

LETÍCIA PARENTE, MARJANE SATRAPI, LENORA DE BARROS E O CÍRCULO: APROXIMAÇÃO CRIATIVA, EXPERIENCIAL E RELACIONAL ENTRE O CORPO FEMININO E A ARTE-EDUCAÇÃO

Alessandra Caetano – UERJ
Clarice Rangel – UERJ
Letícia Saraiva – UERJ

RESUMO

Propomos refletir sobre a relação da Arte/Vida no âmbito da corporalidade feminina em deslocamentos, na busca por um entendimento sobre a condição da mulher artista e seu corpo como instrumento artístico, corpo este físico e ficcional – abordando obras das artistas Lenora de Barros, Letícia Parente e os quadrinhos de Marjane Satrapi. Levamos essa discussão ao campo da pedagogia da arte ao refletir sobre o modo como o tema dos gêneros vem permeando a formação docente em artes no Brasil.

Palavras-chave: arte-educação, corporalidade feminina, contemporaneidade.

ABSTRACT

We propose a reflection about a relationship between Art and Life within the female corporeality displacements, the search of an understanding on the status of artist woman and her body as an art instrument, physical body and fictional - addressing the works of artists Lenora de Barros, Letícia Parente and comics of Marjane Satrapi. Bringing this discussion to the field of teaching art to reflect on the manner how gender issue has permeated teacher formation in the arts in Brazil.

Key words: art/education, female corporeality, contemporaneity.

Proposição ao leitor-fruidor: olhar feminino

O *Círculo de Arte da Terra* é composto majoritariamente por mulheres – artistas, arte-educadoras e mulheres da comunidade mangueirense. Ao reunirmos pessoas de diversas idades e áreas de conhecimento almejamos construir um espaço dentro da universidade – no Instituto de Artes da UERJ – e na comunidade – Mangueira –, dedicado a olhar a arte que não foi eleita pela história da arte geral – masculina, caucasiana, ocidental.

O *Círculo* é um coletivo de arte relacional que deseja refletir sobre o que é ser mulher na sociedade atual; o que o corpo feminino significa – em simbolismos –, e

como os gestos artísticos ressignificam o corpo e a condição feminina. Na condição de arte-educadoras que integram tal coletivo propomos uma reflexão sobre o corpo da mulher através da artista iraniana Marjane Satrapi, as brasileiras Lenora de Barros e Letícia Parente com o intuito de discutirmos nosso papel enquanto mulheres, artistas e principalmente educadoras. No exercício de tornar visível à comunidade em geral, acadêmica e docente algumas obras que problematizam o corpo feminino e que abordam e constroem as problemáticas atuais da arte contemporânea.

O Feminino na Arte: a corporalidade, seus limites e tensões

A performance revê a presença do corpo no discurso da arte. Ela questiona os limites da corporalidade, da visibilidade, do entendimento, promove recodificações. “Muitas imagens são oferecidas ao público que vive a fricção de seu próprio corpo.” (Glusberg, 2009:57). A performance não é feita para o olhar passivo. Ela serve para gerar incômodos, recriar o gesto corporal. Artistas como Letícia Parente, Marjane Satrapi e Lenora de Barros exploram a expressividade do corpo no desejo de modificarem olhares, possibilitarem outros ambientes de ficção e fricção. Recriando e ressignificando as palavras, os espaços e os corpos. Isso porque, “em repouso ou em movimento o corpo sempre estará comunicando” (Op. cit, 2009: 117).

Usar o corpo como objeto de arte ocasionaria, para Glusberg, uma “purificação da arte através do corpo com base numa recodificação de atitudes, comportamentos e gestos.” (2009: 79). Se pontuarmos um corpo, como o caso do corpo feminino, podemos dizer muito sobre ele em sua forma biológica, social e cultural em dados preconcebidos. Mas se esse corpo se põe em movimento, de inversão e deslocamento (Derrida *apud* Rodrigues, 2009), ele recoloca a condição feminina, rompe convenções, descristaliza o olhar. Permite ver além do que é visível. Esse corpo recria um lugar, o seu lugar – e até mesmo o lugar da arte.

Rodrigues, em *Coreografias do Feminino* (2009) investiga a mulher através dos conceitos desenvolvidos por Jacques Derrida em sua Teoria da Desconstrução. Segundo ele, a mulher é *indecidível*. Ela não se permite um lugar fixo para habitar. Está sempre em movimento, ocupando diversos espaços e assim impedindo a

estagnação e a cristalização de poderes e a formação de instituições em seu corpo. Visto que, a mulher habita o *entre*, o *não-lugar*. Ela abala a estrutura dicotômica entendida e difundida pelos dogmáticos. Feminino x masculino, verdade x mentira – sendo *indecidível* não se permite instaurar pólos. O que permite tal característica à mulher é investir em seu corpo como instrumento para questionar a existência, a vivência, a realidade. Usar esse objeto como ferramenta para entender e criar o mundo, ou outro modo de olhar para o mundo. Ao fazer isso coloca seu corpo em movimentação. Essa mobilidade possibilita a criação de múltiplos, de possibilidades. Na Desconstrução esse movimento seria visto como o deslocamento, o segundo movimento seguido ao movimento anterior da inversão. O deslocamento para Derrida (Op. Cit.) promoveria uma terceira condição – que desestabilizaria a relação de rivalidade entre pares –, nela nada é fixo, seria a “não-verdade”, o “não-lugar”, o “rastros”, o “indecidível”. Esse seria o lugar do múltiplo, da multiplicidade.

A filosofia responde ao múltiplo, ao rizoma deleuziano, sem que haja referência a um qualquer, pois *Tudo é coextensivo a tudo*. A sensação é que não há objeto ou sujeito; nada tem começo nem fim; o que há é o meio, entre, a ação, o devir. Direções movediças, multiplicidades que não varia as dimensões sem mudar a natureza em si mesma. (Pimentel, 2009: 390).

Um corpo múltiplo e moldável, como uma argila, uma *turfa* (Rodrigues, Op.cit.) assim seria a mulher. Marcel Mauss (apud Ferreira, 2009) qualifica o corpo como uma serventia para o indivíduo. O corpo como o primeiro objeto, um instrumento primitivo/primeiro, que possui possibilidades de modelar, modificar em sua estrutura física, química e social. Ferreira completa: “o corpo é também carnal na fisicalidade das imagens que dá a ver, dos movimentos que possibilita fazer, das sensações e emoções que permite sentir, das funções e necessidades que exige cumprir” (Op. Cit. p.4). Um instrumento, um objeto primeiro: o corpo – em sua condição de mobilidade, plasticidade e multiplicidade: móvel, maleável, que não se deixa fixar – atinge o ponto máximo do nosso interesse: a arte produzida pelo corpo feminino; seja na condição de uma fala, uma palavra, uma imagem fotográfica, uma imagem audiovisual, uma performance, um gesto, no ambiente privado/doméstico ou no público.

Letícia Parente: O feminino ‘de dentro’, espaço doméstico

Letícia Parente desenvolveu uma série de *video-performances* na década de 1970 de caráter político. Todavia, para além dessas questões almejamos evidenciar sutilezas presentes em suas obras. Ela posiciona uma filmadora no interior da casa. Coloca o corpo feminino frente à lente. Discute as convenções sociais estabelecidas cotidianamente através de um uso incomum do espaço doméstico e do corpo. Verificamos em *Tarefa I* (1982) a artista deitando-se sobre uma tábua de passar roupa. Outra mulher passa a ferro a roupa com o corpo presente.

Imagens como essas nos fazem olhar para dentro, para a constituição de si enquanto mulher. A formação do corpo que se naturalizou na condição de ocupar o espaço doméstico de modo íntimo e comum. As exigências de executar tarefas como: cozinhar, passar roupa, lavar a louça, limpar os cômodos, trocar a roupa de cama, arrumar as roupas no armário, se vestir. Atividades em um campo apartado de visibilidade. Parente conduz tal ação a outro campo visual, ao colocá-la diante da lente, e questiona sua situação comum e banal provocando um estranhamento, um processo de desnaturalização do corpo (Glusberg, op. cit. p. 60).

Através da história, a utilização do corpo tem-se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe a seus membros. A *performance* é um meio de resgatar a história pelo fato de que ao resgatar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação vai resgatar mais variadas formas da utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade. (Op.cit, 2009:89).

Parente provoca no espectador de suas *video-performances* estados de incômodo ao evocar sensações (temperaturas, texturas, dor), memórias do corpo ligadas aos pequenos gestos diários. Porém, evidenciadas por alguns elementos deslocados do contexto comum, como o corpo se confundindo com a roupa sendo passado a ferro ou pendurado em um cabide. Mas também ao evocar simbolismos.

Em *Marca Registrada* (1974), a artista borda no próprio pé a frase *Made in Brazil*. Uma das primeiras relações que se identifica no trabalho seriam as implicações comerciais e políticas do gesto. O que significaria na década de 1970 escrever sobre o próprio corpo que você é um produto brasileiro. Mas, a questão que nos é pertinente se refere a uma política do feminino: uma mulher, usando instrumentos próprios do âmbito destinado ao feminino – agulha e linha – executa tal tarefa de modo atento, dedicado e aparentemente comum. Entretanto, o resultado não é um

simples bordado sobre tecido. Temos uma pele, um corpo. Uma mulher que marca em si através de uma artesanaria feminina o que lhe é imposta. E não só a ela, mas ao seu público também.



Letícia Parente. *Marca Registrada*, 1974 .

Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=3103>

No ato performático promovido por Letícia Parente ao bordar palavras sobre a própria pele e por meio desse procedimento marcar seu corpo – que é, simultaneamente, agente e objeto da ação realizada – nos deparamos com uma espiral de conceitos e referências que giram em torno de uma política do corpo e da identidade femininas. Parente lança mão de uma prática integrante de um arcabouço de atividades culturalmente associadas ao universo dos saberes e fazeres femininos. Um conhecimento relegado à categoria dos modos de fazer que, diante dos processos ocidentais de emancipação econômica e profissional das mulheres (que se encontravam em especial efervescência política, filosófica e cultural na década de 1970, época em que a artista realiza *Marca Registrada*), gradualmente se desvincula da característica de um “conhecimento feminino obrigatório”.

Marjane Satrapi: o espaço feminino na arte e o corpo feminino em *Bordados*

No gesto realizado por Parente, é possível identificar a menção indireta a uma intergeracionalidade nos processos de transmissão de conhecimentos inerentes ao campo do doméstico e que acumula interpretações ao se relacionar com diferentes contextos culturais, como acontece em *Bordados* (2010), terceiro romance gráfico da quadrinista iraniana radicada na França, Marjane Satrapi.

A narrativa se desenrola sob a forma de uma sucessão de relatos justapostos e interligados pelas relações interpessoais existentes entre as diversas narradoras. Esses relatos são apresentados no contexto de uma roda de conversa, na qual se estabelece um processo informal de múltiplos níveis de aprendizados por meio da troca de experiências entre mulheres de várias idades e graus de parentesco de uma mesma família. Mulheres que comentam episódios íntimos de suas vidas e seus papéis sócio-culturais como avós, mães, esposas, filhas “bordando” uma trama que gira em torno de dois significados que a palavra *bordado* assume no universo social e político feminino iraniano atual.



Marjane Satrapi. *Bordados*. 2010. (Ver Referências)

Um deles remete ao próprio objeto e base da trama dessa história em quadrinhos, uma reunião habitual de mulheres que se agrupam em torno de afazeres coletivizados da casa para conversar sobre aspectos da vida familiar e da vida alheia (o equivalente ao nosso “tricô” ou “tricotar”). “Bordar” se refere, nessa conotação, a uma prática da vida doméstica no Irã que se desenvolve nos espaços predominantemente femininos das habitações e da qual os homens não tomam parte. São-lhes vedadas, veladas sob diversos aspectos, quase invisíveis ao compor um campo de atuação e conhecimento de fronteiras tênues. Remete principalmente à fala, à palavra, tomada em seu aspecto físico, sonoro, íntimo, cotidiano, quase banalizado, contudo centro e base de atos diários. Uma fala que também é discurso, questiona as fronteiras entre os espaços masculinos e femininos na sociedade

iraniana, se dá a margem das normas vigentes para a atuação da mulher nos espaços públicos, sobre a qual nos fala Paulo Werneck, nas abas da edição brasileira de *Bordados*: "(...) as personagens de Marjane desfiam suas experiências amorosas e sexuais. Num país em que a história oficial é dominada pelas práticas machistas, elas se revelam protagonistas de uma história política que nos diz muito sobre sua cultura".

Os bordados descritos por Satrapi determinam, delimitam, constituem, um espaço de convivência, um campo relacional feminino, cujas fronteiras se estabelecem oscilantes e fluídas; através dos processos da fala e da escuta, da troca, da interação. Uma interação que se dá em uma atmosfera de segredo e cumplicidade, instituindo um campo relacional fechado. Mas, segundo Satrapi, "fazer um bordado" também é uma gíria corrente entre as iranianas para a realização do procedimento cirúrgico da himenoplastia (a reconstituição cirúrgica do hímen), prática a que muitas mulheres se submetem clandestinamente antes do casamento e que, antes da difusão da cirurgia plástica era realizada em ambientes caseiros, empregando-se instrumentos improvisados, entre eles, não raramente, as linhas e agulhas de bordar.

Nesse caso, a palavra *bordado* assume uma conotação política que é também física, corporal, ao se estabelecer em torno do papel cultural destinado ao corpo feminino nas interações e negociações sociais. Submeter o próprio corpo a esse procedimento evidencia uma coisificação desse corpo. Sua conversão em um objeto, marcada por um ato extremo de submissão a uma vontade masculina dominante e dotada do poder de punir os corpos que não se amoldam a ela. Ao mesmo tempo, uma maneira de burlar ou ludibriar esse domínio: um ato velado, clandestino e ambíguo de resistência; como retratado pela própria Marjane na maneira como suas personagens se relacionam com o tema. Permanece na esfera das coisas ocultas, e dos segredos do espaço doméstico, mas transpõe os limites entre público e privado ao ser abertamente debatido entre as memórias familiares da autora, que se utiliza de palavras e imagens para registrar e discutir sua condição de mulher no mundo, circulando entre os universos culturais oriental e ocidental.

O corpo feminino é objeto constante das reflexões e relatos da artista, que o apresenta na condição de uma entidade política, um agente e um objeto de

resistência aos parâmetros e normas impostos, por meio de gestos sutis como pintar as unhas, deixar mechas dos cabelos expostas sob o véu (obrigatório a todas as mulheres iranianas desde a década de 1980) ao uso de calças jeans e tênis sob o *chador* (indumentária imposta às mulheres pela chamada Revolução Islâmica).

Ao fazer das experiências femininas o objeto de sua produção Satrapi não se limita a debater os aspectos e limites da vida privada em um exercício “feminista”. Para além de ser uma mulher produzindo em uma categoria ambígua de expressão artística – cuja posição nos campos das Arte e da Literatura vem sendo amplamente discutida e experimentada – através de sua própria experiência como artista e seus processos de formação, Satrapi se debate com relação aos limites impostos ao papel feminino na produção e no ensino das Artes em seu país de origem. Marjane evidencia em suas narrativas os *entre-espacos* ocupados pelas mulheres e a maneira como seus corpos assumem uma dimensão fluída infiltrando-se nas fissuras e fendas deixadas entre os diversos papéis culturalmente determinados. Ao escolher o campo da Arte para expor suas reflexões sobre a condição feminina no Irã, destaca a Arte como um campo criador de fissuras, de rachaduras e fendas nessas fronteiras, uma via de escoamento, de transbordamento.

Em *Persépolis* (2007), livro que a tornou conhecida no Brasil, Marjane relata episódios de sua vida com ênfase na Revolução Islâmica e nas implicações políticas e culturais que esse evento teve na história das mulheres no país e em sua própria formação como artista, desde seus aspectos mais práticos (como circular e produzir livremente no espaço de um ateliê quando as vestimentas impostas a seu corpo por sua condição social de mulher limitam-lhe os movimentos, ou ainda, como abordar o corpo na Arte, quando expô-lo é proibido) aos mais simbólicos (os cânones e parâmetros para a inclusão do corpo na obra de arte).

Em uma das passagens do livro, Marjane relata como seu trabalho de final de curso em Artes na Universidade de Teerã, que consistia no projeto de um parque temático baseado nas figuras da mitologia persa foi rejeitado pela prefeitura diante do duplo problema de se basear largamente em figuras femininas heróicas e guerreiras, com corpos e cabelos expostos, e ao mesmo tempo o gesto de cobri-las para atender as exigências morais e religiosas acabaria por descaracterizá-las.

Marjane aborda as fricções e atritos que se desenvolvem entre a arte e a política, fazendo desses conflitos seus próprios objetos de experimentação e expressão artística. Suas obras transitam entre as esferas da vida e das ficções no campo das Artes, ao englobarem experiências pessoais e familiares, convertidas em signos e símbolos de uma narrativa visual marcada pela economia de traços, pela prevalência dos contrastes entre preto e branco, pelo uso de siluetas e do texto manuscrito, materializando a palavra, impressa nos livros não somente pelos processos tipográficos, mas pelo gesto, pelo traço, fazendo de palavras e imagens instâncias integradas de experimentação visual.

Os gestos da escrita e do bordar possuem uma fisicalidade potente nas obras de Satrapi assim como para Parente. O corpo, a palavra e o texto são elementos significativos nessas artistas e nos trabalhos de Lenora de Barros; que convoca a corporalidade da fala/ da palavra, estruturando um ambiente de inversão e deslocamento da mulher.

Lenora de Barros: do poema concreto à presença do corpo em *A Mulher, Há Mulher*

A mulher/ O corpo/ O corpo da Mulher/ O corpo das ideias da mulher/ O corpo das imagens da mulher/ Há mulheres. Há mulheres que pensam o corpo/ Há mulheres que pensam o próprio corpo/ Há mulheres que pensam com o corpo/ Há mulheres que pensam através do corpo/ Há mulheres que pensam para o corpo/ Há mulheres que pensam a partir da ideia de corpo/ Há mulheres que pensam a partir do corpo das ideias/ Há mulheres que pensam a partir da imagem de corpo/ Há mulheres que pensam/ A mulher. (Barros, 2011).

A artista que trabalha com o jogo de palavras, a sonoridade da fala e a forma escrita constrói obras *indecidíveis* (op. cit, 2009) – que apresentam uma multiplicidade de recursos: é arte plástica e literária; visualidade e som. A materialidade de sua obra caminha e explora a superfície do corpo, na qual “a palavra visualmente intensificada, trazida à flor da pele, *verbocorpoidentificada*, plasmada em biometáforas sensoriais” reúne “rosto, gesto, voz” (Campos, 2011, p 123).

Em *Poema* (1979) apresenta sua boca fotografada em uma íntima relação da língua com a máquina de escrever. Chiarelli (2011, p.129) afirma que a língua penetra as concavidades da máquina “excitando as letras”, uma boca feminina erotizada. A

relação do corpo com a fala e a escrita são temáticas de Barros que evidenciam um corpo feminino, explicitado em sua potência identitária, erótica, intelectual e social.

Em 2001 a artista é fotografada em múltiplas identidades (a multiplicidade da mulher) na obra *Proкуро-me*. Podemos observar que com diversos penteados e com a mesma expressão facial de espanto a imagem da artista aparece para si e tentando se encontrar. O eu é o outro. Lenora olha em nossa direção. Eu sou a mulher; ela é a mulher. Eu me procuro; ela se procura. Afinal, o que é ser eu, o que é ser mulher? As dezesseis imagens femininas tentam se encontrar e entender quem é essa mulher que está diante de mim, sejam diante da lente da câmera ou de um espelho – como em outra obra da série.



Lenora de Barros. *Proкуро-me*, 2001.
Imagem extraída do catálogo (ver referências).

Em uma série realizada em 2005 a artista coloca um capuz de lã no rosto. As fotografias dessa ação mostram uma mulher que se esconde, que não quer ver. *Não quero nem ver* (2005), *Não me mostre* (2005) são *fotoperformances* que mostram uma cabeça da qual não é possível ver o rosto, a identidade. Uma mulher que se esconde e que parece temer ser vista e ver. Não quer ver ou não quer se vista? Por que esconder-se em uma máscara tricotada? O que teme em ver a si e em ver o outro? Tais imagens são provocadoras e nos fazem questionar.



Lenora de Barros. Não quero nem ver, 2005.
Imagem extraída do catálogo (ver referências).

Lenora gosta de brincar com algumas frases muito comuns como “Não quero nem ver” e “Não disse nada”. Essas frases possíveis na língua portuguesa sempre a instigaram desde a infância por conterem duas negativas (não e nem na mesma frase), que talvez possam compor uma afirmativa (se você disse que não disse nada então disse algo). Em *Não quero nem ver* a mulher da imagem quer ver e ser vista, mas o capuz não permite. *Sem Cometário* (2005) *videoperformance* da artista retirando da boca um pedaço de papel no qual está escrita a frase “Eu não disse nada”. Em um jogo do que é permitido ser visto/ ver, falado/ dito. Uma brincadeira entre o velar e o desvelar do corpo feminino.

Docência Artista: um processo de Arte e Educação

As visibilidades e invisibilidades presentes nas relações de gênero resultaram em um processo histórico de aprisionamento do corpo da mulher, convertido em uma “forma” determinada por uma visibilidade branca, patriarcal, heteronormativa a qual se infligiu uma função/ tensão social marcada pela submissão da mulher à sociedade, ao homem (Almeida, 2010). Um corpo representado por diversos povos, associado a diferentes significados, ora de veneração e de culto, ora de um corpo passivo – um corpo-objeto em oposição a um corpo-sujeito. Diante da revisão das relações entre o feminino e os espaços domésticos e públicos, o “lugar” do feminino é problematizado no discurso da Arte a partir do olhar da mulher, como fazem Letícia Parente, Marjane Satrapi e Lenora de Barros.

A arte-educadora Luciana Loponte (2005) afirma: “Articular arte e gênero é, de alguma forma, trazer uma tensão a mais acostumada a ver a arte através dos olhos de historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão

particular e arbitrária” (p.35) e completa: “Ter o olhar atravessado pelas questões de gênero ou por ‘intervenções feministas’, como nomeia Griselda Pollock (2003), é de alguma maneira, perder a inocência ou a crença na neutralidade política das imagens artísticas” (p.36) O que implica pensar como as questões levantadas sobre a condição do gênero nas obras das artistas Letícia Parente, Lenora de Barros e Marjane Satrapi e por outras tantas artistas – conhecidas, desconhecidas e a serem descobertas pelo sistema da arte – podem reverberar na arte-educação. Segundo ela o ensino de Arte precisa estar para além de uma busca do que já está pré-estabelecido pela cultura oficial, do que pode ou não ser visto, e principalmente como uma obra de arte necessita ser vista:

(...) nesse momento em que a principal ameaça é a homogeneização, talvez seja a hora de deixar de insistir na verdade das coisas e começar a criar as condições para a pluralidade do sentido. Parece-me que o papel do professor é fazer com que a pluralidade de sentidos seja possível. E isso é dar sentido de contingência, de relatividade e, enfim, de liberdade” (LARROSA apud LOPONTE, 2005:20).

A autora ressalta a condição ideológica do currículo, ecoando reflexões levantadas por Tomaz Tadeu da Silva ao apresentar as chamadas “teorias do discurso:

A questão central que serve de pano de fundo para qualquer teoria do currículo é a de saber qual conhecimento deve ser ensinado. [...] Para responder a essa questão, as diferentes teorias podem recorrer a discussões sobre a natureza humana, sobre a natureza da aprendizagem ou sobre a natureza do conhecimento, da cultura e da sociedade. [...] Afinal, entretanto, elas têm que voltar à questão básica: o que eles ou elas devem saber? (SILVA, 1999, p. 14)

Loponte e Tomaz Tadeu apontam para uma pluralização do ensino consonante ao reconhecimento da multiplicidade e da equivalência entre saberes. Uma legitimação da diversidade de discursos a fim de promover-se uma reconsideração dos currículos em vigor nos espaços de ensino-aprendizagem. Mais especificamente, Loponte explicita necessidades de mudanças no currículo de Arte, refletindo em urgências de posicionamento político na seleção de práticas teórico-metodológicas, no intuito de promover uma aprendizagem em Arte ampliada, num espaço-relacional que é a sala de aula. Preocupada com a formação de professores, ela nos indica que o processo de promover mudanças é contínuo, constante e central para o docente que busca “a potencialidade de uma docência que emerge de um modo de ser docente, de uma ética, de uma etopoética” (op. cit., 2005: 33). Líder de um grupo de professoras de Arte que se encontravam mensalmente para fazerem “uma escrita

de si”, estabelecendo ao longo dos anos uma arte de relações “políticas, transgressoras, poéticas, elos construídos entre mulheres que têm a arte como ponto em comum” (op. cit., 2005: 32), a autora nomeia o espaço entre as “escritas de si” das participantes do grupo e as relações afetuosas que foram tecidas no decorrer dos encontros mensais de *docência artista*: “(...) ética docente – uma relação consigo mesmo, com seu próprio trabalho – uma relação que é também estética: um modo artista, um modo baseado na invenção de si, da criação de novos modos de subjetivação para a docência”. (op. cit., 2005: 75).

Como outro coletivo que propõe pensar e produzir em Arte, ao mesmo tempo em que desenvolve uma prática não hierarquizada de ensino e aprendizagem baseada em interações e em trocas estéticas, *O Círculo* busca tornar visíveis aspectos femininos da produção artística contemporânea e, ao mesmo tempo, formar arte-educadores que conduzam essas discussões para seus outros espaços relacionais e espaços de ensino, construindo redes de conhecimento em Arte. Nós, assim como o grupo liderado por Loponte, nos voltamos para uma experiência docente na qual Arte e Educação são pensadas como instâncias interdependentes. Propomos debater a condição do artista-docente e as implicações de um ensino de Arte do qual façam parte os processos, contaminações, conexões, atritos, fricções e ficções evocadas e problematizadas pela Arte Contemporânea, pontuados pela pluralidade e pela diversidade de modos e meios de se fazer Arte, suas políticas, seus discursos, suas ideologias e conflitos.

Loponte e seu grupo adotaram a escrita como prática reflexiva para o seu fazer de artistas e educadores. Os integrantes d’*O Círculo* elegeram como maneira de construir uma experiência artístico-educacional o estabelecimento de um discurso e uma prática criativa voltada para as instâncias da Arte e da Vida, do público e do privado, por meio de uma estética relacional na qual o discurso do feminino se destaca como um dentre muitos discursos cujo espaço na prática e no ensino da Arte precisa ser revisto. Nesse processo, o corpo feminino – em uma condição fragmentada, da qual tomam parte relações simbólicas, códigos e limites culturalmente determinados – se faz objeto e sujeito de uma reflexão contínua, por meio de produções visuais nas quais se misturam técnicas, materiais e linguagens.

Gigantas no Parque caracterizou-se como uma proposta de instalação/ intervenção d'O *Círculo*, uma ação de modelagem sobre um corpo-árvore que teve suas texturas, cores e formas acentuados ou transformados, de maneira a compor um gigantesco corpo de mulher. Porém, um corpo múltiplo, siamês, cuja referência antropomórfica oscilava diante da fragmentação de seus atributos e componentes, explorando tabus e pré-concepções do corpo feminino, ao mesmo tempo em que estabelecia referências simbólicas a leituras fabulosas e míticas que transpõem e convivem com os papéis sócio-políticos femininos “tradicionais”.



O *Círculo*. *Gigantas no Parque*. 2010/11. Acervo particular.

Gigantas constituiu-se não somente do corpo-objeto de Arte, mas propunha-se como uma obra-processo, uma ação em Arte na qual a atuação coletiva na modelagem em argila sobre o corpo-árvore estabeleceu um espaço de interação. Um espaço de discussão sobre as possibilidades materiais e técnicas da constituição do corpo-árvore ao mesmo tempo em que estabelecemos contatos diretos com o público freqüentador do espaço expositivo, presente durante o processo. Nessa e em outras ações, propomos uma prática de docência artística que não se limita aos espaços “tradicionais” de ensino aprendizagem, deslocando a experiência docente em Arte para espaços coletivos e de convivência, escolhidos de acordo com as necessidades, interesses e arcabouços dos participantes: o ateliê de cerâmica da UERJ, espaços institucionais de exposição, uma praça, um escola da rede pública de ensino da comunidade da Mangueira, a casa de um dos participantes. Buscamos repensar não apenas o lugar da Arte na contemporaneidade, mas os lugares da Arte-Educação, os papéis do artista, do arte-educador, do público, dos estudantes

de Arte e, em especial, o lugar da mulher-docente-artista, as fricções e ficções de seu papel na Arte e na Educação contemporâneas.

O corpo feminino se presentifica nos trabalhos do *Círculo*, não apenas como tema ou objeto de discussão. Ele se faz obra – como se faz para Parante, Satrapi e Barros – através do gesto, da ação, da interação, da fala, da escrita, da troca. Como mulheres-docentes-artistas, propomos um ensino da Arte que se dá através do corpo. Um corpo coletivo, múltiplo. Um corpo-discurso. Um corpo-currículo, que transpõem os limites do falar sobre o corpo (o corpo da mulher na Arte) para ser esse corpo que fala por si mesmo. É deste modo, que problematizando as possibilidades diversas de ensino de arte, pensando sobre a nossa atuação como docente tendo como referência e apoio a própria arte e os discursos nela presentes; preocupando-se de que forma os atos/ações do corpo docente se refletem no ensino, pois, afinal, “queremos ser poetas–autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas.” (Nietzsche, apud, Loponte, 2005: 185).

Referências:

- ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- BARROS, Lenora. *RE-LIVRO*. Rio de Janeiro: Automativa. Oi Futuro, 2011. (Catálogo).
- CONTINENTINO, Ana Maria Amado. *Derrida e a diferença sexual para além do masculino e do feminino*. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. (org). *Às Margens: à propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUC – RJ. São Paulo: Loyola, 2002.
- FERREIRA, Vitor Sérgio. *Elogia (sociológico) à carne: A partir da reedição do texto “as técnicas do corpo” de Marcel Mauss*. Conferência da Coleção Arte e Sociologia da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto, em 26 de novembro de 2009. Disponível em: <http://www.lettras.up.pt/isociologia/uploads/files/Working37.pdf>
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência Artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. (tese)
- MORAES, Frederico. *Contra A Arte Afluente: O corpo é o motor da “obra”*. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- PARENTE, André. MACIEL, Katia. *Letícia Parente - Arqueologia do cotidiano: Objetos de Uso*. Museu de Arte Moderna: Salvador, 2011.
- RODRIGUES, Carla. *Coreografias do Feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.
- SATRAPI, Marjane. *Bordados*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de identidade, uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Currículo das Autoras:

Alessandra Caetano

Mestre pelo PPGARTES/ UERJ. Professora substituta do Instituto de Artes/ UERJ. Integra grupo de pesquisa Observatório de Comunicação Estética/ CNPQ e o coletivo de arte *O Círculo*. alessandraosc@gmail.com

Clarice Rangel

Graduanda em bacharel em Artes Visuais pela UERJ, licenciada na mesma área pela mesma instituição. Integra grupo de pesquisadores do Observatório de Comunicação Estética/ CNPQ e o coletivo de arte *O Círculo*. clarice.duarte.rangel@gmail.com

Letícia Saraiva

Licencianda em Artes Visuais pela UERJ, pesquisadora PIBIC/CNPq, integra o GP/ CNPQ Observatório de Comunicação Estética e o coletivo de arte *O Círculo*. leticiaac.saraiva@gmail.com