

PEDAGOGIAS VISUAIS DO FEMININO: arte, imagens e docência¹

Luciana Gruppelli Loponte

**Faculdade de Educação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

Resumo

Neste trabalho, com o foco em imagens do feminino, arte e docência, busco no campo imagético das artes visuais modos para pensar a constituição de subjetividades femininas no nosso tempo. Deste modo, analiso algumas imagens produzidas por mulheres e homens artistas, em especial na arte contemporânea, para falar de algum modo das múltiplas faces do feminino na educação ou, mais especificamente, das pedagogias visuais do feminino. Nas entrelinhas das minhas questões pergunto: de que modo a docência se alimenta dessas e de outras imagens do feminino? Problematizo aqui imagens produzidas por artistas, além de imagens que fazem parte do universo visual e “pedagógico” da escola, tais como algumas imagens de livros didáticos dirigidos às professoras de Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental, a fim de pensar sobre a constituição de modos de subjetivação femininos para a docência.

Palavras-chave: arte, imagens do feminino, docência, pedagogias visuais.

Abstract

In this article, focused on images of the feminine, art and teaching, I seek to find ways, in the imagetic field of visual arts, to reflect about the constitution of feminine subjectivities in our time. I analyze images produced by female and male artists, particularly in contemporary art, in order to discuss the multiple faces of the feminine in education or, more specifically, of the visual pedagogies of the feminine. Between the lines of my questions I ask: in what ways does teaching feed on those images and other images of the feminine? Here I discuss images produced by artists, as well as images that are part of the visual and “pedagogical” universe of schools, such as certain images in text books aimed pre-school education teachers and early basic education teachers, in order to reflect on the constitution of feminine modes of subjectivation for teaching.

Key-words: art, images of the feminine, teaching, visual pedagogies.

Introdução

Imagens do feminino invadem nosso cotidiano diariamente, já sabemos. O mundo visual em que vivemos nos captura, homens e mulheres, através de imagens femininas em páginas de internet (“veja o último ensaio sensual da modelo tal”), em capas de revista (tanto as nomeadas femininas como masculinas), propagandas diversas, programas de TV, no debate sobre o corpo da mulher e doenças chamadas “femininas” como anorexia² e bulimia etc etc etc. Não há porque repetir o que já dissemos, já lemos, já estudamos³. Imagens de mulheres estão em alta? Seriam fruto das conquistas feministas do último século? Será mesmo? A resposta seria tão simples assim? De que feminino afinal estamos falando? O que aprendemos com estas e outras imagens visuais do feminino?

Interessada em imagens do feminino, arte e docência, busco no campo imagético das artes visuais modos para pensar a constituição de subjetividades femininas no nosso tempo. Neste texto, me afasto um pouco das análises de imagens da mídia (embora reconheça a importância desse estudo) para percorrer os meandros de imagens produzidas por mulheres e homens artistas, em especial na arte contemporânea, e falar de algum modo das múltiplas faces do feminino na educação. Nas entrelinhas das minhas questões pergunto: de que modo a docência se alimenta dessas e de outras imagens do feminino? Problematizo aqui imagens produzidas por artistas, além de imagens que fazem parte do universo visual e “pedagógico” da escola, tais como algumas imagens de livros didáticos dirigidos às professoras de Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental, a fim de pensar sobre a constituição de modos de subjetivação femininos para a docência.

Dos múltiplos femininos

Para falar de múltiplos femininos ou pluralidades femininas, proponho um pequeno exercício de imaginação aos leitores deste texto: pensar em duas imagens sublimes, delicadas e sutis que podem, se quisermos, estar associadas ao universo feminino. Uma primeira imagem é de um tecido branco, muito leve, suave como um lenço e um delicado bordado. Bordado cuidadosamente cerzido, como fazem (ou faziam), desde a mitológica Penélope, nossas mães ou avós. Linhas de seda, rendas, fitas de cetim, o avesso do bordado extremamente cuidado e perfeito. Os temas do bordado podem ser flores, frutas, corações românticos, ou inocentes histórias infantis dignos de constar em qualquer enxoval de moças prestes a casar ou de um bebê que vai nascer. Há algo mais “feminino” do que essa imagem? Pensemos ainda em uma outra imagem: uma parede de azulejos brancos ou com inocentes motivos florais e barrocos, tais como azulejos portugueses, presentes em um respeitável banheiro ou cozinha qualquer - esses ambientes mais íntimos e privados de uma casa.

Para continuar pensando, acrescentemos mais alguns elementos a essas cândidas e sublimes imagens: e se os temas dos sutis bordados nos revelassem histórias sangrentas, de

violência, estupros, assassinatos, dor e morte? E se dos comportados azulejos emergissem rasgos, cortes, vísceras humanas e sangue? Um filme de terror, pensaríamos talvez. Ou, simplesmente (ou não tão simplesmente assim) provocações de duas artistas contemporâneas brasileiras: Rosana Palazyan e Adriana Varejão.

Rosana Palazyan constrói narrativas visuais de estupros, assassinatos, violência em delicadíssimos bordados. Seus suportes privilegiados podem ser santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, meias de seda, e seu tema, a releitura de histórias infantis como *João e Maria*, *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho*, histórias pessoais ou histórias relatadas por adolescentes infratores. Na obra *Irmão-irmã*, de 1997, vemos em um tule leve e branco dois bordados, um acima do outro. No primeiro, o desenho da própria artista logo após seu nascimento no berço, recebendo a visita de seu irmão mais velho. A data bordada é 1963, ano em que ela nasceu. No desenho abaixo, a imagem da artista reconhecendo o corpo do irmão após ser atingido por uma bala perdida e a data de 1992.

Adriana Varejão reinventa, transforma, desterritorializa o barroco europeu tão presente no período colonial brasileiro a partir de intervenções pictóricas bastante originais, recriando azulejos, pele, carne, vísceras. A artista distorce nossos modelos herdados pela história da pintura e da cultura brasileira, “carnavalizando” períodos e figuras normalmente utilizados para definir a transmissão da cultura (Neri, 2001). Outra obra da artista, chamada *Testemunhas oculares X, Y, Z* pode ser considerada uma “manobra violenta da reflexão sobre a identidade”, como a descreve Heloísa Buarque de Hollanda:

A história é mais ou menos esta: Adriana encomenda três retratos seus para uma artista acadêmica. Um deles representa a artista como uma modelo branca, outro como uma mulher negra e o terceiro como índia. Todas têm seus olhos arrancados da tela e reproduzidos em pequenas caixas de porcelana em forma de globos oculares, que, abertas, mostram cenas de Debret. Esses objetos-olho, obra de refinada joalheria, estão dispostos em pedestais diante de cada uma das Adrianas parcialmente mutiladas ou cegas. Ora, em face desse trabalho, torna-se difícil prosseguir no aborrecido debate e especificidade de uma linguagem essencialmente feminina (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.94)

O que nos interessa aqui neste texto é o quanto essas imagens criadas por mulheres artistas rompem com os lugares estereotipados destinadas a elas pela cultura, e com nossas idéias mais antigas sobre o que é (ou pode ser) o feminino⁴. Algumas artistas contemporâneas, principalmente a partir dos anos 90, surpreendem cada vez mais ao romperem com padrões chamados “femininos”, reciclando e reinventando acervos materiais e simbólicos constituintes do universo feminino há muito tempo. Que sentido há então, em falar de uma linguagem “feminina” ou de lugares essencialmente ocupados pelas mulheres?

Continuando o percurso pelas “manobras radicais”⁵ realizadas por mulheres artistas contemporâneas podemos nos comover com a obra “Inda”, de Elida Tessler. Em uma

parede, penduradas lado a lado, meias de nylon de tonalidades diversas. É um tipo de pintura reencarnada, sem tinta ou papel, apenas com a gradação cromática desta peça tão presente no vestuário feminino. Além da análise formal da obra, é preciso penetrar no universo simbólico e poético da artista: “*Inda* é advérbio de uma ação que persiste no tempo, que ainda é. A obra remete a uma ausência quase tátil. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas. As meias pertenceram à mãe, já falecida, da artista. Ela chamava-se Ida. Ou Inda, no dialeto ídiche” (Moraes, 2003). Como contraponto a esta homenagem delicada e materna, que sentimentos nos trazem a artista Lise Lobato e as 106 facas de seu pai?⁶



Inda,
Elida Tessler



As facas do meu pai,
Lise Lobato

Arte e imagens de mulheres

O corpo da mulher, presença onipresente na mídia visual de nossos tempos, sempre esteve presente nas imagens produzidas pelas artes visuais do ocidente. Mas, é preciso perguntar, de que forma? De que forma o corpo feminino tem sido construído no imaginário da arte ocidental? Há “uma pedagogia visual do feminino” (Loponte, 2002), uma pedagogia que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando este modo de ver particular como a única “verdade” possível. O corpo e a sexualidade feminina são colocados em discurso no campo das artes visuais⁷ (em imagens e textos), a partir de um determinado olhar masculino, tanto no que diz respeito às representações de nus femininos como às produções de mulheres artistas.

Assumindo-se como sujeitos de criação, as mulheres artistas estão mais presentes nas grandes exposições, nas bienais, na luz dos holofotes (estariam já nos registros oficiais da história da arte?). Se o acesso (e a permanência) neste mundo artístico de características fortemente masculinas é mais fácil ou mais difícil do que o era para as mulheres artistas que as antecederam, é uma discussão ampla, que foge aos propósitos deste artigo. É claro que movimentos como o do grupo americano de artistas anônimas *Guerrilla Girls* e suas provocações irônicas ao universo canônico da arte nos fazem desconfiar de que as coisas não mudaram tanto assim⁸. Apesar disso, uma das questões a considerar aqui é que muitas artistas contemporâneas nos ajudam a romper com um olhar já cristalizado sobre as imagens da mulher, como já vimos nas obras de Rosana Palayzan, Adriana Varejão, Elida Tessler, Lise Lobato. O tema “imagens de mulher” é um dos temas mais recorrentes nos estudos feministas ligados à arte, à mídia, ao cinema e à cultura visual em geral.⁹

Algumas artistas, como as já citadas, a partir de suas obras deslocam nosso olhar já moldado aos modos masculinos dominantes de ver, abrindo a possibilidade de pensar a experiência feminina através da arte de outra forma. Mais um exemplo pode ser visto na imagem criada por Barbara Kruger para a marcha pelos direitos femininos realizada em Washington no ano de 1989, com a declaração *Your body is a battleground* (Seu corpo é um campo de batalha). Esta e outras de suas “imagens verbalizadas” (Barbosa, 1998) expõem seu posicionamento crítico em relação às representações da mulher na mídia.

Muito além das imagens de corpos femininos que acostumamos a ver na mídia e nas representações passivas mais comuns da história da arte ocidental, a artista brasileira Nailana Thielly expõe o corpo feminino de uma forma surpreendente, questionando os parâmetros mais comuns de representação de mulheres. Na imagem fotográfica criada pela artista, vemos o corpo dela própria grávida e de sua mãe, nua, deixando ver os resultados de uma mastectomia. De modo semelhante, a artista britânica Jo Spence expõe o seu próprio corpo durante tratamento para câncer de mama. Ou ainda, poderíamos nos remeter a obra da artista boliviana Valia Carvalho que, em auto-retratos aparece com seu corpo de mulher assustadoramente “comum” em poses de “top model”. Os corpos dessas mulheres perturbam, surpreendem, justamente por serem extremamente comuns e tão distantes dos padrões de beleza corporal feminina que aprendemos através da cultura visual da época em que vivemos.



Mãe pos-mastectomia, Nailana Thiely

Paula Trope apresenta a si mesma através da ampliação de um negativo, na série “Vulvas”. Como define o curador da exposição, Paulo Herkenhoff, é uma imagem quase abstrata, a “carne de uma paisagem”. Seria um auto-retrato ou o um auto-retrato de todas as artistas mulheres? – indaga o curador. Se percorrermos com cuidado os arquivos de imagens da história da arte ocidental, encontraremos outras representações da vagina, por vezes agressivas ou invasivas, em obras como “A origem do mundo”, de Gustave Courbet ou “Íris, a mensageira dos deuses”, de Auguste Rodin. Paulo Herkenhoff complementa: “As mulheres se expõem, raros são os homens que fazem o mesmo. O homem não se expõe – o homem expõe o outro gênero” (Herkenhoff, Holanda, 2006, p. 154).

Em geral, o imaginário artístico ocidental hipervisualiza a mulher como objeto da representação masculina, ao mesmo tempo em que a exclui do campo da criação artística. Exemplo enfático a essa questão é um famoso quadro do artista Johann Zoffany, de 1772, que retratava os artistas membros da *Royal Academy* ao redor de modelos masculinos. As únicas duas mulheres artistas da academia, Mary Moser e Angélica Kauffmann, aparecem apenas como retratos na parede ao fundo. Naquele espaço, legitimado como um espaço público masculino, não havia um lugar relevante para as mulheres como criadoras, mas apenas como objetos de representação¹⁰.



Os membros da Academia Real, 1771-1772, Johann Zoffany

Nas imagens de mulheres, enfatizam-se determinados modos de conduta e demonizam-se outros: as mulheres são virgens, mães, amantes, esposas, mas também são prostitutas, bruxas, mulheres fatais. Desse modo, assim como outros produtos culturais, a arte “desempenha um papel fundamental na criação e difusão de determinados estereótipos femininos, adquirindo assim uma feição prescritiva e proscritiva” (Mayayo, 2003, p. 139). Debater a arte e seus mecanismos de regulação de condutas a partir dos códigos patriarcais foi um dos pontos mais reforçados por pesquisadoras feministas a partir dos anos 70. Esses *insights* ou intervenções feministas no campo da crítica e da história da arte contribui de alguma maneira para que nosso olhar perca a inocência e cada vez mais desconfie de uma suposta neutralidade política das imagens. A problematização sobre a relação entre mulher, arte e poder afina-se com nossos modos de ver:

(...) as imagens da mulher na arte refletem e contribuem para reproduzir certas premissas aceitas pela sociedade em geral, e pelos artistas em particular, alguns artistas mais que outros, sobre o poder e a superioridade dos homens sobre as mulheres, premissas que se manifestam tanto na estrutura visual como nas escolhas temáticas das obras em questão (...). Trata-se de premissas acerca da debilidade e passividade da mulher; de sua disponibilidade sexual; seu papel como esposa e mãe; sua íntima relação com a natureza; sua incapacidade para participar ativamente na vida política. Todas estas noções, compartilhadas, em

maior ou menor grau pela maior parte da população até nossos dias constituem uma espécie de subtexto que subjaz quase todas as imagens envolvendo mulheres (Nochlin, 1989, p.2).

A autora ainda salienta que talvez o termo “subtexto” seja enganoso. Linda Nochlin não busca uma verdade *profunda* por baixo das superfícies de vários textos pictóricos, mas seu esforço ao investigar a tríade mulheres-arte-poder é de alguma maneira desenredar os vários discursos sobre poder, relativos às diferenças de gênero que existem simultaneamente no discurso mestre da iconografia (Nochlin, 1989, p.2). Embora o texto se refira freqüentemente a uma “ideologia” de gênero presente nas representações visuais de mulheres, podemos fazer uma relação dessas afirmações com a análise de enunciados teorizada por Michel Foucault. Os enunciados, ao mesmo tempo “não visíveis e não ocultos” (Foucault, 1987), estão presentes na proximidade, na própria superfície das imagens que nos são tão familiares. Para esta leitura do visível e do enunciável que emerge das imagens, ou para reconhecer o enunciado,

É necessária uma certa conversão do olhar e de atitude para poder reconhecê-lo e considerá-lo em si mesmo. Talvez ele seja tão conhecido que se esconde sem cessar; talvez seja como essas transparências familiares que, apesar de nada esconderem em sua espessura, não são apresentadas com clareza total. O nível enunciativo se esboça em sua própria proximidade (Foucault, 1987, p.128).

Não há uma ideologia a desvendar, que revelada nos faria mais felizes, nem uma “conspiração” masculina contra as mulheres em cada imagem que as representa. Mas há, sim, uma rede de discursos, um jogo discursivo atuante que alia gênero, arte e poder, que produz efeitos em nossas práticas e em nossos modos de ver e que tem sistematicamente desfavorecido as mulheres. Leituras de imagem que levem conta análises mais políticas, como as de Linda Nochlin e/ou a análise de discurso de Foucault contribuem para o rompimento de um discurso quase “religioso” que gira em torno da arte, colocando-a no reino intocável e transcendente da sensibilidade, acima de qualquer questão política. Há mais na superfície das imagens para analisar do que supõem as leituras de imagem formalistas mais comuns. Além dos elementos visuais e das nossas interpretações acerca do que o artista “quis dizer”, podemos considerar as produções artísticas como modalidades enunciativas que, na trama dos discursos que circulam em torno delas, colaboram para fixar e produzir identidades sexuais, femininas e masculinas.

Podemos então falar da produção de uma “pedagogia do feminino”, uma pedagogia visual que toma como “verdade universal” uma forma muito particular de olhar. Uma pedagogia que, de tão incorporada a nossa própria subjetividade, quase nos impede de ver a multiplicidade de femininos possíveis, distantes das representações mais comuns de passividade, submissão e delicadeza. No imaginário artístico ocidental as mulheres sempre

foram um tema constante: mulheres honoráveis e mulheres infames na sociedade greco-romana; “evas” e “marias” na iconografia religiosa e cristã; mulheres em ocupações cotidianas a partir do século XIII; retratos de mulheres nobres; mulheres em situações que misturam prazer e violência; mães felizes; anjos do lar; prostitutas; mulheres sufragistas e masculinizadas; os nus femininos das vanguardas artísticas¹¹. Estas imagens de mulher, entre outras, construídas ao longo da narrativa dominante da história da arte, uma narrativa que não é linear e nem isenta de contradições, endereçam-se a um olhar masculino¹², “nos conhecemos a nós mesmas através de mulheres feitas pelos homens” (Rowbotham, citado por Mayayo, 2003, p. 165).

As imagens dizem muito, nos produzem, nos significam, nos sonham. Na escola, as aulas de arte, bem ou mal, têm sido o espaço (às vezes, o único) de produção e leitura de imagens. Mas há que se perguntar se há algum espaço para leituras menos formalistas, como as que temos chamado atenção neste texto. Na Educação Infantil e nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, as imagens femininas estereotipadas povoam cartilhas, livros didáticos e as “inocentes” decorações escolares. Como professoras educam e reforçam uma determinada “pedagogia visual do feminino”? E, por outro lado, como elas próprias são educadas através das imagens de mulheres?

Na história da arte ocidental, muitas das obras, consideradas marcos nos seus respectivos períodos artísticos, celebram e legitimam um olhar masculino sobre a imagem de mulheres. Estas obras, embora façam parte de uma iconografia chamada “universal”, constituem representações de um determinado modo de ver muito particular, sistematicamente privilegiado como o único possível. Os discursos e interpretações que giram em torno dessas imagens (produzidos por críticos, historiadores e também professores e professoras) também fazem parte de um determinado contexto histórico, de um determinado modo de ver que obedecem a um determinado conjunto de regras dentro de um campo de saber e poder. Nós, expectadores e expectadoras, aprendemos a ver e interpretar através desses discursos históricos e arbitrários. A esse respeito, ver a excelente análise realizada por Nochlin (2006) sobre as imagens de banhistas e corpos femininos na arte moderna ocidental.

Mais do que discursos que apenas refletem ou nomeiam uma determinada realidade, as imagens criadas pelos artistas produzem verdades sobre sujeitos, produzem práticas sociais. Há vários discursos em disputa na definição do que é digno de ser representado ou de quem pode representar nas artes visuais, e essas práticas de poder articulam-se à produção de verdades sobre gênero e sexualidade. No entanto, se as relações de poder pendem em determinados períodos históricos e culturais para um determinado modo de ver, isto não quer dizer que assim o sejam indefinidamente. Não há um discurso monolítico e inabalável sobre a arte, imune a fraturas, resistências, deslocamentos.

Como já vimos, algumas imagens femininas produzidas por mulheres artistas podem nos ajudar a perceber outras possibilidades de representação, ao mesmo tempo que causar um certo estranhamento a um olhar já acostumado com o ponto de vista masculino ou, a um determinado modo de ver masculino. A arte contemporânea tem sido profícua nesse sentido, mas também encontramos essas imagens em períodos artísticos mais antigos, como

no Barroco, por exemplo. A artista italiana Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653) foi considerada uma das mais importantes caravaggistas, entre 1610 e 1620. Filha de um pintor importante da época, destacou-se como artista, apesar de também ter se notabilizado por seu envolvimento sexual com seu professor e ajudante do pai, que a teria seduzido aos 19 anos. Suas obras fazem uma leitura de temas bíblicos recorrentes na história da arte, a partir de um ponto de vista que favorece as mulheres, não as colocando como simples objetos passivos de contemplação. Temas como *Judith e sua donzela*, *Judith decapitando a Holofernes*, *Susana e os velhos* adquirem contornos menos usuais nas mãos da artista. *Susana e os velhos* ilustra uma história do Antigo Testamento sobre uma mulher que é surpreendida no banho por dois homens velhos da sua comunidade, que exigem que ela tenha relações sexuais com eles, ameaçando-a com a morte. Nas versões do tema feitos pelo artista Tintoretto¹³ (1518-1594) a mulher olha para o suposto espectador, ou se olha no espelho enquanto é espiada (Berger, 1999, p.54). A sua atitude é passiva, de espera, de quase resignação, ela é um corpo nu prestes a ser dominado. Na versão da artista Artemisia Gentileschi, no entanto, Susana está no centro da composição, aterrorizada diante do olhar dos anciãos, revelando não a cumplicidade de um corpo passivo ou provocativo, mas a iminência do que hoje chamamos de assédio sexual. Esta obra “oferece uma chamativa evidência das habilidades de Gentileschi para transformar os convencionalismos da pintura do século XVII de tal maneira que finalmente daria um novo conteúdo à representação feminina” (Chadwick,1992, p. 97).



Susana e os velhos, 1610
Artemisia Gentileschi



Judith decapitando Holofernes, 1618
Artemisia Gentileschi

Artistas como Camille Claudel, Susanne Valadon, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Paula Rego e Nikki de Saint Phalle¹⁴ também apresentam em suas obras versões que se diferenciam de algum modo das imagens femininas de passividade a um suposto olhar masculino, comuns nas seleções de imagens dos tradicionais livros de história da arte. As obras dessas artistas fazem convergir um olhar acostumado com a naturalização do corpo e da experiência das mulheres, muitas vezes tratadas como simples objetos. As produções dessas artistas são metáforas contemporâneas de um feminino que deseja, que sonha, que se expõe. Essas imagens são produtos de seu tempo histórico, e, sem dúvida, constituem ainda o nosso presente.

Há, também, as diferenças de enfoque entre artistas feministas sobre temas semelhantes como, por exemplo, representações de maternidade das americanas Judy Chicago e Mary Kelly. As produções das artistas sobre o tema revelam uma diferença crucial dentro do movimento feminista em geral: a discussão entre essencialismo e construcionismo. *The Birth Project*, de Judy Chicago, homenageia de forma arrebatadora a figura da mãe através de 85 imagens produzidas com técnicas tradicionais ligadas ao artesanato feminino, como bordado, macramé, crochet, etc. A artista pretende criar uma imagem “positiva” da maternidade, de alguma forma respondendo à sua desvalorização pelo patriarcado. Por outro lado, Mary Kelly, no seu *Post Partum Document*, problematiza o conceito de maternidade, analisando como este se constrói socialmente na cultura predominantemente patriarcal. Escapando das representações mais tradicionais de maternidade, como “Madona com seu filho”, a obra descreve de forma detalhada a relação entre Kelly e seu filho durante os seis primeiros meses de vida. A obra apresenta em seis seções uma espécie de *memorabilia* dos primeiros anos de vida do bebê (fraldas, gravações, roupa infantil, desenhos), além de quadros sinópticos, diagramas médicos e textos psicanalíticos (Mayayo, 2003, p.112-113).

Analisar e debater estas imagens não deve, no entanto, nos fazer acreditar que as mulheres artistas enfim desvelaram um “verdadeiro” olhar sobre as experiências femininas. Há tanta “verdade” nessas imagens como naquelas produzidas pelos homens ao longo do tempo, por mais que as continuemos questionando. É importante destacar aqui também, como lembram Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda (2006, p.72), que podemos perceber na arte contemporânea brasileira, um “fluxo feminino de linguagem que foi capaz de contaminar artistas que tinham uma porosidade generosa como Hélio Oiticica e Tunga” e ainda artistas como Leonilson e Ernesto Neto.¹⁵

A questão a destacar é que no discurso dominante e oficial sobre arte, a narrativa masculina (e uma determinada narrativa masculina) é sinônimo de uma narrativa universal, uma verdade inquestionável que vale para todos e todas. Há muitas formas de enunciar o feminino através da arte, e, inclusive, com diferenças entre as representações produzidas por mulheres, como vimos. Os discursos não apresentam simplesmente “a” realidade, eles a inventam, a constituem, “formam sistematicamente os objetos dos quais falam” como diria Foucault (1987). Através dessas análises não se quer entrar nas dicotomias fáceis, como leituras ou produção de imagens boas ou más, verdadeiras ou falsas, tradicionais ou progressistas, positivas ou negativas. Há que se ter cuidado na crítica revisionista das

imagens de mulheres, para que não caia na defesa de uma perigosa estética ultrarrealista, como adverte Mayayo (2003, p. 174):

A crítica revisionista das imagens da mulher não só pode resultar na defesa de uma estética ultrarrealista (somente são apreciadas aquelas imagens que, presumidamente, refletem de modo "correto" a vida "real" das mulheres), mas, além disso, em tal crítica o real nunca é questionado em si mesmo, como um produto da representação. Dito de outro modo, as representações sempre são analisadas como sintomas de causas externas a elas mesmas (o sexismo, o patriarcado, o capitalismo, o racismo...), ao invés de tentar compreender o papel ativo que desempenham na construção de tais categorias. Efetivamente, as imagens não só re-presentam um mundo já carregado de significação, mas contribuem, por sua vez, para produzir significados.

Algumas mulheres artistas colaboram para “rachar” nossos modos de ver e pensar a arte, produzir outros significados para o próprio feminino, abrir outras palavras, desfazer ou pelo menos confundir nossas formas de ver e de dizer, as visibilidades e enunciabilidades confortáveis nas quais repousam nosso olhar, acostumado ao que é familiar. Olhar através destas imagens é, de certo modo, quebrar as posições estáticas e naturalizadas de um espectador ideal ou da própria mulher como um objeto estético a ser representado. Pensar as imagens de mulher na arte além dos pares passividade/atividade e feminilidade/masculinidade como categorias fixas é, de alguma maneira, construir estratégias de resistência às relações de poder que envolvem gênero e arte. Afinal, “mulheres” é apenas uma pequena palavra que resume uma “plethora de identidades” (Rich, 2003). Como mulheres e professoras nos vemos, nos constituímos, através dessas imagens de nós mesmas, o “que vemos, nos olha”¹⁶. Quem somos nós mesmas através dessas imagens? A partir daí, que imagens outras podemos constituir para a docência?

Arte, femininos, masculinos e docência

“Intervenções feministas”, diria Griselda Pollock (2003), sobre os questionamentos às categorias fundantes de uma historiografia de arte eminentemente masculina; “pense *queer*”, dizem os teóricos que provocam a partir da discussão de sexualidades “não-normativas”, nos fazendo pensar o impensável e a problematizar as formas bem comportadas de conhecimento, de identidade (Silva, 2000, Louro, 2001) e arte/educação (Dias, 2006); “Manobras radicais”, nomeiam os curadores de uma exposição sobre mulheres artistas contemporâneas e suas estratégias estéticas de visibilidade – movimentos que emergem da vontade e necessidade de nomear o múltiplo, o plural, o divergente, marcas de uma época em que estamos, em alguma medida, contaminados pelos ares pós-modernos.

Mas e o que dizer da escola, da docência que a habita e das imagens de feminino que a permeiam? Se pensarmos nas imagens presentes nos corredores das escolas, e nos livros didáticos voltados principalmente para Educação Infantil e Anos Iniciais, há pouco espaço para múltiplos femininos que escapem das imagens consagradas de mães abnegadas e subservientes, dedicadas e sensíveis, ou configurações masculinas que não correspondam a pais heróis, provedores e estáveis emocionalmente. E nem sempre uma docência aparentemente elogiada como “criativa” percebe que um simples livro de atividades para colorir pode ser um grande engodo e uma subestimação a inteligência e capacidade criadora feminina.¹⁷

Mas essas, é claro, não são as únicas imagens possíveis do feminino e masculino na escola e na educação. E, quanto a isso, há muito que aprender com um olhar mais atento às imagens produzidas para e pelas mulheres e, em especial com algumas metáforas produzidas pela arte contemporânea. A questão não é simplesmente buscarmos por uma suposta “sensibilidade” através da arte, é muito mais do que isso: rupturas no olhar, quebra da linearidade de pensamento, estranhamento de nós mesmos, descontinuidade, desconfiança sobre a aparente neutralidade das imagens.

Embora o foco deste artigo tenha sido a problematização das imagens do feminino na arte e na docência, há que se levar em conta também a produção de imagens de masculinidades. Ao questionar a produção de determinadas identidades femininas através das imagens também estamos, em alguma medida, abalando a construção discursiva sobre identidades masculinas. Neste sentido, os estudos de gênero e os estudos *queer* provocam nossos modos de ver, fazendo uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Silva, 2000) ao desestabilizar nossas formas de conhecer, ao questionar a aparente naturalidade de binarismos como feminino/masculino, heterossexualidade/homossexualidade e os seus efeitos em nossas formas de pensar:

(...) segundo os teóricos e teóricas *queer* é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a diminuição e a exclusão. (...) A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença (Louro, 2001, p.549).

O pensamento *queer* vem “complicar” mais ainda nossas aparentes certezas sobre masculinidades e feminilidades. Dessa forma podemos lançar um olhar *queer* para o filme “Tudo sobre minha mãe” do cineasta espanhol Pedro Almodóvar que traz, por exemplo, várias imagens que estão no entre-lugar do feminino/masculino, tais como a personagem da travesti Agrado, e de Lola/Esteban. Uma das cenas mais comoventes do filme é uma cena de maternidade, que nos remonta a todo o nosso repertório visual ocidental de madonas e mães virgens e abnegadas. O travesti Lola/Esteban pega nos braços pela primeira vez seu filho. Ela/ele vestida como mulher: maternidade ou paternidade? É uma representação

feminina ou masculina? E, afinal, isso importa?¹⁸

Se a docência se alimenta pouco da arte contemporânea ou da arte em geral para pensar e problematizar o tempo que vivemos, se a escola ainda é o reino das imagens e fórmulas repetidas, dos estereótipos e binarismos que se tornam verdades quase inquestionáveis, há com certeza, muito que fazer, pensar, propor para a formação docente. Uma das questões é, sem dúvida, introduzir essas discussões de forma contundente nos cursos de licenciatura de todas as áreas de conhecimento. A experiência com alunos e alunas oriundos de diferentes licenciaturas¹⁹ tem demonstrado como discussões sobre gênero e sexualidade ainda causam espanto e polêmica. Desnaturalizar modos de ver homens e mulheres, provocar incerteza diante do já pensado sobre sexualidade e representações de feminino e masculino, desafiar um olhar mais aguçado diante das diferentes áreas de saber e sua aparente neutralidade, têm sido tarefas instigantes.

Nosso olhar para a docência não está inscrito em um corpo neutro, desprovido de nossa própria subjetividade, é um olhar localizado em um corpo historicamente específico, construído pela cultura e pelas “pedagogias visuais” do nosso tempo. Nosso olhar é “visceral”, como afirma Linda Nochlin (2006). Que continuemos o alimentando com imagens que produzam estranhamento e que enfim, nos façam pensar.

Notas

¹ Este artigo foi base para a conferência de abertura do V Seminário de Educação e Comunicação e IV Colóquio sobre Imaginário, Cultura e Educação: *As múltiplas faces do feminino na educação*, realizado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, de 13 a 14 de dezembro de 2006.

² Na mesma semana de novembro de 2006, três revistas de circulação nacional exibiram o mesmo tema na capa, dando destaque a morte da modelo brasileira Ana Carolina Reston de 21 anos, por anorexia, pesando apenas 40 quilos: Istoé (22/11/2006: “Moda, glamour e morte”), Época (18/11/2006: “Por dentro da mente de uma anoréxica”), Veja (22/11/2006: “A magreza que mata”).

³ Ver, por exemplo, os artigos de Fischer (2001), Sabat (1999) e Felipe (1999).

⁴ As mesmas indagações poderiam ser remetidas para a busca por uma essencialidade feminina no campo da literatura. Ao pensarmos em uma suposta “escrita feminina” talvez possamos ouvir os sopros da voz de Clarice Lispector, as pequenezas domésticas da intimidade de Adélia Prado e de Cora Coralina, as vozes complexas e dispersas de Marguerite Duras e Virgínia Woolf. Mas, e o que, por exemplo, explicaria a autoria feminina de Mary Shelley do primeiro romance de horror que se tem notícia, o famoso *Frankstein*, de 1817? O que há de “feminino” em um romance como esse? A própria autora na introdução do livro tenta responder a pergunta de espanto que a faziam freqüentemente: como ela, então uma jovem pode pensar e discorrer sobre um assunto tão horrível? (Shelley, 1985).

⁵ “Manobras radicais” é o título de uma exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006. O texto do catálogo da exposição começa com o seguinte parágrafo: “Esta é uma exposição que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias, manobras. Grandes ou pequenas manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloísa Buarque de Hollanda, crítica literária” (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.9).

⁶ “Falar sobre as facas de meu pai é falar de parte da minha vida. Meu pai, fazendeiro em Marajó, passou parte de sua vida confeccionando essas facas e suas bainhas. Fazia da sala um ateliê. Mamãe achava um absurdo a bagunça que ele fazia. Tinha facas para todas as suas utilidades: cortar carne, coco, couro, frutas, plantas, enfim, todas eram bem cuidadas e ele não as emprestava a ninguém. Penso que minha relação com meus trabalhos de linha e agulha vem de suas bainhas costuradas. (...) A utilidade de uma faca para um marajoara é incrível, todos os vaqueiros têm facas. Hoje, não consigo me ver sem uma faca de meu pai na minha vida, uso, mas todas as vezes que uso, penso no meu pai e quanto tenho

dele” (Depoimento de Lise Lobato a Paulo Herkenhoff, Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.124). As obras “Inda” de Elida Tessler e “As facas do meu pai” de Lise Lobato estavam em paredes opostas na exposição “Manobras Radicais” (ver nota anterior).

⁷ Refiro-me aqui mais especificamente às produções canônicas da arte ocidental.

⁸ As Guerrilla Girls definem-se da seguinte forma: “Desde 1985 as Guerrilla Girls têm reinventado a palavra “F – feminismo. Ainda fortes no século 21, nós somos um grupo de mulheres anônimas que tomaram seus nomes de mulheres artistas mortas como pseudônimo e aparecem em público vestindo máscaras de gorila. Em 19 anos nós produzimos mais de 100 *posters*, adesivos, livros, projetos impressos, e ações que expõem o sexismo na política, no mundo da arte, filmes e na cultura em geral. Nós usamos humor para transmitir informação, provocar discussão, e mostrar que feministas podem ser divertidas. Vestimos máscaras de gorila para focalizar sobre as questões em vez de nossas personalidades. (...) Nos declaramos como a contrapartida feminista para a maior parte da tradição masculina de bons samaritanos como: Robin Hood, Batman, e o Cavaleiro Solitário. (...) O mistério em torno de nossas identidades tem atraído atenção. Nós poderíamos ser qualquer um; estamos em qualquer lugar”. Ver <http://www.guerrillagirls.com/index.shtml>

⁹ Ver por exemplo Fischer (2001), Smelik (1993).

¹⁰ Sobre o quadro de Zoffany, ver Chadwick (1992, p. 7) e Mayayo (2003, p. 24-25).

¹¹ A respeito dessas “imagens de mulher” ver as análises de Mayayo (2003).

¹² Este termo relaciona-se a expressão *male gaze*, que vem sendo utilizada nas análises de teóricas fílmicas feministas como Smelik (1993).

¹³ A versão deste tema pintada por Rembrandt é bastante semelhante.

¹⁴ Ver mais sobre estas artistas em Chadwick (1992, 1994), Grosenick (2003) e no site www.blufton.edu/womenartists/contents.html

¹⁵ No Catálogo *Manobras Radicais*, Heloísa Buarque de Hollanda faz um comentário bem interessante a este respeito: “Há algo que me intriga e chama minha atenção nas linguagens masculinas da arte: as mil formas e estratégias que os artistas homens utilizam para escapar do trabalho com os processos de subjetivação” (2006, p. 69).

¹⁶ Expressão utilizada por Didi-Huberman (1998).

¹⁷ Livros como *A professora criativa: Educação Artística e trabalhos manuais para o Ensino Fundamental* (Ed. Claranto, Uberlândia, MG), e *O dia-a-dia do professor* (Ed. Fapi, Belo Horizonte) em circulação em muitas escolas no Rio Grande do Sul, são alguns exemplos. Tratam-se de uma espécie de “manuais de auto-ajuda” consumidos avidamente por docentes, principalmente de Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental. A coleção *A professora criativa* tem quatro volumes, todos repletos de receitas de trabalhos manuais com diversos materiais para as datas comemorativas e desenhos estereotipados.

¹⁸ Dias (2005, 2006) tem explorado em seus trabalhos as representações de Almodóvar de masculinidade feminina e da masculinidade masculina e as várias maneiras de vê-las, procurando interconectar essas representações fílmicas a abordagens práticas ou pedagogia educacional.

¹⁹ Nos últimos semestres tenho trabalhado algumas dessas questões nas disciplinas de *Teoria do Currículo e Ensino e Identidade Docente*, que atendem um grande número de licenciandos da UFRGS de cursos como Matemática, Física, Geografia, Química, Artes Visuais, Teatro, Ciências Sociais, Biologia, ente outros. A minha graduação de origem é Licenciatura em Educação Artística – Hab. Em Artes Plásticas. Também tenho trabalhado essas questões na disciplina *Arte, docência e gênero*, no curso de Especialização Pedagogia da Arte, da Faculdade de Educação da UFRGS.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, A. M. (1998). **A imagem verbalizada de Barbara Kruger**. In: _____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, p.140-142.

CHADWICK, W., COURTIVRON, I. de (eds.) (1994). *Los otros importantes. Creatividad e relaciones íntimas*. Madrid: Catedra.

CHADWICK, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.

- DIAS, B. (2006). **Acoitamentos: os locais da sexualidade e gênero na arte/educação contemporânea.** *Visualidades*, v. 4, n.1, p. 101-131.
- _____. (2005). Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria *queer*. In: BARBOSA, A. M (org.). *Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, p. 277-291.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34.
- FELIPE, J. (1999). Entre tias e tiazinhas: pedagogias culturais em circulação. In: SILVA, L. H. da (org.). *Século XXI? Qual conhecimento? Qual currículo?* Petrópolis, RJ: Vozes, p. 167-171.
- FISCHER, R. M. B. (2001). **Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV.** *Estudos Feministas*, v.9, n.2, p. 586 – 599.
- FOUCAULT, M (1987). *A arqueologia do saber*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GROSENICK, U. (ed.) (2003). *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen.
- HERKENHOFF, P., HOLLANDA, H. B. de (2006). *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil.
- LOPONTE, L. G (2005) *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005a. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- _____. (2005b) **O rei não está mais aqui. E agora? Imagens de arte, poder e educação.** *Revista Digital Art&*, n.3, www.revista.art.br, p. 1-9.
- _____. (2005c) **Gênero, educação e docência nas artes visuais.** *Educação e Realidade*, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259.
- _____. (2002) **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino.** *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-301.
- LOURO, Guacira Lopes. (2004). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. (2001). **Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação.** *Estudos Feministas*, v.9, n.2, p. 541-553.
- MAYAYO, P (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- MORAES, A. de (2003). **Tempo de viver, tempo de lembrar.** In: *Elida Tessler: vasos comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- NERI, L. (2001). Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: NERI, L., HERKENHOFF, P. (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor.
- NOCHLIN, L (2006). *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*. Harvard: Cambridge.
- _____. (1989) Women, art and power. In:_____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview.
- POLLOCK, G. (2003). *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge.
- _____. Modernity and the spaces of femininity. (1998) In: MIRZOEFF, N. (ed.). *Visual culture reader*. London, New York: Routledge, p.74-84.
- PORQUERES, B. (1994) **Reconstruir uma tradición: las artistas em el mundo occidental.** *Cuadernos Inacabados*, n.13, Horas y Horas, Madrid.
- RICH, S. K. (2003). Essay. In: *Trough the looking glass: women and self-representation in contemporary art. Pennsylvania*: Pennsylvania State University, Palmer Museum of Art.
- SABAT, R (1999). Quando a publicidade ensina sobre gênero e sexualidade. In: SILVA, L. H. da (org.). *Século XXI? Qual conhecimento? Qual currículo?* Petrópolis, RJ: Vozes, p. 244-261.

- SILVA, T. T. da. (1999). *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SHELLEY, M. (1985) *Frankstein*. Porto Alegre: L&PM.
- SMELIK, A. (1993) What meets the eye: feminist film studies. In: BUIKEMA, R., SMELIK, A. (orgs.). *Women's Studies and Culture. A feminist introduction*. Londres e New Jersey: Zed Books, p. 66-81.

Endereço para Correspondência

Luciana Gruppelli Loponte, Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail – lucianagl@terra.com.br

Texto publicado em [Currículo sem Fronteiras](#) com autorização da autora.
