

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUIZA DOMINGOS BARRA

UMA CASA SOBRE ORVALHOS:

Estética feminina do cotidiano e cultura árabe, ensaio da formação subjetiva de uma
professora-artista.

UBERLÂNDIA

2018

LUIZA DOMINGOS BARRA

UMA CASA SOBRE ORVALHOS:

Estética feminina do cotidiano e cultura árabe, ensaio da formação subjetiva de uma professora-artista.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na
Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal
de Uberlândia.

Orientadora: Prof. Dra. Roberta Maira de Melo.

Uberlândia, 11 de julho de 2018.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Raquel Mello Salimeno de Sá

Profa. Mestra Maria Carolina Rodrigues Boaventura

Dedico este trabalho a todos que me compõe.

A quem fui, desejo ser, serei e sou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora e amiga Profa. Dra. Roberta Maira de Melo pelo amparo intelectual, psicológico e emocional na minha trajetória de graduação, sempre com muita sabedoria, paciência, generosidade e cumplicidade. Obrigada pelos encontros, por acreditar e confiar em mim mais do que eu mesma.

Toda minha gratidão a minha mãe Maria Cristina, por ser a voz, colo e origem que possibilita minhas transformações e superações nesta vida. Palavras nunca serão suficientes, recebo seu amor e me alimento. Obrigada pela vida, sua força e seus sacrifícios.

À minha irmã e cúmplice Laura, toda minha admiração e agradecimento por iluminar o meu caminho, zelando da minha proteção e me dando o maior exemplo de competência e honestidade que poderia ter.

Muito obrigada à minha avó Nudeth que é símbolo neste trabalho, e a todas as ancestrais que vieram até mim através dela e tanto me inspiram buscar o exercício da liberdade.

Agradeço profundamente a Clarissa Borges por todas as contribuições referenciais e poéticas neste trabalho e na vida, por ser influência imprescindível no meu olhar e amor para a Arte e os feminismos. Minha gratidão eterna à Paulo Faria e Eduardo, que são a mesma pessoa; pelo apadrinhamento, todos os conjuntos de palavras, e os grandiosos ensinamentos que diariamente me perpassam a ser melhor errando. Vocês significam muito, me ressignificam, e estão fundamentalmente presentes nesta escrita e seus detalhes.

Toda gratidão a Amanda Vieira, pela amizade valiosa que construímos e foi um presente da graduação; obrigada pelas palavras sempre sábias, por compartilhar comigo toda sua inteligência e humanidade. Sem você jamais teria conseguido.

Um profundo agradecimento a Victória Barão, por dividir comigo seus processos e forças, permitindo que assim o fizesse com o meu. Esse desafio só foi possível por tê-la do meu lado, obrigada.

Às minhas primas: Anaiza, luz dos meus dias nublados e exemplo de força e valentia; a Thais, a imagem de doçura e determinação.

Meu sincero agradecimento a meu pai Toninho, de quem herdo o amor pelas imagens, meu irmão Gustavo e cunhada Natalia pelos encorajamentos.

Às minhas queridas colegas de curso e amigas, Bárbara Teles, Andressa Santos, Maisa e Tayná Portillho, todo amor e admiração. Obrigada por terem segurado minhas mãos nesse processo e por serem as artistas e feministas que precisamos neste mundo, vocês me fortalecem.

Aos meus colegas Rodrigo Oliveira, Bruno Marcitelli, Raphael Faria e Aline Salmin, sou grata pela oportunidade de compartilhar do mesmo espaço-tempo de graduação que vocês, é uma honra ter convivido e aprendido com artistas de poesia, luta e coragem.

Obrigada aos meus amigos Isabela, Leandro, Samantha, Mariane e Sarah que desde 2009 nutrem e assistem meu crescimento, vocês são fundamentais para mim.

Obrigada à Tayná e Camila por todo suporte emocional e espiritual que representam na minha vida.

Aos meus professores nesta jornada, toda a minha admiração e respeito. Agradeço em especial, à Prof. Dr. Paulo Angerami pela sensível e significativa orientação no Ateliê de Fotografia e Profa. Dra. Elsieni Coelho da Silva pelos incentivos fundamentais na minha trajetória de pesquisa na graduação.

Sobretudo, agradeço imensamente à Profa. Dra. Raquel Salimeno e Profa. Mestra Maria Carolina Boaventura, por terem aceitado o convite de participar das bancas, e todas as imprescindíveis contribuições. É uma extrema honra ter mulheres como vocês comigo neste momento.

O MENINO QUE CARREGAVA ÁGUA NA PENEIRA

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
Era o mesmo que roubar um vento e sair
correndo com ele para mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água.
O mesmo que criar peixes no bolso.
O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
Porque gostava de carregar água na peneira.
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça, monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando ponto no final da frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta!
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens,
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.

Manoel de Barros.¹

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade.

Gaston Bachelard²

¹ BARROS, Manoel de, Poesia Completa, Alfragide, Editorial Caminho 2011, Pp 477-478.

² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes, 1989, p.10)

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso, experimenta revelar a origem de ações, escolhas e interpretações visuais no mundo, pela perspectiva da estética feminina do cotidiano na cultura árabe, inserida no ambiente doméstico familiar da autora. Objetivando construir e refletir a formação subjetiva desta professora-artista, investiga então questões de gênero presente na casa, na história oral, imigratória e no campo das artes visuais. Provando das possibilidades de se explorar um repertório imagético que questione a representação feminina na Arte, aproxima referências de produções artísticas de mulheres de origens culturais distintas para, assim, alcançar a compreensão e prática da educação intercultural.

Palavras-chave: Artes Visuais; Ensino de Arte; Estética do cotidiano; Interculturalidade; Feminismo; Cultura árabe.

ABSTRACT

The present undergraduate thesis, aims to reveal the origin of actions, choices and visual interpretations in the world, through the perspective of feminine aesthetics in the arabian culture, present in the author's domestic environment. Aiming to construct and reflect the subjective education of this professor-artist, it investigates gender matters present in the house, in oral history, immigratory and in the visual arts field. Experimenting through the possibilities of exploring a visual repertoire that questions female representation in art, it brings closer references of artistic productions made by women of distinct cultural origins so that it reaches, through this, comprehension and practice of intercultural education.

Keywords: Visual Arts; Art Teaching; Aesthetics of Daily Life; Interculturality; Feminism; Arab Culture.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. A Casa	16
2.1. Ancestralidade e Memória: Cultura Árabe.....	17
2.2. Estética Feminina do Cotidiano.....	22
3. O Mundo	36
3.1. A nova configuração do signo.....	38
3.2.A Figura e O Sentido: mães e territórios.....	51
4. Considerações Finais	71
5. Referências	73

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01. Registro dos documental da empresa Comercial Irmão Jorge.....	20
Fig. 02. Moldes de madeira do cedro. Utilizado para a produção do <i>Cáque</i>	25
Fig. 03. Molde de Cáque Nedia Nicolas.....	25
Fig. 04. Molde de Cáque Nudeth Cecílio.....	25
Fig. 05. Molde de Mamoul Naget Nicolas.....	26
Fig. 06. Detalhe do molde de Mamoul Naget Nicolas.....	26
Fig. 07. Vista de baixo de molde de pão ortoxo Naget Nicolas.....	26
Fig. 08. Vista de cima de molde de pão ortoxo Naget Nicolas.....	26
Fig. 09. Molde de Cáque Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.....	27
Fig. 10. Molde de Cáque Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.....	27
Fig. 11. Moldes de Ma3moul Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.....	28
Fig. 12. Molde de Cáque Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.....	28
Fig. 13. Prato de cobre. Foto: Luiza Domingos Barra.....	29
Fig. 14. Prato de cobre. Foto: Luiza Domingos Barra.....	29
Fig. 15. Retrato de Maria Niculau Domingos com o neto Antônio César, 1971. Fotografia Micirra Domingos Aguiar. Acervo de Adib João Domingos.....	31
Fig. 16. Retrato de mãe e filha libanesas, familiares de Cecílio Jorge. Abril de 1957. Fotografo Adonis Sloufi. Acervo Mariana João.....	31
Fig. 17. Retrato de mãe e filha libanesas, estima-se entre 1950-1960. Fotografo desconhecido. Acervo Mariana João.....	32
Fig. 18. Retrato de mãe e filha libanesas sobrinhas de Cecílio Jorge, estima-se entre 1950-1960. Fotografo desconhecido. Acervo Mariana João.....	32
Fig. 19. Família de prima de Cecílio Jorge, Líbano. Estima-se entre 1950-1960. Fotografo desconhecido. Acervo Mariana João Jorge.....	33
Fig. 20. Casamento no Líbano, sobrinhos de Cecílio Jorge. Data e fotografo desconhecidos. Acervo Mariana João.....	34
Fig. 21. Imagem retirada do filme <i>A Cor da Romã</i> , direção de Serguei Parajano.....	40
Fig. 22. Imagem retirada do filme <i>A Cor da Romã</i> , direção de Serguei Parajanov.....	40

Fig. 23. Imagem retirada do filme <i>A Cor da Romã</i> , direção de Serguei Parajanov.....	41
Figura. 24. Luiza Domingos, <i>Sem título</i> , 2017.....	42
Figura. 25. REIS, Ana. Performance <i>Trajeto com beterrabas</i> , 2008. Festival de Dança do Triângulo. Foto de Castor Assunção.....	44
Figura. 26. REIS, Ana. Performance <i>Trajeto com beterrabas</i> , 2008. Foto de Thiago Carvalho.....	44
Figura. 27. Luiza Domingos, <i>Sem título</i> , 2017.....	45
Figura. 28. Ana Mendieta, <i>Untitled (Glass on Body Imprints)</i> , 1972.....	48
Figura. 29. Luiza Domingos, <i>Descender</i> , 2017.....	50
Figura. 30. Registro da abertura da exposição <i>Afluência</i> , 7 de julho de 2017. Fotografia de Victória Barão.....	50
Figura. 31. HATOUM, Mona. <i>Mensures of Distance</i> , 1988. Vídeo, projeção. Coleção Tate UK.....	53
Figura. 32. HATOUM, Mona. <i>Mensures of Distance</i> , 1988. Vídeo, projeção. Coleção Tate UK.....	54
Figura. 33. BORGES, Clarissa M. <i>Dê seu amor todinho a ela (Natália)</i> , Série: Narrativas de Parto, 2015.....	55
Figura. 34. BORGES, Clarissa M. <i>Me beija, meu amor, me beija (Fernanda)</i> , Série: Narrativas de Parto, 2015.....	55
Figura. 35. BORGES, Clarissa M. <i>Cantando para Beatriz e Fernando</i> , Série: Parto e Êxtase, 2016.....	56
Figura. 36. BORGES, Clarissa M. <i>Despindo-se para Ulisses</i> , Série: Parto e Êxtase, 2016.....	56
Figura. 37. Havy Kahraman, <i>Toilette</i> , Óleo sobre linho, 2009, 68 "x 42".....	58
Figura. 38. Havy Kahraman, Série <i>How Iraqi are you?: Curfew</i> (regredir/ toque de recolher). Óleo em linho, 2015, 96 "x 73".....	60
Figura. 39. Havy Kahraman, Série <i>How Iraqi are you? Person Nummer</i> . Óleo sobre linho, 2015, 96 "x73".....	61
Figura. 40. Havy Kahraman, Série <i>How Iraqi are you? Detalhe Person Nummer</i> , 2015. Óleo sobre linho.....	61
Figura. 41. Havy Kahraman, Série <i>How Iraqi are you? Detalhe PersonNummer</i> , 2015. Óleo sobre linho.....	61
Figura. 42. Execução de um dos trabalhos “Who are these women? (2). Registro de Roberta Melo, 2015.....	64

Figura. 43. Roberta Melo, <i>Memórias</i> , 2015. Técnica mista.....	65
Figura. 44. Roberta Melo, Detalhe <i>Memórias</i> , 17 x 26 cm.....	65
Figura. 45. Havy Kahraman, <i>Chained (Acorrentado)</i> . Tinta em papel, 2007, 44 "x 30".....	66
Figura. 46. Roberta Melo, <i>Who Are These Wonan? I</i> . MUnA, mostra "Refazendo Nós". Registro Roberta Melo.....	67
Figura. 47. Roberta Melo, Detalhes <i>Who Are These Wonan? I</i> , 2015. Registro Roberta Melo.....	67

1. INTRODUÇÃO

A abordagem de tendências contemporâneas internacionais que investigam a educação intercultural vem, cada vez mais, ganhando espaço na realidade multicultural brasileira. Essas discussões, inseridas nas tramas complexas dos problemas políticos e sociais de forma global, estiveram nesta escrita, transpostas ao ensino de arte por meio das questões de gênero. Isso, devido as também atuais contestações sobre a presença e ausência das mulheres na História oficial da Arte Ocidental, iniciadas sobretudo, por artistas feministas norte-americanas a partir da segunda metade do Século XX.

No entanto, a relevância de tal recorte é simultaneamente por reconhecer que se tratando de teoria da comunicação, que acredita na aprendizagem enquanto desenvolvimento de sentidos compartilhados por diferentes culturas; a interculturalidade, pontua a importância de se entender primeiro o modo subjetivo de comunicar para somente depois ter recíproca e compreensão do outro. As subjetividades, por este âmbito é colocada como infinitas impressões das trocas entre sujeito e o mundo, diverso culturalmente.

A partir disso, surge a problemática a dar forma a esta monografia, a necessidade de confirmar a importância dos critérios para um ensino intercultural através do processo de formação de uma professora-artista. O primeiro capítulo, abriga os resultados do plano de trabalho da Iniciação Científica pelo Programa da Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia, apoiado pela FAPEMIG, durante o período de 2016 a 2017. Sob o título *A estética feminina na cultura árabe – multiculturalismo no ensino de Artes Visuais* foram investigados, com respaldo teórico dos interculturalistas Milton J. Bennett (2011) e Peter McLaren (1997) e da educadora Ivone Richter (2003), a profundidade de signos que compõe a estética feminina do cotidiano no ambiente doméstico de influências culturais libanesas.

Através de método fenomenológico³, esse processo é dividido em duas etapas, em que a primeira, busca entender brevemente o processo migratório como origem do contato

³ Segundo João Francisco Duarte Junior (1994) “por intermédio de símbolos o mundo pode ser apreendido como uma totalidade, já que eles permitem a reunião e o entrelaçamento de objetos e fatos ausentes (e mesmo díspares) na consciência humana.” Para ele com apoio fenomenológico de Merleau-Ponty será justamente a interação de símbolos, indivíduo e ambiente a responsável por garantir os elementos fundamentais para os “processos intelectuais abstratos” e isso parte epistemologicamente de experiências

Ademais, a tentativa de intercambiar subjetividades, e apresentá-las diante da lógica intercultural se realizou a aproximação das obras das artistas Mona Hatoum, Clarissa Borges, Havy Kahraman e Roberta Maira. Com a pretensão de pensar o diálogo entre Oriente e Ocidente, mas sobretudo, expandir discussões feministas, abordadas de acordo com história de poder da sexualidade em Michel Foucault (1985) e pela antropóloga Lila Abu-Lughod (2005) acerca do relativismo cultural e mulheres muçulmanas.

2. A CASA

Nasci em 8 de março de 1996 na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Tenho hoje vinte e dois anos e sou filha de Maria Cristina Cecílio Domingos, membra de uma segunda geração de imigrantes libaneses no Brasil. Ao escutar da filósofa e escritora feminista Márcia Tiburi, que a idade para as mulheres é um marcador de opressão, assumo as poucas décadas de vida, para tomar esta escrita como formadora de uma subjetividade. A data de meu nascimento, mesma da comemoração internacional da luta pelos direitos de igualdade política e social das mulheres, é por mim considerada o início de questionamentos e contestações de tradições machistas no corpo familiar e social. Por isso, as reflexões iniciadas aqui sobre arte, gênero, e ensino de arte, partem das origens culturais e estéticas árabes acentuadas em minha casa, o lugar histórico de reclusão das mulheres, e espaço onde os pensamentos estéticos cotidianos se manifestam.

Visitar atentamente a presença da cultura árabe neste ambiente, que formou meus vínculos mais profundos, tornou-se o mesmo que perseguir os passos que não eram meus, mas que abriram os caminhos pelo qual percorro hoje. Caminhos estes acadêmicos, ao orientarem uma análise científica sobre meu repertório visual e noção do ensino de arte multicultural enquanto sinônimo de interculturalidade, que implica uma inter-relação de reciprocidade entre culturas⁴. Mas, sobretudo, direção também para quem desejo ser enquanto cidadã e professora na sociedade, entendendo e compondo uma identidade produtora de melhorias. Isso compreende perceber quais comportamentos e pensamentos são necessários serem desconstruídos e de onde eles provêm. Abrange a importância de se delinear as semelhanças e admirar as diferenças, que incompreendidas foram e são gatilhos dos grandes conflitos da história da humanidade.

O estudo da estética feminina do cotidiano concedido por Ivone Richter (2003) enquanto objetos, atividades e subjetividade organizada por processos transformadores presentes na vida comum, detentores de valor estético por determinada cultura; é juntamente com o multiculturalismo e os feminismos, as lentes pelas quais meu olhar se guia e amplia diante de uma investigação interna conectada com um repertório formado pelo exterior, pelos antepassados, familiares e tradições. Milton J. Bennett (2011, Online) reafirma isso ao dizer que “a Comunicação Intercultural defende que as pessoas precisam

⁴ (Galino e Escribano, 1990; Elosua et alii, 1994; Barbosa, 1997,1998)

primeiro entender a si, aprender a dar significado a suas formas de comunicação, para poder criar significados que façam sentidos para todos. ”

Assim, é concordando com a visão de Walter Benjamin que narrativas são a ação de intercambiar experiências, que localizo o corpo a estruturar está escrita: tornar disponível uma narrativa que me revele potencialidade da memória e da percepção visual cotidiana na formação de um repertório imagético condutor da apreensão do mundo e da realidade.

Narrativas formam um contrato cultural entre pessoas, grupos e o nosso universo social. Se as narrativas dão significado às nossas vidas, precisamos entender o que são essas narrativas e como elas vieram a exercer tal influência sobre nós e nossas alunas e alunos. Minha posição é a de que precisamos ter capacidade de ler criticamente as narrativas que já estão nos lendo. Minha tese geral é a de que todas as identidades culturais pressupõem uma certa intencionalidade narrativa e são informadas por histórias particulares. (MCLAREN, 1997, p.162)

A busca, foi concebida por meio de olhares, recordações, escutas, observação. Foi mapeada, a princípio em memórias, matéria, depois em imagens técnicas e análise destas, a percepção de uma comunidade e de gerações que partilham do mesmo sentimento e para, além disso, uma leitura que faz parte de quem sou. Ler uma história que já me lê tal como Peter McLaren se refere na obra *Multiculturalismo Crítico* faz de mim daqui em diante metaforicamente uma narradora trabalhando entre o real e o fictício.

Lembrando de *Sahrazad* (Sherazade), a grande narradora oriental da literatura de importância mundial *Mil e uma Noites*, obra que Michel Foucault disse ser “o avesso encarnizado do assassinio, é o esforço de noite após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência”. E que penso ser o desempenho feminista de uma personagem árabe que desafia a ira do homem, narrando primorosamente estórias que simultaneamente salvam a si mesma e a outras mil e uma mulheres. A história de Sherazade também narra a fronteira entre o real e o fictício.

2.1 Ancestralidade e Memória: Cultura Árabe

Quando fronteiras são rompidas simbolicamente ou territorialmente através do processo de imigração, não há sucesso sem que haja reciprocidade, isto é, sem intercâmbio cultural. Esse que, por sua vez, tem sido realizado com maior facilidade antes mesmo que as possibilidades físicas sejam tomadas; os avanços tecnológicos que

aproximam e cruzam aspectos culturais no âmbito virtual, online, também são respostas e questões diante da vasta esfera reflexiva acerca de interculturalismo.

A aproximação comunicativa global tem proporcionado uma produção intensa de informações tal como aponta Milton J. Bennett (2011, online) ao falar da proporcional necessidade de se estabelecer diante desse cenário o entendimento da comunicação intercultural. Logo, os conflitos geopolíticos, xenofobia, etnocentrismo e racismo, são sob esse aspecto o inverso desse processo. A situação cívica do Líbano historicamente delata diferentes motivos de emigrações para o Brasil, e são nessas circunstâncias que historicamente refúgios são possibilidades e sobrevivência ao longo da vida de árabes.

Tratar da migração e do retorno é trazer luz as discussões referentes às contradições, conflito, problemas engendrados por esse processo, bem como os seus modos de superação, mas este processo e estas discussões devem ser compreendidos num contexto mais amplo que é o da família. (OSMAN, 2016, p.185)

Não é por acaso que as grandes obras de nomeados literários brasileiros, descendentes de imigrantes libaneses, Raduan Nassar (b.1935) e Milton Hatoum (b.1952) autores de “Lavoura Arcaica” e “Dois irmãos” respectivamente, serem premiados dramas familiares. Um importante indício do impacto que a presença de outra cultura exerce estética e poeticamente em processos criativos, percebo que o sentido de família na cultura árabe constitui as bases de investigação da pesquisa. Além de fortalecer o veículo da investigação da estética feminina do cotidiano, é o núcleo social de maior importância e potência dentro de uma organização dada por instituições religiosas como acontece em todo Oriente Médio. E por essa lógica, cruza-se com a questão importante acerca das composições familiares contemporâneas que já não aceitam as imposições dos relacionamentos heteronormativos e tradições conservadoras, o que inclui reconhecer constituições familiares de casais homossexuais, mas também composições que sempre existiram de famílias com tios e tias, sobrinhos e sobrinhas, avôs e avós.

A literatura brasileira contemporânea, no entanto, lança um olhar diferenciado sobre a imigração, possibilitando uma releitura do processo de inserção do imigrante na sociedade. Obras de autores como Milton Hatoum, Samuel Rawet e Raduan Nassar, entre outros, permitem uma reflexão sobre os conflitos da condição de estrangeiro por uma via que tanto escapa à visão estereotipada do imigrante quanto foge à mera tematização dessa condição. Essas obras focalizam as vivências íntimas do imigrante evocadas pela memória; se não a memória pessoal dos autores, descendentes de imigrantes em sua maioria, a memória reconstruída a partir de relatos, fragmentos da memória alheia, coletados e transformados em ficção (CARRERA, 2008)

Acredito que com os processos migratórios esse conceito tende a ser ainda mais valorizado, já que os vínculos interrompidos de algum modo com a terra natal e com alguns membros fortalece a ideia de perpetuar e lutar pelos valores tradicionais da cultura que correm riscos no encontro de outra. Em sua tese Samira Adel Osman (2006) discute essa realidade através de entrevistas que relatam não só a questão acerca do retorno, mas também as relações interculturais estipuladas por casamentos entre brasileiros e libaneses, ou entre descendentes nascidos no Brasil que retornam ao Líbano e o modo como essas situações se dão diante das diferenças e adaptações.

Diante disso, tornou-se imprescindível compreender a ancestralidade que se fazia presente na composição da cultura árabe do meu convívio e de minha família. Buscando resquícios documentais e informações que tornassem os relatos de minha avó materna uma realidade concreta; percebo um antigo móvel no quarto de minha mãe a guardar um quadro que emoldurava um recorte de jornal não identificado de Uberlândia, com nota em homenagem ao meu bisavô Cecílio Jorge, pai de minha avó Nudeth Cecílio Domingos.

Fora publicado na época de sua morte em 1980, e útil como importante fonte de maiores informações sobre parte da história que concedeu perspectivas significativas para a pesquisa. Foi a partir desta descoberta que compreendi a afirmação de Ivone Richter; abstraindo a ideia de que para além de objetos impregnados da cultura árabe, busco também uma narrativa que explique a minha subjetividade diante do diálogo entre duas culturas. Concordando que “nossas subjetividades precisam ser inscritas ou codificadas por meio de narrativas para que possamos agir” (MCLAREN, 1997, p.178) a intensão é que essas narrativas mapeiem o objeto de desejo que é a estética feminina do cotidiano na cultura árabe; sinalizando descobertas que esclarecem uma formação individual que inclui a construção de uma percepção.

A nota de jornal intitulada “Uberlândia perde um grande homem: CECILIO JORGE” afirma que meu bisavô Cecílio Jorge veio da cidade de Jbeil no Líbano para o Brasil em 1928, fixando-se inicialmente em São José do Rio Pardo no estado de São Paulo onde ficou até 1936, ano em que se mudou definitivamente para Uberlândia. Ouvi várias vezes que meus bisavós já eram casados no Líbano quando ele imigrara para o Brasil, e que somente quando se instalou em Uberlândia trouxe minha bisavó Mariana João, já com dois filhos, meus tios-avôs Jorge e Manoel. Minha avó Nudeth Cecílio e seus outros

quatro irmãos Célio, Rofles, Riod e Georgina nasceram, portanto, já em território uberlandense.

Quando chegara, como costume da maioria dos imigrantes árabes, meu bisavô trabalhou de mascate a princípio até que fundasse seu primeiro comércio que foi uma loja de tecidos, secos e molhados na Rua General Osório que teria perdurado até o ano de 1947. Logo após esta data teria mudado o estabelecimento batizado de Comercial Irmãos Jorge para a Avenida João Pessoa, trabalhando com atacado e varejo. Houve também a existência de um supermercado de nome São Jorge que teria sido transferido para a cidade de Araguari. O ano em que meu bisavô emigrara não coincide com períodos de guerra no país de origem, o que me levou a aceitar com facilidade o discurso de que o motivo que o trouxe ao Brasil foi à busca por maiores oportunidades de trabalho. Objetivo este que foi alcançado com êxito, tonando-se um dos grandes comerciantes de Uberlândia e região e confirmando o comum desempenho próspero de imigrantes sírios e libaneses no comércio. O legado da Comercial Irmãos Jorge assumido após a morte de meu bisavô por seus filhos não foi próspero e logo teve fim.



Fig 01. Registro documental da empresa Comercial Irmão Jorge. Data desconhecida. Acervo Nudeth Cecílio.

Mariana João, é sempre citada nessas notas e em oralidades como o alicerce desse grande império comercial construído pelo marido. Mas com certa ironia entendo que o trabalho dessa mulher ao lado desse homem vai além de um apoio figurativo e emocional,

restrita ao ambiente e serviços domésticos conduziu um modo de gerar renda cozinhando quitandas que eram vendidas nas ruas pelos filhos homens mais velhos.

Na migração o machismo árabe cede lugar à participação feminina mais ativa, a mulher cuida das tarefas domésticas, como também estuda e trabalha, tem uma vida social mais dinâmica, ainda que isso signifique acumular mais funções e não uma divisão de tarefas. (...) O retorno significa para essas mulheres abrir mão de um status adquirido na migração, no que se refere ao papel desempenhado na vida do casal, na maior autonomia conquistada, na maior participação nas decisões familiares, como também na questão de ter assumido mais responsabilidades e autoridade no cotidiano familiar. Ao retornar, a subversão dessa ordem conquistada na migração será cobrada, homens e mulheres deverão retomar seus papéis tradicionais para se adaptar à vida em família e nas vilas para as quais retornarão. (OSMAN, 2006, p. 187)

Sobre este aspecto, visualizo a manifestação do patriarcado inerente à cultura árabe e brasileira, uma questão de desconforto que se manifestou nas descobertas da investigação estética do meu cotidiano familiar. As imagens que apresentam minha bisavó Mariana João Jorge ao lado de meu bisavô, é lida por mim como o caminho que a imigração e a cultura árabe atribuem à figura da mulher no trânsito do contato entre as duas culturas distintas em diversos aspectos, mas similares quanto ao tratamento social de gênero. É unindo o exercício de consciência do repertório estético do cotidiano que se tornou experiencial a contestação de que por serem as mulheres subjugadas, reduzidas ao ambiente doméstico e a criação dos filhos, serão as maiores responsáveis pela construção estética do lar.

Minha avó Nudeth Cecílio tal como seus irmãos, casou-se com um filho de imigrante libanês e uma descendente, meu avô Adib João Domingos nascido em São Sebastião da Gramma, cidade do interior do estado de São Paulo. Juntos, tiveram cinco filhos: minha mãe Maria Cristina, meus tios Adib, Abud, José e Sandra. No final da década de 1970, foi fundado o Clube Brasil Líbano em Uberlândia e minha avó Nudeth foi convidada a administrar o restaurante de comidas típicas que funcionava no Edifício Chams em Uberlândia. Ali, junto a minha avó minha mãe comandava o primeiro restaurante de comida árabe e colocava em prática aquilo que aprendera na cozinha com sua mãe e duas avós Mariana João e Maria Niculau. Mesmo não tendo longevidade, o Brasil-Líbano a preparou para o Recanto Árabe, restaurante na Nicodemos Alves do Santos que abriu junto a meu pai Antônio Joaquim da Silva - que não tem descendência árabe - em 1998; o estabelecimento manteve seu funcionamento até 2000 contando com música e apresentações de dança árabe durante os finais de semana.

Os árabes que vieram para Uberlândia acabaram se conhecendo, mesmo porque, muitos haviam deixado a mesma região do Líbano [...]. Georges Saba cita o Clube Sírio-Libanês e o **Clube Brasil- Líbano** - que chegaram a ter mais de 300 famílias associadas - como duas tentativas de manter unidas as famílias árabes. Nestes clubes eram realizados almoços festivos e todo tipo de reunião social, sempre regada a muita música e dança. Com o tempo, as presenças foram se tornando cada vez menores, o que resultou no fechamento de ambos os clubes. (GUERRA, S. 'É uma família libanesa com certeza'. Correio de Uberlândia, Uberlândia, 21 de maio de 2008).

O percurso de levantamento dessas informações me trouxe dois grandes eixos de abordagem; o primeiro é a relação que a migração tem na emancipação econômica ao decorrer das gerações que descendem de árabes. Osman (2006) trata dessa questão e aponta um denominador comum que é o processo complicado de estabilização econômica e o papel das mulheres nas divisões de tarefas domésticas durante a migração e nas circunstâncias de retorno. A autora aponta que o encontro entre as duas culturas ou mesmo a ação de reestruturação social e econômica em um novo país faz da imigração uma oportunidade de subversão para as mulheres árabes.

Já o segundo eixo, trata-se do entendimento acerca dos conflitos de gerações, em que passo a sinalizar o ambiente doméstico de influências árabes como cenário ou estrutura que ampliam a visão e entendimento desse tratamento de gênero que será lido no presente trabalho como questão que sustenta a discussão intercultural. Tal como aponta Richter (2003) ao dizer que a abordagem multicultural na educação deve ultrapassar os limites rasos da exaltação de riquezas da diversidade cultural brasileira, mas sobretudo, propor reflexões sobre as problemáticas universais, buscando soluções através do ensino sensível.

2.2. Estética Feminina do Cotidiano

A busca por objetos que me significassem a estética do cotidiano feminina revelou a existência de dois utensílios da culinária árabe; um já conhecido e outro não. Sobretudo, através de um processo fenomenológico de acessar o modo como as memórias estéticas surgem com afeto; a que Judith Butler num ensaio sobre feminismo e fenomenologia⁵

⁵ JUDITH BUTLER tradução a partir do texto "Performative Acts and Gender Constitution in Phenomenology and Feminist Theory", publicado em *The Performance Studies Reader*, Henry Bial (ed.), 2004. Routledge: Londres e Nova Iorque, pg. 154-166.

expande apontando que “ao afirmar que o corpo é uma ideia histórica, Merleau-Ponty quer dizer que este adquire o seu significado através de uma expressão concreta e historicamente mediada pelo mundo” (2004, p. 72)

Aparentemente parece que a fenomenologia partilha com a análise feminista um compromisso com a teoria baseada na experiência vivida, e na forma como revela a produção do mundo através de *actos* constitutivos da experiência subjetiva. (...) O postulado feminista sugere não só que a experiência subjetiva é estruturada por maquinações políticas, mas também que ela efetua e estrutura essas mesmas maquinações. (BUTLER, 2004, p. 74)

Assim, pensando no que pretende essa pesquisa, acesso os momentos em que comi uma rosca árabe denominada *Cáque*. Um pão feito com farinha de trigo, manteiga de leite clarificada e uma semente árabe que é pronunciada “*Mahrbe*”. Equivalente às roscas brasileiras; é redonda, com aproximadamente vinte centímetros de diâmetro, e tem em sua superfície desenhos em relevo produzidos por moldes feitos de madeira do cedro. A matéria desses moldes, soube de algum modo e em algum dia desses de cafés e mesas fartas, junto à informação de que o objeto teria vindo do Líbano e herdado por minha avó de minha bisavó Mariana João.

Quando me recordo do processo de produção dessa rosca, a cena de minha avó sovando com punhos fortes a massa e a carimbando com um objeto pesado sobre a perspectiva de uma criança, serve para recuperar a presença das figuras geométricas que marcam a superfície da massa antes que fosse ao forno e que ganhava volume em tom dourado. É viva a lembrança de algumas vezes questionar sobre os desenhos que contornava com os dedos antes de cortar com as mãos o pão ainda morno. Evidência que me mostra o quanto nossas experiências estéticas são o que alimentam o nosso olhar e relação com o mundo; como quando um simples partir de pão tem poder de evocar uma história. Tal como Marcel Proust, assim o faz quando descreve na obra, em “O caminho de Swan” no momento em que prova as *madelaines* feitas por sua mãe e desperta memórias e sentimentos infantis que dão origem *Em Busca do Tempo Perdido* escrita entre 1908-1909.

Os desenhos talhados na superfície desses moldes foram chave para grandes descobertas na pesquisa. Configuraram-se primeiramente como mistérios, não mencionados em teses acadêmicas, eram incógnitas simbólicas que permeavam a atmosfera desconhecida da estética do cotidiano árabe mesmo para minha avó Nudeth Cecílio. Foi então que em uma conversa com uma grande amiga da família Nedía Nicolas

que morou no Líbano por cerca de onze anos, pergunto se ela tinha conhecimento daqueles símbolos que tanto estiveram presentes nos nossos cafés e lanches. Ela também confessou não ter clareza sobre os significados dos entalhes dispostos simetricamente nas tábuas modelares, mas prometeu me ajudar perguntando aos seus familiares que moram ou estudaram de alguma forma no Líbano.

Foi assim, que Fauzi Rassi Jreij, primo de Nedia, jornalista libanês que atualmente reside em Paris, pôde através do acesso online às fotografias desses objetos, interpretar as composições e trazer o princípio de luz às pequenas certezas que sondavam minha investigação. Ele reconhece os círculos com outro de menor diâmetro dentro presente em ambos os moldes como os olhos de Deus. Na figura 03 a presença da estrela de cinco pontas ao centro que está envolta pelo círculo seria, por sua vez, a abundância e união do corpo e alma. Na figura 04 o jornalista lê os símbolos dos olhos de Deus envolvendo a estrela de quatro pontas que representaria o nascimento, vida nova. A figura 05, molde para a produção do doce *ma3moul*⁶ traz a estrela de doze pontas com o círculo no meio remetida a um diamante, significaria o esplendor, proteção e abundância.

A aproximação com uma clareza dos símbolos que possivelmente seriam ícones cristãos ortodoxos, levaram-me a um território complexo e desconhecido. Foi preciso compreender que a Igreja Católica Ortodoxa uma comunhão de igrejas cristãs autocéfalas, herdeiras da cristandade do Império Bizantino que dominou a região por muito tempo até a tomada de poder pelo Império Otomano. Pensando o Império Bizantino como primeiro grande financiador da arte medieval, que substitui a necessidade da iconografia produzida pela arte paleocristã em um contexto que a manifestação do cristianismo era proibida, percebi que seria um potencial de respostas.

Porém, a única afirmação dessa possibilidade estava no molde na imagem 13 que é usado na produção do pão sagrado ortodoxo utilizado no ritual de comunhão, definido Fauzi Rassi Jreij por *prosforá* (phosphora) palavra grega que significa dádiva ou oferta que traz segundo ele, a imagem da cruz com três figuras repetidas do bizantino. E logo a exploração dessas significações atribuídas aos desenhos dos moldes ligadas à iconografia cristã ortodoxa foi tripudiada com incertezas sustentadas pela hipótese de serem também

⁶ Aparentemente a língua árabe utiliza mais fonemas que o português, o que dificulta para os árabes a pronúncia de “ã”, “P” e “V”. A partir do desenvolvimento das tecnologias e comunicações globais, passaram a utilizar os números como forma de adaptar o teclado ocidental. Em *ma3moul o 3*: representa a letra “ain” (ع), que utiliza um fonema que só existe na língua árabe.

utilizadas pelos muçulmanos libaneses. A possibilidade era realmente intrigante se pensarmos na arquitetura islâmica medieval que era atribuída de iconografia geométrica.



Fig.02. Moldes de madeira do cedro, pronuncia-se “Mahnmuax”. Utilizado para a produção do *Cákue*. Pão redondo que equivale às roscas brasileiras.



Fig.03. Molde de Cákue Nedia Nicolas, aproximadamente 25cm de diâmetro.



Fig. 04. Molde de Cákue Nudeth Cecílio, aproximadamente 22cm de diâmetro.



Fig.05. Molde de Mamoul Naget Nicolas



Fig.06. Detalhe do molde de Mamoul Naget Nicolas



Fig. 07. Vista de baixo de molde de pão ortodoxo Naget Nicolas



Fig.08. Vista de cima de molde de pão ortodoxo Naget Nicolas

As afirmações dadas por diversas pessoas de diferentes gerações de libaneses e descendentes que desacreditavam na profundidade simbólica que poderiam ter os signos dos desenhos, vendo-os somente como adornos, trouxe novamente a necessidade de buscar alguma fagulha de certeza. Nisso, Nédia Nicola mais uma vez se propôs a intermediar as investigações conversando online com seu cunhado Ibrahim Nachabé que reside no Líbano e segue o islamismo. Ele não somente confirmou que os muçulmanos também fazem usos dos moldes entalhados quanto informou e registrou que os que tem (figuras 09, 10, 11 e 12). Os moldes dele também seguiam os padrões geométricos percebidos nos utilizados pelos cristãos maronitas e ortodoxos, levando a conclusão de que: a) ou realmente os desenhos eram isentos de leituras iconográficas ou b) o significado deles houvesse se perdido nos acordos sociais e culturais que as religiões precisaram estabelecer num convívio. No entanto, Ibrahim acrescentou que esses tipos

de moldes em madeira não eram mais produzidos com tais geometrizações e que estas foram substituídas por figurações de plantas e flores.

Acredito que isso seja um indício desse acordo estético que os libaneses tiveram que estabelecer sobre esses signos. Mesmo não sabendo de qual dos lados provém o início do uso desses desenhos já que as figuras geométricas eram muito utilizadas por ambas as partes no período medieval enquanto iconografia.

A busca por uma significação em desenhos que sempre estiveram no meu cotidiano desencadeou uma sequência de processos de lucidez na compreensão dessa cultura tão intimamente presente na minha vida, mas de todo modo intensamente misteriosa. Parece incontestável que de fato toda sociedade é complexa culturalmente, no entanto, ter acesso a curiosidade e as possibilidades que pistas estéticas formulam diante da importância da compreensão de um repertório visual foi enriquecedor. A partir de tais perspectivas que pude me deparar com a vasta complexidade que a manifestação religiosa tem no Líbano. Reconhecer a presença e a relação entre mulçumanos, católicos maronitas⁷ e ortodoxos - que são os principais grupos etnorreligiosos no Líbano - e o modo como até politicamente essas instituições sentem a necessidade de se organizarem entre si para que a sociedade viva em harmonia advém não somente um maior entendimento estrutural de um povo, mas uma ampliação dos limites intelectuais.



Fig. 09. Molde de Cáque Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.



Fig.10. Molde de Cáque Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.

⁷ A Igreja Cristã Maronita, reconhece a autoridade do Papa, o Sumo Pontífice da Igreja Católica, diferentemente da Igreja Ortodoxa. No entanto, ambas são organizadas por patriarcas que são os líderes religiosos. São João Marun foi primeiro patriarca maronita, eleito no final do século VII.



Fig. 11. Moldes de Ma3moul Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.



Fig. 12. Molde de Cáque Ibrahim Nachabé, Líbano, 2017.

Uma das grandes constatações sensíveis no processo de pesquisa foi uma associação metafórica da cultura árabe com a exploração dos sentidos humanos. O tato, olfato, visão, audição e paladar em suas peculiaridades se agrupam na preocupação tradicional do oriente na experiência cultural. O modo como o dourado sempre se fez presente no excesso de adornos, na intensidade de cores; o perfume amendoado da manteiga de leite frita e das castanhas que ela sela em fogo alto; o sabor acentuado do tahine⁸ e do limão que o tempera junto a simplicidade do sal e especiarias; o pão libanês e sírio que repudia o corte da faca a favor do toque das mãos para reparti-lo; as músicas que compostas de uma tensão dicotômica entre a leveza dos floreios vocais, instrumentos melódicos de cordas, flautas doces de sons agudos é introspectivos comparados a força de instrumentos de percussão precisos como o *derbake* e o *daff*⁹.

Esses, são aspectos que acredito serem fagulhas do estado de consciência que redescobri por meio das qualidades de valor estético que aplicava no meu cotidiano. Tal como enfatiza Ivone Richter (2006) “os valores estéticos nascem na experiência comum, se desenvolvem em uma extensão especializada desse domínio, mas não perdem a relação com as suas origens” o que torna os objetos, ações e memórias analisadas um conhecimento que revela o possível modo como enxergo e valorizo as formas do mundo.

O dourado é o outro elemento de impacto visual no ambiente familiar, o ouro e outros metais como o cobre que enaltecem as riquezas minerais do Oriente Médio são

⁸ Pasta de gergelim utilizada como base de patês na culinária árabe como o *hommus* que é feito com grão de bico e o *babaganush* de berinjela defumada.

⁹ Instrumentos de percussão tradicionais da música árabe; o *Derbake*, *Barbuka* ou mesmo *Tabla* como é chamado no Egito, fornecem a base rítmica; a estrutura lembra a união de um cilindro com a esfera dividida para a superfície que recebe a produção do som feita pelo toque das mãos e dos dedos. Já o *Daff* está próximo a um pequeno pandeiro, o que seria o “tamborim árabe”.

adornos que valorizam a decoração da casa e a vaidade das mulheres árabes. É preciso ressaltar que as joias, em ouro, possuem nos países árabes não somente abundância comercial, mas uma medida acerca dos relacionamentos e dos tratamentos de gênero aplicados a eles. Lembrou-me também o dourado utilizado nas pinturas e manuscritos de arte medieval, que pretendiam invocar a luz, o poder, e a elevação espiritual.

Ademais, os pratos (figuras 13 e 14) com o símbolo da bandeira libanesa que é o cedro do Líbano - árvore que foi por muito tempo a matéria prima que movimentava acordos econômicos do país - gravada ao centro são também detentores dessa construção estética. Gravados em alto ou baixo relevo passaram a ser associados por mim às placas de cobre utilizadas como matriz que abriga os desenhos na produção de gravuras; técnica que surge durante a renascença.



Fig. 13. Prato de cobre. Foto: Luiza Domingos Barra



Fig. 14. Prato de cobre. Foto: Luiza Domingos Barra

Vasculhar tais memórias e os cantos impregnados por elas trouxe até mim também fotografias curiosas, habitantes de uma caixa de papelão coberta por papel dourado, estacionada no guarda-roupas. Esse encontro que a princípio não revela a origem, o propósito e a identidade das pessoas retratadas e produtoras dessas imagens, correspondem ao que Miriam Moreira Leite (1993) define como “uma sucessão de fragmentos isolados de informação, como partículas desligadas” que são responsáveis por compor uma perspectiva misteriosa aos instantes ali capturados, deslocando o acesso ao real e ampliando deixas para a suposição atuar como narradora ficcional.

Conectar e ativar esses fragmentos fez-se com o processo de conceber uma “iconoteca” que Boris Kossoy (1941) anuncia como a reestruturação de arquivos a partir

de uma organização, a leitura iconográfica e iconológica de fotografias. O embasamento teórico estabelecido com Kossoy pretende desvincular a função ilustrativa das imagens na pesquisa, dando-lhes o desempenho de evidências documentais próprias de arquivos históricos. Percebendo que o exercício iconográfico precário compromete o iconológico, a interpretação das imagens a seguir deseja evitar o risco de se tornarem somente a perambulação e projeção de uma percepção visual contaminada. Tal como coloca John Berger “nunca olhamos apenas uma coisa, estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos”.

Arquivos desorganizados dificultam a análise e construção de memória histórica. Por isso, as fotografias que são “fontes primárias”¹⁰ foram agrupadas em suas semelhanças visuais e datas; são em sua maioria retratos de estúdios fotográficos libaneses da década de 1950/60, informações inseridas em seus versos, escritas à mão ou carimbadas com a identidade visual dessas empresas. Não são todas que revelam o espaço temporal em que foram produzidas e seus realizadores, mas somente o ato de organizá-las de acordo com as proximidades estéticas concebeu uma perspectiva ampla do que antes parecia tão disperso. Foi possível entender o modo como o controle de informações técnicas era feito através dos registros visuais por profissionais retratistas, ou mesmo dos próprios retratados, que faziam da imagem uma maneira de se comunicar com entes de longa distância. Pontos fundamentais na compreensão também do conjunto narrativo que poderia construir diante daquela caixa repleta de memórias ancestrais.

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (KOSSOY, 1941, p. 50).

Marina Maluf (1995) em *Ruídos da Memória* afirma que “a reconstrução histórica das relações de gênero recupera a importância dos papéis femininos como novos e diferenciados objetos de conhecimento que necessariamente interferem na construção de um saber histórico” (MALUF, 1995, p.19). Assim, estabeleço a capacidade que as leituras das imagens possuem diante da pesquisa. A figura da mulher nos registros fotográficos encontrados é o principal foco de interesse por conceder material significativo à abordagem de gênero na pesquisa; conseguindo ser mais facilmente assimilada já que se

¹⁰ Kossoy, 1941 página 40.

trata de evidências que documentam a posição feminina na sociedade libanesa. Grande maioria das fotografias segundo minha mãe teriam sido tragas para o Brasil pela avó Mariana João em viagens ao Líbano realizadas somente depois que os filhos haviam casado. A correspondência por cartas era dificultada pelo alto custo, e os poucos cartões postais encontrados na caixa me revelam que realmente nunca receberam selos.

Sempre me impressionei muito com as personalidades femininas árabes que compunham minha família, mesmo que algumas delas sejam somente conhecidas por histórias orais. De certo modo sentia que a peculiaridade dos conflitos internos na minha casa era instaurada pela qualificação dada aos gêneros, por uma desigualdade dissolvida, inerente e potencializada no encontro das duas culturas. Em casa, além de preparar o almoço, são as mulheres que servem os pratos de comida dos homens, que pegam o talher no chão quando ele cai da mesa ou acendem as luzes da cozinha quando o sol vai se pondo e a refeição se estende até o jantar. Uma força sutil ao mesmo tempo densa em ações cotidianas, mecanizadas de automatismo, é o trabalho delas. As figuras robustas, imponentes que verbalizam em alto som o comando doméstico, a criação dos filhos, o apoio econômico retirado dali.



Fig. 15. Retrato de Maria Niculau Domingos com o neto Antônio César, 1971. Fotografia Micirra Domingos Aguiar. Acervo de Adib João Domingos.



Fig.16. Retrato de mãe e filha libanesas, familiares de Cecílio Jorge. Abril de 1957. Fotografo Adonis Sloufi. Acervo Mariana João.



Fig.17. Retrato de mãe e filha libanesas, estima-se entre 1950-1960. Fotografia desconhecida. Acervo Mariana João.

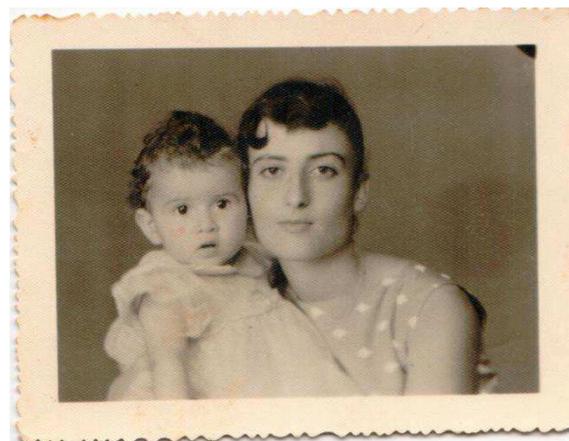


Fig.18. Retrato de mãe e filha libanesas sobrinhas de Cecílio Jorge, estima-se entre 1950-1960. Fotografia desconhecida. Acervo Mariana João.

Reunidas, as quatro fotografias sugerem a força simbólica que os retratos maternos parecem possuir na construção da tradição da família árabe. A figura 15, corresponde ao único retrato produzido no Brasil, trata-se de uma fotografia analógica instantânea feita por uma câmera polaroide. O espaço tempo é o início da década de setenta em São Sebastião da Gramma no interior de São Paulo em divisa com o sul de Minas, onde meu avô Adib João Domingos nasceu e fora criado. A fotógrafa é Micirra Domingos Aguiar, irmã de meu avô; registra seu filho recém-nascido com a avó, o que diverge novamente das outras três fotografias que relatam mães no Líbano.

Isso é capaz de gerar um interessante paralelo na comunicação das duas culturas, a imagem que se destoa do grupo é de minha bisavó Maria Niculau Domingos, mãe de meu avô materno, nascida no Brasil, filha de imigrantes libaneses e casada com um libanês; em contraponto as outras três fotografias são de mulheres de nomes e posições desconhecidas, mas que supostamente fazem parte da família do meu bisavô Cecílio Jorge pai de minha avó materna Nudeth Cecílio, e foram tragas do Líbano por minha bisavó Mariana João.

Contextos desencontrados, mas conectados ao comporem a semelhança estética também relacionada à reciprocidade de culturas, pois, a permanência física no território brasileiro não teria desfeito uma relação de construção com imagem, e sim a fortalecido. Inclusive, lembram-me estruturalmente as composições das Madonas renascentistas, que acomodam Maria em tronos sinuosos a embalar o menino Jesus ainda bebê. Tal como a presença do pé de romã nas casas de matriarcas libanesas, a posição social da mulher é

reafirmada como provedora da vida e cuidados, denotando o sentimento cristão de sacrifício e devoção que a mulher deve exercer na maternidade.



Fig.19. Família de prima de Cecílio Jorge, Líbano. Estima-se entre 1950-1960. Fotografia desconhecido. Acervo Mariana João Jorge.

Respeitando a própria realidade da fotografia, como propõe Kossoy (1999) entendo que não conseguirei desvendar os mistérios que a ausência de informações atribui à fotografia. Por isso, a leitura das informações visuais iconográfica segundo Panofsky citado por Kossoy ganha maior valor na análise da figura 19. Já que as únicas informações próximas a uma realidade concreta vieram através de minha avó Nudeth Cecílio que diz reconhecer a mulher ao centro como a irmã de Anita Cecílio Jorge, prima considerada irmã do meu bisavô Cecílio Jorge que residia no município de Araguari. Os limites das informações, portanto, seria a dedução de que minha bisavó Mariana João teria trazido a fotografia do Líbano no intuito de entregá-la à familiar na cidade vizinha.

Assim, partindo de uma descrição física a fotografia acima se trata de uma original, ampliada em papel fotográfico de textura áspera e identificada como produto da empresa belga *Afgar*. Em seu verso não apresenta data ou escritas em árabe como aparecem em outras de um mesmo grupo, no entanto, um número registrado aparentemente por um carimbo descreve N° 17657.

É inconfundível que seja mais uma encomenda de retrato familiar em estúdio. Porém, o mais intrigante é a figura materna de forte imposição corporal quase ao centro da imagem, sustentando a família de três jovens sem a figura do marido. A expressão

facial, unida a gestualidade dos braços que se cruzam frente ao peito, insensíveis ao toque do garoto mais velho corresponde à uma visão autoritária da matriarca árabe. Isso por sua vez é assimilado pela filha que parece imitar o posicionamento da mãe em olhares precisamente intimidadores e objetivos que se direcionam para a câmera, para o espectador. Além disso, questões pairam sobre a imagem. Porque o pai da família não compõe a fotografia? Seria ela uma viúva? São perguntas que não possuem acesso de respostas, o que a configura como narrativa interrompida.

Contudo, é preciso também notar a outra presença feminina na composição, ao lado da mãe e como é notório o peso que elas ganham sobre esse contraste e jogo de organização familiar. A jovem ampara a mão no ombro daquele que provavelmente é seu irmão mais novo, e com isso me parece entender o cuidado maternal que já precisa ter. Para Kossoy (2002) os três elementos essenciais para a realização fotográfica são o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. É diante desse aspecto e sobre a orientação iconológica e iconográfica que foi possível buscar traduzir a força que o olhar da criança na imagem consegue estabelecer para a discussão do plano de trabalho.



Fig. 20. Casamento no Líbano, sobrinhos de Cecílio Jorge. Data e fotógrafo desconhecidos. Acervo Mariana João.

A fotografia referente à figura 20 não possui informações técnicas mais amplas que somente as prováveis, tratando-se de uma fonte primária, ampliada analogicamente em papel fotográfico por um negativo preto e branco. Por isso, suponho que a câmera sendo analógica dos anos de 1950 aproximadamente – como o conjunto de imagens com

igual origem— exclui a possibilidade de o objeto focal ter sido um acidente, já que é a partir do avanço digital que o foco automático é desenvolvido. A partir disso é preciso pensar a conexão que o fotógrafo estabelece com a menina, que só é identificada pela agenda de gênero configurada nos pequenos brincos de pérolas nas orelhas. A garota na extremidade esquerda está alheia ao acontecimento que a fotografia pretende registrar, que é o casamento, em segundo plano na imagem.

Este, que apresenta os noivos no aparente rito religioso, os homens à esquerda da imagem estão de braços dados, o que nos leva a pensar que o senhor de maior idade seja o pai do noivo e que assim, ao lado esquerdo da noiva estaria sua futura sogra. Os pais do noivo segurando velas acesas estariam os abençoando.

O assunto que parece ser questionado pelos olhares do fotógrafo¹¹ e da criança é o tema de maior recorrência nas fotografias libanesa encontradas. Um aspecto curioso é a proporção da folha de papel fotográfico se comparada às outras imagens do mesmo tema; pequena, a imagem parece ter sido realizada para não ganhar importância ou destaque em um conjunto. Sua escala singela, no entanto, a diferença tal como seu enquadramento que retira a atenção visual dos noivos, o que a torna justamente um artefato impregnado de grandes significados e impacto visual. Diante e para além disso, se configura como um artefato que remete a discussão sobre o casamento ser sem dúvida o acordo mais importante na cultura árabe, independente da religião a cerimônia é um ritual que como já dito anteriormente é responsável por perpetuar a estrutura que organiza a sociedade, a família que se insere nas instituições religiosas. Nesse sentido, o tratamento de gênero se torna imprescindível para a discussão.

¹¹ A não flexibilização do gênero aqui consiste na suposição de que no Líbano nas décadas de 1950-1960 esta ainda não era uma possibilidade profissional consentida às mulheres.

3. O MUNDO

(...) a feminilidade deve ser entendida, não como uma condição da mulher, mas como uma forma ideológica da regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar, que é, em última análise, definida pela lei. Os espaços de feminilidade – ideológicos e pictóricos – dificilmente articulam as sexualidades femininas. (POLLOCK, 1998. Página 66)

Diante desse percurso investigativo revelador, este segundo capítulo pretende ser produto do anterior. O contato profundo com heranças da cultura árabe transpostas ao meu incômodo com reproduções patriarcais que ecoaram em minha criação, conceberam ainda mais significado no *transver*¹² que propõe Manoel de Barros, dessa estética que sempre me cercou, mas que não assumia consciência dentro do meu repertório imagético. Assim, acreditando que os caminhos do conhecimento são insaciáveis e ininterruptos, me guio pelo resultado do processo fecundo de assimilação estética, vivenciada e refletida durante a realização da Iniciação Científica no ano de 2016. Com o apoio teórico dos estudos de Luciana Gruppeli Loponte¹³ acerca de uma docência artista¹⁴ que traz a discussão de gênero para Arte e ensino de Arte, sinto a necessidade de traçar os resultados como fomento poético desta escrita.

Pensar a estética feminina do cotidiano presente na influência da cultura árabe em minha vida juntamente com referenciais feministas da área de Artes Visuais; tal como Griselda Pollock e Janet Wolff, trouxe importantes sínteses de compreensão sobre o que é feminilidade e de que modo essa construção social¹⁵ expressa em signos e símbolos culturais, presta serviços à lógica patriarcal. A princípio, a concepção de estética do cotidiano concedida por Ivone Richter (2006), remetida ao ambiente doméstico em primeiro plano, residia a desigualdade de gênero vivenciada por mim no convívio

¹² Poema ‘As Lições de R.Q.’ in BARROS, Manoel. Meu quintal é maior do que o mundo: antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

¹³ Pesquisadora e professora associada do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁴ LOPONTE, Luciana Gruppelli. Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas. 2005.

¹⁵ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora Record, 2003.

familiar. Não em vão, a casa é o lugar marcado pelas diferenças de poder, onde os papéis de gênero são divididos, o que Boa Ventura de Sousa Santos¹⁶ argumenta:

O patriarcado é a forma de poder privilegiada no espaço doméstico. Quer isto dizer que, embora sejam sempre constelações de poderes, as relações sociais agregadas à volta do espaço doméstico (trabalho doméstico, reprodução, cuidados mútuos, gestão dos bens do agregado doméstico, educação dos filhos, lazer, prazer, etc.) são geralmente organizadas pelo patriarcado enquanto sistema de controle do homem sobre a reprodução social das mulheres. Mas isto não implica que o espaço doméstico seja necessariamente o lugar mais importante de opressão da mulher nas sociedades capitalistas. (2000, p. 284)

Por isso, o percurso até aqui, leva-me a rimas imaginadas que rompem os limiares da casa, descobrindo nos territórios também inóspitos do mundo as valências motoras, os lugares de atuação, demolição e construção, os terrenos férteis do pensar e desaprender. Chegarei a porta do mundo pretendendo desvendá-lo com lentes devidamente lúcidas; um espaço não delimitado, mas facilmente reconhecível; o mundo é onde os outros e suas coisas nos perpassam, refletem, atravessam, desmancham. Neste capítulo: a universidade, a escola, o museu, a rua.

Esses vínculos não são raros, oposto a isso, trata-se do grande fertilizante de alimento criativo que são as subjetividades de artistas contemporâneos ligada à sua realidade social e política, sobretudo, a partir das vanguardas da segunda metade do século XX como a Arte Conceitual. No entanto, a subjetividade como propositora deste trabalho é o que Loponte (2005, p. 42) citando Foucault configura enquanto “formas de resistência que nos ajudam não somente a pensar o que somos, mas a “recusar o que somos” e a pensar e “promover novas formas de subjetividade” (Foucault, 1995a). Luana Saturnino Tvardovskas (2013), vai dizer que isso para a arte contemporânea feminista ganha ainda outras dimensões de importância já que

(...) fundamentados em registros do corporal, da autobiografia e da memória, artistas contemporâneas desconstroem as composições metafísicas e essencialistas que buscam delimitar o que é “uma mulher”, expondo suas autoexpressões em chaves múltiplas e nômades. Esse campo de estudos está teoricamente relacionado ao pós-estruturalismo e às teorias da diferença, em que a sexualidade é tomada em suas construções discursivas e políticas, como espaço da confluência de saberes e poderes historicamente definidos. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 04)

¹⁶ BOAVENTURA, Souza Santos. A Crítica da Razão Indolente—contra o desperdício da experiência. Sao Paulo: Ed. Desclée de Brouwer SA, 2000.

A partir disso, e pensando que, sobretudo, para a autora tais subjetividades constituem análises políticas, busco entender o meu próprio processo de criação que sucede essas descobertas estéticas da casa, objetivando a invenção da minha subjetividade. E assim, conseguir comunicar de forma intercultural as artísticas feministas que encontro investigando o processo de emigração árabe e as mulheres professoras-artistas que me referenciam pessoalmente na exploração desse mundo.

3.1. Uma Nova Configuração Do Signo

A primeira evidência simbólica que extrai do convívio com a cultura árabe foi a fruta romã, até então um inocente objeto de observação para a linguagem fotográfica no início da graduação. O encanto pela cor e excentricidade da fruta que raramente avistara nos mercados, somente dentro de casa e nos quintais familiares, era protagonista de uma história diversas vezes repetida por minha avó. Ela, relata em diferentes situações como quem esquece a história já contada, que toda casa de matriarca árabe deve conter uma romãzeira, acrescentando que seu pai Cecílio Jorge, quando imigrou, trouxe consigo uma semente da fruta em seu bolso.

A estória ecoou por várias vezes em minha mente, os pontos foram se ligando, a simbologia associada à fertilidade e feminilidade por possuir muitas sementes reluzia na potência patriarcal que a tradicional cultura árabe exerce sobre a função social da mulher, procriar. Ao que parece, a fruta que seria originária da região do Irã, simbolicamente, está inserida com importância em diversas vertentes religiosas e sociais, o judaísmo, a maçonaria, o cristianismo e a mitologia que a reconhecem de modos distintos, mas também com relações estreitas entre si ao que se dá pela apreciação da forma. Houve clareza do lembrete plantado em terras brasileiras que guia a origem das normas de comportamento social e familiar da mulher libanesa e de certo modo das mulheres de grande parte das nações.

Não consigo desde então abandonar o impacto estético que a romã me causa; a poética controversa que ele provoca na abundância e efemeridade dado a sua circunstância orgânica praticamente não consumida em minha casa. Por isso, a forma, cor e o próprio fruto que me acompanharam nas descobertas artísticas da produção na disciplina de Ateliê de Fotografia no primeiro semestre de 2017, serão analisadas como primeiro tópico deste capítulo. As várias experimentações fotográficas convergiram na

escolha de uma imagem que apresenta num jogo de planos e reflexos objetos de descobertas estéticas.

Assim, buscando entender as relações significativas desse signo referente a romã, deparei-me coincidentemente com ela numa história árabe. A partir da 63ª noite das assombrosas histórias das mil e uma noites, Sherazade narra o conto denominado “A primeira jovem, a dona de casa” em que não somente o título se faz interessante aqui, mas cita por duas vezes a presença dessa fruta de modo muito revelador. O conto, de maneira sucinta, trata da relação e desventura de três irmãs com os casamentos após o recebimento de uma alta herança. Em dado momento, um poema é recitado para exemplificar o encontro da irmã protagonista com o suposto marido; e nele o trecho “juro por seu colo e estatura em forma de ramo/ sentado seu peito contém uma romã”.

A edição do livro¹⁷ que traz tradução direta do árabe para o português feita por Mamede Mustafa Jaroude, permite que as expressões e contextos linguísticos sejam esclarecidos de modo pontual, assim a nota 132 traz uma nova concepção da fruta, ligada diretamente à sexualidade feminina conferida pelo olhar masculino

Parece óbvio que tais versos, originalmente, descreviam uma figura feminina. E sua adaptação está visivelmente mal-acabada, conforme se evidencia pela referência às ancas, incomum para falar de homens, e a “romã” do peito, metáfora habitual para seios empinados. (2006, p. 192)

Além disso, a busca e o encontro com o filme “*A cor da romã*” de 1969 realizado por Sergei Parajanov é subsídio para conceber não somente uma dinâmica com a ambientação oriental, mas por ser uma sequência lírica que compõe as escolhas cromáticas das imagens do trabalho. O filme que conta a vida do trovador armênio do século XVIII Harutyun Sayatyan, também conhecido por *Sayat Nova*, título original da obra, é uma sequência de imagens fotográficas de precisão poética. Nos primeiros e nos últimos minutos a cena da romã partida desencadeia um imaginário que percorre a narrativa, em que início e fim se fundem num ciclo paradoxal e misterioso. Sobre isso, ao se pronunciar sobre o filme Parajanov declara que “uma imagem estática, no cinema, pode ter a profundidade de uma miniatura, um sentido plástico e uma dinâmica interna”. Vislumbrar este tratamento estético foi de fundamental importância para definir a apresentação do objeto de maior impacto para o trabalho.

¹⁷ Livro das mil e uma noites, volume 1: ramo sírio / Anônimo; [introdução, notas, apêndices e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche.] – 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.

Ainda, a imagem da figura 23, compõe a cena que faz a passagem da infância do poeta para a sua juventude; possibilita pensar comparações do corpo feminino com formas oriundas da natureza, o olhar romântico com que anuncia as concepções não só trovadoras que aguardam o protagonista do filme, mas toda uma construção estereotipada da estética feminina e até mesmo de seu funcionamento biológico, que se configura como discurso de poder segundo a teórica Janet Wolff:

Uma série de ensaios, em larga medida inspiradas no trabalho de Foucault, demonstra os modos pelos quais os discursos e práticas contemporâneas tomaram as mulheres como inferiores, atribuíram aos homens o controle do corpo feminino e produziram novas ciências que redefiniram as mulheres e a feminilidade essencialmente em termos de sua função reprodutiva, e negaram a sexualidade feminina ao mesmo tempo em que reconheciam às mulheres uma maior proximidade da natureza. (WOLFF, 2003, p.106)¹⁸

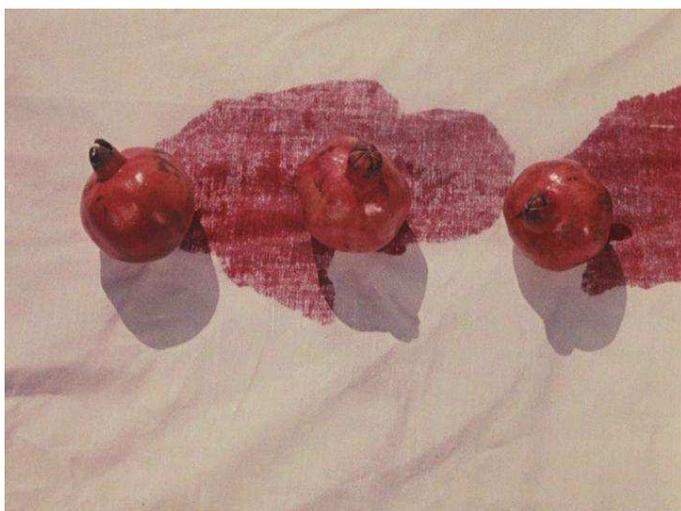


Fig.21. Imagem retirada do filme *A Cor da Romã*, direção de Serguei Parajanov



Fig.22. Imagem retirada do filme *A Cor da Romã*, direção de Serguei Parajanov

¹⁸ WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. *Feminismo e política do corpo. Género, cultura visual e performance*. Antologia crítica, p. 101-120, 2011.



Fig.23.Imagens retiradas do filme *A Cor da Romã*, direção de Serguei Parajanov

O olhar, portanto, torna-se um importante tópico em relação ao corpo da mulher objetificado como um signo por um observador *Flauner*; discutido por Griselda Pollock (1998) à figura masculina do artista moderno branco e eurocêntrico que sem pudores se apropria da liberdade de se posicionar como “ocupante do domínio público”. Pensando nisso, dentre os experimentos fotográficos, considero duas imagens catalisadoras de uma terceira que mesmo sendo construída a partir de narrativas, converge sozinha. Estas, serão então, analisadas como configuração de um estudo de processo.

A primeira fotografia, imagem de um corpo desfocado em frente a uma moldura, juntamente a um prato que serve a romã partida, pretende justamente o tratamento de outro olhar. Um olhar correspondente a si mesmo no espelho, o objeto que explicita tais relações. Resignificando-o como instrumento, tomando minha própria imagem enquanto olhar ativo, que examina e questiona seu conceito de feminilidade. Exigindo simultaneamente que essa imagem confronte também a representação da mulher em toda a História da Arte Ocidental. Já que tal como aponta, John Berger:

O espelho foi muitas vezes utilizado como símbolo da vaidade feminina. A moralização, todavia, era basicamente hipócrita. Pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro “Vaidade”, condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer. A verdadeira função no espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão. (BERGER, 1972, p. 55)



Fig. 24. Luiza Domingos, Sem título, 2017.

Aos elementos neste primeiro plano, que recebem o direcionamento da qualidade focal, a romã partida, posta sobre líquido vermelho e o prato, possuem não só o sentido simbólico desta fruta, mas tal como explora Serguei Parajanov, também e fortemente o aspecto da cor. A divisão da romã parece atribuir uma evasão desse líquido e não o contrário, o que potencialmente acessa não somente a possibilidade do sumo, e sim a ampliação que o vermelho impõe à associação com o sangue.

Esse aspecto, quando posto, lembrou-me o trabalho de performance de Ana Reis¹⁹, de título *Trajetos de beterraba*, ao qual tive a oportunidade de conhecer por sua fala no Festival de Artes Visuais de 2015 cujo tema era “Questões de Gênero e Sexualidade”. Nesta performance, a artista portando uma bacia ou carrinho de feira com números diversos de beterrabas, um grande ralador de alumínio e madeira, vestindo um

¹⁹ Pesquisa as poéticas e políticas do corpo, em atravessamentos da performance, vídeoarte e fotografia com gênero, feminismo, autoficção e escritas de si. Doutoranda em Artes pela Universidade de Brasília, mestre em Artes (2011) e graduada em Artes Plásticas (2008), ambos pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora efetiva do Curso de Dança da Universidade Federal de Goiás e Integrante do Laboratório de Poéticas Corporais e Tecnologias (CNPq).

vestido branco, rala as leguminosas exaustivamente, tingindo a roupa, o espaço e o corpo. A artista faz importantes considerações, que muito cabem aqui, sobre as repercussões da ação nos diferentes espaços públicos e cidades por qual passou desde 2008. Sobre a pigmentação da beterraba e a percepção do impacto para as espectadoras mulheres, reflete:

Ocorria-me que a pigmentação vermelha sobre a roupa branca, junto à repetição-eroticidade da ação, as fazia remeter a algum momento de suas vidas: à primeira menstruação, aos rituais de perda da virgindade, a uma agressão ou violência doméstica, ao nascimento de um filho, seus corpos experimentando afeto ou prazer. (REIS, Ana. 2012, p.60)²⁰

De fato, as mulheres estabelecem diferentes relações com o sangue durante a vida em sociedade, em sua maioria, postas por sentimentos como o medo, repulsa, vergonha. O sangue que aparece a cada fim do ciclo fértil não concluído, reprimido socialmente como impuro, oposto ao simbolismo da cor branca da roupa da artista. O sangue que anuncia as violências domésticas, urbanas, que decreta os feminicídios. O sangue que por séculos determinou a qualidade moral e veracidade dos acordos matrimoniais, do rompimento e da iniciação sexual. Todos eles, mencionados por Reis, e acredito, em processo de resignificação com o crescimento dos movimentos feministas contemporâneos.

Além disso, a performer comenta o estranhamento que a ação provoca ao romper com o cotidiano da agilidade da cidade, assumindo que muitos a associaram a distúrbios mentais. Isso implicou, sobretudo, compreender o peso significativo que ela aponta como a “escolha assumida e deliberada de alterar a paisagem e da subversão de uma prática doméstica, estava provocando, desterritorializando o espaço e os costumes. ” (REIS, 2012, p.62).

Chamando minha atenção novamente para o espectro da casa no senso comum social e as normas de conduta que tal lugar acessa para as pessoas, acima de tudo, para as mulheres. Ana Reis ainda reflete os discursos e reações exprimidos pelos transeuntes durante sua performance em lugares públicos, e em uma dessas circunstâncias o termo “mulher beterraba” foi eixo para pensar a associação entre o corpo da mulher e frutas, na

²⁰ Artigo *Performance.Corpo.Contexto: Experiências performáticas na cidade* publicado pelo III Coletivo de Pós-Graduação em Arte: Entre Linhas (CQMA) da Universidade Federal de Brasília, em 2012; Disponível no Anais pelo endereço: www.anaisdocoma.unb.br

época muito em evidência devido a personalidades na mídia como a mulher-melancia, mulher moranguinho e melão, referenciadas pelos estereótipos estéticos que segundo a autora eram “tidas, ao mesmo tempo, como aberrações e objetos de consumo.”



Fig. 25. REIS, Ana. Performance *Trajeto com beterrabas*, 2008.
Festival de Dança do Triângulo.
Foto de Castor Assunção

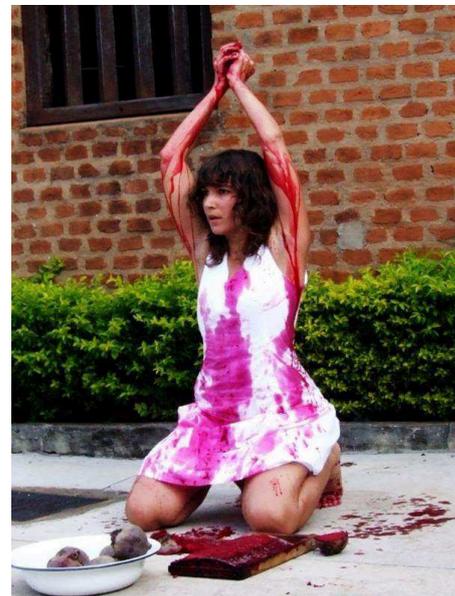


Fig. 26. REIS, Ana. Performance *Trajeto com beterrabas*, 2008.
Foto de Thiago Carvalho.

Isso, concebe sentido ao que me aproximou da romã; o perjuro que é a redução da mulher pela quantidade e qualidade de óvulos, tendo na analogia do sangue a tarefa de reafirmar a escolha de não os fecundar e gerar filhos ou ainda, de não ser culpada, diminuída por isso ou pela infertilidade. Por isso, pontuar o lugar da mulher nessa temporalidade coerciva através de imagens é, sobretudo, refletir o modo como a sociedade ainda alimenta esses padrões subjulgantes de diferentes formas, e através de signos semelhantes, ainda que proveniente de culturas distintas.

É então, preciso reconhecer que a sexualidade tal como aponta Foucault²¹ é uma história de poder. Uma questão que Foucault (1985) elabora com o *biopoder*, termo que explica através da análise das relações de poder entre vida e morte. Perpassando a forma de poder soberana, a clássica e a moderna. Uma lente pontua a presença desses discursos, realocados de acordo com os interesses políticos de cada época histórica ocidental, e que

²¹ FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. In: História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. 1985.

aparece a partir do século XVIII como regulação populacional, sobre os pretextos “da espécie, da descendência, da saúde coletiva” (FOUCAULT,1985, p.159) administrar os corpos e gestar calculadamente a vida. Aquilo que reconhece como sendo muito significativo para o desenvolvimento do capitalismo.

O autor vai afirmar, basicamente, que a tecnologia do sexo atua do micropoder das vigilâncias até o social das estatísticas, que “é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie.” (1985, p.159). Nisso, elabora uma reflexão significativa sobre o sangue

“Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos de poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar o próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente).” (FOUCAULT, 1985, p.160)

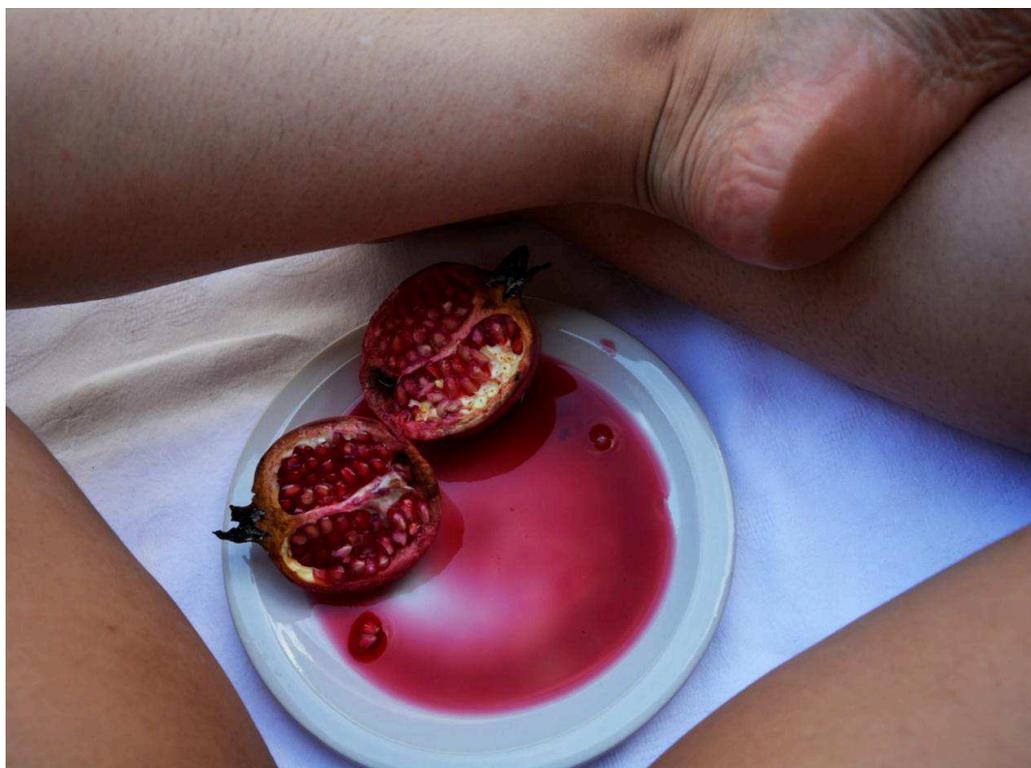


Fig.27. Luiza Domingos, Sem título, 2017.

Compreendendo esses efeitos dos discursos, percebo a segunda fotografia (**figura 27**) como um interstício de todo esse processo criativo. A fruta que já estava posta dentro da composição, exigiu um suporte, e o prato surge, com a perspectiva que o objeto orgânico propõe, a oferta do alimento. É nesse sentido, que me aproprio do lugar que na cultura árabe é do homem; ao servir a mim mesma, em ambos os sentidos que a forma denota, já que a fruta também se aproxima das analogias com a vagina. Sobre esse aspecto recordo Judy Chicago com a obra ‘The Dinner Party’²² de 1979. Obra que é analisada por Roberta Barros no capítulo “Comer e ser comida”²³ junto ao trabalho “Arroz e Feijão”²⁴ de 1979 da Anna Maria Maiolino. A autora que investiga arte contemporânea brasileira feminista, usando do paralelo entre cru e cozido, discorre sobre a relação da casa para a produção de comida enquanto espaço reservado às mulheres, e o que isso atribui a associação entre ingestão de alimentos e sexualidade. A interpretação de Barros em dado momento às análises políticas e culturais de ambas as instalações, ironiza a expressão popular brasileira “comer”, atribuída a prática sexual masculina, definindo:

A princípio, o comedor – aquele que exerce o papel ativo da busca e do desejo pela relação sexual – tanto poderia ser um homem quanto uma mulher. Num certo sentido, tal posição simbólica poderia mesmo ser ocupada pela mulher, tendo em vista que, além da cavidade vaginal se assemelhar à profundidade da garganta, a anatomia da genitália é a que mais espelha a estrutura da entrada do trato digestivo – os lábios e a fenda da boca. (2016, p.40)

A concepção do alimento, muito importante inclusive na minha cultura familiar, é colocado para a romã e experimentada, o que foi determinante para elaborar objetivos estéticos da prática. Ainda que vislumbrar a preposição potente que a posição da perspectiva desse resultado visual concebe, tinha em mente outros objetos e soluções

²² Instalação de mesa triangular cerimonial com lugares para 39 importantes figuras históricas femininas, e outros 999 nomes gravados em dourado no ladrilho de porcelana ao centro, faz alusão a múltiplas interpretações de cunho feminista, inclusive a um patrimônio que se aproxima e contesta o conceito de arte menor atribuída a práticas tidas como femininas, a pintura de cerâmica e bordado.

²³ BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira**. Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016.

²⁴ Instalação exposta pela primeira vez em 1979 na galeria da Aliança Francesa de Botafogo na Zona Sul do Rio de Janeiro. Trata-se de uma mesa de refeição forrada com tecido preto, posta com seis pratos brancos fundos, recheados de terra e brotos de arroz e feijão. Em contraponto, no mesmo ambiente, outras mesas de ao todo, dezesseis pratos, rasos, lisos e vazios, sobre tecido branco. Havia ainda, um odor de comida em cozimento no espaço-galeria.

poéticas. Estes eram principalmente o vidro e a água. O vidro e o espelho por trazerem prontamente a ideia de reflexo, de produtores de imagens que se reverberam e retêm em si representações múltiplas, tinham para mim na época além da dimensão do autorretrato o conceito de busca, mistério e memória que concedesse o espectro de uma perspectiva familiar, já que simultaneamente configuram barreiras e camadas translúcidas.

Assim, fui buscar expandir e alocar esses conceitos através do trabalho da artista feminista cubana Ana Mendieta (1948-1985), que traduz em sua toda trajetória a força política das discussões na Arte sobre corpo, e numa série foto-performance para discutir padrões de beleza, utiliza-se do elemento de grande desejo na minha exploração fotográfica, o vidro.

O trabalho, autorretratos, sem título, faz uso dessa potência dual do material para contestar a condição que o corpo da mulher é posto na sociedade. Ao pressioná-lo contra a superfície que é rígida, translúcida; coloca em questão a tensão da organicidade, do risco, do rompimento e da possível violência que isso em iminência causa. Assim, ao mesmo tempo, a ação da artista deforma essas formas corporais, causando por vezes a repulsa daquilo que normalmente é objetificado pelo desejo e consumo.

Porém, além da indignante controvérsia de sua morte envolvendo o também artista Carl Andre, a biografia e o contato com suas produções, reverberou-se para mim em múltiplas questões simbólicas que se apresentam no pensar deste trabalho. Mendieta que, inclusive, possui inúmeros trabalhos de performance na década de 1970 que abordam o sangue, principalmente em vínculos com a violência e espiritualidade; no contexto das vanguardas do pós-guerra e surgimento de tendências como a *body art*, é em 1972 acusada por vários críticos tradicionais de narcisismo pela utilização de seu próprio corpo em seus trabalhos.



Fig.28. Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972.

No livro “Where Is Ana Mendieta?” a autora Jane Blocker²⁵ expõe uma comparação com as consagradas obras da mesma época do norte-americano Vitor Acconci, séries fotográficas em que explorava o próprio corpo nu no espaço de título *Conversions*. Em defesa da artista, expõe o comentário da crítica Lucy Lippard a respeito do episódio:

"quando as mulheres usam seus próprios rostos e corpos, elas são imediatamente acusadas de narcisismo...Porque as mulheres são consideradas objetos sexuais, é dado como certo que qualquer mulher que apresenta seu corpo nu em público está fazendo isso porque ela pensa que ela é bonita. Ela é narcisista, e Acconci, com sua imagem menos romântica e com um pouco de dor, é um artista." (Lippard, *Pains and Pleasures*, 75 in BLOCKER, 1999. Pág. 12)

Diante disso, tornou-se substancial pensar o corpo e também os objetos dessa fotografia que chamo de síntese, titulada em árabe *Descender* (figura 29), já que ela reúne então, de fato todos os alicerces de um possível narcisismo; o vidro, o espelho, a água e o corpo, os motores do afogamento do personagem mitológico Narciso. Aqui o espelho, é o meio pelo qual a cena é realizada; ou mesmo, poderia dizer, que a imagem nada mais é que somente seu reflexo. Por isso, presença do corpo sem foco e no último plano da

²⁵ BLOCKER, Jane; MENDIETA, Ana. *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, 1999.

imagem é literalmente tão distante, aspecto pretendido na sugestão de que em sua autonomia ele não se revela enquanto disposição para o olhar do espectador.

O olhar ativo a que John Berger (1972) e Pollock (1998) se referem surge desse viés e tomam as formas do corpo feminino expressa em objetos – orgânicos e não orgânicos – não como exaltação, mas, sobretudo, como contestador, distorcido pela refração que a água presente no recipiente do primeiro plano focal proporciona. Isso, deu-se claro para mim quando tal objeto de cristal, que pertence à minha avó materna sugere a forma de um útero e é justamente a distância e aproximação desse corpo que possibilita esse reconhecimento. Assim, de fato é preciso um mergulho nas águas desse recipiente para redimensionar os reflexos que ele carrega, perceber a sutil presença do prato com a romã partida.

Gaston Bachelard (1989) ao discorrer sobre a imaginação da matéria, considera a água o elemento feminino, e sobre isso, chama de *narcisismo ativo* aquilo que a psicanálise clássica não se aprofunda e é, acima de tudo, uma “psicologia do espelho”. Ele, que afirma ser um tema complexo, sucintamente diferencia os tipos de reflexo concedidos pela água e pelo objeto metálico: o reflexo aquático concederia a Narciso a certeza de uma beleza contínua, enquanto o espelho lhe confere a estagnação e resistência. Admitindo um encontro teórico, mas também um confronto poético, repleto de desconfortos, aqui identifico que “um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa” (BACHELARD, 1989, p.24). Tal feito o autor atribui à um poema de Mallarmé, que surpreendentemente conversa com a minha imagem.

Ó espelho!

*Água fria pelo tédio em teu caixilho gelada
 Quantas vezes e durante horas, desolada
 Dos sonhos e buscando minhas lembranças, que são
 Como folhas sob teu gelo no oco profundo,
 Em ti eu me vi como uma sombra distante,
 Mas, horror! algumas noites, em tua severa fonte,
 De meu sonho esparso conheci a nudez!*

Stéphane Mallarmé, *Hérodíade*



Fig. 29. Luiza Domingos, نزل (Descender) 2017.

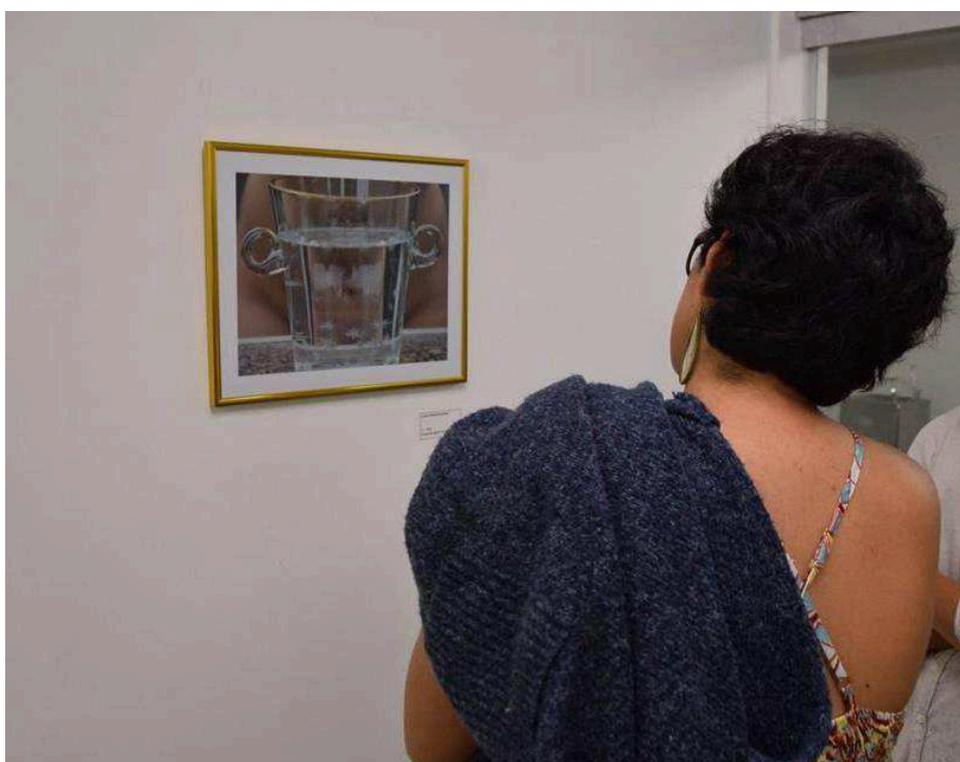


Fig.30. Registro da abertura da exposição Afluência, 7 de julho de 2017. Fotografia de Victória Barão.

3.2. A Figura e O Sentido: Mães e Territórios.

A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (NOCHLIN, 1971, p. 08)

Refletir sobre o meu próprio processo de criação artístico intensificou linhas de pensamento concebida pela leitura de teóricas feministas na área de artes visuais. A começar pelo posicionamento de Linda Nochlin ao questionar “Por que não houve grandes mulheres artistas?” no imprescindível artigo que coloca, sobretudo, em discussão a denominação de gênio para a história oficial da Arte Ocidental. Conceber as origens estruturais sociais e políticas da ausência e da presença das mulheres na história significa não só analisar criticamente a representação delas, mas entendê-las como agentes artistas ativas que criam. Isso Luciana Loponte coloca como grande alicerce para a argumentação das “relações possíveis entre gênero e docência em arte”, entendendo o quanto o ensino de arte precisa se responsabilizar na contextualização e leitura das desigualdades de gênero oficializadas pela história e reproduzidas pela cultura visual contemporânea.

Diante disso, junto a pensamentos sobre o eurocentrismo do conhecimento, articulo modos de compor estratégias de escrita que valorizasse as produções de artistas contemporâneas mulheres que problematizam essas lacunas através da manifestação de suas próprias experiências. Assim, deu-se a busca por conhecer e mapear o modo como artistas árabes discutiam os feminismos dentro de seus respectivos contextos sociais e culturais. Fui compreender não só espaços e discursos distintos, mas principalmente, o quanto as subjetividades dessas mulheres de diferentes origens étnicas, transpunha-se para a minha realidade, para os traços culturais que me chegaram na miscigenação brasileira e também no convívio social da faculdade de Artes Visuais.

O processo de imersão, mas mais ainda de distanciamento físicos das obras dessas artistas, compuseram em mim a necessidade de realizar um intercuro desses encontros com as referências que me são próximas e tão significativas. Na intenção de realizar não só uma homenagem às mulheres artistas locais de Uberlândia que me inspiram e amparam na trajetória acadêmica e na vida, proponho uma aproximação, que longe de comparações, estabeleceria simbolicamente a interculturalidade definida por Bennett (2011).

A primeira artista árabe que me causou grande impacto é Mona Hatoum (1952), nascida em Beirute no Líbano, mas de família palestina, que vive na Inglaterra desde 1975

quando precisou se exilar da guerra. Hatoum é uma artista internacionalmente conhecida, e sua produção, descrita por ela, em entrevista a outra grande artista do cenário contemporâneo Janine Antoni²⁶ para a revista BOMB²⁷ em 1998, perpassa a discussão das estruturas de poder, envolvidas primeiro no feminismo e depois em relações sociopolíticas entre Terceiro Mundo e Oriente.

Nesse artigo, a descrição e reflexão de uma obra que se destoava até então do trabalho de Hatoum, ganha maior energia no diálogo entre as duas artistas, e me desperta simultaneamente a curiosidade em muitos sentidos. O trabalho é um vídeo-arte de 15 minutos, realizado em 1988 e intitulado *Measures of Distance*, que na tradução literal para o português seria “Medidas de Distância”. As imagens são fragmentos de uma conversa entre mãe e filha enquanto a primeira toma banho; captadas segundo a própria artista, durante uma visita a Beirute em 1981. Estas, por sua vez, são relativamente encobertas pela escrita árabe de uma carta que a mãe envia para Londres a Hatoum. A sequência visual é acompanhada também pela sobreposição de dois áudios, um na voz da mãe, em árabe, compartilhando com a filha seus sentimentos, falando sobre sua sexualidade e as objeções do marido à observação íntima de Hatoum sobre o corpo nu; o outro é a própria artista traduzindo para o inglês os dizeres da carta.

Foi possível acessar online o registro da obra na íntegra, e de fato, todas as leituras que foram possíveis através de sites das galerias que a receberam, como o MOMA (Museu de Arte Moderna de New York) e o Tate (Museu Nacional de Arte Moderna do Reino Unido), reafirmaram as percepções que me comoveram. Primordialmente o impacto visual da grafia árabe, que a artista relata receber associações à arames farpados, mas que por já me ser familiar, chegam contrária a noção de barreira rígida e sim com a sutileza de um véu. Metáfora também assumida por Elizabeth Manchester (online, 2000) no artigo do Tate.

Logo, as várias camadas sensíveis me pareceram convites, a desafiar os limiares, buscar compreensão sonora e visual de todos os signos e palavras. Como se tentasse pertencer ou invadir a intimidade entre mãe e filha, ainda que a própria imagem e jogo sonoros me repelisse pelos diferentes idiomas. É fundamental pensar que *Medidas de Distância*, fala sobre uma separação, sobretudo física, e provavelmente pensada materialmente pela artista, no sentido do registro e no restabelecimento de uma

²⁶ Premiada artista internacional, nascida em Freeport, nas Bahamas, atualmente mora em Nova York.

²⁷ Disponível online no endereço <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>

comunicação dificultada pelo terror árabe. Apesar disso, a síntese de uma carta saudosa sobreposta à nudez da figura materna, que fala abertamente sobre sua sexualidade, me revela a percepção da força de um trabalho que possibilita a discussão acerca das concepções do corpo maternal socialmente reprimido de prazeres. Isso, Hatoum esclarece:

Embora a principal coisa que se descubra seja uma relação muito próxima e emocional entre mãe e filha, também fala de exílio, deslocamento, desorientação e um tremendo senso de perda como resultado da separação causada pela guerra. Neste trabalho eu também estava tentando ir contra a identidade fixa que é geralmente implícita no estereótipo da mulher árabe como passiva, mãe como ser não sexual... O trabalho é construído visualmente de tal maneira que cada quadro fala de proximidade literal e distância implícita. (1997, p.140)

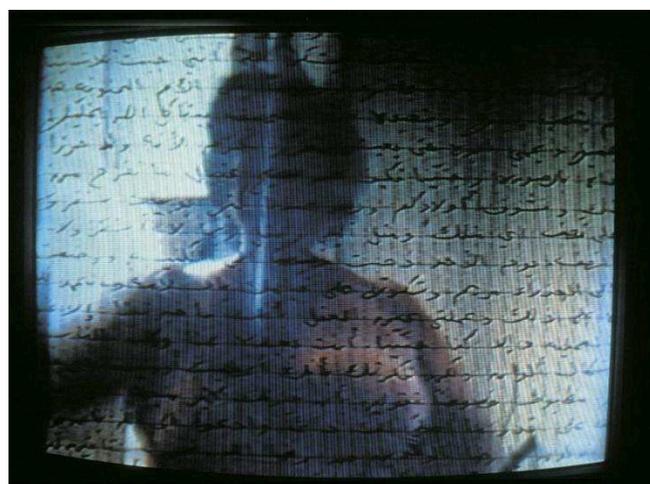


Fig. 31 e Fig. 32. HATOUM, Mona. *Masures of Distance*, 1988. Vídeo, projeção. Coleção Tate UK.

É na problematização dos estereótipos dessa figura materna, tão pessoalmente presente no decorrer deste processo de escrita, que comunico a obra de Mona Hatoum aos trabalhos de Clarissa Borges (1976). Artista, professora efetiva no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2008 e doutoranda no Instituto de História desta mesma instituição a partir de 2015, desenvolve pesquisa sobre as imagens de parto na Arte Contemporânea. Foi, formalmente, minha professora nos primeiros períodos da faculdade; na disciplina de fotografia, depois na chamada Projeto Integrado de Práticas Educativas II.

No entanto, sua representação e referência na minha vida se expande e me engrandece, principalmente, na descoberta do movimento feminista. Não foi Clarissa Borges quem me introduziu diretamente ao feminismo, mas sem dúvida, além de todas as referências teóricas que ampliaram meu olhar e inteligência, foi a primeira mulher a

quem reconheci a luta e o exemplo íntegro da força política que a Arte pode exercer pelo movimento.

O primeiro contato com as fotografias da série “Narrativas de Parto” foi na exposição "Refazendo Nós", no Museu Universitário de Arte- MUNA em 2015, lembro bem de me sentir honrada por ter perto a artista por trás daquela obra de título *Dê seu amor todinho a ela (Natália)*. As imagens me trazem figuras de uma mulher em total entrega e introspecção; olhos fechados, boca entreaberta, os braços e mãos que acompanham as sensações íntimas do próprio corpo em aparente estado de concentração. O ápice narrativo alcançado pelo sorriso do êxito no último pequeno quadro, da esquerda para direita, a insinuação do fim dos delírios físicos. Já em *Me beija, meu amor, me beija (Fernanda)*, outra fotografia desta mesma série, as pequenas imagens ganham ritmo e a presença de uma figura masculina; aspectos que parecem compor todo o imaginário instaurado pela expressão fisionômica exaltada da mulher, o cenho por vezes franzido e a cabeça e pescoço que se inclinam.

No entanto, é o título que, sobretudo, estipula o jogo simbólico desta narrativa. O beijo não é revelado em nenhuma das fotografias, e ainda que buscado na leitura dessas imagens, provavelmente é esquecido no seu sentido literal quando por fim, enquanto espectadores, recebemos o olhar do recém-nascido. Borges explica que a escolha surge da escuta do que verbalizam essas mulheres durante o trabalho de parto. Com isso, fica claro que, tais títulos são gatilhos provocadores para toda a carga expressiva que a sequência de cenas abaixo de uma imagem de maior escala era capaz de conceber: tencionar os tabus em torno da sexualidade feminina ao insinuá-la ao corpo parindo, normalmente respaldado pela representação da dor. Isso, a artista ressalva ao afirmar que se trata de

(...) mulheres que descumprem a imagem da mãe verdadeira, doce e gentil. Revelo então uma mulher que ao se tornar mãe, ao parir, está em tal poder e liberdade com seu corpo que consegue ter prazer. Mas será que assim seria se seus desejos não houvessem sido reprimidos? Se o assunto não fosse velado provavelmente estas imagens não fariam sentido, elas só tem potência porque mostram algo que foi proibido, negado e silenciado. (BORGES, Clarissa. M. 2017)²⁸

²⁸ Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X

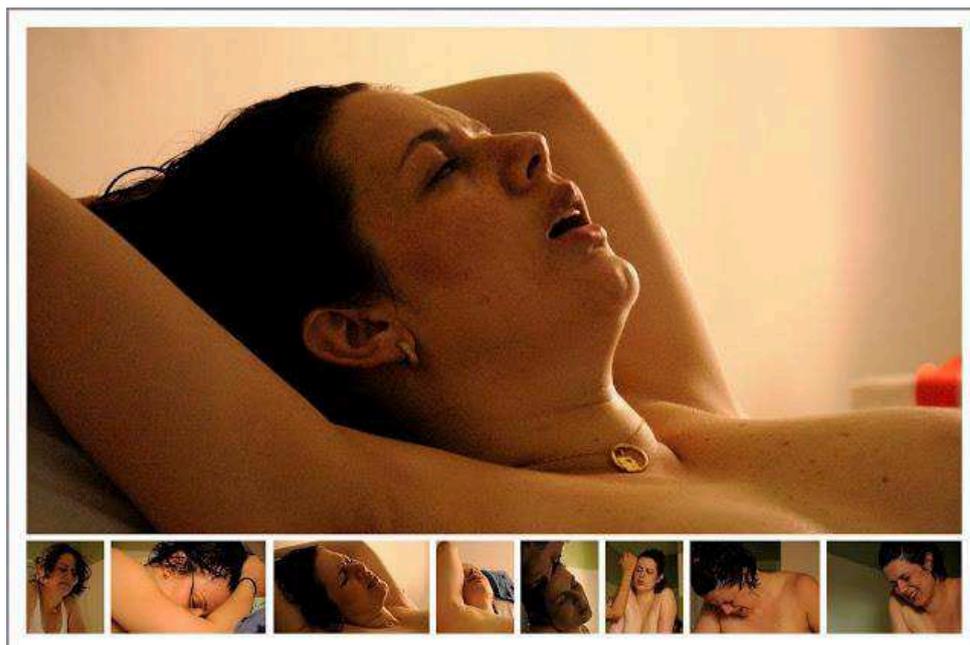


Fig. 33. BORGES, Clarissa M. Dê seu amor todinho a ela (Natália),
Série: Narrativas de Parto, 2015

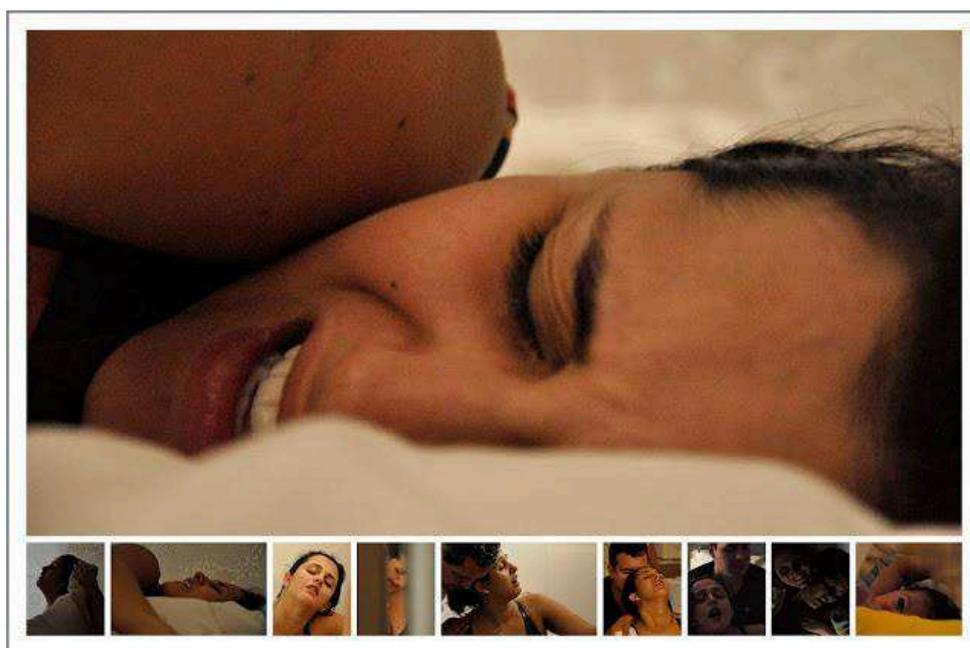


Fig. 34. BORGES, Clarissa M. Me beija, meu amor, me beija (Fernanda),
Série: Narrativas de Parto, 2015.

Isso, é ainda mais intensamente explorado na série “Parto e Êxtase” em que Borges investiga a representação do estado de gozo e êxtase; que me parecem a junção atemporal da dualidade dos estímulos, o prazer e a dor unidos por camadas de cenas, passado próximo, presente e futuro, convergindo certo ritmo à expressão dessas mulheres, que parece se arrastar ou agitar dentro da narrativa. Refletindo Foucault, a artista aponta

os aspectos históricos do que chamaram de histeria no corpo das mulheres, conclui que “a maternidade seria uma das formas mais duradouras de conter o corpo feminino, pois a vida que ela produz deveria também garantir, por uma responsabilidade quase biológica, durante todo o período de educação da criança. ” (BORGES. 2017, p.07)

Clarissa Borges afirma que sua pesquisa²⁹ e produção tem início após parir duas crianças, e em sua imersão às questões maternais, motivações para presenciar e fotografar o parto de outras mulheres. Nesse sentido, seria possível olhar para esses trabalhos enquanto obras autobiográficas. Principalmente, se olharmos pela lente filosófica de Vilém Flusser³⁰ sobre a fotografia, pela qual a artista se referênciava, ao construir imagens que não eternalizem eventos; mas “substituem eventos por cenas” (FLUSSER, 1985, p.07), assim produzindo narrativas que nada mais são que o recorte segundo suas próprias experiências, a sua mediação com o mundo.



Fig. 35. BORGES, Clarissa M. Cantando para Beatriz e Fernando, Série: Parto e Êxtase, 2016.



Fig. 36. BORGES, Clarissa M. Despindo-se para Ulisses, Série: Parto e Êxtase, 2016.

Assim, se estabelece para mim a mais importante relação entre *Medidas de Distância* e a série *Parto e Prazer*, a desconstrução da concepção romântica e repressora do papel materno, compartilhada entre oriente e ocidente. O pensar do corpo dessa mulher mãe ainda junto ao do bebê, em contraponto a sua rara permissividade consigo e com a filha já adulta, que ainda, mesmo com a distância, ressoa culpa e barreiras. O espectro autobiográfico das obras, também determinado pelas afirmações das teóricas Margareth

²⁹ BORGES, Clarissa Monteiro. O Parto Na Arte: Imagens entre a ciência e o prazer. Anais 13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões e Deslocamentos, 2017.

³⁰ FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Rago (2011) e Judith Butler (2004) acerca das colocações subjetivas que se configuram políticas nas questões de gênero na Arte, faz-se, portanto, possibilidade de experimentar as dissoluções das fronteiras culturais. Luana S. Tvardovskas (2013), confirma ao dizer que “são gestos autobiográficos que não pretendem criar um retrato estável de si, mas justamente repensar e deslocar os sentidos estabelecidos do eu e do próprio feminino.” (TVARDOVSKAS, 2013, p.09) contrariando assim, “a autoridade dos discursos masculinos e as tradições canônicas” presentes ao meu ver, ainda que diferentes formas, tanto na cultura ocidental quanto na oriental.

"Eu não coloquei nada no meu trabalho que eu mesma não tenha experimentado", afirma em entrevista a iraquiana Havy Kahraman (b.1981) descendente de curdos, nascida em Bagdá, e refugiada de guerra na Bélgica ainda criança durante a primeira Guerra do Golfo, residindo hoje em Los Angeles, nos Estados Unidos. A produção da artista realizada em grande parte em pintura de grandes escalas, volta-se às suas origens e o processo de deslocamento da emigração. Mulheres de cabelos negros, óleo sobre linho, caracterizam em diferentes séries os questionamentos incisivos sobre o lugar, os estereótipos e imposições de se ser mulher iraquiana. Na entrevista da artista por Natasha Morris³¹, publicada na revista online *Reoriente*³², a pesquisadora explica:

Ela teve que navegar rapidamente pela dramática mudança de cenário e idioma, e tentativas de entender seu deslocamento como imigrante são primordiais em seu trabalho. Foi uma adaptação que provocou suas próprias perdas, quando Kahraman gradualmente perdeu o contato com seu domínio do árabe e seu senso de identidade iraquiana. (MORRIS, Natasha. 2015)

A obra *Toilett*, inserida em *Marionetes* traz a discussão novamente a afirmação de John Berger (2000) a respeito do espelho, que concluiu o último tópico deste capítulo. A pintura também referência diretamente a obra *A grande odalisca* de Dominique Ingres, associada a transição dos movimentos Neoclassicismo para o Romantismo, e símbolo das temáticas eróticas e exóticas exploradas pelos orientalistas franceses, os românticos no

³¹ Diretora de doutorado da AHRC em Londres, no Instituto de Arte de Courtald, com foco na arte iraniana da era Qajar, bem como assistente de pesquisa na Iran Heritage Foundation. (Definição da Revista *Reoriente*)

³² “Publicação que celebra as artes e culturas contemporâneas do Oriente Médio e da região circundante.(...) Fundada em 2012 pelo premiado escritor e crítico Joobin Bekhrad, *reorientar* é uma entidade não-religiosa, não-política, não partidária, e não ideológica possível graças aos esforços de colaboradores em todo o mundo.” (Disponível online no endereço: <http://www.reorientmag.com/about/>)

início do século XIX. A característica que anuncia isso é justamente a idealização do corpo dessa mulher, anatomicamente exagerada em curvas sinuosas, disposta nua olha para o espectador acima do ombro.

Tal pintura de Havy Kahraman contesta todas essas posições de representação ao colocar essa mulher de mesmas curvas disformes, içada por fios dourados como ouro que a supõe o controle das bonecas marionetes, evitando o olhar a si mesma; parecendo utilizar o “instrumento da vaidade” como desvio das exigências que lhe foram postas. Assim, ela não devolve o olhar para o próprio reflexo, nem para o espectador que se põe a observa-la. Os estereótipos do exótico atribuído às temáticas árabes dão lugar a um fundo neutro, que recebe a figura e o móvel.

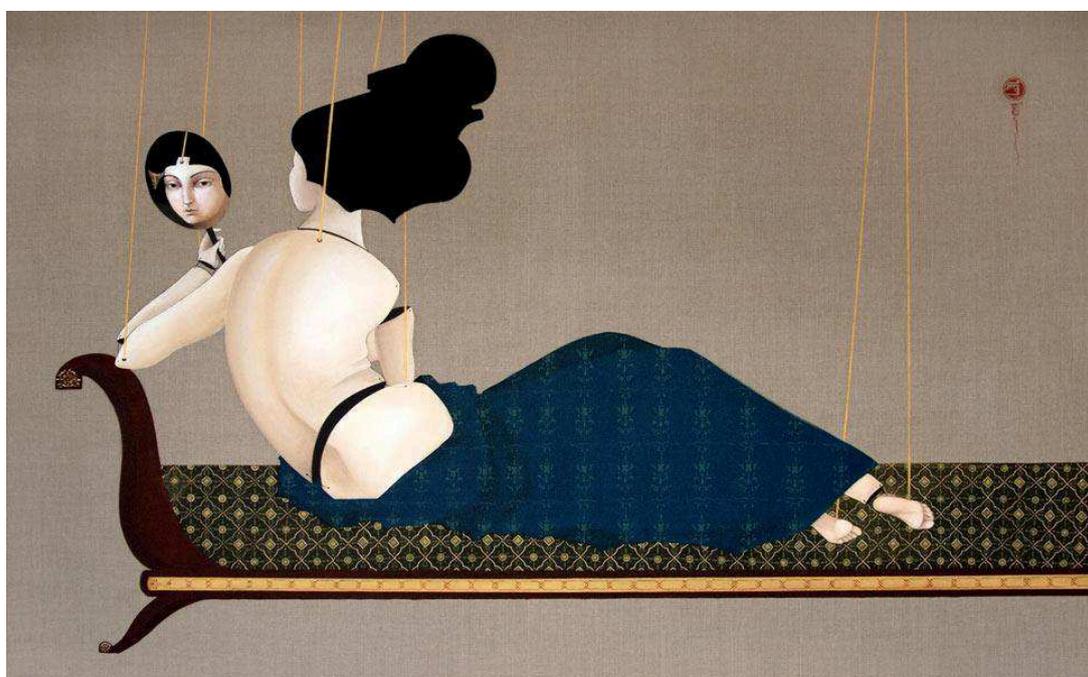


Fig. 37. Havy Kahraman, Toilette, Óleo sobre linho, 2009, 68 "x 42"

Os tecidos são de grande valor simbólico para a produção da artista iraquiana. A começar pelo suporte de linho, de valor superestimado que compreende toda a determinação com que os temas e discursos ácidos se colocam. Por esse viés, outro elemento de muita importância se anuncia, o ouro nas obras de Kahraman reafirmam as evidências encontradas durante o processo de pesquisa. A cor dourada que é aplicada constantemente retoma o simbolismo que possui para a cultura árabe. É interessante pensar também tal elemento na relação que as pinturas fazem às antigas iluminuras

medievais árabes, encontradas como referências diretas da série de oito grandes telas, *How Iraqi are you?*, brevemente analisadas por Morris. Os manuscritos do século XII *Maqamat*³³ que teriam sido escolhidos como referências diretas pela artista por abordar cenas que tratam de sexualidade explicitamente.

A série que em título já posiciona os conceitos de identidade da diáspora, tem palavras árabes que acompanham as imagens, e correspondem a relatos de experiência, e ditados populares carregados de ironia³⁴. Essas mulheres, por sua vez, são todas Kahraman, que se fotografa em diferentes poses transpondo múltiplos autorretratos para as telas. A pele branca em contraste com as dessas massas pretas dos cabelos dessas figuras, são organizadas geometricamente no espaço compositivo, em formas que se ausentam ou estruturam o vazio que lhes é colocado pelo fundo sempre neutro. A obra de título *Curfew*, “*toque de recolhe*” em tradução literal é apresentada por Morris da seguinte forma:

O material de origem inicial para a composição do *Curfew* era uma fotografia de soldados celebrando nas costas de uma caminhonete. Um retângulo de espaço negativo - o que teria sido a área de carga aberta do veículo - é agora o pano de fundo de uma formação de corpos femininos gesticulando em conversa com vestidos transparentes escorregando de seus ombros, reduzindo e beliscando a cena original. (2015, online)

A autora ainda realiza a tradução dos escritos árabes que acompanham a pintura, permitindo que palavras e imagens sejam compreendidos como estratégia de incongruência literais; ao dar às mulheres o lugar dos homens e ambientá-las num espectro verbal do contexto de repressão e conflito proveniente deles.

³³ “Um clássico da literatura árabe, o livro de Al-Hariri é um compêndio de contos sobre Abu Zayd, uma espécie de trapaceiro que aparece em diferentes locais, situações e disfarces. Eles ilustram as atividades cotidianas de um mundo árabe urbano medieval, que apelou para o desejo de Kahraman de "arquivar um sentido do cotidiano" em seu próprio trabalho. ” (MORRIS, Natasha. 2015)

³⁴ Tradução do inglês **Fig. 38:** Um homem se junta às forças de segurança no Iraque. A ele é dado uma arma e encarregado de impor um toque de recolher às 11 da noite, e atirar em qualquer um naquele momento. Às 10 da noite, ele vê um homem e atira nele. Seu superior pergunta-lhe por que, como ainda não é 11. Ele responde: 'Oh, eu conheço esse homem - não tem como ele ter chegado em casa a tempo, de qualquer maneira'

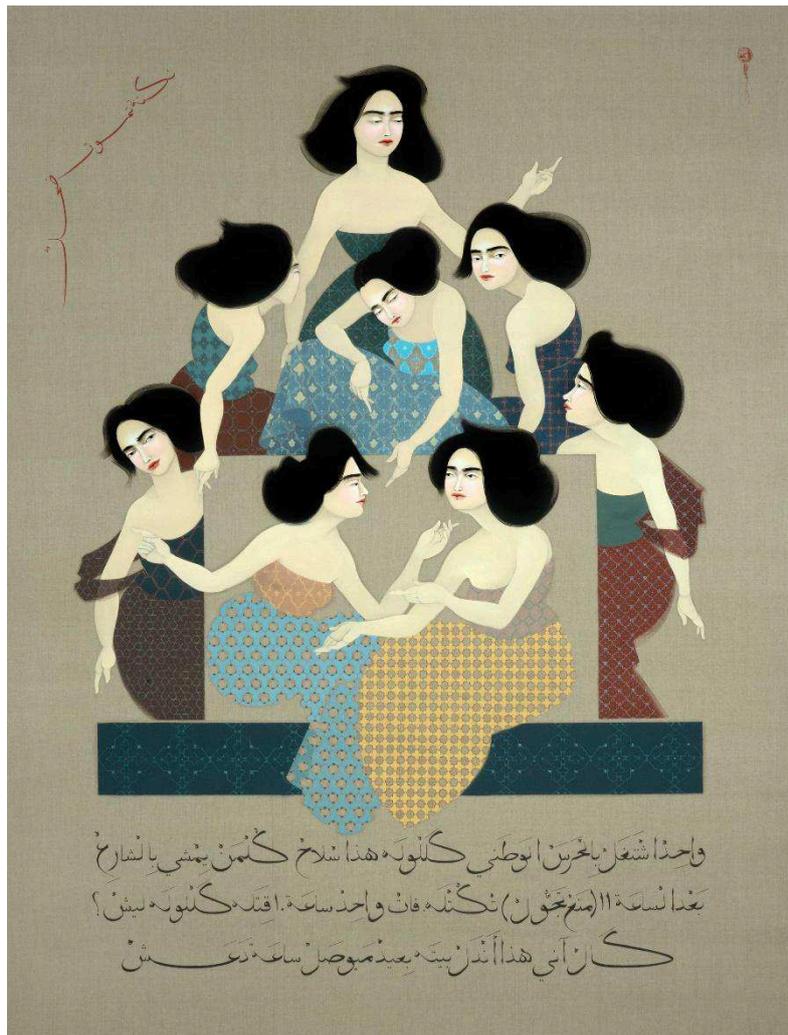


Fig. 38. Havy Kahraman, Série *How Iraqi are you?: Curfew* (regredir/ toque de recolher)
 . Óleo em linho, 2015, 96 "x 73"

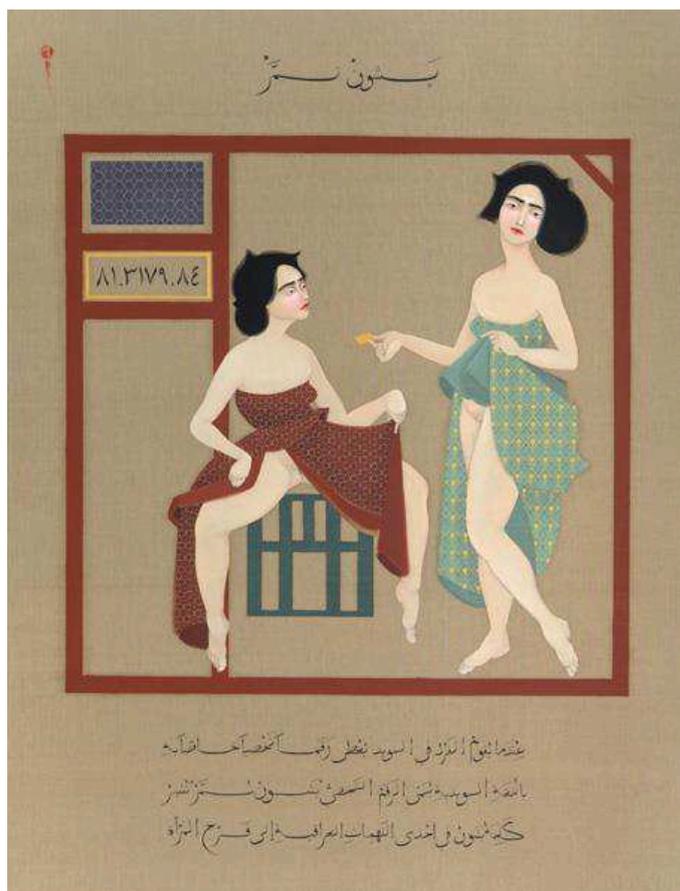


Fig. 39. Havy Kahraman, Série How Iraqi are you? *Person Nummer*. Óleo sobre linho, 2015, 96 "x73

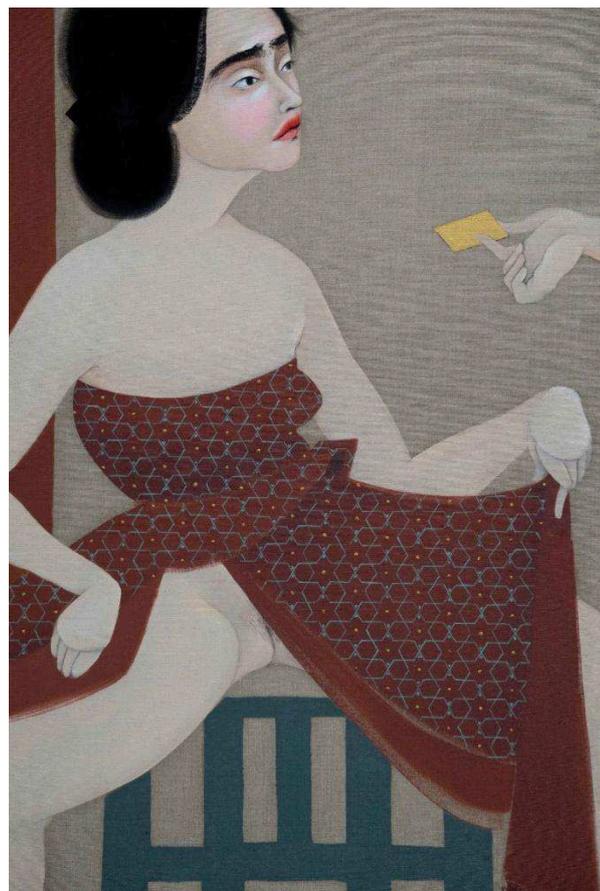


Fig. 40. Havy Kahraman, Série How Iraqi are you? *Detalhe Person Nummer*, 2015. Óleo sobre linho.



Fig. 41. Havy Kahraman, Série How Iraqi are you? *Detalhe Person Nummer*, 2015. Óleo sobre linho.

A pintura de título *Person Nummer*, intrigou-me por motivos notórios, é sem dúvida a tela mais categórica ao tratar sexualidade, uma cena traz duas mulheres, uma sentada de pernas abertas e a outra em pé, ambas levam suas roupas e expõem suas

genitálias, porém a que está ereta oferece um objeto aparentemente de ouro à que está em repouso. A princípio não obtive sucesso para acessar análises desta pintura em específico, e ainda que buscasse meus recursos para a tradução dos textos da composição, com familiares e amigos libaneses que dominam o árabe, o dialeto escrito e falado do Iraque foram empecilhos, só compreendemos que a escrita dentro do menor retângulo, na moldura quadrada que abarca as figuras, trata-se de um número: 81.3179.84.

Apesar disso, e ainda que não alcance maiores significados, compreendi o impacto que a incompreensão dessa linguagem verbal atribui à poética de Kahraman, que admite: “Agora posso ver essas letras árabes da perspectiva de um americano ou sueco, e isso me apavora. Isso me faz querer reiterá-las, pintá-las, escrevê-las, reaprendê-las e memorizá-las.”³⁵ Imagino que mesmo tendo sido traduzidos durante as exposições realizada em países ocidentais, os textos das obras da série *How Iraqi are you?*, possuem em si uma estética caligráfica que é signo e, por isso, capaz de ser acessado como ícone visual de uma cultura, contextualizando as imagens para interpretações sensíveis. Ademais, a pretensão que surge de se fazer significativo diante do processo de reconectar a artista novamente à língua e escrita árabe, parece ainda mais grandioso quando é estabelecida pela barreira da literalidade e os recursos de leitura imagética são ativados.

Porém, quando já conformada com tais pontuações, fiz a descoberta de uma entrevista da artista concedida à revista inglesa *Guernica*³⁶ em março de 2015, período em que a série era exposta na galeria Jack Shainman Gallery, de Nova York, que segundo a fonte dava acesso às traduções das pinturas em folhetos. Desse modo, revela-se o mistério:

Em “ Person Nummer ”, em que duas mulheres estão levantando suas saias, uma oferecendo um pequeno pedaço de papel para a outra, a escrita preta diz: “ Quando você chega à Suécia, recebe um número de identidade pessoal.”’ Isso é pronunciado 'peshoon nummer'. No dialeto iraquiano, peshoon significa vagina ”. (ZAFIRIS, Alex, 2015. Online)

Assim, sobre os limiares que a biografia e autobiografia que Havy Kahramam concebe para as conexões entre Oriente e Ocidente na sua produção artística, sinto refletir

³⁵ Correspondência com o autor de “Are we not all foreigners?” Octavio Zaya, 2015. Disponível em <http://www.hayvkahraman.com/2017/01/21/are-we-not-all-foreigners-octavio-zaya/>

³⁶ Disponível em <https://www.guernicamag.com/inside-outside/>

os trabalhos de Roberta Melo. Artista e também professora efetiva no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, pesquisadora em ensino de arte e gênero, orientou minha iniciação científica e também esta escrita. Ainda, que isso seja determinante e supostamente imparcial, defendo que minha admiração pela sua produção artística começa antes que fossemos apresentadas ou ela se tornasse minha professora em disciplinas como Metodologia do Ensino em Artes e Estágio de Observação II no ano de 2016.

É faísca em minha memória o dia em que a busca pelo objeto de pesquisa do plano de trabalho da iniciação, em meados do fim de 2015, deu-se por um caminho de diálogo surpreendente com a Professora Roberta. Havia lido e relido o projeto de pesquisa, e apesar de ter me identificado com suas palavras e desejos, cheguei ao seu encontro admitindo não ter realizado nenhuma ideia. Ela me perguntou o que gostava de estudar, houve silêncio, dúvidas, constrangimento; em seguida outras perguntas que rondavam por alguma fagulha de encantamento, silêncio. Foi então que a professora, ainda pouco próxima e que havia sido me apresentada a alguns dias, dá início à sua história. Roberta me conta que passou meses morando no Egito, mais precisamente na cidade de Alexandria, e que seu retorno se deu por conta de iminentes conflitos no país.

Ela começa relatando o encantamento a respeito de uma dança religiosa egípcia, em que os homens com grandes saias giravam incessantemente; de imediato meus olhos brilharam, já ouvira ou mesmo tinha imagens do que ela estava falando e verbalizei, contando que dos meus seis anos até a adolescência dancei danças árabes. Ambas entendemos, havíamos encontrado desejo para minha iniciação científica. Esse ponto da conversa conectou os relatos da minha descendência libanesa, e das mulheres de minha família com aquelas que ela conhecera no Egito. Em meio a relatos, sobre estas mulheres, amigas, confidentes, Roberta fala também sobre as descobertas nesta cultura outra, que a adaptação, os esbarramentos, estranhamentos, tinham composto nela uma crise de identidade após seu retorno ao Brasil, o que a levou a pesquisar as comunicações interculturais.

Essa, é a origem da obra *Memórias*, terceiro trabalho da série *Who are These Woman?*; uma caixa de madeira que pertencia a avó da artista, e abriga os pequenos formatos do registro de nomes das mulheres que perpassam esta inter-relação cultural com o Egito, ainda que sejam de diferentes nacionalidades. Escrevendo repetidamente de próprio punho estes nomes, elementos de representação da identidade dessas mulheres,

utiliza como pigmento seu próprio sangue sobre tecidos brancos. Realiza até que o espaço seja preenchido ou como em outro plano, até que seu perfil seja construído em um autorretrato tipográfico. A força caligráfica é aqui também identificada, tal como no trabalho de Kahraman, as letras poetizam a práxis do se redescobrir e pertencer. Acompanham tais registros tecidos de *voil*, transparentes, que numa possível metáfora, cobrem como véus essas páginas de tecido. A questão do sangue é novamente retomada aqui, e partilha sem dúvida, das colocações de Foucault (1985) e das artistas refletidas no primeiro tópico. Esse sangue que é oxidado pelo tecido branco, é sobretudo, elementar; enquanto pigmento confere para ação um caráter quase ritualístico, e Roberta Melo em conversa assume esta simbologia ao reconhecê-la no sentido de “dar o sangue” por essas mulheres. Fica claro para mim, que o caminho poético da identidade abordado pela artista se coloca em formação na relação de reconhecer aquilo que do outro imprime em nós e de nós é impresso no outro.

No entanto, a potência desse trabalho me parece estar no alcance dessa resolução do deslocamento e da experiência vivida através do contato com a vida de mulheres inseridas em tradições culturais distintas. Aspecto que a artista desdobra em outros trabalhos da série.

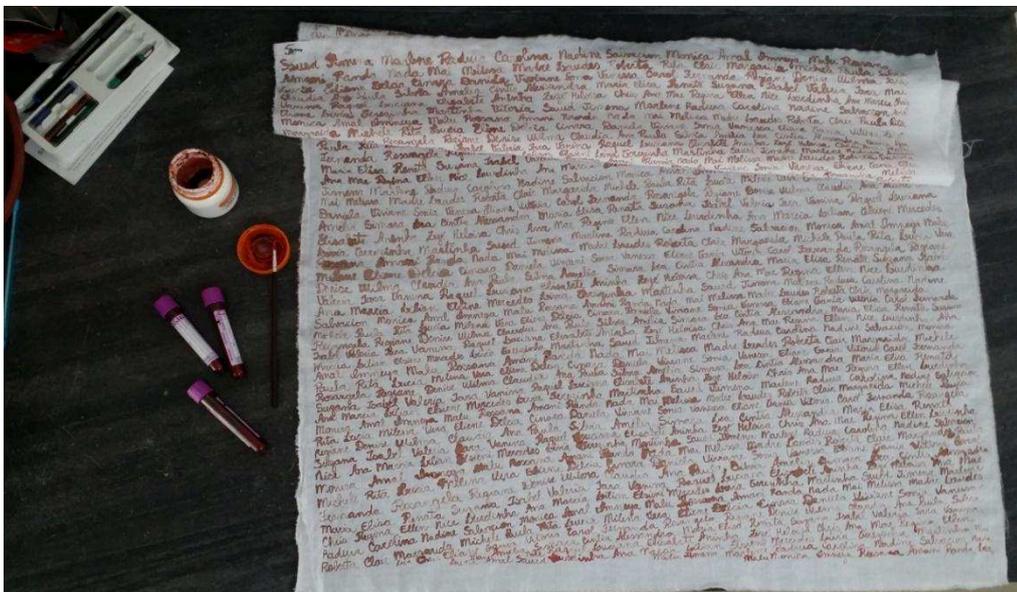


Fig. 42. Execução de um dos trabalhos “Who are these women? (2). Registro de Roberta Melo, 2015 (?)



Fig. 43. Roberta Melo, *Memórias*, 2015. Técnica mista.



Fig.44. Detalhe, *Memórias*, 17 x 26 cm.

Outra relação possível de se estabelecer entre as séries *How Iraqi are you?* e *Who are These Woman?* advém primeiramente dos títulos, aproximados de imediato pelo questionamento envolvendo a busca por identidades promovidas, sobretudo, pelos deslocamentos territoriais e culturais. Havy Kahraman coloca a pergunta como provocação irônica, ideia que surge do encontro de um questionário nas redes sociais acerca da qualificação dessa nacionalidade; enquanto Roberta Melo, parece-me instigar o reconhecimento da existência dessas mulheres. Em seguida, assemelham-se, acredito, pela busca do pertencimento e do relevante posicionamento de se apropriar e unir a luta daquelas mulheres que já são distantes, mas que perpassam suas subjetividades deixando marcas de memórias e luta.

A obra *Chained* e a poética de Kahraman, fizeram-se chave de acesso para recordar o primeiro trabalho de Roberta Melo a que tive oportunidade de ver. A mostra que reunia a produção dos professores do curso no Museu Universitário de Arte em 2015, a mesma que me coloca em contato com as fotografias de Clarissa Borges, trazia a instalação da série *Who Are These Woman?*; um tecido preto confeccionado como uma espécie de grande burca, de aproximadamente dois metros de comprimento, trazendo em sua barra novamente o primeiro nome de mulheres, principalmente egípcias e brasileiras.

A imposição física do trabalho é imediata, a escala concede uma silhueta monumental dessa vestimenta que toma o espaço do museu de modo impositivo, como se a presença ou mesmo existência dessas mulheres não pudessem mais ser despercebidas. No entanto, é preciso dizer que isso pouco tem a ver com o posicionamento político ou crítico dos significados dessa veste, o oposto disso, e a artista assim defende; quando une e mistura na vertical os códigos de identidade nas sociedades, os nomes; ela pretende comunicar essas pessoas.



Fig.45. Havy Kahraman, Chained (Acorrentado). Tinta em papel, 2007, 44 "x 30"



Fig. 46. Roberta Melo, *Who Are These Woman? I*. MUnA, mostra "Refazendo Nós". Registro Roberta Melo.



Fig. 47. Roberta Melo, Detalhes *Who Are These Woman? I*, 2015. Registro Roberta Melo.

Aproximando os trabalhos de Kahraman e Melo, agora através da instalação e a pintura de nome *Chained*, que compartilham da representação de vestimentas tão simbólicas, desperta a necessidade de ao menos reconhecer, ainda que superficialmente, o modo como cada uma possivelmente as aborda. Na obra *Chained*, em tradução direta do inglês ‘acorrentado’ o tecido preto é também uma grande unidade a cobrir as mulheres aparentemente mais velhas, com expressões sofridas, de braços içados novamente, desta vez, através das mãos presas por correntes.

A produção da artista é permeada pelas questões religiosas, cristãs e islâmicas, ainda que com críticas de posicionamentos consideráveis sutis. No entanto, não foi possível encontrar aprofundamentos ou falas de Kahraman sobre isso nesta pintura, e por isso, tomo aqui o cuidado de não supor direcionamentos críticos. A inquietação, porém, foi crucial para o contato com a variedade dessas vestes para as vertentes islâmicas; as denominações para as funções dos véus, que cobrem ou não inteiramente o rosto são diversas.

Isso, o artigo da antropóloga norte-americana Lila Abu-Lughod³⁷ de título “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?” trouxe na forma de muitas reflexões, mas também muita clareza para este trabalho. Nos alerta acerca da supremacia dos discursos ocidentais de dominação no oriente, pensados através do exemplo do domínio Talibã no Afeganistão e da “Guerra ao Terror”, decretada por George W. Bush em 2001. Pensando criticamente o discurso de Laura Bush acerca das condições das mulheres muçulmanas enquanto argumento de guerra, Abu-Lughod discute o relativismo cultural e os feminismos através do uso da burca, pontuando que se deve ter “cuidado para não reduzir as diversas situações e atitudes de milhões de mulheres muçulmanas para uma única peça de roupa”. (2012, p. 456)

Diante disso, a autora explica que mesmo depois da queda do domínio Talibã, que tornou obrigatória o uso da burca para as mulheres afegãs, muitas mulheres as permaneciam usando dentro das muitas variedades que o islamismo comporta. Os diversos significados dessa vestimenta, estabelecem-se em torno do sentido de cobertura, mas a antropóloga levanta importantes visões sobre suas funções muitas vezes não só simbólicas como propõe a religião. Além de serem agendas de gênero a diferenciar masculino e feminino, são associadas às condições morais dessas mulheres, relacionadas intrinsecamente com a concepção de família e casa, por também configurarem uma espécie de defesa dos assédios em espaços públicos. A partir dessa leitura, ela expõe e interpreta um termo que muito interessa a esta escrita, “reclusão portátil” cunhado por outra antropóloga, Hanna Papanek em 1982, e que é pensada como “casas móveis”. (ABU-LUGHOD, 2012, p. 457)

Neste ponto, lembrei-me do documentário de Malala³⁸, de 2015 e direção de Davis Guggenheim, que em dado momento ela discorre sobre o uso do véu na vida da mãe, dizendo que no Afeganistão ela fazia questão de cobrir o rosto, “não por religião, mas por

³⁷ ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. *Estudos Feministas*, p. 451-470, 2012.

³⁸ Malala Yousafzai hoje com vinte e um anos de idade, é uma ativista paquistanesa que lutou pela educação de meninas e direitos humanos das mulheres no vale do Swat, nordeste do Paquistão, sobre o domínio do Talibã. Malala foi atingida na cabeça por um tiro à queima-roupa em outubro de 2012, dentro do ônibus no qual voltava da escola. Uma sobrevivente, aos dezesseis anos, tornou-se um símbolo global de protesto pacífico e a candidata mais jovem da história a receber o Prêmio Nobel da Paz. (Texto comercial adaptado do livro *Eu sou Malala*, biografia de autoria de Malala e Christina Lamb. Publicado no Brasil pela Companhia das letras em 2013)

tradição”, aconselhando sempre a filha a não olhar para os homens, que isso seria vergonhoso. Nesse trecho, em que a menina questiona ser olhada, mas não poder olhar, conclui que não considera a mãe livre ou independente, e que isso se dá unicamente pela ausência do conhecimento, da educação.

O campo geopolítico e cultural complexo tanto do Afeganistão quanto em grande parte dos países árabes conduzem as reflexões de Abu-Lughod a camadas mais profundas que somente o tecido das burcas, uma visão que considero proveniente, principalmente, pela cautela nos julgamentos ocidentais. Contudo, ela também diferencia este posicionamento de um relativismo cultural que abandona o universalismo para um outro extremo, “lava as mãos” às problemáticas estruturais políticas e sociais desses países:

(...) o significativo problema político-ético que a burca levanta é como lidar com os “outros” culturais. Como devemos lidar com a diferença sem aceitar a passividade assumida pelo relativismo cultural pelo qual os antropólogos são famosos – um relativismo que diz que é a cultura deles e que não é da minha conta julgar ou interferir, apenas tentar entender. O relativismo cultural é certamente uma melhora em relação ao etnocentrismo e ao racismo, ao imperialismo cultural e à imperiosidade intrínseca a ele; o problema é que é muito tarde para interferir. As formas de vidas que encontramos ao redor do mundo já são produtos de longas histórias de interações. (ABU-LUGHOD, 2012, p. 462)

É crucial dizer, que o campo complexo que envolve os feminismos - no plural também para o Ocidente - árabes, não será aqui profundamente discutido, justamente por ser esta uma questão envolta pela distância física e grandeza territorial do Oriente Médio, mas sobretudo, pela diversidade de pautas que o movimento comporta, proporcional à diversidade cultural, étnica e política. É, no entanto, de grande interesse e essencial importância reconhecer a existência dessas discussões, tomando lucidez das muitas lutas das mulheres para assim, saber apoiá-las de modo coerente e respeitoso. Assim é, por exemplo, fundamental para com o feminismo negro que compreende uma reivindicação por seus direitos humanos antes de políticos, muito anterior a primeira onda feminista.

Sobre isso, Abu-Lughod traz conclusões significativas, novamente enfatizando sobre as precauções de não reproduzirmos aquilo que nomeia de “feminismo colonial”; que parte do desejo que as mulheres muçulmanas se vistam e comportem aos parâmetros libertários ocidentais, que acabam também sendo convenções no mundo capitalista. Para ela, as inquietações e divisões éticas aquilo que está distante de nossa realidade tem como solução perguntar a essas mulheres, e a esse povo, como poderíamos então tornar o mundo melhor.

Nós podemos querer a justiça para as mulheres, mas podemos aceitar que pode haver ideias diferentes sobre a justiça e que mulheres diferentes podem querer, ou escolher, futuros diferentes daqueles que vislumbramos como sendo melhores? Nós precisamos considerar que eles possam ser trazidos para a individualidade, por assim dizer, em uma linguagem diferente. (ABU-LUGHOD, 2012, p. 462)

Isso, pôde ser vivido no estarrecedor encontro potente com a obra de Joumana Haddad, escritora e jornalista libanesa, autora do livro *Eu Matei Sherazade*³⁹. O título ácido que desmonta a heroína literária mencionada nesta escrita não é irônico. É de fato o posicionamento furioso, pertinente de uma mulher que não admite rótulos e luta contra os estigmas e estereótipos atribuídos às mulheres árabes pelos ocidentais, reduzidas ao papel de vítimas. Sherazade é para Haddad símbolo do signo criado para o Ocidente da figura árabe feminina: negocia e suborna o homem tirano passivamente. Ainda que consiga ver a história das *Mil e Uma Noites* por diferentes pontos, a escritora me situa que preciso admitir e recordar que minha lente é ocidentalizada, assim, me corrompe, por seu lugar, experiências, revolta, poética. Sua subjetividade.

Essas colocações reverberam para mim aquilo que acredito ter o ensino de Artes Visuais multicultural a potência de experimentar; questionar a ausência e presença das mulheres em imagens e posições sociais; os discursos visuais e desvendar nas produções culturais, estéticas, da vida cotidiana as origens étnicas múltiplas que compõe nossa sociedade. Para assim, finalmente ter esperanças de “chegar a um ponto em que haja igualdade entre todos e entre diferentes sociedades; um ponto em que pelo menos a tolerância - e veja que não falo nem em apreciação pela diferença, mas na simples tolerância ao diferente - seja à base das relações sociais”. (BENNETT, online 2004)

³⁹ HADDAD, Joumana. *Eu matei Sherazade: confissões de uma árabe enfurecida*. São Paulo: Record, 2011

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os orvalhos são definidos por partículas de água condensadas pelo ar em mudanças de temperatura. Gotículas que diminutas, reduzidas aos princípios físicos, são também na linguagem figurativa, sinônimo de alívio, conforto, bálsamo; conceptualizações exprimidas da poesia de Manoel de Barros, que concebem conexões simbólicas para este trabalho. A água, a que Bachelard (1989) afirma ser feminina, é o elemento visual de uma produção fotográfica que reelabora descobertas da experiência estética feminina do cotidiano, extraídas do ambiente doméstico, de uma casa com influências da cultura árabe e discursos patriarcais.

Além disso, a poesia “O menino que carregava água na peneira” tal como esta escrita, são conjuntos de palavras autobiográficas. Autobiografia, no sentido compreendido por Margareth Rago (2011), pensada acerca de Foucault, sobre “escrita de si” que não se tratando de uma concreta afirmação de identidade ou de narcisismo do sujeito que se fecha em si mesmo, mas sim “de uma busca de transformação, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é.” (RAGO, 2011, p.05).

A historiadora que, assim, comunica com a contribuição de Judith Butler (2004) acerca dos impulsos feministas contemporâneos que partem “do reconhecimento de que a minha dor, ou o meu silêncio, ou a minha fúria, ou a minha percepção, eventualmente não são só meus, delimitando-me numa situação cultural partilhada, que por sua vez me capacita e fortalece de formas inesperadas. ” (BUTLER, 2004, p. 75. Isso também é abordado por Luana Saturnino Tvardovskas (2013) ao analisar com profundidade a presença da subjetividade na produção de artistas visuais feministas brasileiras e argentinas. Esses levantamentos amarraram todo o processo de investigação de um repertório visual multicultural e seus resultados, sejam eles aqui escritos ou imagéticos.

Quando Rago se refere à uma “autoconstituição da subjetividade a partir de práticas da liberdade” (2013, p. 52) tornou-se ainda mais claro o papel da Arte para a formação de sujeitos autônomos e críticos. Provar com convicção dos conceitos teóricos e dar início a esse processo, fortalece uma capacitação da relação entre docência e o ser artista que Luciana Grupelli Loponte (2005) estabelece. As discussões de gênero no ensino de arte, não somente implica uma correção representativa histórica de

desigualdade, mas sobretudo, o emancipar do olhar de uma sociedade imersa na imagética publicitária do consumo objetificante.

Essa concepção, veiculada à definição de educação intercultural, potencializaria ainda o desmanche dos estereótipos que nos limitam, separam e fronteiram culturalmente. Seria efetivamente, um modo de promover a tolerância e diferenciá-la do relativismo cultural, tendo no respeito às mais diversas vivências culturais e estéticas, a oportunidade de aprender e se constituir com o outro; relacionado ao elaborar, desvendar a própria subjetividade, para somente assim, abrir-se a entender a do outro e vê-lo na profundidade que admitimos em nós.

Diante disso, o percurso do conhecimento que não se limita, mas incessantemente revela novas nuances culturais, individuais e estéticas que formulam um repertório, torna o conceito de estética do cotidiano apreendido por Richter (2003) o alimento que abastece e energiza o processo formador de uma arte educadora, que nunca deixará de ser também aprendiz.

Essas descobertas confirmam os processos de encontro entre arte e vida, retomados de forma explícita a partir da década de 1960, mas que aqui são degustados na sucessão de pensamentos, teorias, imagens e objetos que rompem, alteram a ordem moral imposta e ressignificam o cotidiano. Dão sabor, fortalecem as perguntas sem respostas e convulsionam os motores do caminhar social e político na sociedade. Assim, fica claro, portanto, que ainda que isso seja um ato conclusivo, esta escrita abraça a incompletude do conhecimento de si e do outro, conhecendo o potente lugar que a Arte possui de ressignificar, expandir e fomentar novos modos de subjetividade, comunicando outras de modos sensíveis e múltiplos.

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. Estudos Feministas, p. 451-470, 2012.
- BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Martins Fontes, 1989.
- BARROS, Roberta. Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira. Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016.
- BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BOAVENTURA, Souza Santos. A Crítica da Razão Indolente—contra o desperdício da experiência. Sao Paulo: Ed. Desclée de Brouwer SA, 2000.
- BORGES, Clarissa Monteiro. O Parto Na Arte: Imagens entre a ciência e o prazer. Anais 13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões e Deslocamentos, 2017.
- BLOCKER, Jane; MENDIETA, Ana. Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile. Duke University Press, 1999.
- CARRERA, Shirley de Souza Gomes. AMRIK, De Ana Miranda: A Imigração Libanesa Revisitada. Disponível em: http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/shirley_carreira.pdf Acesso: em 03 de out. de 2015.
- DEL PRIORE, Mary, AMANTINO, Marcia. *História do corpo no Brasil*. Editora UNESP, 2011.
- DUARTE JR, João Francisco. Fundamentos Estéticos da Educação. SP: Ed Associada 1994.
- FAZENDA, Ivani. O que é interdisciplinaridade. São Paulo Cortez, 2008.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. In: História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. 1985

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa / Paulo Freire*. – São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura)
- HADDAD, Joumana. *Eu matei Sherazade: confissões de uma árabe enfurecida*. São Paulo: Record, 2011
- HOURANI, Albert Habib. *Uma história dos povos árabes / Albert Hourani; tradução Marcos Santarrita*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa et al. *Livro das mil e uma noites*. Globo Livros, 2005.
- JUDITH BUTLER tradução a partir do texto “Performative Acts and Gender Constitution in Phenomenology and Feminist Theory”, publicado em *The Performance Studies Reader*, Henry Bial (ed.), 2004. Routledge: Londres e Nova Iorque, pp. 154-166.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 2.^a ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3.^a ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. 2005.
- MALUF, Marina. *Ruídos da memória / Marina Maluf*. – São Paulo: Siciliano, 1995.
- MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico / Peter McLaren; prefácio: Paulo Freire; apresentação, Moacir Gadotti; tradução: Bebel Orofino Schaefer*. Cortez: Instituto Paulo Freire, 1997.
- Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, Mona Hatoum, Mona Hatoum, Londres 1997.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- OSMAN, Samira Adel. *Mulheres Árabes e a Participação Econômica no Processo Migratório entre Brasil e Líbano – Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15603/2176-0985/mandragora.v17n17p115-133>*. Acesso: em 03 de out. de 2015.
- _____. *Entre o Líbano e o Brasil: Dinâmica Migratória e História Oral de Vida*. São Paulo, 2006.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. AG Macedo&F. Rayner, Género, cultura visual e performance. Antologia crítica, p. 53-67, 2011.

RAGO, Margareth; LISPECTOR, Clarice. Foucault, a subjetividade e as heterotopias feministas. O legado de Foucault. Unesp: São Paulo, 2006.

RAGO, Margareth. A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Editora Unicamp, 2013

REIS, Ana. *Performance.Corpo.Contexto: Experiências performáticas na cidade* publicado pelo III Coletivo de Pós-Graduação em Arte: Entre Linhas (COMA) da Universidade Federal de Brasília, em 2012; Disponível no Anais pelo endereço: www.anaisdocoma.unb.br

RICHTER, Ivone Mendes. Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino et al. Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. 2013.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. Género, cultura visual e performance. Antologia crítica, p. 101-120, 2011.