalográfica fornecida pelo curador Paulo de Freitas Costa.

ASSIM, DENTRO DE UM AMBIENTE ARTIFICIALMENTE CRIADO E COMPOSTO POR BATONI, RESSALTA-SE IGUALMENTE A APROXIMAÇÃO AO UNIVERSO DE EMA KLABIN, ENQUANTO COLECIONADORA, INTELLECTUAL E EMPRESÁRIA, AO AMEALHAR E CONSTRUIR SUA NARRATIVA PESSOAL ATRAVÉS DE SUA PRESTIGIOSA COLEÇÃO.

A narrativa criada por Ema Klabin se dá pelos trajetos de sua coleção e se complementa por sua coleção de miniaturas, não vistas como obras de arte a serem expostas aos visitantes de sua casa, mas como modelos de comportamento e vestimenta a ser diariamente escolhida, guardadas as distinções da moda durante os séculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se, portanto, as três miniaturas e cotejando-as às três pinturas aqui analisadas, propõe-se que Ema Klabin se identificava com cada uma de suas miniaturas ao escolher suas roupas em seu closet, interpretação corroborada por Paulo de Freitas Costa,⁴² e que a escolha de sua indumentária e a circulação por sua coleção repleta de obras de temática feminina também se tornaram parte de seu discurso narrativo, ou melhor, de sua persona enquanto colecionadora, intelectual e empresária em São Paulo. Assim, portanto, como “atriz” na sociedade, Ema Klabin se travestiu e revestiu de comportamentos a serem seguidos a partir de sua importante coleção, comportamentos esses variados conforme sua atuação.

42. Informações obtidas durante conversa com o curador Paulo de Freitas Costa no dia 19 de setembro de 2019, na Fundação Ema Klabin.

Referências

ARTHUR KAUFMANN (German-American 1888–1971). *Invaluable*, 2018. Disponível em: <https://www.invaluable.com/auction-lot/arthur-kaufmann-german-american-1888-1971-108-c-a0e46e880c>. Acesso em: 7 out. 2019.

- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA, Paulo de Freitas. *A Casa da Rua Portugal*. Catálogo da Exposição realizada na Fundação Ema Klabin de 23 de agosto a 30 de novembro de 2014. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014.
- COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- DUARTE JR., Elias P.; MACHNIEWICZ, Roberto. O pequeno lebre italiano: ponto de vista sobre a raça. *Canil do Reino*, s. d. Disponível em: <http://www.inf.ufpr.br/elias/canildoreino/infoPort.html>. Acesso em: 11 out. 2019.
- FERNANDES, Cássio. Retrato de dama florentina, de Alessandro Allori, na Coleção Klabin. In: COSTA, Paulo de Freitas (Org.). *A coleção Ema Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, 2017.
- GALLERIA SABATELLO. *Archivio della Scuola Romana*, s. d. Disponível em: <http://www.scuolaromana.it/luoghi/gallsab.htm>. Acesso em: 11 out. 2019.
- LAFER, Celso. Os privilégios da visão. In: COSTA, Paulo de Freitas (Org.). *A coleção Ema Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, 2017.
- LASAR SEGALL. *Museu Lagar Segall*, s. d. Disponível em: <http://www.mls.gov.br/lasar-segall>. Acesso em: 20 out. 2019.
- LOUISE-DIANE D'ORLEANS, princesse de Conti (1716–1736). In: RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. Plateforme Ouverte du Patrimoine, s. d. Disponível em: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE007363>. Acesso em: 7 out. 2019.
- MARANDEL, Patricia (Org.). *Europe in the age of enlightenment and revolution*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

MOSSAKOWSKI, Stanislaw. Raphael's "St. Cecilia": an iconographical study. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 31, n. 1, pp. 1—26, 1968.

PHILIPPOV, Karin. Entre o sacro e o profano: o caso do Retrato de dama como Santa Cecília (c. 1720) e suas relações sacro-profanas na Coleção Ema Gordon Klabin. *Mirabilia Ars*, n. 8, pp. 103–112, 2018. Disponível em: https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/5_0.pdf. Acesso em: 7 out. 2019.

PORTRAIT OF PRINCESS GIACINTA Orsini Buoncampagni Ludovisi. *Web Gallery of Art*, s. d. Disponível em: https://www.wga.hu/html_m/b/batoni/giacinta.html. Acesso em: 10 out. 2019.

KARIN PHILIPPOV é historiadora da arte e educadora patrimonial, pós-doutoranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA–Unesp), sob a supervisão de Percival Tirapeli, pós-doutora em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH–Unifesp), sob supervisão de Angela Brandão, doutora e mestra em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH–Unicamp), especialista em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), especialista em Arte e Cultura pelo IA–Unesp e bacharel em Artes Plásticas pelo IA–Unesp. Tem experiência em história da arte, arte religiosa, Benedito Calixto e patrimônio e diversos artigos e capítulos de livros publicados.



VISITA-EMA-VISITA-MAB-VISITA: CONSTRUINDO TECIDOS EDUCATIVOS

CRISTIANE ALVES
TATIANA BO
WAGNER PEREIRA

Resumo

O artigo destaca a experiência de parceria realizada entre os educativos da Fundação Ema Klabin e do MAB–Faap, nos anos de 2017 e 2018. Sendo um programa permanente e considerando as diferenças entre instituições, acervos, políticas de visitação e regime contratual de suas equipes – situação tão cotidiana nos educativos e que impõe diferentes formatos de ação – refletimos sobre os desafios que se apresentam ao criarmos redes de atuação em parceria e quais soluções encontradas para tal. Relatando essa experiência, o artigo analisa seu impacto no tripé formado pelos educadores, em uma perspectiva de formação continuada e o caráter multiplicador dessa formação; pela geração de conteúdos advindos tanto das pesquisas sobre os acervos quanto do desenvolvimento das ações de mediação e abordagens pedagógicas; e pelo impacto nas instituições, essas depositárias dos resultados dessa experiência e dos conhecimentos produzidos com ela. Ainda, a recepção do público, objetivo primeiro da parceria, gerando, por parte desse, a percepção do museu como espaço democrático e aberto a inúmeras experiências que vão além do conhecimento, do qual parte para alcançar outros desdobramentos.

Palavras-chave

mediação; visitas integradas; redes de trabalho; parcerias institucionais; propostas educativas; casa-museu; espaço museológico; expografia; curadoria.

“É preciso substituir um pensamento que isola e separa por um pensamento que distingue e une. É preciso substituir um pensamento disjuntivo e redutor por um pensamento do complexo, no sentido originário do termo *complexus*: o que é tecido junto.”

1. MORIN, 2000, p. 87.

Edgar Morin¹

Este artigo refletirá sobre a ação educativa VISITA-EMA-VISITA-MAB-VISITA, parceria realizada entre os educativos da Fundação Ema Klabin e do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB–Faap). A parceria – iniciada em 2017 – pretende ser um programa permanente entre os educativos das duas instituições, diversificando e adensando suas propostas, por meio de uma ação de visitas integradas para o público, de intercâmbio e de formação da equipe educativa.

Ao debruçarmo-nos nos sentidos que movem uma ação educativa, é pertinente revisitarmos a trajetória percorrida no âmbito da educação em museus, entendendo que toda a ação – independente de sua amplitude – se encontra nesse fluxo, inserida em um contexto que dela faz parte.

A educação em museus é relativamente recente e tributária de um modelo de museu do século XIX, que se pretende enciclopédico, ao pesquisar, coletar e preservar peças dentro de um amplo espectro científico. Esse modelo se compromete com uma construção simbólica da nação, exaltando a história oficial, os heróis nacionais, celebrando as riquezas naturais, o progresso e construindo uma representação identitária que privilegia as elites e as personalidades históricas.² O museu como espaço de educação, nesse contexto, objetivava educar o povo ao transmitir valores oficiais, e a visita educativa se caracterizou, ao longo de décadas, por ser um complemento dos conteúdos escolares, conforme nos traz Martha Marandino: “[...] era o ideal de ‘lição das coisas’, no qual o aluno visitava o museu para observar ‘ao vivo’ o que havia sido ensinado ‘em teoria’ nos bancos escolares”.³

Durante as décadas de 1960 e 1970, houve mudanças nesse campo, culminando na Nova Museologia, que rompeu com as estruturas hierarquizadas e incorporou a preservação e memória de grupos e comunidades até então excluídos. Os museus atuaram na promoção de ações para democratização da cultura, com foco no principal seu papel social e seu comprometimento com o patrimônio das comunidades, instaurando um espaço de debate e reflexão crítica voltado a todos os públicos e concorrendo para a participação e autonomia cada vez maior dos educativos, conforme destaca Martha Marandino: “os museus foram assumindo cada vez mais uma forma própria de desenvolver sua dimensão educativa”.⁴

Os educativos, presentes em quase todas as instituições, têm tido papel estratégico na democratização de acesso ao museu, considerando

2. JULIÃO, 2006.

3. MARANDINO, 2008, p. 9.

4. MARANDINO, 2008, p. 12.

que, por meio das visitas, públicos que não teriam o hábito de frequentá-lo poderiam ter uma experiência nesse lugar.

Em teoria, essa relação pode ser entendida de forma simplista e imediata ao considerar democratização do acesso como número de público atendido. Porém, na prática essa é uma conquista a longo prazo e resultante de um trabalho lento e contínuo de construção e formação de público.

A descontinuidade de equipes de educadores e/ou estagiários com contratos temporários gera, por um lado, a constante ruptura de projetos e processos educativos voltados para o público e, por outro, obriga os profissionais a transitarem em diversas instituições, possibilitando a multiplicação das ações e propostas educativas por onde passam. Embora o caráter multiplicador seja sempre positivo, é na continuidade das equipes que a consolidação dos programas se verifica.

A instabilidade do ofício e a constante descontinuidade dos processos educativos nas instituições faz necessária a legitimação e a documentação de nossas ações, como nos traz Paulo Freire: “[...] e, na razão mesma em que o que fazer é práxis, todo fazer do que fazer tem de ter uma teoria que necessariamente o ilumine. O que fazer é teoria e prática. É reflexão e ação.”⁵ A parceria realizada pelos educativos da Fundação Ema Klabin e do MAB–Faap relatada nesse artigo contribui para essa reflexão.

Desenvolver uma parceria de longo prazo que abranjeu o desenvolvimento de visitas integradas para o público e a formação de sua equipe interna suscitou desafios iniciais. Como trabalhar juntos? Como desenvolvermos ações e visitas integradas em acervos e expografias tão diferentes? Como viabilizar a comunicação entre as equipes que geram as ações dentro de formatos e condições de trabalho cotidiano tão diverso? Como demandas de instituições diferentes podiam ser acomodadas para dar espaço a um projeto conjunto?

Segundo Renata Sieiro Fernandes, o “projeto de ação educativa é algo que só acontece no tempo e no espaço, em projeção, portanto, não existe previamente [...] Assim, aqui se entende o conceito de projeto como lançamento, e seu percurso somente pode ser traçado e conhecido quando se põe um fim, provisório ou definitivo, em seu curso, o que implica um conhecimento reflexivo e retrospectivo, ainda que o tempo todo isso esteja em prática.”⁶

Essa perspectiva de trabalho tem como premissa a incerteza no campo da execução, que, por sua vez, ocorre em um tempo e espaço únicos, e nela refletimos sobre essa parceria e seus desdobramentos.

5. FREIRE, 2010, p. 70.

6. FERNANDES, 2016, p. 121.

EM TEORIA, ESSA RELAÇÃO PODE SER ENTENDIDA DE FORMA SIMPLISTA E IMEDIATA AO CONSIDERAR DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO COMO NÚMERO DE PÚBLICO ATENDIDO. PORÉM, NA PRÁTICA ESSA É UMA CONQUISTA A LONGO PRAZO E RESULTANTE DE UM TRABALHO LENTO E CONTÍNUO DE CONSTRUÇÃO E FORMAÇÃO DE PÚBLICO.

Essa parceria se construiu com base nas semelhanças e possibilidades, pela cooperação e pela disponibilidade de trabalhar juntos. A distância, ocasionada pelas demandas e formatos de trabalho em cada instituição não foram empecilhos à comunicação, mas pontos que enriqueceram nosso olhar ao mirar diferentes realidades.

Assim, as diferenças tão prementes entre as coleções, curadorias e espaços expográficos se converteram em terrenos profícuos à pesquisa dos conteúdos e à investigação de estratégias de mediação.

O INÍCIO

A Fundação Ema Klabin, uma casa-museu, antiga residência da colecionadora Ema Gordon Klabin, abriga um acervo reunido em aproximadamente quarenta anos e apresenta diferentes tipologias, que abrangem artes visuais, artes decorativas, mobiliário, objetos etnográficos e livros.⁷ O curador Paulo de Freitas Costa preservou o registro da casa em seu projeto curatorial que traz uma percepção do ambiente residencial, ao mesmo tempo que valoriza a coleção e a atuação da família Klabin-Lafer na cidade.

O Museu de Arte Brasileira da Faap surge do sonho de Armando Alvares Penteado, que deixou por testamento que parte de seus bens fossem destinados à criação de uma pinacoteca e uma escola de artes. Falecido em 1947, sua esposa, dona Annie Penteado, iniciou o projeto que viria concretizar o seu desejo, iniciando no mesmo ano a Fundação. Em 1961, o museu abriu suas portas, partindo da coleção de arte do casal e abrigando sua primeira exposição, “Barroco no

7. COSTA, 2007.

Brasil”. Hoje seu acervo conta com aproximadamente 3 mil obras de quase seiscientos artistas diferentes, abrangendo produções das artes visuais dos séculos XIX, XX e XXI. Dentre o acervo, destacam-se obras vinculadas à vanguarda modernista, agrupações e movimentos artísticos de todo o século XX, um setor de arte contemporânea e uma nova coleção de moda contemporânea.

Assim, temos duas importantes mulheres que reuniram coleções diversas em suas tipologias e interesses expostos em museus com curadorias e expografias distintas.

O primeiro disparador para a parceria foi perceber a atuação dessas mulheres em seus contextos sociais e as reverberações de suas ações na sociedade a elas contemporânea, o que a nosso ver já se configura um ponto de convergência. Ressalta-se que a aquisição de peças do Barroco brasileiro por Ema Klabin teve influência direta na exposição “Barroco no Brasil”, iniciativa de dona Annie Penteadó. O segundo passo foi investigar as exposições, por intermédio de visitas com toda a equipe educativa aos dois museus: a Fundação Ema Klabin, museu que expõe sua coleção de forma permanente, e a coleção de Annie Penteadó, exposta em uma programação anual de exposições temporárias.

Em 2017 a Fundação Ema Klabin esteve em diálogo com “Eterna trilogia: retrato, paisagem e natureza morta”, nas quais os gêneros da pintura foram investigados nas duas coleções. No ano seguinte, as exposições “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez” e “P\B – acervo MAB” fomentaram o diálogo com a coleção Ema Klabin por intermédio da tapeçaria, artes decorativas, pintura e gravura.

Esses momentos iniciais de encontro e reconhecimento das equipes, exposições e expografias foram fundamentais para o trabalho que se desenvolveu ao longo do ano. A edição de 2018 possibilitou não apenas uma visita ao espaço parceiro, mas também a vivência de propostas educativas que vinham sendo realizadas: o educativo da Fundação Ema Klabin realizou com a equipe parceira um piquenique no jardim, seguida de uma visita ao museu com a ação educativa “Jogo museu da mentira”; por sua vez, o educativo do MAB–Faap realizou com os parceiros a visita à exposição propondo a vivência “Tear de dedo”, que dialoga com o trabalho de Jacques Douchez.

É importante ressaltar que a ação não gera apenas o reconhecimento de espaços e equipes, mas promove a privilegiada posição de estar no papel de público ao vivenciar a proposta educativa do parceiro, durante a visita à exposição. Essa dimensão confere respeito ao trabalho do outro, compartilhamento e troca de experiências.

A AÇÃO

O objetivo fundamental da parceria é proporcionar ao público visitas integradas nos dois museus. Isso se construiu a partir de duas ações centrais: as visitas – considerando as temáticas selecionadas, pesquisa sobre o tema, estratégias de mediação e propostas poéticas – e a metodologia de trabalho – gestão da parceria, produção das visitas e formação de equipe de educadores.

A primeira visita em junho de 2017 gerou, após avaliação de seus resultados, o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho: partimos da escolha de um tema a cada mês como disparador para a pesquisa dos educadores no acervo de sua instituição/exposição. Concomitantemente, os educadores deram andamento à pesquisa e à elaboração da mediação, construída a partir das obras selecionadas para a temática; em torno de questões problematizadoras, as quais aprofundam o tema proposto, provocam diálogos e acomodam os diversos pontos de vista trazidos pelos visitantes. Ao final, os visitantes são convidados para participar de uma proposta poética em um exercício de imersão no tema, por meio de uma oficina, sensibilização ou jogo. Durante essa prática o visitante pode elaborar o que foi discutido por outro viés de percepção que não apenas o dialógico e explorar a expressividade na produção de um fazer e/ou do corpo, de forma mais ampla.

O ponto fundamental da ação que se materializa na visita é o desenvolvimento da mediação, centrada nas abordagens que orientam o diálogo, nas questões provocadoras de conversas e debates, nos estímulos visuais e sensoriais que se materializam em diferentes meios que são agregados ao percurso, como imagens de apoio, ou textos. Isso envolve a consideração dos ritmos, da linguagem e da comunicação com o público. Prioriza, como um valor e ação, a abertura necessária para que cada um possa construir sua própria percepção, espaço para a diversidade de olhares, pensamentos e silêncios. Por fim, convidamos o público a interagir expressivamente a partir das experiências dialógicas e reflexivas da visita.

A mediação é, portanto, resultado de um processo desenvolvido pelo educador que parte dos seus conteúdos, mas os elabora extraíndo o máximo de suas potências na forma de uma experiência de diálogo e convivência, artística, sensorial ou sensível – o que denota um trabalho que se constrói no processo. Assim, aqui, ressalta-se a complexidade de uma parceria de trabalho entre os dois educativos que se pretende a esses pressupostos.

ISSO ENVOLVE A CONSIDERAÇÃO DOS RITMOS, DA LINGUAGEM E DA COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO. PRIORIZA, COMO UM VALOR E AÇÃO, A ABERTURA NECESSÁRIA PARA QUE CADA UM POSSA CONSTRUIR SUA PRÓPRIA PERCEPÇÃO, ESPAÇO PARA A DIVERSIDADE DE OLHARES, PENSAMENTOS E SILÊNCIOS.

Não se trata aqui de suprir no público o conhecimento sobre o que as duas coleções e seus espaços expositivos representam e guardam, mas propor a ampliação do debate por via do olhar e do diálogo, investigando temas que geram uma rede de possíveis formas de se apropriar de dois espaços/coleções – aparentemente – tão diferentes.

Com base nas experiências, pode-se desenvolver um diálogo com as reflexões de Jacques Rancière,⁸ que nos fala sobre “transportar o abismo que separa atividade de passividade” e “ignorar a desigualdade das inteligências”, ou seja, colocar o visitante como produtor de conhecimento e em uma experiência ativa que não pressupõe hierarquizações entre educador e público, localizando essa ação que não pretende totalizar e sintetizar a experiência de visita ao museu, mas abri-la a inúmeras possibilidades, nas quais o visitante tem a autonomia de pensar, refletir e se apropriar do museu.

Nessa perspectiva, o educador, também aprendiz, também espectador, envereda junto com o público nessa ação na qual os pontos se interligam – instituições, coleções, expografias – convergem e divergem, se permitindo as descobertas.

O trabalho de formação entre duas equipes educativas de museus diferentes é fundamental, pois proporciona um espaço de trocas no qual o educador de uma instituição pode junto com o outro se permitir a um olhar “ignorante” sobre seu próprio objeto de pesquisa, no sentido de abolir distâncias de conhecimento e estar junto na descoberta.

A FORMAÇÃO: INTERCÂMBIOS E TROCA DE FAMÍLIA

Explicar o trabalho educativo dentro de um museu pode ser uma tarefa difícil. Isso porque o desenvolvimento desse ofício carrega em si as características específicas de uma instituição, seu acervo, seu público e os trabalhadores que pertencem a esse espaço. Tendo tal perspectiva

em mente, ao refletir sobre qual seria a melhor maneira de efetivar esta parceria, decidiu-se que cada educador poderia vivenciar a outra instituição durante um dia de trabalho. Isso permitiu que a relação entre os educadores se fortalecesse e que se pudesse notar especificidades de cada lugar no qual se encontravam. Foi possível acompanhar o atendimento do público, as relações entre os próprios educadores e também entender melhor esse desenvolvimento.

A experiência foi gratificante para todos; conhecer as estratégias e os desafios de cada instituição foi enriquecedor, e o trabalho cotidiano criou um vínculo importante para a parceria. A ação de troca e intercâmbio de educadores resultou em oportunidade de perceber de forma mais ampliada a natureza do trabalho e sua organização. Tivemos nesses dois anos de parceria equipes com perfis profissionais, trajetórias e experiências diferentes; o convívio que se estabelece desenvolve no outro um olhar sobre essas diferenças – por exemplo, a equipe da Fundação Ema Klabin é constituída quase que em sua maioria por educadores que não tiveram experiência em exposições temporárias, e a relação com os educadores do MAB–Faap, que por sua vez, tiveram pouca ou nenhuma experiência com acervo permanente, gerou a ampliação da percepção sobre a área como um todo.

Outro ponto de contato é a percepção das diferenças no atendimento a público espontâneo, grupos agendados e a programação para os públicos específicos nos dois museus: em uma análise superficial, pode-se considerar que essas rotinas de visita/programação são semelhantes em todas as instituições, mas é justamente esse momento de imersão que possibilita perceber o quanto é possível desenvolver formas de organização e gestão do trabalho diferentes e o quanto essas formas atendem ao perfil da instituição e da equipe educativa. Imergir nesse cotidiano foi ampliar conceitos a partir das práticas.

METODOLOGIA E GESTÃO DA PARCERIA

Ao considerarmos a urgência de demandas sempre constantes que se apresentam cotidianamente, é quase impossível pensar em uma parceria que possa, com qualidade de ação, abarcar visitas integradas e formação de equipe.

Considerando a logística que envolve encontros de formação com toda a equipe das duas instituições, intercâmbio de educadores, desenvolvimento de uma visita e proposta poética entre duas equipes de diferentes instituições, dentro da rotina de um museu, o apoio das direções – Paulo de Freitas Costa, curador e diretor da Fundação Ema

Klabin, Ana Maria Odélius, gerente administrativa da Fundação Ema Klabin, e Fernanda Celidônio, diretora do MAB–Faap – foi fundamental para a realização do projeto e para que prevalecesse a qualidade que buscamos, com ações encadeadas que possibilitam um melhor aproveitamento do tempo e recursos humanos.

Assim, começamos sempre pelo *release* da visita feito pelas duas instituições e a divulgação de acordo com os meios específicos de cada museu. A inscrição foi feita pela Fundação Ema Klabin em parceria com seu setor de comunicação, coordenado por Henrique Godinho.

A visita inicia sempre no MAB–Faap às 14h, conduzida pelos educadores responsáveis pelas propostas e acompanhada também por um educador da Fundação Ema Klabin. Após 45 minutos de visita, o grupo e os educadores utilizam a van fornecida pelo MAB–Faap para o traslado até a Fundação Ema Klabin, prevendo nesse trajeto trinta minutos. Ao chegar à Fundação Ema Klabin, o grupo encontra um *coffee break*, e a visita continua por mais 45 minutos. Os últimos quarenta minutos são dedicados à proposta poética, que acontece na área de eventos da Fundação Ema Klabin.

RELATO DOS EDUCADORES

FELIPE AZEVÊDO

THAIS CALIL

TALITA SANCHEZ

Esse relato foi escrito por três educadores que participaram das visitas integradas, dentro parceria VISITA–EMA–VISITA–MAB–VISITA, em 2017 e 2018: Felipe Azevêdo, Thais Calil e Talita Sanchez. Em 2017, Felipe e Thais integravam a equipe de educadores da Fundação Ema Klabin, enquanto Talita integrava a equipe do MAB–Faap, tendo participado do último encontro da parceria deste ano. Em 2018, houve algumas alterações nas equipes de ambas as instituições, tendo Thais concluído seu contrato de estágio e sendo admitida no MAB–Faap e

Talita permanecido, enquanto Felipe continuou como educador da Fundação Ema Klabin.

Durante esses dois anos propusemos ao público mediações com abordagens inusitadas, buscando olhar para os dois espaços através de outros ângulos que nem sempre conseguimos desenvolver na visita regular. Essas escolhas foram sempre feitas em conjunto pelas duas equipes e, no geral, partiram da nossa relação com o conteúdo das obras expostas, sendo bastante influenciadas por nossas experiências como educadores.

Da experiência de 2017, destacamos a visita integrada “Encontrar-se, perder-se: identidade, rostidade e máscaras”. A partir dessa proposta, foi possível abordar o gênero do retrato presente na exposição do MAB.⁹ Parte das obras eram contemporâneas, e foi possível abordá-las numa perspectiva identitária e interpessoal dessas personagens.

Na Fundação Ema Klabin, os retratos selecionados eram de períodos anteriores, e foram também discutidas questões identitárias, porém refletimos sobre a finalidade desses retratos, questionando-se para quem e por que foram realizados. Para essa visita, foi proposta uma oficina de construção de máscaras de papel machê. Cada participante poderia incluir traços identitários em seu trabalho, de modo que sua máscara representaria a forma como gostaria de ser retratado ou como achava que era visto, pelo do olhar do outro.

Outro tema de destaque na parceria foi o da visita “Favor não tocar! Superfícies, texturas e materialidade”, originada pelo incômodo com a presença de avisos de “favor não tocar” e “favor não sentar” na Fundação Ema Klabin. Isso acabou servindo como estímulo para tentar trabalhar na mediação o sentido do tato, através de estratégias que buscassem uma sinestesia entre o olhar para um objeto museológico e as texturas que esse olhar podem nos fazer sentir, partindo da percepção de que o material utilizado influencia na sensação que temos ao olhar para determinada peça.

Na ocasião estavam sendo expostos na Fundação Ema Klabin¹⁰ trabalhos de Alex Flemming que consistiam em pinturas de cobras que utilizavam como suporte tapetes persas. Essas obras, em específico, por autorização do artista, poderiam ser tocadas, sendo exploradas na visita como uma forma de trabalhar o sensorial em relação aos outros tapetes presentes na coleção.

Assim, incentivando a reflexão sobre os diversos materiais utilizados para confecção de uma obra de arte, desde as obras contemporâneas de Alex Flemming, que propunham interferir em materiais poucos usuais para a pintura, até as pinturas de natureza-morta que buscavam

9. Exposição “Eterna trilogia: retratos, paisagens e naturezas-mortas”, MAB–Faap, 2017.

10. Instalação *Anaconda*, exposição “Alex Flemming: intervalo contemporâneo”, Fundação Ema Klabin, 2017.

em uma tela criar, através das técnicas e do visual, sensações, em que a tinta óleo mimetiza a textura das flores e frutas.

Como proposta prática, realizamos uma oficina sensorial, na qual os visitantes deveriam, de olhos vendados, tatear objetos selecionados pelos educativos e descrever para outra pessoa, que iria desenhar esse objeto em uma tela. A atividade propunha ressaltar a importância de sentidos como o tato, para uma experiência mais ampla quando visitamos um museu.

Em 2018, aproveitando o acervo de tapeçaria da Fundação Ema Klabin e a exposição de tapeçarias do artista Jacques Douchez,¹¹ elaboramos uma visita a partir da seguinte questão disparadora: tapeçaria é arte ou decoração? Sem a intenção de dar uma resposta fechada ao público, mobilizamos o trabalho de arte de Douchez; observamos sua técnica de produção e destacamos as formas, torções, vazios e cores da sua tapeçaria. Conseguimos, junto ao público, perceber que aquela produção não era capaz de cumprir a função tradicionalmente associada ao tapete, portanto, seria ligada a uma intencionalidade artística.

Quando chegamos a Fundação Ema Klabin identificamos as tapeçarias que havia no museu-casa, cada qual cumprindo uma função e ocupando um espaço diferente: havia tapetes no chão e tapeçarias nas paredes. A partir da observação e da descrição dessas peças, percebemos as diferenças nas técnicas, nos temas, nas cores e nos materiais.

Foi importante esse exercício a fim de concluirmos que existem intencionalidades diferentes, que devem ser pensadas nos contextos de sua produção. Para finalizar esse encontro, propomos a confecção de pequenos tapetes a partir da técnica chamada “tear de dedo”. Com as linhas, as mãos e o que mais havia disponível no jardim da Fundação Ema Klabin, tecemos nossos tapetinhos.

Ao longo desses dois anos e dos muitos temas trabalhados em conjunto pelas equipes, podemos destacar como educadores a importância que a parceria teve para enriquecer nosso processo de criação. Ao colocarmos o acervo do MAB–Faap e a Coleção da Fundação Ema Klabin lado a lado, potencializamos a nossa gama de assuntos a serem explorados, assim como as relações que podemos criar e os desafios de mediar espaços tão distintos.

Nesse sentido, não podemos esquecer o fator humano que envolve uma parceria como esta. Entrar em contato com o fazer do outro tem sido cada vez mais importante para nós educadores, não apenas para renovarmos nossos repertórios, mas também para avançarmos em relação ao momento da visita.

11. Exposição “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez”, MAB–Faap, 2018.

Em uma perspectiva mais pessoal, podemos relatar que é muito interessante quando o visitante se torna também participante e interage não só com questões, mas com experiências pessoais e assim constrói junto conosco a proposta de visita e os temas em discussão. A partir dessas ações, podemos criar e fortalecer redes em parceria com o público – costurando e tecendo nossos educativos.

Referências

- COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FERNANDES, Renata Sieiro. Educação não formal, projetos e o exercício da formação: por uma educação sem bússolas. In: AIDAR, Gabriela; CHIOVATTO, Milene; AMARO, Danielle Rodrigues (Orgs.). *Entre a ação cultural e social: museus e educadores em formação*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016. pp. 116–137.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a história do museu. *Caderno de Diretrizes Museológicas*, v. 1, n. 2, pp. 18–26, 2006.
- MARANDINO, Martha. *Educação em museus: a mediação em foco*. São Paulo: Geenf, Feusp, 2008.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2010.

CRISTIANE ALVES é arte-educadora, graduada pela Universidade São Judas Tadeu (USJT), pós-graduada em Arte Crítica e Curadoria pela Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo (PUC–SP) e em Educação em Museus pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC–USP). Atua com educação em museus desde 2002 e desenvolve ações educativas e de formação de educadores em instituições culturais e museológicas. Atualmente é coordenadora do educativo da Fundação Ema Klabin.

TATIANA BO é bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) e pós-graduada em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e coordenadora do setor educativo da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Tem-se dedicado ao estudo de museus de arte e moda e arte-educação.

WAGNER PEREIRA é assistente de coordenação do educativo do MAB–Faap.

FELIPE AZEVÊDO é bacharel em História formado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH–USP). Atua na área de mediação em museus desde 2013, período no qual ingressou na Fundação Ema Klabin, como estagiário, sendo efetivado como educador em 2015. Junto à equipe de educadores da Fundação, trabalha no planejamento de oficinas, jogos, desenvolvimento de roteiros para visitação e estratégias de mediação.

THAIS BRANDÃO CALIL é bacharela em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e aluna da licenciatura em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano. Atuou na educação não formal como educadora na Fundação Ema Klabin e mais tarde no MAB–Faap. Atualmente está na educação formal como professora auxiliar na educação infantil. Desenvolve pesquisas relacionadas ao fazer manual e a relação deste com o ambiente artístico.

TALITA SANCHEZ é graduada e mestra em História pela Unifesp e se dedica à pesquisa sobre Idade Moderna, visualidade, escrita acadêmica, direitos humanos e educação. Tem experiência em educação formal e não formal, tendo atuado como educadora no MAB–Faap em novembro de 2017 e de abril a dezembro de 2018. Atualmente é professora de ciências humanas e sociais aplicadas, adotando métodos pedagógicos sócio-construtivistas e de aprendizagem ativa no Senac–SP. Em 2019 iniciou o curso de Pedagogia na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Feusp).



CONSTITUIÇÃO DA PROGRAMAÇÃO MUSICAL E ARTÍSTICA DO NÚCLEO DE ESPETÁCULOS: EXPERIÊNCIA COMO PERCURSO PARA A SUA FORMAÇÃO¹

THIAGO GUARNIERI

Resumo

O artigo propõe, por meio do conceito de experiência do filósofo norte-americano John Dewey, situar a constituição da programação musical e artística desenvolvida pelo núcleo de espetáculos através da história da colecionadora Ema Gordon Klabin, assim como seus desdobramentos. Como parte intrínseca do fazer cultural da Fundação Ema Klabin, propõe também abrir para reflexão o papel de tais atividades como integrante das ações do museu para além do acervo e da visitação.

Palavras-chave

experiência; espetáculos; programação musical; John Dewey; Ema Klabin; programação artística.

1. É imprescindível manifestar meus sinceros agradecimentos a Débora Lauand e André Sanches de Abreu no desenvolvimento deste texto que, com paciência, contribuíram muito na construção das ideias e na organização do mesmo, assim como todo o esforço para a consolidação e manutenção das atividades que desenvolvemos. Agradeço imensamente a Paulo de Freitas Costa e Ana Maria Odelius que, neste percurso, construíram

“Devido a seu contínuo ressurgir, não há brechas, juntas mecânicas, nem pontos mortos, quando temos uma experiência. Há pausas, lugares de descanso, mas elas pontuam e definem a qualidade do movimento. Resumem o que se passou e evitam sua dissipação e sua vã evaporação.”²
John Dewey

APRESENTAÇÃO

A experiência na organização e realização de uma programação artística,³ inserida em uma instituição cultural encarregada de preservar a memória de Ema Gordon Klabin e estimular a pesquisa da coleção e o desenvolvimento potencial para o fazer cultural⁴ desta casa-museu, surge e desenvolve-se de forma a não somente a complementar, mas também como elemento transformador das vontades presentes nos trabalhos dos artistas envolvidos, da equipe e do público como manifestação intrínseca à economia da cultura e aos valores da Fundação.

Deste modo, a construção de uma reflexão capaz de sintetizar questões fundamentais à gestão desta programação no interior das relações de uma casa-museu que se propôs, desde sua gênese, erigir um espaço de cultura aberto ao público pode partir da compreensão processual das ações ali presentes, dos caminhos contingentes das relações humanas e das idealizações sobre esta instituição no decurso de sua constituição pertencente à história e memória da fundadora.

É imprescindível, portanto, contextualizar brevemente o percurso que se refere a implementação de atividades ligadas ao universo da música em 2009 – elemento inicial da programação artística a qual nos referimos – como parte da agenda da instituição a partir da vida e das experiências da colecionadora até a consolidação do núcleo de espetáculos em 2015.

MEMÓRIA E VIDA COMO TRANSFORMAÇÃO

Conforme descreve o curador da Fundação Ema Klabin, Paulo de Freitas Costa, no catálogo da exposição “A casa da rua Portugal”, a colecionadora passou grande parte de sua infância na Europa:

Quando Ema Klabin nasceu, em 1907, São Paulo já era a “metrópole do café”, mas ela pouco conheceu desse ambiente da Belle Époque. Surpreendida pela eclosão da Primeira Guerra Mundial, sua família, que se encontrava em viagem pela Europa, foi obrigada a residir na Suíça durante todo o conflito, retornando ao Brasil apenas em 1919.⁵

Sendo assim, com uma infância fortemente marcada pela tradição europeia, Ema Klabin foi desde muito cedo instruída e apresentada ao universo formal dessa cultura, que, dentre tantos elementos formativos, como a literatura, as línguas, as artes plásticas e os museus, teve na música fundamentos para a constituição de um gosto e apreço levados por toda sua vida. Em seu livro, *Sinfonia de objetos*, o curador diz:

A única educação formal que [Ema Klabin] teve foi neste período, já que, após seu retorno ao Brasil, continuou a estudar apenas com professores particulares, pois, segundo seu próprio depoimento, não havia condições naquele tempo para que mulheres estudassem, exceto os colégios católicos e a Escola Normal.⁶

as possibilidades para a constituição do núcleo de espetáculos, e também a toda a equipe e pessoas que passaram pela Fundação e deixaram um pouco de si. Agradeço também a Henrique M. Nakamura, que esteve no desenvolvimento das séries, fundamental para esta programação desde sua origem, e a Abimbola Nascimento Xavier, que também foi responsável por novas ideias junto à casa-museu e às ações musicais.

2. DEWEY, 1974, p. 248.

3. Compreende-se, neste artigo, programação artística como o desenvolvimento das atividades atribuídas ao núcleo de espetáculos, responsável pela realização de espetáculos musicais, aulas teórico-práticas voltadas a temas da música, cinema, teatro, dança, entre outros, debates, conferências, encontros literário-musicais, lançamentos de livros e intervenções artísticas.

4. Como “fazer cultural” pode-se entender o conjunto de ações e práticas que compõem a casa-museu como um todo, para além de sua preservação de memória e seu estímulo à pesquisa, como extensão dessas.

5. COSTA, 2014, p. 7.

6. COSTA, 2007, p. 81.

7. A datação de 1912 foi atribuída pelo pianista belga Wim Van Moerbeke. Pesquisador e especialista em pianos Érard; esteve na Fundação em 2017 para uma breve análise do instrumento e constatou a data do mesmo, contrapondo a data anterior de 1911.

8. As partituras estão catalogadas e abertas a pesquisa no acervo documental da instituição.

9. Para um panorama mais completo da trajetória de Ema Klabin como colecionadora e, posteriormente, como fundadora desta instituição cultural, ver Costa (2007; 2014).

10. Grande parte de sua experiência com apreciação musical pode ser observada em programas guardados pela colecionadora desde os anos de 1920, hoje catalogados e abertos a pesquisa.

11. FUNDAÇÃO CULTURAL EMA GORDON KLABIN, 1995. O Estatuto da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin está disponível para consulta na sede da instituição.

Na infância, antes mesmo de residir na Suíça, Ema Klabin ganhou de seu pai um piano francês da manufatura Érard de 1912⁷ que a acompanhou em seus estudos marcados por métodos e repertórios complexos, demonstrando afinidade com o instrumento. O repertório abarcava diversos compositores da música ocidental, seja do Renascimento, Barroco, Clássico, e com forte inclinação por compositores românticos e pós-românticos, como Chopin, Respighi, Liszt, Beethoven, Debussy, Brahms, entre outros.⁸ Ao mudar-se para sua nova residência em 1961, dedicou-se exclusivamente ao colecionismo e mecenato.⁹ Em sua casa realizou diversos jantares seguidos de recitais com importantes nomes da música de concerto do período, com quem teve grande amizade, como Magdalena Tagliaferro, Bernardo Segall e Yara Bernette. Sua contribuição se estendeu à criação de instituições que prezaram pela formação artístico-musical de instrumentistas ou de público para a música de orquestra, como sua participação como sócia patrona da Sociedade de Cultura Artística a partir de 1949, seu apoio à consolidação da Sociedade Civil Orquestra Filarmônica de São Paulo que teve início em 1959 e à criação da Fundação Magda Tagliaferro em 1969.

Apreciadora assídua de récitas, concertos e apresentações musicais no Brasil e no exterior,¹⁰ manifestou ao longo da vida um hábito bastante intenso e significativo em relação à música, o que iria impactar diretamente no seu papel como mecenas e colecionadora, assim como o fazer da Fundação quando de sua abertura ao público no cenário paulistano em 2007, treze anos após seu falecimento.

Com o objetivo de garantir a preservação e fruição do acervo que vinha se constituindo desde 1947, a colecionadora decidiu criar, em 1978, o Estatuto da Fundação. Ema Klabin oficializa, assim, sua vontade, ainda em vida, de garantir a permanência de sua residência como um espaço de cultura. No artigo terceiro deste estatuto fica explícita uma de suas principais preocupações em relação ao objetivo da casa-museu:

Artigo 3º – O seu objeto como instituição de educação é promover e divulgar atividades de caráter cultural, artístico e científico, especialmente pela realização de cursos e conferências no museu onde tem sua sede, organizar exposições, concursos, concertos musicais, conceder bolsas de estudo, instituir auxílios e prêmios, e praticar quaisquer outros atos correlatos.¹¹

Deste modo, o processo de constituição da Fundação visto para além da formalização por meio do Estatuto, que definiu seus objetivos sob as intenções da colecionadora, continuou em constante desenvolvimento, mesmo porque, após o falecimento de Ema Klabin em 1994, a casa contou com um período aproximado de dez anos de estudos, iniciados em 1997 até sua abertura.

Estes desdobramentos decorrentes das ações desenvolvidas desde a abertura em 2007 conduziram a Fundação à criação de seu novo Plano Museológico em 2015, este que reorientou e atualizou a missão, as definições, a visão, os valores e a estrutura organizacional da casa-museu, de modo que tais reordenações correspondessem melhor às ações e anseios que vinham sendo desenvolvidas até então.

EXPERIÊNCIA COMO PROCESSO CONSTITUTIVO

Tomar emprestado o conceito do filósofo pragmático John Dewey, *experiência*, pode ser bastante frutífero neste contexto, já que tem o potencial de evidenciar as particularidades e os desdobramentos das ações da Fundação em profundidade. Experiência pode ser compreendida como os processos próprios da vida, as relações entre os mais diversos elementos do mundo – físicos e biológicos/humanos – que conduzem, no caso dos sujeitos, para caminhos possivelmente diversos através de uma ou mais reflexões e intenções que, ao longo da história, os levarão inevitavelmente a outras experiências e possibilidades de existência.¹² Para Dewey:

12. TEIXEIRA, 1980.

A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência com emoções e ideias, de maneira tal que emerge a intenção consciente.¹³

13. DEWEY, 1974, p. 247.

Deste modo, é possível compreender, no campo da experiência, que a Fundação Ema Klabin se constitui como amálgama de fazeres culturais relacionados diretamente a tensionamentos objetivos – econômicos, políticos e sociais – conexos a movimentações subjetivas – relações pessoais, histórias de vida e perspectivas de mundo, anseios especulativos – que surgem neste processo. Nesse sentido, é imprescindível que uma instituição cultural considere as possibilidades criativas capazes de estruturar, a cada ano, um programa artístico que

14. Por falta de informações sobre o tema, seria de suma importância um estudo histórico a respeito de programações musicais em museus, como desdobramento do que chamamos de modernidade museal. Temos nos anos 1990 alguns projetos, como *Música no Museu*, desenvolvido por Turíbio Santos no Rio de Janeiro, ou mesmo o projeto *Música no Museu da Casa Brasileira*. Essa movimentação, numa livre reflexão, não ocorre dissociada da abertura dos museus para novas linguagens e preocupações no que diz respeito à formação de público e diversificação do mesmo. Alguns paralelos podem ser estabelecidos, como: desenvolvimento de políticas públicas para a cultura, a abertura política do país no fim dos anos 1980 e a inserção dos paradigmas da nova museologia.

valorize as várias narrativas da própria instituição levando em consideração, também, as mais diversas experiências que por ali transitam.

Inserir uma programação artística na agenda da casa-museu era interesse anterior à sua efetiva realização em 2009, com o programa *Tardes Musicais*. Naquele momento, com uma visitação incipiente de aproximadamente 1.800 pessoas por ano, a Fundação primava pela ampliação de acesso ao público, aos pesquisadores e artistas. Buscava também o aprimoramento de profissionais que pudessem, em diálogo com os interesses da instituição, construir sua identidade de acordo com a memória da colecionadora e fundadora. Em relação às experiências contemporâneas dos sujeitos e demandas sociais, trouxe à luz da modernidade museal, um núcleo de atividades que, a partir de então, amplificam as possibilidades do espaço, acervo e coleção.¹⁴

Com isso, havia uma preocupação pregressa à consolidação da agenda dos espetáculos: a definição de eixos temáticos orientados ao longo de um semestre, guiando a programação com ideias curatoriais sobre as possibilidades deste espaço através da música. Considerando a consolidação da programação artística como parte intrínseca ao fazer cultural da Fundação, a premissa de refletir temas norteadores para a sua realização acompanhou os primeiros passos desta experiência sob orientação da curadoria que, inspirada pela coleção de Ema Klabin e de seu acervo documental, coordenou um trabalho que tivesse a diversidade cultural como seu fio condutor.

Com esses referenciais, foi possível desenvolver diversas séries que exploraram temas variados. Na primeira temporada das *Tardes Musicais* trouxemos o violão clássico como protagonista da programação. Naquela ocasião foram convidados artistas que hoje desenvolvem diversos trabalhos com música, como Gabriel Freire Leite, Felipe Facchini e Joanes Souza. Desde então, foi possível construir um conjunto de

É IMPRESCINDÍVEL QUE UMA INSTITUIÇÃO CULTURAL
CONSIDERE AS POSSIBILIDADES CRIATIVAS CAPAZES DE
ESTRUTURAR, A CADA ANO, UM PROGRAMA ARTÍSTICO
QUE VALORIZA AS VÁRIAS NARRATIVAS DA PRÓPRIA
INSTITUIÇÃO LEVANDO EM CONSIDERAÇÃO, TAMBÉM, AS
MAIS DIVERSAS EXPERIÊNCIAS QUE POR ALI TRANSITAM.

temporadas que apresentaram temas como o choro e o samba, o blues e o jazz, a performance histórica, a música autoral contemporânea, música camerística, música percussiva, música coral, entre outras narrativas que fizeram parte da programação e que podem ser vistas como novas possibilidades da experiência.

A expansão das atividades da instituição, fez surgir, em 2010, concomitantemente às *Tardes Musicais*, a série *Música do Mundo*,¹⁵ que, apoiada nas ideias da etnomusicologia, buscava apresentar musicistas que interpretassem a música regional de diversos grupos socioculturais do Brasil e de outros continentes. A série foi inaugurada com o alaudista Sami Bordokan, inspirado na tradição da Andaluzia muçulmana e no repertório árabe do século XIX.

Em decorrência da série *Música do Mundo*, que trouxe à Fundação um universo diversificado de tradições musicais, elementos estéticos, instrumentação, pesquisas e repertórios explorados, percebemos a necessidade de inserir uma nova atividade de apoio à série. Denominada *Aula de Mestres*,¹⁶ surgiu com propósito educativo e visava o aprofundamento dos temas apresentados nos espetáculos através de aulas histórico-musicais com especialistas.¹⁷ *Aula de Mestres* expandiu a prática do setor para além da realização de espetáculos musicais e inseriu na pauta da Fundação o ensino da música pelo viés da etnomusicologia e pela apreciação musical.

Em 2017, considerando a importância da *Aula de Mestres*, a necessidade de uma reestruturação da mesma e o seu amplo potencial no desdobramento de temáticas e linguagens artísticas, o programa deixa de existir como tal e dá espaço às *Tramas Culturais*, dissociadas da série *Música do Mundo*, com uma nova configuração: abertura para novas linguagens artísticas e quatro encontros sobre o mesmo tema (e não somente um como era até então). Tal transformação é indício da experiência e de suas várias potencialidades, visto que os sentidos atribuídos às *Aulas de Mestres* já não eram suficientes para suprir as necessidades e possibilidades da programação.

A constante preocupação em ampliar a diversidade temática das apresentações faz com que as *Tardes Musicais* sejam o ponto de partida para outros recortes temáticos que passaram a guiar a programação artística. *Nova Música*, que em 2012 pautou a programação, se consolidou como uma nova série em 2013. A intenção foi valorizar a produção autoral e/ou independente no cenário musical, com vertentes e gêneros variados.

A ampliação, transitoriedade e transformação da programação artística pode ser vista, então, como o processo constitutivo da própria experiência, evidenciando o caráter flexível das possibilidades para

15. Como referencial contemporâneo, a terminologia mais usual a nível de comparação seria “música/sons dos povos”, caso a série tivesse continuado de forma independente.

16. A primeira aula ocorreu em 30 de setembro de 2011, com o jornalista e crítico musical Vicente Adorno e o pianista Marcelo Manzano, com o tema “Vida e obra de George Gershwin”.

17. Já recebemos pesquisadoras(es) e artistas como Assis Ângelo, Vicente Adorno, Susana Salles, Anna Maria Kieffer, Marco Prado, entre outros.

18. *As vozes dos livros*: instalação sonora que ocorreu na Quinzena do Livro em 2016. No período o público pode observar obras raras do acervo em diversos cômodos com trechos dos livros narrados. Parte dos áudios foram realizados pela própria equipe da Fundação e outra em parceria com o Laboratório da Imagem e do Som – Universidade Federal Fluminense e da ONG ADUS (Instituto de Reintegração do Refugiado). *Sons da obra*: em parceria com a Emesp, o professor Marco Prado foi convidado a desenvolver, como trabalho de sua disciplina, Prática de Música Popular Contemporânea, o projeto *Sons da obra* da Fundação Ema Klabin. Deste modo, formou um grupo com alunas e alunos que se dispuseram a desenvolver uma composição própria para uma peça do acervo como releitura sonora da mesma a ser exposta junto à obra como parte da instalação sonora. Além disso, o grupo desenvolveu um repertório apresentado em novembro como parte da série *Primeiro palco*, que também inaugurou a composição *Música do baú* para o projeto e a instalação *Sons da obra*.

além do engessamento das ideias no tempo. As tensões decorrentes das expectativas em relação às séries, dinamizadas pelos sujeitos (programadores/as culturais, artistas, pesquisadoras/es) e influenciadas por dinâmicas de ordem social, política e econômica, demonstram as possibilidades diversas em relação à programação artística e denotam o caráter criativo para o fazer cultural da Fundação em relação às atividades do núcleo de espetáculos.

Não à toa as séries *Música do Mundo* e *Nova Música* deixam de serem referenciadas como programas independentes e retornam, no que diz respeito às suas ideias constituídas, às *Tardes Musicais*, que se torna o programa que passa a conduzir a agenda musical da Fundação. Tais mudanças não prejudicam a pluralidade das ideias em relação aos temas ou às soluções de ordem econômica, pelo contrário, expandem as possibilidades imaginativas em se consolidar uma programação anual.

Música do Mundo, por exemplo, a partir de uma reflexão crítica, caía num perigoso território do estigma, da folclorização e da distinção entre o que pode ser considerado cultura popular ou erudita. Assim, preocupar-se com as intenções de se abordar a diversidade cultural da música e sons de diversos povos nos pareceu mais interessante do que continuar limitando a série ao conceito “música do mundo”, engessando as possibilidades da mesma, já que a transformação é um pressuposto em relação às diversas manifestações culturais, tradicionais ou contemporâneas.

Portanto, o fluxo constante da experiência legítima as iniciativas do núcleo de espetáculos (consolidado em 2015 através do Plano Museológico) e seus desdobramentos como parte de um conjunto compartilhado de ações entre todos os sujeitos atuantes na casa-museu. Neste sentido, surgem diversas práticas que vão além do desenvolvimento de uma agenda musical isolada, pois, quando partilhadas entre os setores da Fundação e parceiros externos, passam a constituir a programação artística como um todo, o próprio fazer cultural da instituição.

Embora as ações conjuntas entre as divisões da Fundação fossem uma prática comum desde sua origem, temos a intensificação dessas atividades a partir de 2016 com a realização das intervenções *As vozes dos livros* (2016) e *Sons da obra*¹⁸ (2018/2019) que tiveram um amplo apoio de várias pessoas de outras áreas dentro da casa-museu. Tais ações são fundamentais para ampliar e complexificar o que entendemos nesta reflexão por experiência na programação artística como parte da própria instituição.

Em 2018, por exemplo, como parte de um importante desenvolvimento às ações conjuntas da Fundação, a definição de um eixo temático

SURGEM DIVERSAS PRÁTICAS QUE VÃO ALÉM DO
DESENVOLVIMENTO DE UMA AGENDA MUSICAL ISOLADA,
POIS, QUANDO PARTILHADAS ENTRE OS SETORES
DA FUNDAÇÃO E PARCEIROS EXTERNOS, PASSAM A
CONSTITUIR A PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA COMO UM
TODO, O PRÓPRIO FAZER CULTURAL DA INSTITUIÇÃO.

é internalizada à estrutura do fazer cultural da instituição no início do ano. Deste modo, foi definida a temática “Mulher e seus saberes”, que orientou as atividades e agendas de todos os núcleos da casa-museu como mote à condução do pensamento sobre as ações. Em relação à programação artística do núcleo de espetáculos, foi pensado transversalmente a este tema, trazer reflexões e práticas sobre culturas de matrizes africanas e afro-brasileiras que pudessem valorizar a temática da instituição.

Além das práticas internas e seus desdobramentos, é importante citar algumas das parcerias desenvolvidas com instituições e projetos externos à casa-museu que potencializam o seu fazer. O apoio ao Festival Internacional de Música Judaica – Kleztival;¹⁹ a parceria com o Lamuc–USP e com o CoralUSP; Projeto Guri Santa Marcelina; a cessão do espaço para realização das atividades do coletivo Violão e Ponto; a parceria com a Embaixada da Lituânia no Brasil para a realização do Festival da Lituânia – Labas, e outras ações.

É no campo da experiência, portanto, que entendemos o fazer cultural da Fundação Ema Klabin como um conjunto de ações compreendidas, neste contexto, pelos diversos núcleos da instituição. Sua constituição, não dissociada de seu trajeto histórico no que diz respeito às memórias e intenções de Ema Gordon Klabin, se manifesta flexível e transitória, com base nas possibilidades conjunturais da sociedade e nas relações subjetivas dos sujeitos que integraram, integram e integrarão esta casa-museu.

E, nesse sentido, para ensejar esta reflexão, percebe-se que as ações que compõem a experiência do núcleo de espetáculos são indissociáveis da própria instituição e constituem as potencialidades do fazer cultural do espaço e de sua relação contemporânea com o entendimento do que é e do que pode ser um museu. A programação artística desenvolvida pelo setor abriu espaço para diversas possibilidades de linguagens artísticas, te-

19. Idealizado pelo Instituto de Música Judaica (IMJ Brasil). Direção executiva e musical de Nicole Borger no Brasil e direção musical do trompetista nova-iorquino, Frank London.

máticas, suscitando novas ações em busca da manutenção e constituição do museu enquanto um lugar múltiplo e criativo, parte de uma experiência que vem, em constante transformação, se desenvolvendo.

Referências

COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

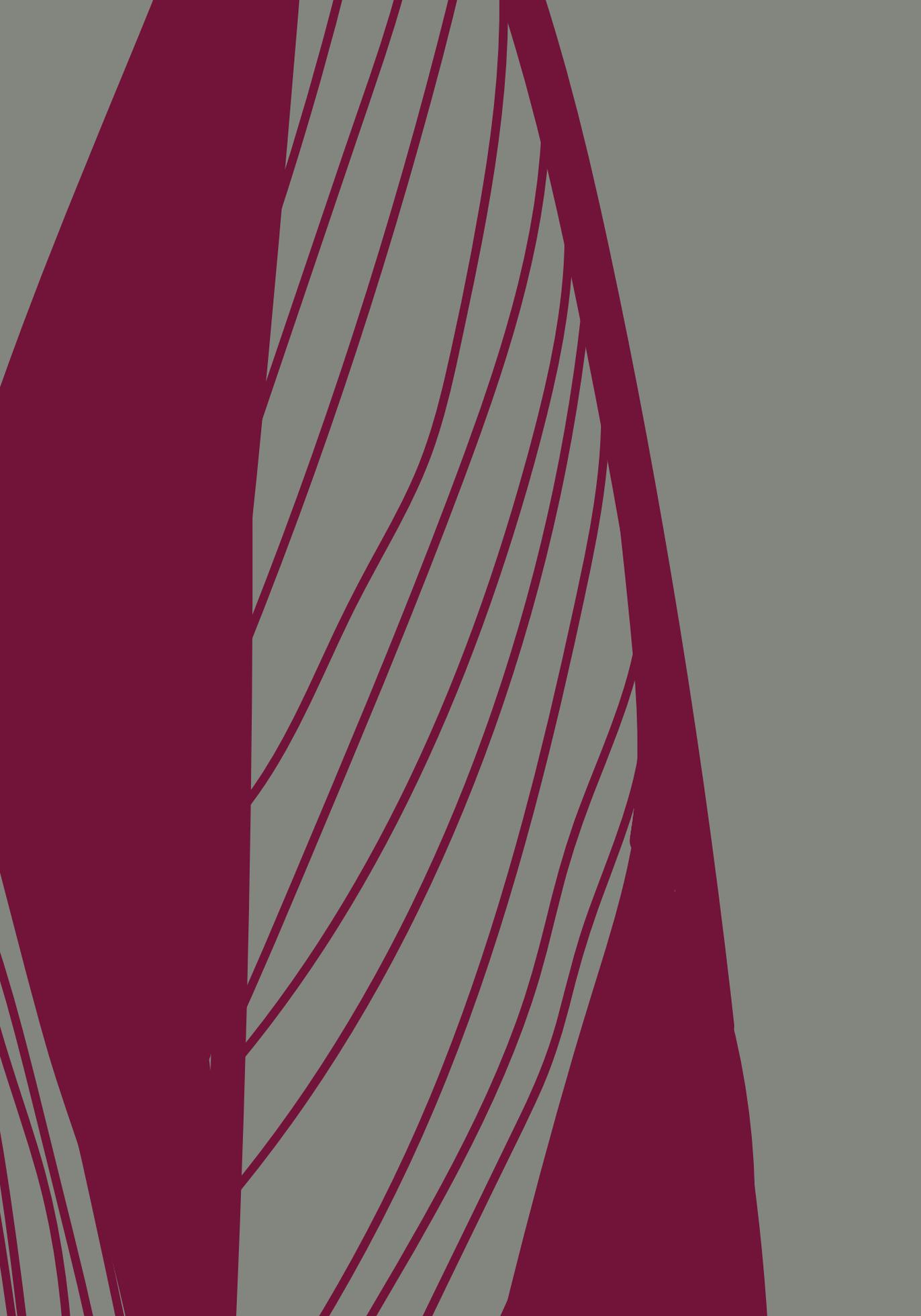
_____. *A casa da rua Portugal*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014.

DEWEY, John. Tendo uma experiência. In: _____. *Dewey*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores). pp. 247–263.

FUNDAÇÃO CULTURAL EMA GORDON KLABIN. Ata da reunião extraordinária conjunta do conselho de curadores e da diretoria realizada em 18/12/1995.

TEIXEIRA, Anísio. A pedagogia de Dewey: esboço da teoria da educação de John Dewey. In: DEWEY, John. *Vida e educação*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 113–134.

THIAGO GUARNIERI é formado em Música pelo Conservatório Musical Villa-Lobos em Osasco, bacharel em História pelo Centro Universitário Fieo (Unifieo), pós-graduado em Gestão Cultural pelo Senac e, atualmente, cursa Pedagogia na Universidade de São Paulo. Entre 2007 e 2010, durante a graduação, realizou sob orientação de Maria Cecília Martinez, fundadora e coordenadora do Centro de Documentação História de Osasco (CDHO–Unifieo), a catalogação, pesquisa e organização de documentos referente à história do movimento da classe operária de Osasco no século XX até meados dos anos 1970. Em 2009 iniciou o desenvolvimento da programação musical na casa-museu e, entre 2012 e 2014, em decorrência das atividades desenvolvidas na Fundação Ema Klabin, especializou-se em Gestão Cultural e passou a desenvolver projetos através de leis de incentivo e editais.



DOBRADURAS

“Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida.”

Glória Anzaldúa

Pensei em inúmeras maneiras de começar este texto. Sei que a escrita e o silêncio são exercícios que se aproximam em relação ao que é a palavra dita, mas tenho pensado muito sobre o que é uma mulher escrevendo. Se escrever é também um processo de embate consigo, sobre o que escrevem aqueles que foram privados da palavra (enquanto cicatriz no papel) durante tanto tempo? Sobre o que cochicham os silenciados? Antes que começasse esta escritura, que surge do convite de um exercício de leitura¹ sobre uma determinada obra presente no acervo de Ema Klabin, resgatei alguns textos que me serviram como uma espécie de óculos para me ajudar a escrever. Costumo dizer que não caminho só: sou todas essas palavras que me atravessam e que exigem do corpo uma constante reorganização para estar de volta ao mundo. Isso porque nenhum assunto é muito trivial, apesar do limbo a que alguns sujeitos escritores foram postos durante muito tempo, por esse desengano do que parece menor. “Cuida de ti mesmo”, ou essa ética do cuidado de si, presente em dado momento da filosofia clássica, traz esse conceito do “si” não como a contemporaneidade trabalha a ideia de autoconhecimento, mas dentro da perspectiva de um movimento dialético, no qual ser se dá diante – ou contra – o outro. Enquanto pronome reflexivo, nunca é autocentrado: só se pode sentir com. Peço licença, então, para me destituir da formalidade de falar de uma experiência enquanto leitora em terceira pessoa e me colocar enquanto si (um pouco engasgada) a tratar da obra *La femme rompue*, de Simone de Beauvoir, filósofa existencialista e teórica feminista.

Antes, gostaria de propor o seguinte caminho: lembrar que somos herdeiras de uma educação feminina que surge para ensinar às mulheres a como formar bons homens. As escolas femininas não as educavam para uma vida pública, mas para que as mulheres cumprissem seu papel enquanto responsáveis pela manutenção da vida doméstica; para que cultivassem um espírito apaziguador, meigo e subserviente. Por isso, quando falamos das poucas narrativas produzidas por mulheres de determinado período, quase todas ignoradas por uma crítica masculina por ser considerada de baixa qualidade, ou da ordem do banal, falamos mais de uma condição do que propriamente do tema tratado. É possível descobrir uma série de dinâmicas cotidianas nesses textos, porque, como dito, no fim, nada é trivial. As lutas pelo direito a uma vida pública irão escancarar a opressão impressa por uma sociedade patriarcal, estruturada para reduzir o ser mulher a um papel coadjuvante. As relações são montadas de tal maneira que acabamos por sucumbir nas mais diferentes esferas de nossas vidas. Nessa perspectiva, Carol Hanisch, teórica feminista, escreveu, em 1969, um artigo intitulado “O pessoal é político”, trazendo para nós a construção de um Eu em estado de coletividade: entender que os problemas pessoais são também problemas políticos e, enquanto problemas políticos, não há solução individual, apenas soluções coletivas. Isso permite que olhemos para determinados mal-estares enquanto questões de ordem estrutural, e não meramente fruto de “escolhas erradas”. Afinal, se tratamos de uma ordem imposta para que a mulher aja e sinta e que as relações se construam de determinada maneira, falamos então de uma subjetividade cerceada enquanto possibilidade de existência. Escrever sobre sua própria condição, escrever sobre Si, seria então, uma saída possível?

La femme rompue, traduzido para o português como *A mulher desiludida*,² traz três narrativas de mulheres em conflito no exercício de seus papéis. Publicado em 1967, foi recebido pela crítica especializada (majoritariamente masculina) de maneira hostil. Ao mesmo tempo, publicado no espaço inusitado de uma revista de moda de grande circulação,³ gerou grande comoção e identificação das leitoras em relação aos textos. As mulheres das narrativas não estão dentro do estereótipo de personagens fortes e donas de seu próprio destino, mas mulheres que centralizaram a própria vida em torno de seus maridos e dos papéis delegados ao segundo sexo. Enquanto situações comuns desse mal-estar feminino, é possível se reconhecer em vários momentos nas narrativas impostas pelas três personagens: são situações do privado comum. A diluição de suas identidades perante os lugares

que lhes foram delegados as coloca em um estado de melancolia para o qual não há redenção. A *tecitura* do íntimo é exposta de maneira violenta a nós – historicamente condicionadas à discriminação e ao silêncio – em situações nas quais as personagens padecem em suas funções: enquanto mãe, filha, esposa, consequências do que, no primeiro momento, poderiam ser postas como “escolhas erradas”, mas que, nas vivências trazidas por elas, remontam a dificuldade de escapar das exigências colocadas sobre a mulher enquanto possibilidade de ser no mundo. Como coloca Hanisch: sob as condições presentes, todas as alternativas parecem ruins. À leitora, resta a possibilidade de uma tomada de consciência sobre sua própria condição. Dizer das coisas como são, e não como nos foi dito que deveríamos dizer, mesmo que isso seja sacrificar, por um momento, a projeção da mulher emancipada para trabalhar a narrativa da miséria: reconhecer a lama para sair da lama. Isso me faz pensar sobre a escolha feita por Helena Silveira, ao traduzir “*rompue*” como “desiludida”. Particularmente, traduziria como qualquer coisa consoante a rompimento: a mulher rompida. A mulher partida. Pois não se trata de frustração apenas, mas de circunstâncias na qual a identidade é usurpada, tanto nas situações em que se corresponde ao normativo quanto nas de oposição, em que a independência e a abdição dos papéis tradicionais cunha um feminino marginal.

Gloria Anzaldúa, teórica feminista e da teoria *queer*, em sua carta para as escritoras do terceiro mundo, diz da importância de tomar a palavra com o cuidado de não sacrificar o particular em busca do que é eterno. O importante são as relações significativas, e isso pode se dar em qualquer instância. Gostaria de contar sobre Monique, personagem do terceiro texto do livro de Simone que, em dado momento, escreve: “comecei a escrever para mim mesma”. Ao descobrir que seu marido mantinha uma relação extraconjugal, elabora, em um processo curativo, um diário, organizando os acontecimentos, suas questões e angústias. É essa escrita diária que faz com que Monique volte a se ocupar de sua própria vida, em um movimento duplo: enquanto vivência e enquanto ato de escrever o seu viver. É nesta reorganização do cotidiano como criadora de sua própria biografia, do desencontro do passado com o contexto presente, pela escrita de si, que se faz possível, para Monique, o “futuro por detrás da porta”. Monique é a mulher desiludida que dá nome a narrativa e ao livro. Gostaria de poder escrever que Monique é poesia de escombros, mas não há poesia em sua situação. O que há é uma possibilidade que vem do vazio.

Dentro da casa, este livro aparece no quarto rosa de dona Ema. O contraste do título em relação ao rococó do quarto sempre me causou certa estranheza, uma pequena risada. Enquanto sua casa demonstra, por meio da coleção e da arquitetura, ares um pouco intimidadores, o espaço íntimo corresponde ao imaginário do aposento feminino nas suas mais variadas miudezas. Em seus cadernos pessoais, a lição e meia dúzia de anotações de gastos. A escritura de Ema aparece ao longo das escolhas da casa, nada incomum, quando pensamos que a narrativa feminina aconteceu principalmente, durante muito tempo, nas *tecitur*as do doméstico. Uma empresária que, à revelia dos costumes da época, não se casa e sai para viajar pelo mundo e colecionar objetos à maneira dos viajantes; ao mesmo tempo em que, em sua mesa, não ocupava o lugar à cabeceira. *La femme rompue* surge entre outros clássicos, em uma seção dedicada às publicações especiais. Produzido pela Gallimard, tradicional editora francesa, o livro é uma edição de tiragem curta voltada para o público bibliófilo, com ilustrações feitas em gravura em metal por Hélène de Beauvoir, irmã mais nova de Simone, que na época teve que responder quais as motivações que a levaram a ilustrar algo tão medíocre quanto aquele texto.⁴ A publicação privilegiou uma única narrativa, que é justamente o diário de Monique. As dezesseis gravuras acompanham o tom da narrativa, com imagens de desordem entre figuras angulosas e linhas desencontradas nas quais, por um momento, trazem o vislumbre de um corpo que logo se emaranha no espaço, ou no fluxo de um gesto que é ao mesmo tempo matéria e desmanche: aprisiona a distração das linhas em teias e porções negras contra o papel. Na folha de rosto, uma pequena dedicatória, um afeto escrito pela própria Simone para a *mademoiselle* Ema Klabin. Enquanto acontecimento da casa, este livro é, ao mesmo tempo, fetiche e susto. Uma edição de luxo de um texto que não está lá para ser consumido enquanto palavra, mas enquanto objeto de exceção; o mesmo texto publicado em uma revista, projetado para alcançar um volume denso de público, o mesmo execrado pela crítica especializada. O imaginário que ronda os objetos de museu, nesse momento, ganha muito mais peso que a escritura: o papel aqui, ganhou da palavra. A assinatura da obra. Quando fui educadora na Fundação, respondi muitas vezes a seguinte pergunta:

—Ema Klabin (a contestação aparecia sempre com uma nota de reparo) lia Simone de Beauvoir? Nossa.



Poucos questionavam a relação do objeto com sua real possibilidade de leitura, mas enquanto existência no acervo, cavou no discurso curatorial o lugar de uma dona Ema desobediente aos costumes. A possibilidade de narrativas como estas dentro de um acervo que privilegia o que há de mais tradicional na história da arte agrega à leitura do espaço outras complexidades. Na biblioteca habitam outros livros de Simone de Beauvoir, como *O segundo sexo* e *Os mandarins*, expoentes da produção da filósofa, o que nos faz desconfiar das possíveis leituras feitas por Ema Klabin. Toda biblioteca é, diria Alberto Manguel, o reflexo de seus leitores, com tudo aquilo que somos e que não poderemos ser. Enquanto fruto de escolhas, bibliotecas não são acolhedoras nem neutras. Toda escolha passa por um critério de censura. Diante os títulos, fica a indagação do que faz com que textos tão doloridos enquanto proposta de consciência, para esse sujeito mulher, estejam apaziguados no espaço entre regras de boas maneiras, a construção narrativa da boa filha em relação ao pai, perguntas acerca do casamento não acontecido. Papéis os quais performamos nessa multi-dimensionalidade do sistema, construtores de nossa subjetividade. A casa hoje, constituída das vozes de todos os leitores que hoje a leem, enquanto espaço coletivo, é formada pela estrutura narrativa dessa senhora, que faz do acervo sua autoficção, e a erige no espaço. Mas insisto na pergunta do início: enquanto gesto autoral desse confronto de si, sobre o que escrevem, o que cochicham, os acostumados ao silêncio? Melhor: o que é falar de si?

PALOMA DURANTE atua como artista-educadora e pesquisadora, buscando interseções entre a escritura e a performance.

1. Leitura enquanto o conflito estabelecido entre o autor-escritor e o autor-leitor.
2. Tradução feita por Helena Silveira, outra figura hoje pouco comentada, mas que vale debruçar-se sobre.
3. Em formato de conto, os textos foram também publicados na revista *Elle*, revista de moda e comportamento de grande circulação até os dias atuais.
4. Hélène, por sua vez, respondeu que aqueles que não conseguiram apreciar o livro não o fizeram pela simples razão de não serem suficientemente perspicazes.

FUNDAÇÃO EMA KLABIN

CONSELHO

Tércio Sampaio Ferraz Junior - presidente
Fábio Nusdeo
Horácio Lafer Piva
Israel Klabin
Marcelo Mattos Araujo

DIRETORIA

Celso Lafer - diretor presidente
Carlos Baucia
Ines Mindlin Lafer
Roberto Faldini
Rubens Monteoliva Peinado

CURADORIA

Paulo de Freitas Costa

ADMINISTRAÇÃO

Ana Maria Odelius
Taína Luz

ACERVO E PESQUISA

Daniele Paro
Wipsley Mesquita

COMUNICAÇÃO

Henrique Godinho
Lívia Silva
Thais Costa Leite (estagiária)

EDUCATIVO

Cristiane Alves
Felipe Azevêdo
Rosi Ludwig
Bruno Melo (estagiário)
Isabela Gonçalves (estagiária)
Rebeca Peppe (estagiária)
Tatiane Golinelli (estagiária)

CURSOS E PALESTRAS

Ana Cristina Moutela Costa

ARTES VISUAIS

Renê Foch

ESPETÁCULOS

André Sanches
Débora Lauand
Thiago Guarnieri

RECEPÇÃO

Fabiana Gomes Ferreira
Bruna Frazão (estagiária)

SERVIÇO DE APOIO

Alexandro Souza Pina
David Domingues
Ivonete de Souza Pina Nascimento
Nelson Medrado

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Cristina Aguilera – Midia Brazil

