



Universidade Estadual de Montes Claros
Centro de Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Filosofia
UFPR – UNIMONTES



ALESSANDRA RIBEIRO ASSIS SILVA

UMA PEDAGOGIA ESTÉTICA: CORPO E IMAGEM

Montes Claros /MG
Novembro de 2024

Alessandra Ribeiro Assis Silva

UMA PEDAGOGIA ESTÉTICA: CORPO E IMAGEM

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Filosofia, na linha de pesquisa Prática de Ensino de Filosofia, com foco em Artes e o Ensino de Filosofia, do Departamento de Filosofia do Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Parrela Medrado

Montes Claros /MG
Novembro de 2024

ATA DA DEFESA PÚBLICA DE MESTRADO

ALESSANDRA RIBEIRO ASSIS SILVA

Registro N° (27)

Aos 6 dias do mês de dezembro de 2024, às 14 horas, na sala do *google meet* (<https://meet.google.com/fsm-xkqo-dhu>) reuniram-se os membros da banca examinadora composta pelos professores doutores: Alice Medrado (presidente e orientadora), Maria Railma Alves e Rízzia Rocha (titulares), a fim de julgar, em exame final, o trabalho intitulado: **UMA PEDAGOGIA ESTÉTICA: CORPO E IMAGEM**, da mestranda Alessandra Ribeiro Assis Silva. Aberta a sessão pelo presidente da banca, após dar a conhecer o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, coube à candidata, na forma regimental, expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, vinte minutos, sendo em seguida arguida pelos membros da banca examinadora, tendo dado as explicações que foram necessárias. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para o julgamento e expedição do resultado final. Ao fim, pelas indicações, a candidata foi considerada: **APROVADA**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente Ata que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Montes Claros, 6 de Dezembro de 2024.

Documento assinado digitalmente
 **ALICE PARRELA MEDRADO**
Data: 12/12/2024 17:09:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr.^a Alice Medrado (Orientadora/Unimontes)

Documento assinado digitalmente
 **MARIA RAILMA ALVES**
Data: 13/12/2024 07:32:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Maria Railma Alves (Examinadora/Unimontes)

Documento assinado digitalmente
 **RIZZIA SOARES ROCHA**
Data: 16/12/2024 10:35:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr.^a Rízzia Rocha (Examinadora/Externo – EBA/UFMG)

Documento assinado digitalmente
 **JOSE DOS SANTOS FILHO**
Data: 12/12/2024 15:41:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Filosofia
PROF-FILO/UNIMONTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA/ UFPR/UNIMONTES

Sala 110B (3º piso) Centro de Ciências Humanas – CCH, prédio 2 - Av. Prof. Rui Braga, S/N – Vila Mauriceia – Montes Claros –
MG - 39.401-089 Contatos: Tel: (38)3229. 8233 ou 3229 8237 (Deptº de Filosofia). E-mail: ppgmpf@unimontes.br Site:
posgraduacao.unimontes.br/ppgmpf Facebook: @Perfil.Unimontes

S586p

Silva, Alessandra Ribeiro Assis.

Uma pedagogia estética [manuscrito]: corpo e imagem / Alessandra Ribeiro Assis
Silva – Montes Claros, 2024.

117 f. : il.

Inclui bibliografia.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes,
Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Filosofia – PROF-FILO,
2024.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Parrela Medrado.

1. Pedagogia estética. 2. Fotografia. 3. Autorretratos. 4. Feminismo. 5. Corpo e
identidade. I. Medrado, Alice Parrela. II. Universidade Estadual de Montes Claros.
III. Título. IV. Título: corpo e imagem.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

Dedico as Marias, Evas, Aparecidas, sem a existência destas mulheres nada seria. A minha mãe, irmã, tias, avós e amigas.

Somos todas quiméricas.

AGRADECIMENTOS

Escrever é um ato silencioso e solitário. A cada palavra que surge no papel, há a transposição de uma ideia para a ação. Ao mesmo tempo, é através da escrita que conseguimos expressar nossas inquietações em uma sociedade que reforça discursos distantes da ideia de contemporaneidade. Quando escrevemos, levamos conosco todos aqueles que fazem parte do nosso entorno, e, por isso, é necessário agradecer.

Agradeço a todos que contribuíram para o meu crescimento pessoal e intelectual.

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Ivan Manoel e Donizete Aparecida, em especial pelas orações e pelo entendimento de como a educação é fundamental para o crescimento. Principalmente, por saberem que, independentemente dos caminhos que escolho, sempre estarão com os braços abertos, oferecendo o amor incondicional de quem compreende o papel de ser pai e mãe, e que vibram com minhas escolhas, mesmo sem entender completamente os rumos que tomo. Agradeço também aos meus irmãos, Agda Ribeiro e Arlen Tadeu, que, apesar dos meus momentos de raiva e frustração, não se deixaram afetar por isso. Sempre dispostos a ouvir o que escrevo, tentando entender e oferecendo apoio e ideias.

Agradeço a toda a família Silva e Assis, por sua presença e carinho.

À minha amiga de longa data, Márcia Cristina, que sempre esteve ao meu lado na minha trajetória acadêmica e pessoal, e à Larissa Alves, com quem posso compartilhar os momentos de frustração com a educação e o espaço escolar. Aos revolucionários da educação que conheci no Ensino Médio e que hoje são amigos tanto no trabalho quanto na vida, Lucas Fagundes, por sempre demonstrar interesse na minha escrita e me ouvir com atenção; Francilucy Aparecida, Sidimaria Lapa, Altierre Leal e Roger Mota, pelas boas conversas.

Aos alunos do Novo Ensino Médio, especialmente aos do 3º ano, que estiveram comigo em sua transição pós-pandemia, com todas as incertezas e dificuldades de adaptação ao Ensino Médio. Agradeço por trilharem esse caminho ao meu lado. A direção e a supervisão da Escola Estadual José Brígido Pereira Pedras/Corinto sempre foram solícitas com as demandas do mestrado, e sou grata por seu apoio.

Aos professores e colegas do Mestrado Profissional em Filosofia, especialmente a Thalles Oliveira e Rosana Gomes, que nunca me deixam desamparada. Agradeço pelos áudios, podcasts e ligações, e por percorrerem essa jornada comigo. À minha orientadora, Alice Parrela, que tão sutilmente compreendeu minha proposta. Sou grata às divindades do Cosmo por sempre colocarem em meu caminho mulheres doutoradas e mestres que me acolhem e me

compreendem: Dra. Anna Christina Silva, Doutoranda Bianca Kelley de Souza, e por fim, Dra. Alice Parrela Medrado. Agradeço profundamente a todas vocês por tudo.

Como parte do que sou e do que serei, compreendendo o que fui. Virgem Santíssima, “guardai-me e protegei-me”.

*O meu muito obrigada, a todos vocês!
Novembro de 2024.*

Resumo

A estética torna-se aqui o ponto de partida para entender como a representação do corpo, por meio do autorretrato, pode se transformar em um elo de identidade, pertencimento e desconstrução de estereótipos estéticos. Nesse contexto, a reflexão estética se entrelaça com arte, corpo e padrões sociais, propondo um ensino filosófico mediado pela fotografia. Com base em uma "Estética Pedagógica", o enfoque está na substituição da repetição e padronização por criatividade, inventividade, afetividade e convivência com a diversidade, fortalecendo identidades e ampliando repertórios estéticos. No ambiente escolar, a imagem desempenha um papel essencial na educação estética, desafiando estereótipos e promovendo novas formas de pensamento que ampliam a compreensão da identidade. A fotografia e a estética abrem caminhos para que os alunos se problematizem e se conheçam em suas relações com os outros. A produção de ensaios filosóficos e fotográficos estimula reflexões profundas sobre corpo e identidade, permitindo que os estudantes construam novas versões de si mesmos por meio de fragmentações e escolhas conscientes, fortalecendo suas vozes no debate filosófico e estético. Os fundamentos teóricos incluem os PCNEM (2006) e o Currículo de Referência de Minas Gerais (2018), com foco nos objetivos de ensino da Filosofia: ética, política, estética, ontologia, ciência e religião. A arte é tratada como ferramenta criativa para desconstruir estereótipos, abordando questões de gênero, feminismo e representações do corpo feminino na história, com autores como Linda Nochlin, Donna Haraway e Françoise Vergès. A fotografia é vista como processo criativo e democrático, com reflexões de Susan Sontag e inspirações no trabalho de artistas como Cindy Sherman e Camila Fontenele. Os resultados indicam que os trabalhos dos alunos, em forma de ensaios filosóficos e fotográficos, refletiram as discussões propostas, promovendo engajamento crítico e desconstrução de padrões estéticos e identitários. Com o apoio de uma cartilha prática, os estudantes se sentiram à vontade para integrar estética e fotografia ao ensino de Filosofia, desenvolvendo atividades que desconstruíram estereótipos e fomentaram uma percepção estética mais ampla. Assim, a estética, aliada à educação, revela-se como uma força transformadora capaz de desconstruir padrões excludentes e ampliar horizontes críticos.

Palavras-chave: pedagogia estética, fotografia, autorretrato, feminismo, corpo e identidade.

Abstract

Aesthetics becomes the starting point for understanding how the representation of the body through self-portraiture can transform into a link of identity, belonging, and the deconstruction of aesthetic stereotypes. In this context, aesthetic reflection intertwines with art, body, and social standards, proposing a philosophical education mediated by photography. Based on a "Pedagogical Aesthetics," the focus is on replacing repetition and standardization with creativity, inventiveness, affectivity, and the coexistence with diversity, strengthening identities and expanding aesthetic repertoires. In the school environment, the image plays a crucial role in aesthetic education, challenging stereotypes and promoting new ways of thinking that broaden the understanding of identity. Photography and aesthetics open paths for students to problematize and know themselves in relation to others. The production of philosophical and photographic essays stimulates deep reflections on body and identity, allowing students to construct new versions of themselves through fragmentation and conscious choices, strengthening their voices in the philosophical and aesthetic debate. The theoretical foundations include the PCNEM (2006) and the Curriculum Reference of Minas Gerais (2018), focusing on the objectives of teaching Philosophy: ethics, politics, aesthetics, ontology, science, and religion. Art is treated as a creative tool for deconstructing stereotypes, addressing gender issues, feminism, and representations of the female body throughout history, with authors such as Linda Nochlin, Donna Haraway, and Françoise Vergès. Photography is understood as a creative and democratic process, drawing from reflections by Susan Sontag and the work of artists like Cindy Sherman and Camila Fontenele. The results indicate that students' works, in the form of philosophical and photographic essays, reflected the proposed discussions, fostering critical engagement and the deconstruction of aesthetic and identity standards. With the support of a practical handbook, students felt comfortable integrating aesthetics and photography into the teaching of Philosophy, developing activities that deconstructed stereotypes and encouraged a broader aesthetic perception. Thus, aesthetics, in conjunction with education, emerges as a transformative force capable of deconstructing exclusionary standards and broadening critical horizons.

Keywords: aesthetic pedagogy, photography, self-portrait, feminism, body and identity.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Pedagogia e Estética.....	17
1. 1. Diretrizes Filosóficas e a Formação do gosto.....	17
1. 2. A Arte pela Arte	26
1. 2. 1. Breve história da arte ocidental.....	26
1. 2. 2. Os corpos na arte: a representação do corpo feminino.....	29
1. 3. Para além da Belas- Artes: Fotografia.....	39
1. 3. 1. Breve história da fotografia.....	39
1. 3. 2. As lentes femininas: mulheres fotógrafas.....	45
2. O feminismo híbrido - uma ontologia estética.....	63
2. 1. Notas de um feminismo quimérico.....	63
2. 2. Identidades híbridas — uma relação com o imaginário fotográfico.....	74
2. 3. Afinal, tudo é imagem.....	82
3. Corpo e Imagem: uma oficina de filosofia e fotografia.....	90
3. 1. Educação pela Sensibilidade,.....	90
3. 2. Projeto de Intervenção: Corpo e Imagem — uma construção estética.....	92
3. 2. 1. Caminhos Metodológicos para a Intervenção: Corpo e Imagem — uma construção estética.....	93
3. 2. 2. Percurso do Projeto de Intervenção: Corpo e Imagem — uma construção estética.....	96
Considerações Finais.....	110
Referências bibliográficas.....	113
Anexos.....	118

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vênus de Willendorf	30
Figura 2-Vênus de Milo.....	31
Figura 3-A lamentação.....	33
Figura 4-O Nascimento de Vênus	34
Figura 5-Vênus no Espelho.....	35
Figura 6: Les Demoiselles d’Avignon	37
Figura 7-Cindy Sherman, United Film Still #58.....	53
Figura 8- Sherman, Cindy. Untitled (Marilyn Monroe)	54
Figura 9: Fontenele, C. Eu, Baleia	56
Figura 10-Fontenele, C. Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais se separa	58
Figura 11: material de apoio para a construção do produto	97
Figuras 12, 13, 14, 15 e 16 (da esquerda para a direita): autorretratos da autora.....	97
Figuras 17, 18, 19, 20 e 21 (da esquerda para a direita): aulas expositivas.....	98
Figuras 22, 23 e 24 - aula expositiva	99
Figura 25: Autorretrato de estudante (1)	101
Figura 26: Autorretrato de estudante (2)	102
Figura 27: autorretrato de estudante (3)	102
Figura 28: autorretrato de estudante (4)	103
Figura 29: autorretrato de estudante (5).....	103
Figura 30: autorretrato de estudante (6).....	104
Figura 31: autorretrato de estudante (7).....	104
Figura 32: autorretrato de estudante (8)	105
Figura 33: autorretrato de estudante (9).....	105
Figura 34: Autorretrato de estudante (10)	106

Figura 35: Autorretrato de estudiante (11)	106
Figura 36: Autorretrato de estudiante (12).....	107
Figura 37: Autorretrato de estudiante (13).....	107
Figura 38: autorretrato de estudiante (14).....	108
Figura 39: autorretrato de estudiante (15).....	108

INTRODUÇÃO

Tudo aquilo que possibilita o transbordamento da sensibilidade é dotado de estética; a ciência do sensível, que nos permite tanto o deslumbramento quanto a repulsa. Esse transbordamento da percepção nos conduz ao debate sobre o sentido da beleza: seria ela algo subjetivo ou objetivo? Essa força nasce de uma construção social ou advém de uma natureza humana? Até que ponto nosso olhar nos pertence? O que chamamos de gosto surge em nós ou é apenas reflexo de algo maior, que nos atravessa sem percebermos?

Diante de uma obra — seja cinematográfica, pictórica, musical, literária ou fotográfica — há a possibilidade de um arrebatamento. Nesse instante, estabelece-se a aceitação ou a recusa, levando-nos a exclamar: *Isso é belo!* Essa discussão percorreu a filosofia ao longo do tempo e se consolidou como parte do estudo da estética. De Platão a Kant, de Hegel a Suassuna, a ideia de beleza foi debatida como aquilo que captura o olhar e provoca fascínio no indivíduo.

No entanto, ao questionarmos nosso próprio processo de ver, percebemos que, à medida que aprofundamos essa investigação, percebemos que ele se torna cada vez mais universalizado. Afastando a percepção singular, na qual a mesma passa a ser interpretada como estranho ou até mesmo bizarro, nosso modo de ver acaba sendo moldado por uma concepção única de beleza, na qual os padrões estéticos — seja na música, no cinema ou na fotografia — são regidos pela lógica do engajamento. Em tempos de algoritmos e modelos pré-fabricados, é necessário questionar se somos livres para sentir a beleza ou apenas seguimos o que a sociedade nos educou como padrões estéticos.

É essencial lembrar que quem produz a imagem também detém a narrativa, e isso não se restringe apenas às artes. Todo processo artístico e cultural carrega dimensões políticas, sociais e filosóficas, permitindo tanto a construção de repertórios críticos quanto a alienação dos indivíduos. Refletir sobre o juízo estético nos leva a questionar não apenas nossas preferências, mas também os mecanismos invisíveis que moldam nossa percepção.

O ponto de partida deste estudo será investigar como a representação do corpo por meio do autorretrato pode se tornar um elo de identidade, pertencimento e desconstrução de estereótipos estéticos. Essa reflexão terá início na sala de aula, espaço que, por direito, deve funcionar como território de ruptura de barreiras invisíveis. A filosofia acaba tornando esse processo vivido, ao carregar o questionamento em sua essência. Ao introduzir novas abordagens didáticas para aproximar os estudantes de diferentes temas, promovemos pequenas fissuras em

estruturas que naturalizam padrões — sejam eles estéticos, ao reforçar uma beleza única e hierárquica, ou sociais. Essas metodologias diversificadas têm como propósito não apenas estimular a criticidade, mas também desenvolver habilidades orais, escritas e criativas, proporcionando ao aluno a construção de sua própria compreensão social, cultural, política, racial e de gênero.

Pensando em recursos que incentivem novas formas de ver, o autorretrato surge como um instrumento de investigação. Se, tradicionalmente, julgamos a beleza a partir do externo, quando a lente se volta para o sujeito, o que se revela é um olhar de estranheza sobre o próprio “eu”. A fotografia, enquanto meio de produção de imagem, possibilita fomentar debates sobre questões relevantes da sociedade, funcionando como um campo de aprendizado visual que estimula a sensibilidade. Esse processo provoca reflexões sobre o que entendemos como estética e, conseqüentemente, sobre arte, filosofia, cultura e política.

Para compreender os caminhos que nos levaram a construir ou desconstruir padrões de gosto, é necessário perceber que a filosofia vai além de conceitos abstratos. O termo “*estética da sensibilidade*”, presente nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (PCNEM), foi concebido como uma ferramenta para a desconstrução de ideias padronizadas. No entanto, esse argumento tem sido menos explorado nos debates educacionais contemporâneos. A estética como campo da filosofia da percepção engloba conceitos de objetividade, subjetividade e juízo de gosto, permitindo novas formas de compreender a realidade e os processos de significação das imagens.

Ao refletirmos sobre a inserção do conceito de estética em sala de aula, as bases são os documentos que orientam a educação nacional e estadual, como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, Lei 13.415, de 16 de fevereiro 2017), o Currículo de Referência de Minas Gerais¹, o Plano de Curso MG/2024 e o próprio PCNEM (2006), que apresenta a estética como um campo de expressão criativa e inventividade, promovendo o reconhecimento da diversidade. Dessa forma, o ensino da estética amplia o repertório cultural dos estudantes e fortalece a construção da identidade, permitindo um encontro com novas possibilidades de crítica a parâmetros historicamente naturalizados.

Ao analisarmos, por exemplo, a representação do corpo ao longo da história, percebemos que grande parte do que entendemos hoje como padrão de beleza — corpos esguios, pele perfeita e, em sua maioria, traços eurocentrados — resulta de um processo histórico normatizador, no qual a narrativa é contada a partir da ótica dos vencedores. Isso nos

¹ Disponível em: <https://curriculoreferencia.educacao.mg.gov.br/index.php/plano-de-cursos-crmg>

leva a compreender a sociedade sob um único viés: o do homem rico e branco. Assim, estudar a representação do corpo possibilita entender as múltiplas narrativas construídas socialmente e como elas moldam nossas predefinições estéticas e identitárias.

Compreender esse processo exige ir além do discurso centrado apenas na natureza humana, explorando múltiplas concepções do ser. Dessa maneira, a reflexão sobre o autorretrato e sua potencialidade como elo de identidade e pertencimento torna-se central para a compreensão das noções de identidade, gênero e dos critérios que definem o que julgamos como belo.

Sendo assim, a dissertação está estruturada em três capítulos: o primeiro, intitulado “Pedagogia e Estética”; o segundo, “O Feminismo Híbrido — Uma Ontologia Estética”; e o terceiro, “Corpo e Imagem: uma oficina de filosofia e fotografia”.

No primeiro capítulo, é construída uma abordagem pedagógica voltada para o gosto, tendo como referência a BNCC, o CRMG e o PCNEM. Discutem-se os temas filosóficos a serem estudados, com ênfase na estética, apresentada a partir do conceito de juízo de gosto e sua relação com o empirismo, o classicismo e o idealismo. No entanto, é impossível tratar de estética sem considerar a arte; por isso, a história da arte e da fotografia são abordadas para compreender os movimentos artísticos ocidentais.

Um aspecto relevante dessa discussão é a análise da representação do corpo feminino nas diferentes vanguardas artísticas. A fotografia, nesse contexto, surge como um elemento de ruptura, tanto em relação ao fazer artístico quanto à visão sobre a produção artística. Ao democratizar a arte, ela permite que todos se tornem protagonistas do processo criativo. Essa democratização ampliou as possibilidades de produção feminina, possibilitando que mulheres, antes excluídas por barreiras sociais — seja pela condição de gênero, pela falta de acesso a espaços de aprendizado artístico ou por penalizações decorrentes de escolhas familiares —, pudessem se reconhecer como artistas e criadoras.

Além disso, a fotografia ocupa um espaço onde as belas-artes nem sempre chegam ou desejam alcançar, estabelecendo-se como um meio acessível e presente. Essa ponte entre filosofia e fotografia tem como base a obra da escritora e filósofa nova-iorquina Susan Sontag (1933–2004), que explora o nascimento da fotografia e sua inserção no campo das artes, destacando como ela se tornou acessível a diferentes grupos sociais. Se a arte era tradicionalmente produzida por grandes artistas, a fotografia democratizou o acesso à criação artística.

Sontag, Nochlin, Sherman e Fontenele emergem enquanto escritoras, filósofas e artistas, evidenciando que o rompimento de padrões é inerente ao fazer criativo feminino. Para

aprofundar a compreensão desse processo, são analisados os trabalhos da Sherman e de Fontenele, fotografias performáticas, destacando a fotografia como meio de expressão e transgressão.

No ensaio “*Why Have There Been No Great Women Artists?*” (“Por que não existiram grandes artistas mulheres?”), Linda Nochlin (2016)² questiona como nossos olhares foram moldados historicamente pelo ponto de vista masculino, que produzia arte e definia nossa perspectiva estética do que é belo e digno de ser considerado arte. A genialidade atribuída aos homens artistas está atrelada às facilidades de transitar por espaços educacionais e à ausência de certas obrigações impostas às mulheres, vistas como pertencentes à “natureza feminina”. Compreender esse percurso da criação artística no processo social é identificar os preconceitos que determinam os espaços onde nem todos podem participar. Ao lançar esse questionamento, Nochlin não só aponta o cancelamento das mulheres na produção intelectual, mas também destaca como o apagamento delas naturalizou-se ao longo da história.

Partindo dessa perspectiva, a fotografia oferece um espaço onde a mulher pode ser produtora de arte ao mesmo tempo em que propõe diferentes visões sobre o corpo. A fotógrafa Cindy Sherman (1954), por exemplo, oferece autorretratos performáticos dirigidos por uma perspectiva feminina, criticando o olhar masculino sobre o corpo feminino e como ele é apresentado. Já Camila Fontenele (1990), fotógrafa brasileira, traz dimensões realistas em suas obras, nas quais a mulher não é mero objeto de contemplação, mas uma produtora, com plena consciência de quem deseja ser e como deve ser vista.

A contribuição de Fontenele para esta pesquisa foi valiosa. Ao entrevistá-la, percebi que suas reflexões sobre o corpo vão além da ideia de um corpo que não se encaixa. A artista performática reforça a desconstrução de padrões normatizadores, ampliando essa reflexão para além da estética, abrangendo também questões sociais, políticas e raciais. Ela nos conduz a um diálogo sobre como é difícil estar fora do que é considerado norma, pois isso restringe o alcance da sua arte, um ponto que se conecta diretamente aos desafios abordados por Linda Nochlin (2016).

No segundo capítulo, o discurso feminista é abordado como uma forma de rompimento e empoderamento do corpo, mas também como uma crítica ao próprio movimento feminista, que, por vezes, fragmenta a luta pela emancipação, restringindo-a a um grupo específico de mulheres, geralmente mulheres brancas. A leitura dos ensaios de Donna Haraway e Françoise Vergès nos ajuda a entender como o patriarcado é construído em diferentes esferas,

² Tradução disponível em: <https://traduagindo.com/2023/09/17/linda-nochlin-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas/>, acesso em 10 fev 2025.

evidenciando a necessidade de uma educação que questione a quem certos discursos são destinados.

É fundamental refletir sobre como os corpos femininos continuam sendo padronizados e objetificados, mesmo no século XXI. A reflexão sobre o apagamento das mulheres não se limita às artes, mas abrange também a filosofia e a literatura. Donna Haraway (1944), em “O Manifesto Ciborgue”, e Françoise Vergès (1952), em “Um Feminismo Decolonial”, apresentam perspectivas que rompem com discursos totalizantes, propondo um feminismo que reconhece a multiplicidade de experiências.

Haraway introduz a ideia de um ser híbrido, capaz de transcender arranjos feministas que reproduzem ideias de totalidade no discurso, distanciando-se das abordagens exclusivamente marxistas, radicais ou liberais. Sua proposta de “políticas de afinidade” permite que o discurso feminista se dirija a diferentes grupos, respeitando suas particularidades. Complementarmente, Vergès explora uma perspectiva decolonial do feminismo, criticando discursos homogêneos que, ao não contemplarem a diversidade de experiências e particularidades sociais, políticas, históricas e culturais, acabam se tornando excludentes.

Todo esse contexto em torno da imagem da mulher e dos feminismos reforça a necessidade de refletir sobre como a construção social da imagem feminina não tem origem nas próprias mulheres — pois, como citado anteriormente, quem narra a história detém a verdade porque o modo de ver está ligado ao modo pelo qual queremos ser vistas. Susan Sontag e Georges Didi-Huberman (1944) ressaltam que toda imagem carrega informações, sendo Didi-Huberman, em particular, um defensor de novas formas de observar as imagens. Ele propõe um rompimento com as formas conservadoras de ver e sentir, ampliando as possibilidades de percepção crítica e sensível.

O terceiro capítulo apresenta uma proposta de ensino de Filosofia articulada com a fotografia e a estética. A intenção é aproximar a Filosofia do fazer artístico, retirando-a de um pedestal abstrato e tornando-a mais acessível ao estudante. Para isso, conceitos como o feio e o belo são discutidos à luz da ideia de gosto, permitindo a construção de um entendimento que aborde as representações históricas dos corpos e a maneira como construímos nossos olhares sobre eles. Essa abordagem serve de base para a intervenção pedagógica, na qual os estudantes são convidados a questionar sua própria percepção de identidade e a problematizar os paradigmas que envolvem o olhar e os padrões estéticos.

Ao unir Filosofia e Autorretrato, abre-se a possibilidade de discutir a Fotografia como algo intrinsecamente ligado a nós. Vivemos em uma era de exposição digital, onde nos tornamos ciborgues, híbridos entre homem e máquina, projetando nossas identidades em

realidades virtuais, como blogs, vlogs e álbuns fotográficos compartilhados na rede. No entanto, essas projeções são construídas a partir dos repertórios que nos foram apresentados ao longo da vida. Nesse sentido, Pierre Bourdieu nos auxilia ao demonstrar que o gosto e o julgamento estético estão diretamente ligados à posição social, sendo influenciados por fatores como pertencimento, cultura e condições materiais. Esse processo ocorre inconscientemente e não é inteiramente racional.

Dessa reflexão emerge a necessidade de perceber o ambiente escolar como ampliador da compreensão do gosto para além de uma visão dicotômica. Incorporar a estética naturalmente nas aulas significa incentivar os estudantes a questionarem uma visão única e normatizada da beleza. Ao serem provocados sobre a representação do corpo, eles passam a refletir sobre o propósito de suas fotografias e as ideias que desejam transmitir por meio delas.

Por fim, esta pesquisa visa, por meio da fotografia e do autorretrato, estimular os estudantes a refletirem sobre as estruturas que determinam nosso gosto e como, ao longo da história, o corpo foi moldado por padrões que o reduziram a estereótipos sociais, culturais, raciais e de gênero. Ao incentivar a percepção desses movimentos, abre-se a possibilidade de desenvolver novos conceitos e compreensões mais amplas sobre identidade e estética.

1 PEDAGOGIA E ESTÉTICA

Ao longo de nossa existência, somos constantemente desafiados a construir pensamentos singulares, desviando-nos dos padrões³ normatizadores que perpetuam preconceitos e estereótipos. Esse é também um dos papéis fundamentais da educação. Contudo, como seres sociais, estamos inevitavelmente imersos em tendências e normas que ditam o que é verdade, o que é arte, o que é aceitável ou não; o que é belo, o que é feio e até o que é sublime. Muitas vezes, essas normas surgem como regras impositivas, sem espaço para críticas ou questionamentos.

Refletir sobre a possibilidade de construir argumentos capazes de subverter esses padrões de beleza hegemônicos é vislumbrar uma interseção entre a educação e a estética. Nessa ocasião, o estudante encontra um vasto território para ampliar seu repertório e emancipar seu olhar sobre o mundo, cultivando uma visão mais crítica e sensível à multiplicidade e à diversidade das experiências humanas.

1.1 Diretrizes Filosóficas e a Formação do gosto

O currículo escolar deve permitir ao estudante o desenvolvimento de suas habilidades. Um processo contínuo da educação que oportuniza o desenvolvimento das experiências, ao estar em consonância com o crescimento. Torna-se necessário, porém, compreender que a educação vai além da transmissão de conteúdos técnicos e racionais; ela possibilita ao indivíduo a construção de um repertório capaz de entender nuances sociais, econômicas, raciais e políticas.

É de fundamental importância construir um processo educacional que expanda as fronteiras tradicionais e ofereça aos estudantes a oportunidade de perceber como o contexto de

³ Ao longo da dissertação, compreende-se que os padrões estéticos constituem uma construção que envolve o corpo e os ideais considerados determinantes dentro da sociedade. Ao refletirmos sobre esses padrões de beleza hegemônicos, deparamo-nos com as imagens amplamente divulgadas pela mídia (TV, redes sociais, entre outros), que promovem uma beleza idealizada, frequentemente centrada em padrões europeus. Tais padrões são caracterizados por corpos magros e esqueléticos, com uma representação que privilegia mulheres brancas e tipos físicos específicos, excluindo outras manifestações de corpo e identidade. Mirian Goldenaberg, em seu artigo “O corpo como capital para compreender a cultura brasileira: arquivos em movimento” (2016), destaca que o padrão de beleza brasileiro exalta corpos magros, muitas vezes moldados e esculpados na academia, com baixo índice de gordura, além de características como alta estatura, cabelos lisos, nariz fino, pele branca e uma aparência jovem. Esse corpo idealizado está associado a um conjunto de características físicas que remetem a uma perfeição estética, sendo reflexo de padrões culturais que influenciam a sociedade brasileira, vinculados ao capital cultural e social, além das influências históricas dos padrões europeus de beleza.

uma educação binária, que envolve a padronização, molda nossa visão de mundo. Nesse sentido, a Filosofia desempenha um papel crucial ao permitir uma leitura crítica por meio da estética e das relações ético-políticas que transpõem a experiência humana. Embora não se possa afirmar que é um dever da Filosofia criar cidadãos críticos, a disciplina deve fornecer os elementos necessários para que os estudantes se tornem conscientes de seu papel social.

Ao interagir de forma interdisciplinar ou transdisciplinar com os conteúdos tematizados por outras disciplinas, os estudantes podem desenvolver maneiras diversificadas de observar o mundo e compreender as implicações de suas ações. Isso é especialmente relevante em um contexto de mudança de discursos, em que debates sobre feminismo, cosmovisão, decolonialidade e racismo estrutural e sistêmico, entre outras abordagens, são frequentemente marginalizados, mas podem se tornar ferramentas poderosas para desafiar normas estéticas tradicionais e promover novas perspectivas. Ao integrar esses tópicos, a educação se torna um espaço para explorar o “belo” não apenas sob a ótica clássica, mas também mediante experiências individuais e contextuais, ampliando assim a compreensão do que significa ser humano.

Para o professor Silvio Gallo (2012), a Filosofia visa a formação de uma atividade criativa, demonstrando, assim, necessário um convite ao pensamento questionador, expondo um “ensino ativo”. Por sua vez, a prática de ensino não deve se apresentar apenas por meio de um aparato de informação, mas a partir do ato de filosofar através da criação. Nesse sentido, Gallo destaca que:

Se tomamos então a Filosofia como uma atividade criativa, isso significa que ensinar essa disciplina do pensamento não pode ser apenas transmitir conhecimentos e informações. Se a filosofia é atividade de criação, é necessário convidar a fazer essa atividade, isto é, convidar a pensar filosoficamente. E se pensar filosoficamente significa pensar através de conceitos, então o ensino da Filosofia precisa ser, de algum modo, um acesso aos conceitos, uma apreensão dos conceitos produzidos pelos filósofos, mas também um convite à criação de conceitos próprios. Assim, essa noção de Filosofia parece nos proporcionar uma perspectiva do ensino desta disciplina que não seja uma mera transmissão de informações (...) essa noção nos dá a possibilidade de um ensino da Filosofia que não separa o produto (conceito) do processo do filosofar. Só se aprendem conceitos fazendo o movimento de produzi-los. E só se produzem conceitos se aprendemos as diferentes formas que os filósofos inventaram para o fazer (Gallo, 2012, p.s/n).

Pode-se observar que a Filosofia não deve ser apenas pensada por conceitos pré-determinados; é pertinente também criar conceitos, pois, desse modo, pode-se aproximar o

conteúdo do estudante. Documentos normatizadores como o antigo PCNEM⁴ fomentavam a preocupação de conceituar uma base educacional que incorporasse a ideia de criação, promovendo uma conexão entre docente e discente. Tais perspectivas proporcionam um leque de políticas pedagógicas fundamentadas teoricamente e alinhadas com a realidade de cada estudante.

Criar novas possibilidades e metodologias possibilita uma valorização da disciplina, além de aproximar o estudante da imagem conceitual/*logopathos*, condizente com uma crítica social e humanista. Percebe-se que a Filosofia tem como princípio a construção da realidade mediante a possibilidade de um conhecimento crítico nas relações que envolvem o ser humano, qualificando e analisando questões pertinentes à sociedade, permitindo um choque de ideias e conceitos de forma dinâmica e envolvente. Ao inovarmos em métodos educacionais, aproximamo-nos do conteúdo a ser ensinado, além de termos uma visão mais consciente da prática de ensino. Isso se refere ao fazer filosófico sendo construído; para tanto, é sempre bom reforçar que o uso de manuais, recursos como filmes, músicas, jogos e aparatos tecnológicos, como a câmera fotográfica e o celular, tem sido importantes para a aproximação do estudante com o ensino e a prática de aprendizagem.

Todas essas metodologias suscitam no estudante um apelo ao conteúdo a ser exposto. A utilização de recursos didáticos é sempre válida, mas deve ser feita de maneira coerente (Gallo, 2011), pois eles são apenas auxílios nas aulas. Para ocorrer uma correlação entre ensino, prática e criação, é essencial enfatizar a importância da arte e da estética como conteúdo na Filosofia. Essas áreas, por sua vez, criam possibilidades de expansão dos entendimentos sociais, culturais, raciais, políticos e de gênero.

O PCNEM (2006) utiliza o termo “estética da sensibilidade” como uma oportunidade para o estudante demonstrar, por meio de atividades criativas, os diferentes arranjos que envolvem a diversidade do espaço escolar, contribuindo para o acolhimento e a inclusão de todos os agentes envolvidos. Para tanto, o mesmo cita que:

A Estética da Sensibilidade, que deverá substituir a da repetição e padronização, estimula a criatividade, o espírito inventivo, a curiosidade pelo inusitado e a afetividade, bem como facilita a constituição de identidades capazes de suportar a inquietação, conviver com o incerto e o imprevisível, acolher e conviver com a diversidade, valorizar a qualidade, a delicadeza, a sutileza, as formas lúdicas e alegóricas de conhecer o mundo e fazer do lazer, da sexualidade e da imaginação um exercício de liberdade responsável (PCNEM, 2006, p. 25).

⁴ PCNEM (Parâmetros Curriculares do Ensino Médio), criado em 2006 para auxiliar as disciplinas. Os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio são o resultado de meses de trabalho e de discussão realizados por especialistas e educadores de todo o país. Foram feitos para auxiliar as equipes escolares na execução de seus trabalhos.

Esse processo possibilita ao estudante uma visão criativa e o enriquecimento de seu repertório, uma vez que se fundamenta em uma coletividade de vivências, partindo do individual e permitindo romper com fronteiras determinadas e construir referências estético-argumentativas. Todo esse processo alegórico em torno da “estética da sensibilidade⁵” produz um repertório que não só fomenta a construção crítica, mas também aprimora o olhar do estudante tanto em relação às artes quanto à percepção do mundo, criando questionamentos dentro do fazer filosófico, como: quem produz, para quem é destinado e onde se realiza. Uma das características propostas dentro dessa atribuição é a “substituição da padronização”, ou seja, o rompimento com o tradicionalismo eurocêntrico, pensando a Filosofia em um campo amplo e diverso. Contudo, é necessário reforçar que o espaço escolar contribui para essa desconstrução de estruturas normatizadoras, possibilitando o questionamento de dogmas hierárquicos.

Os novos documentos normatizadores, BNCC (Brasil, 2018) e Currículo de Referência de Minas Gerais, abordam o tema da Estética abreviamento, apresentando um único argumento central nas esferas federal e estadual. A “Base Nacional Comum Curricular” (BNCC) é entendida como a primeira instância para organizar e orientar os demais documentos, incluindo o “Currículo de Referência de Minas Gerais” e, por fim, o “Plano de Curso de Minas Gerais/2024”, ambos inseridos na esfera estadual. A BNCC nos apresenta o conteúdo disciplinar de Filosofia nas competências de “Ciências Humanas e Sociais Aplicadas”, dispostas por meio de seis campos, que se subdividem em: tempo e espaço; território e fronteira; indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética; e, por fim, política e trabalho. As competências são dispostas da seguinte maneira:

1. Analisar processos políticos, econômicos, sociais, ambientais e culturais nos âmbitos local, regional, nacional e mundial em diferentes tempos, a partir de procedimentos epistemológicos e científicos, de modo a compreender e posicionar-se criticamente em relação a esses processos e às possíveis relações entre eles.
2. Analisar a formação de territórios e fronteiras em diferentes tempos e espaços, mediante a compreensão dos processos sociais, políticos, econômicos e culturais geradores de conflito e negociação, desigualdade e igualdade, exclusão e inclusão, e de situações que envolvam o exercício arbitrário do poder.
3. Contextualizar, analisar e avaliar criticamente as relações das sociedades com a natureza e seus impactos econômicos e socioambientais, com vistas à proposição de soluções que respeitem e promovam a consciência e a ética socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, regional, nacional e global.
4. Analisar as relações de produção, capital e trabalho em diferentes territórios, contextos e culturas, discutindo o papel dessas relações na construção, consolidação e transformação das sociedades.

⁵ É importante ressaltar que a citação refere-se a um documento que não está mais em vigor atualmente; com a reformulação do Novo Ensino Médio e a consolidação da nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC, de 2018), esse trecho do documento norteador perde sua aplicabilidade.

5. Reconhecer e combater as diversas formas de desigualdade e violência, adotando princípios éticos, democráticos, inclusivos e solidários, e respeitando os Direitos Humanos.

6. Participar, pessoal e coletivamente, do debate público de forma consciente e qualificada, respeitando diferentes posições, com vistas a possibilitar escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade (Brasil, 2017, p. 558).

Entende-se que o campo da Estética pode ser observado nas competências 1, 2 e 3 na BNCC, porém, ele se encontra como parte de Ciências Humanas, com as demais disciplinas. Já o Currículo de Referência de Minas nos possibilita visualizar a mesma nos eixos temáticos, sendo parte dos desafios da filosofia: “Compreender problemas centrais e conceitos fundamentais dos principais eixos temáticos da filosofia, a saber, Ética, Política, Filosofia da Ciência, Lógica, Estética e Ontologia” (Currículo de Referência de Minas, 2018, p. 233). O Currículo possui uma característica relevante que é o “objeto do conhecimento” na estrutura das competências, facilitando tanto o entendimento quanto o próprio processo didático, ao sintetizar o tema a ser trabalhado, como nos é apresentado nos tópicos:

- A reflexão ética: o problema da ação moral e dos valores;
- Filosofia da Religião: uma reflexão sobre o ser humano e o sagrado;
- Estética: uma reflexão sobre a arte e a cultura;
- Filosofia política: do conceito de política ao conceito do poder;
- Filosofia da ciência: o dilema das tecnologias e suas implicações éticas;
- A busca pelo sentido da existência e as diversas respostas ao longo do tempo/espaço (Currículo de Referência de Minas Gerais, 2018, p. 254).

Há uma facilidade em compreender e ministrar os conteúdos a partir do Currículo de Referência. Essa forma prática de ambientar o conteúdo a ser trabalhado em sala também está presente no Plano de Curso de Minas, de 2024, documento criado pela Secretaria de Educação, no qual os conteúdos são separados por bimestre a partir do Currículo de Referência. Nota-se que há um afinamento das informações, começando da BNCC (2018) até o Plano de Curso de Minas Gerais, de 2024.

Embora a interdisciplinaridade na educação possibilite agregar valores, reflexões e experiências, é preocupante que, ao compararmos as diretrizes do Novo Ensino Médio com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNEM), as mudanças tenham resultado em um conteúdo mais resumido, simplificando assim o repertório abordado. Essa simplificação é especialmente relevante quando consideramos o conteúdo de estética como parte fundamental das manifestações que envolvem o fazer humano, e que, por ser um conceito vasto e dinâmico, se transformou ao longo da história da filosofia.

A estética pode levar à criação de arcabouços teóricos e visuais que proporcionem uma visão singular nos estereótipos sociais, permitindo que os estudantes explorem as complexidades da imagem e do mundo de maneira mais aprofundada e crítica. Ao longo da história, a estética foi um ramo que vários filósofos analisaram no intuito de categorizá-la, seja em um aspecto subjetivo ou objetivo, empirista, classicista ou idealista. O que vemos é um percurso que vai de Platão a Kant, cada qual enfatizando a ideia da percepção dos sentidos. Quando utilizamos manuais e livros didáticos, encontramos o percurso histórico da estética, conforme exposto no livro “Filosofando: Introdução à Filosofia” (2016), de Maria Lúcia de Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins. As autoras nos apresentam esse percurso de pensamento e de pensadores, dotado de inúmeras nuances e descobertas. Isso é notável, inclusive, na própria ideia da palavra “estética”, que, entre seus variados significados, entende-se como a “faculdade do sentir” (Aranha; Martins, 2016).

Aranha e Martins apresentam a estética em seu livro didático resumidamente e sistematizada, porém, com uma abordagem didática e clara. As autoras explicam o pensamento sobre a estética da seguinte maneira:

De Platão ao classicismo, os filósofos tentaram fundamentar a objetividade da arte e da beleza. Para Platão, a beleza é a única ideia que resplandece no mundo. Se, por um lado, ele reconhece o caráter sensível do belo, por outro continua a afirmar a sua essência ideal, objetiva. Somos, assim, obrigados a admitir a existência do "belo em si" independente das obras individuais que, na medida do possível, devem se aproximar desse ideal universal. O classicismo vai ainda mais longe, pois deduz regras para o fazer artístico a partir desse belo ideal, fundando a estética normativa. É o objeto que passa a ter qualidades que o tornam mais ou menos agradável, independente do sujeito que as percebe (Aranha; Martins, 2016, p. 350).

Nota-se que a ideia de beleza no espírito platônico está relacionada a um ideal clássico, sem variações. As filósofas apresentam esse conceito como a ideia de “beleza em si”, ou seja, uma beleza que não sofre distorções. Elas ainda apontam que:

Do outro lado da polêmica, temos os filósofos empiristas, como David Hume, que relativizam a beleza ao gosto de cada um. Aquilo que depende do gosto e da opinião pessoal não pode ser discutido racionalmente, daí o ditado: "Gosto não se discute". O belo, portanto, não está mais no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito. Kant, numa tentativa de superar essa dualidade entre objetividade e subjetividade, afirma que o belo é "aquilo que agrada universalmente, ainda que não se possa justificá-lo intelectualmente". Para ele, o objeto belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito. O princípio do juízo estético, portanto, é o sentimento do sujeito e não o conceito do objeto. No entanto, há a possibilidade de universalização desse juízo subjetivo, porque as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas em todos os homens. Belo, portanto, é uma qualidade que atribuímos aos objetos para exprimir um certo estado da nossa subjetividade. Sendo assim, não há uma ideia de belo, nem pode haver regras para produzi-lo. Há objetos belos, modelos

exemplares e inimitáveis. Hegel, em seguida, introduz o conceito de história. A beleza muda de face e aspecto através dos tempos. Essa mudança (devir), refletida na arte, depende mais da cultura e da visão de mundo vigentes do que de uma exigência interna do belo (Aranha; Martins, 2016, p. 350).

Dentre as categorizações sobre o belo, uma que se destaca é a visão empirista, que coloca a beleza em um plano tanto subjetivo quanto histórico. Essa perspectiva nos permite dialogar com uma estética maleável, capaz de encarar as diversas realidades que permeiam a condição humana. Ao abordar as diversas leituras sobre o juízo estético kantiano, percebe-se que Kant, em seu esforço para aprimorar a ideia, a situou em uma perspectiva universal, na faculdade de julgar. Sua abordagem se tornou uma das mais influentes na história da filosofia estética, demonstrando que o conceito de belo não se limita ao que entendemos como tal. A beleza transcende a ideia de um “belo objetivo”; quando o belo é entendido apenas como um objeto da objetividade, isso limita nossa compreensão do tema (Schiller, 1989).

Ao expor a ideia kantiana, o filósofo Schiller nos apresenta o argumento do imperativo kantiano, partindo de uma exclusão da “essencialidade”. O que ele propõe é construir a estética para além de uma visão essencialista. Dessa forma, é possível desenvolver uma compreensão que não se restrinja à objetivação teórica, mas que considere também a subjetividade (Schiller, 1989). Quando nos deparamos com o conceito de objetividade na estética, é comum sermos levados a entender que os padrões vigentes na sociedade estão relacionados a essa ideia, na qual o gosto tem caráter objetivo.

Esse é um ponto contundente quando falamos de estética. Ao considerá-la fora de um campo puramente humano e irracional, esvazia-se seu conceito, pois esta passa por interferências diversas da condição humana. As emoções afetam a percepção estética, o que nos impede de falar em pureza ou equilíbrio em nossas avaliações sobre o belo. Assim, as relações pessoais e contextuais influenciam de diferentes maneiras nosso julgamento estético. Schiller (1989) observa que:

o belo ou o juízo sobre o belo nunca é inteiramente puro, à medida que, na experiência, o homem sempre se entregará à contemplação estética conforme o seu estado de espírito momentâneo. Dessa forma, o equilíbrio perfeito necessário à apreciação 'pura' do belo permanece sempre apenas uma ideia, que jamais pode ser plenamente alcançada pela realidade (Schiller, 1989, p. 10).

Torna-se necessário compreender que a experiência estética é moldada por agentes externos, especialmente fatores sociais e culturais. Por sua vez, a beleza não é uma experiência isolada, mas é influenciada por elementos como cultura, educação e contexto social.

Certo é que o conceito de gosto percorreu inúmeras fases, mas uma coisa o torna relevante: a própria ideia do sujeito que o avalia. Cada filósofo apresentou definições e diferentes perspectivas filosóficas tendo como centro o indivíduo. Por outro lado, a ideia de belo traduz o imaginário em torno da estética, no qual só há valor se os objetos dispuserem de tais atrativos. Deve-se pensar que esse padrão também envolve um processo temporal, no qual o percurso histórico expõe novos marcadores de beleza, enquadrando-os social, política e economicamente. Nesse sentido, o indivíduo se torna a peça central no campo da estética, o que lhe possibilita relacionar todos os conceitos envolvidos em uma análise sobre a percepção.

A produção estética parte de um processo criativo ao qual a ideia de beleza está intimamente ligada. Considera-se de valor estético apenas aquilo que é belo por si só, que brilha aos olhos. Contudo, entendia-se por estética a filosofia do belo. Para o escritor Ariano Suassuna, o conceito de estética possui categorias que permitem a expressão de diferentes pontos de vista. Suassuna (2012) nos apresenta que:

O nome Estética passou, então, a designar o campo geral da Estética, que incluía todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores tivessem demonstrado interesse, como o Trágico, o Sublime, o Gracioso, o Risível, o Humorístico etc., reservando-se o nome de Belo para aquele tipo especial, caracterizado pela harmonia, pelo senso de medida, pela fruição serena e tranquila — o Belo chamado clássico, enfim. De fato, o campo estético abrange várias categorias além do Belo. Algumas delas foram já consideradas como ilegítimas no campo estético, exatamente por entrarem em choque com a ideia de medida, ordem e serenidade, característica do Belo. Mas, depois que se chamou a atenção para a necessidade de fragmentar o campo estético, receberam elas definitivamente o selo de legitimação (Suassuna, 2012, p. 215-217).

Quando a estética passa a designar um campo mais amplo, isso permite não só possibilitar sua categorização: também permite repensar o conceito de belo, que foi tradicionalmente caracterizado como algo específico, encontrado na harmonia, ou seja, na fruição tranquila — o que chamamos de belo clássico. Esse ponto é importante, pois a beleza clássica sempre advém de padrões estabelecidos por grupos hegemônicos. No entanto, a ampliação do conceito de estética abre espaço para inúmeras interpretações e contribui para a construção do que entendemos como gosto. Essa abordagem nos permite compreender o belo via princípios individuais, ao mesmo tempo em que reconhecemos as influências sociais que moldam essa percepção. Suassuna (2012) sugere que:

Existe o juízo de gosto, no qual domina a sensação de prazer ou desprazer, através da qual se discerne se uma coisa é bela ou não. A beleza é, assim, não uma propriedade do objeto, mas uma certa construção que se realiza dentro do espírito do contemplador, uma certa harmonização de suas faculdades. Entre estas, destacam-se

a imaginação e o entendimento, e a harmonização entre elas é governada pelo sentimento de prazer ou desprazer (Suassuna, 2012, p. 328).

O gosto refere-se à capacidade de avaliar a beleza com base na experiência subjetiva do indivíduo. Nesse contexto, a beleza não é uma qualidade inerente ao objeto, mas uma construção mental que ocorre na mente do observador. Essa perspectiva destaca a subjetividade da experiência estética, evidenciando que o juízo de gosto varia conforme emoções, experiências e contextos culturais individuais.

O gosto emerge de conceitos subjetivos e reflete a visão do indivíduo, que deveria julgar sem preconceitos, partindo de um olhar sobre o objeto que vai além do saber técnico. Esse olhar pode ser aprimorado e modificado por meio de um repertório de vivências. Pensar em uma educação estética implica reconhecer que muito do que consideramos belo ou feio deriva das informações que nos foram apresentadas ao longo da vida. Essa construção de gostos é recorrente em diferentes campos do conhecimento, como a literatura, as artes e a filosofia. Quando afirmo que um corpo é desproporcional ou que uma filósofa escreve de maneira vexatória, esse julgamento é fundamentado no que entendemos como belo. Essa leitura não se baseia apenas em meus conceitos, mas também é fruto de preconceitos estruturados ao longo do processo de letramento escolar e social.

Essa atitude de prazer e desprazer, suscitada pelos nossos sentimentos, é a base para compreendermos o belo como forma de concepção do que nos cerca. Sabemos que nossa formação de gosto sofre interferências, mas a construção de um processo de desenvolvimento das aptidões voltado para uma educação estética também é possível. Esse processo tem o potencial de promover uma autonomia crítica, criativa e diversificada, traduzindo as diferentes formas de ver e narrar a realidade em uma emancipação do olhar. Para tanto, é necessário um repertório teórico e prático para o estudante poder consolidar a sua própria “curadoria do saber”, alcançada por meio da compreensão da história da arte e dos elementos que envolvem a cultura e a sociedade.

Por fim, a criação artística possibilita um conhecimento sensível, integrando teoria e prática e estimulando o estudante a refletir sobre os contextos que o cercam. Ao unir filosofia, cultura e arte — áreas acessíveis, mas nem sempre abordadas criticamente — promovemos um diálogo que aproxima a filosofia do indivíduo, incentivando-o a se reconhecer como agente de sua própria história e da construção da realidade. Para isso, é fundamental vislumbrar a história da arte e compreender como, ao longo do tempo, nossas percepções estéticas foram moldadas por fatores sociais, econômicos e políticos.

1.2 A Arte pela Arte

Refletir sobre o conceito de arte é explorar a trajetória da evolução humana, em que cada manifestação artística revela aspectos do eu e da sociedade, incluindo estereótipos e preconceitos que nos cercam. A história da arte oferece uma perspectiva sobre o processo de criação e como essa técnica se aprimora, moldando nossa visão de mundo e as relações sociais, políticas e econômicas.

1.2. 1 Breve história da arte ocidental

A arte é parte essencial para se pensar o indivíduo, sendo um elo de aproximação entre as pessoas e seu imaginário. É pertinente questionar conceitos simples em torno dela, como: o que é arte? — Para começar, é importante considerar sua etimologia. A palavra arte vem do latim *ars*, que corresponde ao termo grego *tékhne*, “técnica”. Para a filósofa Marilena Chauí (2003), a arte designa “toda atividade humana submetida a regra em vista da fabricação de alguma coisa” (Chauí, 2003, p. 275), pressupondo uma relação entre indivíduo e objeto. Uma vez que a arte está em consonância com o humano, é notável o quanto ela envolve ideias que permeiam diferentes períodos e se transforma constantemente ao longo da história. Sobre essa relação temporal, Gullar (2003) expõe que:

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo, ou mais ordenado – por cima da realidade imediata [...]. Naturalmente, esse mundo do outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das ideias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo [...] (Gullar, apud Chauí, 2003, p. 271).

Destarte, para Gullar, a arte cria outro mundo de variáveis no qual há a possibilidade de visualização, ao permitir que os criadores desenvolvam uma narrativa. O artista busca transpor o real para um novo mundo poético, fora do espaço temporal. No entanto, a arte vai além de conceitos e definições; ela também se estende ao campo corporal, sonoro e visual, revelando sua abrangência como valor cultural. Ao longo da história, a imagem, entre os diversos campos da arte, esteve vinculada a análises filosóficas, abordando temas que envolvem estética e juízos de valor sobre o belo e o feio, refletindo a visão do indivíduo em relação ao que o cerca.

A imagem nos possibilita um enredo de características que permite uma construção crítica do que é arte — tal análise é parte de uma experiência empírica, própria do que se compreende nas possibilidades ao observar uma imagem, fruto da percepção humana. Ao analisarmos a história da arte, é notável como a imagem faz parte da constituição do ser humano. As pinturas rupestres, por exemplo, expõem a necessidade do homem de construir narrativas visuais. Observa-se que essas pinturas são usadas também como descrição das práticas culturais e sociais dos povos primitivos, o que vai ao encontro da ideia de desenvolvimento e tecnologia social e coletiva.

Na arte egípcia, observamos o desenvolvimento de elementos artesanais que contribuem para o conhecimento político, estabelecendo até mesmo uma relação espiritual (Farthing, 2011). Na Antiguidade Clássica, especificamente na Grécia, é notável a consolidação da produção artística como manifestação da perfeição. Um exemplo são as estátuas gregas, nas quais a simetria se torna recorrente e a beleza é idealizada de forma mítica. O corpo representa a própria figura da beleza, inserido em uma relação estética na qual se aplica o ideário das musas. No mármore (principal material a ser usado) eram evidenciadas toda a leveza e a sutileza do corpo.

Contudo, podemos perceber dois momentos distintos na história da arte grega: o auge, associado à estrutura da pólis, e o período de decadência dessa mesma estrutura. No auge, a produção artística retratava corpos celestiais nas estátuas, com uma beleza que se aproximava da perfeição e do equilíbrio divino. Segundo Cavalcanti (2011):

Ao buscar o belo ideal, o artista acreditava que a arte se libertava da aparência do mundo e refletia uma ordem superior, da essência absoluta, a ordem do sagrado. O belo representado num corpo ideal, perfeito, seria a evidência da proporção divina e o desejo do sagrado se comunicar com os homens revelando-lhes seu mistério. Também representava o triunfo da arte sobre a natureza, que se realiza graças à inteligência do artista, que pode recriar a beleza absoluta que se acha incompleta no mundo natural, mas está guardada perfeita na sua alma (Cavalcanti, 2011, p. 72).

Essa primeira visão permitia uma idealização do belo que via além da mera imitação da natureza, com o intuito de expressar uma ordem divina e perfeita. A harmonia se vinculava ao sagrado, funcionando como uma ponte entre o divino e o humano. O segundo momento ocorre no período helenista, no qual se destaca a difusão cultural e o início do declínio da pólis. No campo das artes, é notável evidenciar as qualidades plásticas desse período e a relação idealizada com o corpo humano, em consonância com uma ordem superior, o divino. A perfeição, nesse contexto, torna-se um objetivo inalcançável, com contornos de algo proibido.

Observa-se, entretanto, que enquanto o corpo era uma fonte de admiração e contemplação no período greco-romano, na Idade Média ele passa a sofrer restrições. O sagrado se manifesta na imagem sacra e na personificação da Trindade; a fé cristã também se apresenta nas pinturas, agora expostas nos templos (igrejas) em vez de galerias de arte, com o intuito de difundir a fé. Segundo Cappellari (2011), os artistas medievais tinham diferentes fontes de inspiração, inclusive nas obras greco-romanas, pois as mesmas não eram só fonte de paganismo; havia um misto entre fascinação e medo em relação a esses trabalhos artísticos.

Com o passar do tempo, a contemplação passa a envolver a simetria e suas proporções exatas, traços característicos da Renascença. Por meio da matemática, era possível conhecer e sistematizar a anatomia do corpo, desenvolvendo uma espécie de morfologia artisticamente estruturada. “A atmosfera de acolhimento do ícone é reforçada por sua harmonia simétrica visual” (Farthing, 2011, p. 50). Nesse contexto, a efervescência cultural, filosófica e científica da Renascença valoriza a harmonia e a beleza do corpo, que agora não pertencem apenas ao divino, mas ao próprio homem e às formas que constituem cada membro. Farthing (2011) resume o período da seguinte forma:

A Renascença marca a transição do fim da Idade Média para o da Idade Moderna. O termo faz referência ao ressurgimento do interesse pelos tesouros intelectuais e artísticos da Grécia e da Roma antigas. Obras de autores clássicos como Platão, Aristóteles, Cícero e Homero, que haviam caído na obscuridade no Ocidente, são redescobertos, e com elas uma visão mais humanista, que dá prioridade ao homem e às realizações humanas (Farthing, 2011, p. 150).

Com o advento da transição para o Renascimento, o que se percebe é um florescer da representação da figura humana, caracterizado por um interesse crescente pela filosofia, arquitetura e pelas artes em geral. Expandindo a ideia do “homem como medida de todas as coisas”, essa perspectiva se espalha também para as artes (Farthing, 2011). A representação da figura do corpo torna-se grandiosa na arte e deve ser considerada unidade e pluralidade em seu sentido físico, sendo que a figura humana é a própria história da arte, ao possibilitar diferentes visões sobre o que é ser humano e o corpo. Derdyk (1990) ainda acrescenta que:

A figura humana é a grande personagem da História da Arte. Ora a figura aparece estilizada, ora a figura aparece estar posando, presumindo-se a existência de modelos reais. Ora parece estar representando cenas mitológicas e alegóricas, ora parece incorporar a forma de um Deus, aludindo ao divino e ao sagrado. Ora aparece em formas demoníacas e grotescas, alucinatórias, revelando dimensões infernais da natureza humana, ora aparece em cenas do cotidiano indicando o caráter profano das ações quase que desmaterializada, ora aparece demonstrando o seu vigor muscular e anatômico: sinais dos tempos (Derdyk, *apud* Fraga, 2011, p. 8).

O que vemos é a figura humana como a centralidade da existência. O corpo se torna um objeto a ser contemplado e representado de diferentes formas em diversos processos, a fim de servir a distintos desígnios.

1.2. 2 Os corpos na arte: a representação do corpo feminino

Quando se fala em arte, torna-se necessário fazer algumas considerações sobre a representação do corpo e principalmente sobre o feminino, que ao longo do tempo foi campo de estudos e de contemplação para inúmeros artistas. Nota-se que, ao pensarmos em obras figurativas, logo nos remetemos à imagem de mulheres, com seus corpos sendo apresentados e vislumbrados em parâmetros que permeiam uma objetivação. Esse processo de observação do corpo feminino tornou-se algo cultural, quase um hábito.

O legado dessas mulheres se resumiu à exposição na forma de pinturas e esculturas de seus corpos, o que é notável na grande maioria das obras pictóricas destinadas à representação dos corpos femininos em museus no Ocidente. Porém, esses mesmos corpos, os quais são apreciados, tiveram poucos espaços para expor seus trabalhos. As mulheres artistas tiveram seu legado apagado ou anulado dentro dos mesmos museus que as expõem, enfatizando a beleza feminina como algo sublime.

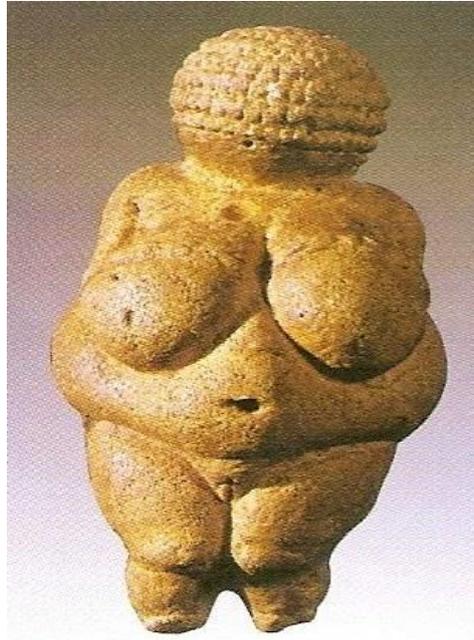
Esses corpos femininos, que ocupam um lugar de contemplação, reafirmam o nosso modelo de sociedade. O corpo da mulher não pertence somente a ela; ele é tomado a partir de uma perspectiva masculina, tornando-se sensualizado ou hipersensualizado, produzindo uma divisão do padrão de definição da mulher na sociedade: as “recatadas” ou “vadias”. Essa leitura social é parte de uma cadeia de produção artística masculina, que vai desde propagandas de marketing televisivo até imagens em galerias, e toda essa produção é disponibilizada como cultura.

Para compreender como a padronização da beleza nos moldes europeus se consolidou — muitas vezes alheia à diversidade da realidade social —, é necessário analisar o próprio processo de criação artística, que envolve tanto a produção quanto a interpretação das obras. O corpo humano sempre foi uma fonte de inspiração na história da arte e, em especial, o corpo feminino tem ocupado um lugar marcante. Contudo, a normatização da representação feminina na arte expõe os valores culturais e as relações de poder que perpassam o fazer artístico ao longo do tempo.

Na pré-história ou no período paleolítico, houve inúmeras representações, como, por exemplo, a escultura da *Vênus de Willendorf* (Figura 1), que simboliza fecundidade e

gestação, na qual o feminino é visto como representação da terra, com seios fartos. A Vênus era a representação da Mãe Terra (Moura, 2010).

Figura 1: Vênus de Willendorf. Autor desconhecido. Escultura, 11, 1cm de altura.



Fonte: Proença, 2000, p. 12.

Na antiguidade grega, os artistas criavam esculturas livres, nas quais se destacavam as vestes e o movimento delas. As esculturas davam forma e leveza ao feminino. Por volta de 350 a.C., o corpo feminino foi associado a uma estética de beleza, distanciando-se da ideia de fecundidade, como se apresentava em períodos anteriores. A *Vênus de Willendorf* não é simplesmente uma mulher; é a própria figura antropomórfica que envolve a cosmogonia e a cosmovisão em torno do sexo gerador.

Já a estátua de uma mulher seminua, que se acredita ser a deusa Afrodite, também conhecida como a *Vênus de Milo* (figura 2), foi feita em meados do século 100 a.C., e sua autoria é desconhecida. Ressalta-se o arquétipo venusiano, bem-apresentado na própria *Vênus de Milo*, como expõe Farthing (2011):

A graciosa estátua de uma mulher seminua, que se acredita ser a deusa Afrodite [...]. O estilo do cabelo e os contornos delicados da pele lembram as obras de Praxiteles, mas a composição em espiral, a disposição no espaço tridimensional e o corpo alongado de seios pequenos são característicos das inovações que surgiram durante o período helenístico, entre o séc. III e I a.C. (Farthing, 2011, p. 50).

O que acontece é uma evolução no processo artístico, resultado das transformações ocorridas no período clássico. Conforme Hodge (2021), podemos observar que:

Embora não tenha havido uma transição definitiva, costuma-se dividir estilisticamente a arte grega em quatro períodos, geométrico, arcaico, clássico e helenístico. Entre as técnicas aperfeiçoadas por eles, incluem-se métodos de escultura por meio de entalhe e fundição, a pintura de afrescos e a construção de magníficas edificações. O período clássico é o mais conhecido- quando a Grécia continental e Atenas, em particular, viveram seus tempos áureos. com projetos de construção imensos, como o Partenon, que simbolizavam a ambição e o esplendor arquitetônico e escultural do período. Os artistas gregos helenísticos evoluíram em direção a uma vitalidade, variedade, poder, beleza e harmonia ainda maiores, depois transmitidos aos artistas romanos, que durante o Império Romano (27 a.C.-395 d.C.) desenvolveram muitas técnicas e ideias próprias (Hodge, 2021, p. 13).

Esses processos de transformação contribuíram significativamente para o entendimento da arte e para o modo pelo qual o fazer artístico reflete e molda o olhar sobre a cultura e a sociedade. O corpo feminino, nesse período, passa a incorporar e representar um padrão de beleza na arte. As Vênus, por exemplo, simbolizam a idealização de um corpo perfeito, que dialoga com os moldes contemporâneos e midiáticos. Com seus corpos alongados e esguios, elas personificam um conceito de beleza feminina que continua a influenciar padrões e expectativas.

Figura 2-Vênus de Milo. Autor desconhecido. C. Escultura em mármore. 2,02m de altura. Museu do Louvre, Paris, França.



Fonte: Farthing, 2011, p. 50.

Esse ideal de beleza, por sua vez, torna-se algo construído e padronizado, refletindo dimensões sociais e culturais acerca do que se entende como forma corporal. As vestes leves produzem uma suavidade nas formas, estabelecendo uma relação entre a beleza física e a saúde. A dureza do mármore produz uma harmonia de leveza e erotismo, revelando o que não é imediatamente visível. O velar e o não revelar a intimidade de um quase nu feminino é uma das características que cercam a imagem. Esta se apresenta com uma beleza pura, despojada de ornamentos, onde a leveza do tecido cobre suavemente o quadril, quase transparente sobre a pele de mármore. O corpo não é dotado de grande harmonia; o tronco é alongado demais em comparação com o corpo todo. Por sua vez, destaca-se o cabelo, que parece ter sido esculpido fio a fio, com contornos extremamente delicados.

Outras características apresentadas na obra estão em torno de uma leitura poética, em que a *Vênus de Milo* produz em seu espectador uma visão de pureza sedutora. O não explícito torna-se um elo de contemplação, e isso ocorre pela própria forma como a obra é feita. A composição criada em espiral, na qual o corpo se apresenta em uma disposição tridimensional, cria contornos que enfocam a feminilidade. O corpo alongado chama a atenção com seus seios pequenos, o que nos leva às principais características do período helenístico⁶, que perdurou entre os anos IV e II a.C. Esse período produziu a arte como artigo decorativo em palácios e casas, como uma forma de venerar as vitórias militares ou os deuses (Farthing, 2011).

No período greco-romano, a arte exalta as qualidades plásticas humanas numa rica iconografia⁷, que, por sua vez, possui contornos seculares. Nela, a beleza se expõe por meio da simetria e harmonia que permeiam as qualidades do físico humano. Essa beleza idealizada propunha uma ordem superior que se encontrava na libertação da aparência do mundo e se refletia no sagrado. Por sua vez, essas proporções divinas eram materializadas pelas figuras masculinas (Cavalcanti, 2011).

Posteriormente, tem-se como ponto principal a arte sacra, que, por sua vez, apresenta grande influência na Idade Média, privilegiando a estética da igreja. O divino se torna presente, e há uma rejeição da ideia de beleza física, levando-nos a considerar uma estética espiritual. A beleza física começa a ser vista como a materialização do mal, e o nu é fruto do

⁶ O período helenístico vai do século IV a. C. até o século II a.C. O termo “helenística” refere-se à cultura iniciada sob o poder de Alexandre e seguida até o domínio da Grécia pelos romanos em 146 a. C. O contexto histórico da época refletiu algumas mudanças na arte grega, aconteceu entre a cultura grega e o surgimento da civilização romana, o fim do estilo clássico (Farthing, 2011.p.51).

⁷ A iconografia é um termo utilizado para nomear uma disciplina da História da Arte, dedicada a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas. Até fins do século XVI, a iconografia referia-se especialmente ao significado simbólico de imagens inseridas num contexto religioso. Atualmente o termo refere-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo101/iconografia>. Acessado em: 21 de setembro de 2024.

pecado. Qualquer manifestação criativa não religiosa é rechaçada, restringindo as representações femininas à figura da Virgem Maria. Na obra *Lamentação*, de Giotto di Bondone (1304 - 1306) (Figura 3), vemos todo o sofrimento de Maria e, ao mesmo tempo, a delicadeza na representação por meio de gestos e traços que sintetizam sua naturalidade.

Destarte, o que Bondone nos apresenta é um repertório alegórico que caracteriza o período medieval. Ao contemplar *Lamentação*, podemos destacar a dor e o sofrimento de Maria, que lamenta a morte de seu filho, e, ao mesmo tempo, o desespero caótico dos anjos. Para além dessa cena de tristeza, observamos o realismo e a pureza das mulheres que observam e tocam no corpo do Salvador. Seus rostos, ainda que confusos pela dor, tomam contornos espirituais. Não há uma exaltação do corpo feminino, pois o período reforça a imagem de compaixão da Virgem Maria.

Figura 3-A lamentação, c. 1303-05, 182x182cm, Giotto di Bondone, Capela Arena, Pádua, Itália



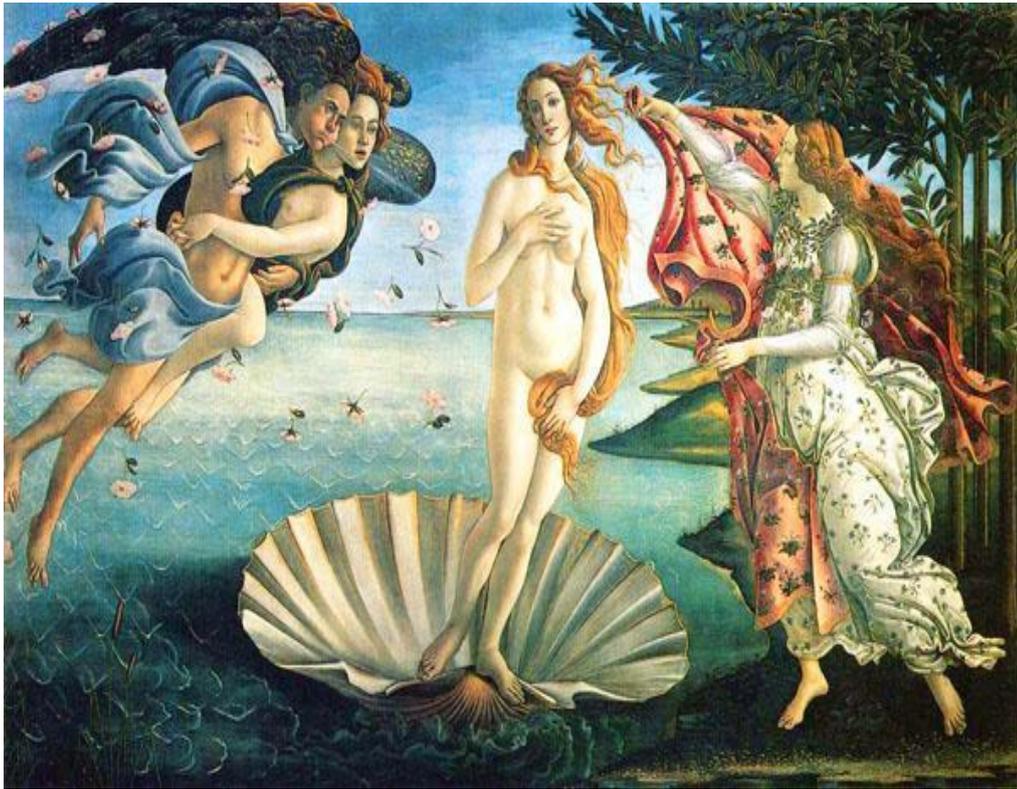
Fonte: Hodge, 2021, p. 15.

A representação do corpo feminino nos séculos que sucederam ao Período Medieval tem como princípio enaltecer a beleza feminina, como foi observado no período clássico. O que se vê é o triunfo da beleza, produzida e contemplada a partir de uma visão masculina.

O Renascimento, então, traz novos significados para a ilustração do corpo feminino, enaltecendo a beleza em consonância com o divino. Na obra *O Nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli (1444-1510) (Figura 4), a representação da mulher se apresenta pela exuberância de

um corpo quase nu, onde a cobertura ocorre na sutileza das mãos, revelando a inocência das formas (Moura, 2010). Contudo, esse mesmo corpo exhibe deformações, como o leve alongamento do pescoço e os ombros caídos. Botticelli possuía liberdade para representar essa figura, harmonizando a deformidade com a beleza clássica e delicada da Vênus.

Figura 4-O Nascimento de Vênus. Sandro Botticelli. 1484-1486. Têmpera sobre painel. 1, 72m X 2, 78m. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: Little, 2010, p. 22

A figura feminina ganha seu esplendor, de uma pureza erótica e com os contornos do que será caracterizado como beleza: cabelos longos e a sutileza nas feições e nas formas do corpo. Durante o surgimento das novas representações artísticas, que emergem a partir do Renascimento, houve uma relação íntima entre o feminino e o belo clássico. Se na Idade Média o corpo feminino nu não era retratado por expressar o pecado, no Renascimento ele passa a ter grande valor artístico, principalmente nas representações de nus femininos. Havia uma liberdade na concepção dessas obras, que eram criadas sob o efeito da beleza atemporal, com um grande estudo sobre o corpo humano.

O modernismo trouxe uma variação de perspectivas em torno do conceito de “beleza clássica” e marcou uma mudança na representação desses nus femininos. Os corpos deixaram de exibir a perfeição e simetria da Arte Clássica, assumindo contornos de deformidade. O que vemos é uma reconstrução do olhar sobre o corpo a ser representado. A

anatomia não é detalhada; os corpos apresentam-se longilíneos e com contornos cada vez mais acentuados, contribuindo para a diversidade das produções.

Em *Vênus no espelho*, de Diego Velázquez (1650) (Figura 5), é notável que toda a alegoria da obra nos faz pensar para além do nu, como se o observador contemplasse toda a cena pela fechadura de uma porta. Esses aspectos nos ajudam a entender melhor a perspectiva de Didi-Huberman (2020), na qual o olhar do observador contempla, analisa e critica; ele tenta observar, compreender e se sentir preenchido. Quando analisamos uma obra, há uma expectativa de captar todos os espaços; o olhar pausa sobre o objeto observado: o invisível, o legível, o visual e o virtual, tudo sendo contemplado (Didi-Huberman, 2020).

A *Vênus no espelho* nos vê contemplando-a; porém, sabe que quem a observa não pediu permissão, criando, assim, uma sensação de algo proibido e, ao mesmo tempo, de que tudo é permitido.

Figura 5-Vênus no Espelho. Diego Velázquez, 1650. Óleo sobre tela. National gallery, Londres, Inglaterra



Fonte: ECO, 1932, p. 198.

Por fim, o século XIX trazia consigo as incertezas dos períodos de guerra, e os artistas desenvolveram novos conceitos, desfigurando cada vez mais a anatomia humana, algo que se apresenta sutilmente no início do modernismo. O corpo se desconfigura na estética e do erotismo, e o corpo feminino é usado de maneira completamente fragmentada. Moraes (2010) aponta que “A intenção ‘desumana’ da estética modernista — que enfatiza o procedimento

deformante nas suas representações do homem — deve ser interpretada à luz desse princípio que nega e mantém os traços da figura humana” (Moraes, 2010, p.107).

Segundo Moraes (2010), o fragmento do corpo na modernidade é uma tentativa de resgate da arte clássica, o que possibilitaria a transcendência concreta da vida, expressa nas rupturas sociais, políticas e econômicas do período. Percebe-se, contudo, uma aproximação do ser humano com seu próprio corpo, aguçando a percepção de sua identidade no resgate da própria espécie humana e desvinculando-se do divino.

Anos mais tarde, no modernismo europeu, Pablo Picasso (1881 - 1973), com uma forma artística revolucionária, sendo ativo e observador da evolução de estilos, ajuda a criar o Cubismo. Em sua obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ousado)* (1907) (Figura 6), observamos a revolução das formas e um novo conceito estético que rompe com o estabelecido desde o Renascimento. Ao observarmos a figura e decompô-la, vemos ao fundo planos geométricos que eliminam os sentidos e volumes, desconstruem as perspectivas em torno das formas e apresentam a deformação do corpo no espaço. Picasso demonstra, então, que a arte pode ser dissociada da realidade, que a forma é tão importante quanto o conteúdo. A figura representada por Picasso pode mostrar-se ao mesmo tempo, de frente, de perfil e de costas (Mestres Da Pintura, 2007).

As mulheres que Picasso escolheu para pintar têm um enredo; ele cria uma obra que rompe com estruturas morais ao pintar prostitutas e retratá-las como são. Em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ousado)*, Pablo Picasso apresenta prostitutas de um bordel em Barcelona, ousando retratá-las de maneira inovadora. Em vez de formas convencionais, ele utiliza sobreposições geométricas e pinceladas enérgicas, que dão vida às cinco mulheres, quebrando de fato com a tradição do belo clássico (Farthing, 2011).

Figura 6: Les Femmes d'Alger (O. J.), Pablo Picasso, 1911, Óleo sobre tela, 2,44m x 2,34m, MoMA, NY



Fonte: Farthing, 2011, p. 270

Para além dos movimentos artísticos e da decomposição do realismo no que se refere às formas, nota-se uma necessidade de expressão por meio do corpo e de como ele compõe as angústias e anseios de diferentes épocas. O corpo não é apenas algo a ser ilustrado; ele deve ser modificado e, principalmente, humanizado, por construir elos entre diversas narrativas, conforme as necessidades históricas vividas.

Na história da arte observa-se uma construção heroica na qual o corpo produz narrativas de estereótipos: do guerreiro à Vênus saída da concha, do esplendor à decomposição cubista, sem formas definidas, mas ainda presente, sendo visto e contemplado. Ao percorrer brevemente o desenvolvimento artístico, deparamo-nos repetidamente com a representação do corpo, especialmente do feminino, e é perceptível como esse repertório faz parte da obra de inúmeros artistas ocidentais.

Isso se estende desde formas pictóricas e figurativas até esculturas em diversas expressões. Há uma mística em torno do cotidiano feminino que acaba sendo narrado em terceira pessoa — a mulher nobre, mãe, prostituta, masculinizada e, principalmente, idealizada,

ênfatizando o cotidiano descrito como feminino. Para Lopente (2008), essa presença do corpo feminino ao longo da história da arte narra a objetivação deste, um aspecto cultural onde essas imagens constroem um repertório de verdades. A autora ainda ênfatiza que:

O corpo da mulher, presença onipresente na mídia visual de nossos tempos, sempre esteve presente nas imagens produzidas pelas artes visuais do ocidente. Mas, é preciso perguntar, de que forma? De que forma o corpo feminino tem sido construído no imaginário da arte ocidental? Há “uma pedagogia visual do feminino” (Lopente, 2002), uma pedagogia que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando este modo de ver particular como a única “verdade” possível. O corpo e a sexualidade feminina são colocados em discurso no campo das artes visuais (em imagens e textos), a partir de um determinado olhar masculino, tanto no que diz respeito às representações de nus femininos como às produções de mulheres artistas (Lopente, 2008, p.152).

Essa naturalização da imagem do corpo feminino ocorre por meio de uma “pedagogia visual” moldada a partir de uma perspectiva masculina, que impõe uma única “verdade” sobre o feminino. Essas representações influenciam nossa compreensão do corpo feminino e reforçam papéis pré-determinados na sociedade.

Dentro desse repertório histórico, a mulher tornou-se um elo entre a vida feminina, vista como pública, e a narrativa artística, que, por sua vez, parte do próprio imaginário masculino para atender aos seus anseios. Esse mesmo homem, ao reproduzir a mulher nas obras, cria uma visão conotativa do “eu” feminino e de como ela deveria se apresentar. A mulher está sempre ali, sendo observada e apontada; essas imagens são produzidas por meio de um observador ausente, mas cuja visão é dominante. O corpo feminino torna-se objeto do olhar masculino e de seu desejo. A partir desse olhar masculino superior, Nochlin (2008) apresenta a seguinte observação:

[...] as imagens da mulher na arte refletem e contribuem para reproduzir certas premissas aceitas pela sociedade em geral, e pelos artistas em particular, alguns artistas mais que outros, sobre o poder e a superioridade dos homens sobre as mulheres, premissas que se manifestam tanto na estrutura visual como nas escolhas temáticas das obras em questão [...]. Trata-se de premissas acerca da debilidade e passividade da mulher; de sua disponibilidade sexual; seu papel como esposa e mãe; sua íntima relação com a natureza; sua incapacidade para participar ativamente na vida política. Todas estas noções, compartilhadas, em maior ou menor grau pela maior parte da população até nossos dias constituem uma espécie de subtexto que subjaz quase todas as imagens envolvendo mulheres (Nochlin *apud* Lopente, 2008, p.154-156)

A representação das mulheres na história da arte não é neutra; ela confirma os papéis e estereótipos femininos, criando um reforço de premissas sociais que validam a ideia

de superioridade masculina. O que Nochlin (2008) nos apresenta é uma leitura simples de como a mulher, ao longo da história da arte e em diferentes meios que a envolvem, foi subjugada e exposta como mero produto. A mulher foi colocada nesse pedestal de beleza, e a ela caberia somente esse local: um corpo que provoca e estimula o olhar. A imagem que lhe cabe enfatiza seu papel na sociedade, que permite a ela o direito de ser contemplada e, ao mesmo tempo, mantê-la na esfera do lar.

1.3 Para além da Belas- Artes: Fotografia

Refletir sobre as artes é reconhecer a diversidade de formas de criação e a possibilidade de se tornar artista. Onde a literatura pode não alcançar, a imagem consegue impactar tão profundamente quanto a oralidade ou a escrita, contribuindo para a formação de um pensamento crítico enriquecido por um repertório variado. Ao considerar a imagem, não devemos nos limitar apenas às obras dos 'gênios'; é crucial perceber que a contemporaneidade produz imagens com o simples apertar de um botão.

1. 3. 1 Breve história da fotografia

A imagem permite resgatar memórias, transpor o tempo e construir ideias de verdade e realidade. Esse conceito condiz com inúmeras vertentes: do observador ao criador, do espectador ao próprio narrador. Além disso, a foto ocupa espaço e dimensões que envolvem contornos de empoderamento e de descobertas. A invenção da fotografia surge com a prática do ato de retratar.

A evolução dos aparelhos fotográficos começa com o próprio nome “câmera obscura” e posteriormente “máquina fotográfica”. As imagens reproduzidas neste aparelho tinham o papel de narrar e construir verdades. Triunfantemente, a máquina fotográfica/câmera obscura encontra seu espaço e teve seu primeiro registro em 1816, com a fotografia de um quintal francês. Essa foto foi produzida pelo francês Joseph Niépce (1816), criador da primeira máquina fotográfica; em sua versão, o aparelho tinha como objetivo gravar em uma placa de estanho a imagem, que por sua vez, era produzida por meio da luz em contato químico (betume), possibilitando a imagem ser gravada.

Posteriormente, Louis Daguerre (1839) aperfeiçoou a técnica substituindo o betume por prata polida e vapor de iodo, criando uma película de iodeto de prata que é sensível à luz,

assim surgem os daguerreótipos datados de 1839. Vale ainda destacar que ambos experimentos tinham uma exposição prolongada, o que dificultava todo o processo, principalmente no que se refere a retratos. Sobre a invenção da máquina, Sontag (2004) aponta como a mesma permitiu a possibilidade de se criar um novo olhar, no qual o registro torna-se permanente, podendo reter todo um mundo em pequenas imagens. A filósofa ainda aponta que:

O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens (Sontag, 2004, p. 13).

Daguerre possibilitou registrar e guardar memórias, e é possível descartar tudo aquilo que não me é aprazível. Os daguerreótipos, com o passar do tempo, tornaram-se populares e, segundo alguns pesquisadores, a primeira foto com pessoa foi feita a partir do mesmo. Com a sua expansão, tornou-se necessário também seu melhoramento e aprimoramento, e tudo pode ser fotografado e registrado. Com a máquina há possibilidade de gravar os acontecimentos, e estes não são mais “artesanalmente” representados por meio de pinturas, mas por uma máquina que duplica a realidade do mundo exterior.

Entre os principais aperfeiçoamentos destaca-se o inglês Fox Talbot (1834), que se utilizou do papel para a reprodução da fotografia, denominado de calótipo (termo que remete à beleza) que trazia a fantasia de algo belo, logo, o ato de fotografar bem como o produto estavam associados à beleza. Sobre essa denominação, Sontag (2004) reafirma: “(O nome com que Fox Talbot patenteou a fotografia em 1841 foi calótipo: do grego *kalos*, belo). Ninguém exclama: ‘Como isso é feio! Tenho de fotografá-lo’. Mesmo se alguém o dissesse, significaria o seguinte: ‘Acho essa coisa feia... bela’” (Sontag, 2004, p. 102), a fotografia se constitui intimamente com a ideia de beleza e realidade, no qual, o objeto fotografado passa a ter seu próprio *status* enquanto juízo de gosto.

As melhorias de Fox tornaram comercial o uso da fotografia, porém o registro ficava restrito à Inglaterra, devido aos altos custos de direito de uso. Para Susan Sontag (2004), essas adaptações ou melhoramento do aparelho fotográfico permitiram um avanço no próprio mecanismo, fazendo com que o mesmo se tornasse popular:

Em meados da década de 1840, o processo negativo-positivo de Fox Talbot começou a substituir o daguerreótipo (o primeiro processo fotográfico viável). Uma década depois, um fotógrafo alemão inventou a primeira técnica de retocar o negativo. Suas duas versões de um mesmo retrato — uma retocada, a outra não — espantaram a multidão na Exposition Universelle de Paris, em 1855 (a segunda feira mundial e a primeira com uma exposição de fotos) (Sontag, 2004, p. 102).

Todas essas adaptações permitiram a substituição dos daguerreótipos e o início dos coloides⁸ e as placas secas; dessa forma, a fotografia encontrava-se em seu momento de maior expansão, pois a ideia de reflexos presos no tempo trazia um mistério. Porém, para Sontag (2004) o que tornou popular a fotografia foi o registro familiar, fazendo com que a vida aconteça e seja apresentada para outras pessoas.

A fotografia possibilita ao observador a contemplação e o pasmar sobre a imagem, há um envolvimento entre o emissor e o receptor, no qual a imagem permite não só conjuntos de símbolos, mas uma analogia com o espaço interpretativo. Nesse espaço, “o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro, [...] o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo é projetado pelo olhar sobre a imagem, é o eterno retorno” (Flusser, 2018, p. 16). Para Flusser (2018), a imagem contribui para a preservação de uma memória, por ir além das nuances do tempo, demonstrando a sua onipresença, e transcorrendo diferentes espaços.

Uma nova era da fotografia inicia-se com a Kodak (1886) que tem um apelo popular em seu próprio marketing. “A Kodak pôs placas na entrada de muitas cidades com uma lista do que fotografar. Nos parques nacionais, placas assinalavam os locais onde os visitantes deveriam empunhar suas câmeras” (Sontag, 2004, p. 67). Com suas câmeras de rolo a filme, ela trazia a fotografia para dentro dos lares com preços acessíveis no que se refere à máquina e à própria revelação. Condizente com a sua acessibilidade/popularidade, a fotografia agora vem do ato de se apertar um botão: não é necessário métrica ou cálculo, pois agora todos podem se tornar fotógrafos de suas vidas e suas viagens, nada precisa ser narrado, tudo está ali exposto visualmente. Dentro deste aspecto, podemos destacar:

À diferença dos objetos das belas-artistas das eras pré-democráticas, as fotos não parecem profundamente submetidas às intenções de um artista. Devem, antes, sua existência a uma vaga cooperação (quase mágica, quase acidental) entre o fotógrafo e o tema — mediada por uma máquina cada vez mais simples e mais automática, que é infatigável e que, mesmo quando se mostra caprichosa, pode produzir um resultado interessante e nunca inteiramente errado. (O chamariz comercial da primeira Kodak, em 1888, era: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. O comprador tinha a garantia de que a foto sairia “sem nenhum erro”.) No conto de fadas da fotografia, a

⁸ Revelação em colóide, uma chapa úmida de vidro que produzia melhores imagens.

caixa mágica assegura a veracidade e bane o erro, compensa a inexperiência e recompensa a inocência. (Sontag, 2004, p. 67).

O ato fotográfico adquire uma magia própria, pois tudo se encontra ao alcance de um simples botão. Assim, falar sobre essa arte visual é também discutir política e sociedade. A facilidade do processo, destacada pela Kodak, fez com que as imagens chegassem a espaços onde a pintura não conseguia penetrar. A popularização das câmeras ocorreu devido a praticidade no registro e pelo baixo custo. As imagens se tornam um elemento de aproximação do passado com o presente e nota-se que as mesmas são um importante elo para a construção de uma narrativa, saindo do campo histórico e perpassando os fatos, por meio de um registro visual. A memória fotográfica contribui como um acalento da história vivida, o tempo como um amigo das experiências narradas.

A chegada da fotografia no Brasil em um primeiro momento proporcionou grande discussão na Academia Imperial de Belas-Artes, que passava por um período de tomada de decisões e principalmente de empoderamento de alguns artistas no que diz respeito ao realismo nas obras. Nota-se uma divisão entre o conservadorismo e o desejo de se abrir para outras percepções. Uma grande parte da academia, por sua vez, enaltece o classicismo pautando-se no conservadorismo europeu: tais traços apontam que a estética artística brasileira tinha padrões eurocêntricos que cultuavam a antiguidade clássica (Chiarelli, 2005). Por sua vez, a academia encontrava ameaça em meio a movimentos que tentavam trazer uma pauta nacionalista e romper com tais ideias conservadoras eurocêntricas. Entre esses movimentos destacam-se o naturalismo e o realismo; e é nesse ambiente meio caótico do mundo artístico que a fotografia desembarca no Brasil. Junto à esteira de mudanças do movimento naturalista⁹ e realista¹⁰, temos

⁹ “A expressão *d’après nature* “designa toda obra de arte calçada ou mesmo copiada diretamente da natureza”. Por extensão, o naturalismo pode ser definido como “a doutrina estética que busca inspiração direta na natureza e a reproduz com fidelidade” Não implica, porém, em cópia fiel da natureza, mas a sua interpretação através da sensibilidade do artista”. Não se deve, também, confundir-lo com realismo. Este se opõe tanto ao naturalismo quanto ao neoclassicismo, sendo a representação artística das coisas da natureza tais como se apresentam na realidade, em oposição ao idealismo que se esforça por apresentá-las como concebe o espírito ou a imaginação. Com alguma frequência, sobretudo na Itália, o termo naturalismo tem um significado próximo ao de verismo. No Brasil, os principais naturalistas reuniram-se em torno de Grimm, o qual era, no entanto, mais um realista. Artistas mais destacados: Zeferino da Costa, Castagneto, Baptista da Costa, Telles Jr., Pedro Weingartner, Pinto Bandeira, Delfim da Câmara, Garcia y Vasques, Hipólito Caron, Alfredo Andersen “NATURALISMO”. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3644/naturalismo>. Acesso em: 22 de setembro de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰ “Embora utilizado, em geral para designar formas de representação objetiva da realidade, o realismo como doutrina estética específica se impõe a partir de 1850 na França, triunfando com Gustave Flaubert (1821 –1880) na literatura e Gustave Courbet (1819 - 1877) na pintura. As três telas de Courbet expostas no Salão de 1850, *Enterro em Ornans*, *Os Camponeses em Flagey* e *Os Quebradores de Pedras*, marcam seu compromisso com o programa realista, pensado como forma de superação das tradições clássica e romântica, assim como dos temas históricos, mitológicos e religiosos. O enfrentamento direto e imediato da realidade, com o auxílio das técnicas pictóricas,

que destacar a litografia¹¹ que se apresenta como processo antecessor da fotografia dentro do campo da cultura visual no Brasil, tomado até então por obras pictóricas. A litografia contribui para a ampliação da imagem/visual no país. Chiarelli (2005) aponta a litografia como um facilitador da fotografia:

Em pouco tempo esta nova tecnologia de produção/ reprodução de imagens vai ocupar os espaços antes preenchidos pela imagem xilográfica e pela gravura em metal e, ao mesmo tempo, criar outras necessidades para seu uso. O pequeno universo de imagens em circulação no país no final do século XVIII e nas primeiras décadas do século seguinte será consideravelmente ampliado pela litografia nos anos seguintes, fazendo com que os usos da fotografia, quando de fato se disseminam no país (a partir, sobretudo, dos anos de 1850/1860), encontrem um campo já devidamente estruturado por imagens que se espalham pelo cotidiano do brasileiro (sobretudo aquele pertencente à elite branca): rótulos de produtos, cartazes, jornais e revistas ilustrados, paisagens avulsas ou em álbuns, retratos etc., universo que a fotografia ampliará ainda mais (Chiarelli, 2005, p. 82).

Em 1839, os daguerreótipos chegam ao Brasil através do francês Hercule Florence, ano em que se iniciou o Segundo Império, caracterizado por uma nova roupagem na arte brasileira, que tem na figura de Dom Pedro II um entusiasta da arte, incluindo a fotografia. Essa proximidade do imperador possibilitou uma virada artística e o conservadorismo deu espaço

descarta qualquer tipo de ilusionismo. O pintor é simpatizante das posições anarquistas de Proudhon e tem participação decisiva durante a Comuna de Paris, e seria impossível compreender suas decisões estéticas sem considerar suas escolhas políticas. A pintura, arte concreta por excelência, se aplica aos objetos reais, às “coisas como elas são” REALISMO nas artes visuais [...]”. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3639/realismo-nas-artes-visuais>. Acesso em: 22 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

¹¹“A litografia (de *lithos*, “pedra” e *graphein*, “escrever”) é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771–1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral, de calcário especial, conhecida como “pedra litográfica”. Após desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta, etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia conforme o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos. De extensa aplicação na indústria como processo gráfico - por meio do offset -, a litografia é testada por artistas de diferentes épocas. Francisco de Goya (1746–1828) emprega a litografia no período final de sua vida, quando realiza, entre outros, a série *Touros em Bordéus*. Théodore Géricault (1791–1824), Eugène Delacroix (1798–1863) e Honoré Daumier (1808 –1879) são outros exímios na técnica. Daumier, particularmente, executa a litogravura na maior parte de sua obra – calcula-se mais de 4.000 – sobretudo em seus cartuns políticos e charges sociais. Edvard Munch (1863 –1944), por sua vez, reproduz uma série de pinturas de sua própria autoria, como a famosa tela *O Grito*, que passa à litografia, em 1895, e *Melancolia*, 1896. A litografia em cores mobiliza o interesse de artistas franceses como Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (186 –1947) e Édouard Vuillard (1868 –1940), influenciados de perto pelo sucesso das xilogravuras japonesas. Na Inglaterra, é possível lembrar as estampas simbolistas de William Blake (1757–1827) e as imagens de James Whistler (1834 – 1903)”. (LITOGRAFIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>. Acesso em: 26 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

para a fotografia ganhar *status*, contribuindo para uma euforia entre alguns intelectuais artistas da época, uma vez que os mesmos poderiam ressaltar o nacionalismo e o realismo.

Os retratos pictóricos eram vistos como uma arte da alta sociedade brasileira, e havia, assim, o efervescente debate se a fotografia iria tomar o lugar das belas-artes. Para Chiarelli (2005), o medo se tornou viável na academia devido ao fato da fotografia apresentar-se com objetividade e clareza. Pensar na contribuição de D. Pedro II para a fotografia é imaginar também as possibilidades que envolviam uma mudança de ideias dentro do campo das artes, podendo sair de uma visão eurocêntrica, e invocando a nossa própria construção artística, ainda que por pequenos grupos.

Nos movimentos que advém do período de euforia da fotografia, tem vários nomes importantes, como Christiano Júnior, que retratou a sociedade da época entre 1840 e 1860, e Militão, que ficou a cargo de paisagens e cidades. Dando um salto para 1957, temos outro ponto importante com o “Foto Cine Clube Bandeirantes¹²” que viabilizou a fotografia em uma linguagem própria, afastando-se das belas artes, explorando texturas e formas condizentes ao processo fotográfico. Além do mesmo, “O cruzeiro e a Manchete¹³” abrem caminho para outros movimentos, ao possibilitarem à fotografia ganhar espaço e galerias.

Todos esses encontros e movimentos na fotografia nacional, e a aproximação da mesma dos movimentos artísticos, proporcionaram o ganho de notoriedade pela mesma e permitiram que a fotografia adentrasse espaços como museus e galerias. Entre 1960 e 1970 houve um crescimento na fotografia de cunho documental e o que conhecemos hoje como repórteres fotográficos; torna-se necessário apontar a grande contribuição de Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco, cada qual com diferentes perspectivas e olhares apresentaram o Brasil e a Amazônia para o mundo.

¹²“O Foto Cine Clube Bandeirante foi criado oficialmente no dia 28 de abril de 1939, no salão do Edifício Martinelli, centro da cidade de São Paulo, por um grupo de fotógrafos e aficionados por fotografia. A origem do empreendimento está nas reuniões periódicas que o grupo realiza na Photo-Dominadora, loja de artigos fotográficos, na rua São Bento, de propriedade de Antônio Gomes de Oliveira e Lourival Gomes Cordeiro, ambos praticantes dessa arte. O interesse pelo ofício e o empenho em promovê-lo e divulgá-lo estão na base da criação do “fotoclube”. O nome escolhido refere-se à figura histórica e desbravadora do bandeirante, que, segundo eles, sintetiza a missão de desbravar uma modalidade artística ainda pouco explorada no Brasil” FOTO Cine Clube Bandeirante (FCCB). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/foto-cine-clube-bandeirante-fccb>. Acesso em: 22 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

¹³ FOTOGRAFIA no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3787/fotografia-no-brasil>. Acesso em: 23 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Nota-se, porém, que ao citar Sebastião Salgado é imprescindível mencionar as controvérsias em torno de seu processo artístico. Embora sua obra, como produto de exportação, exponha as nuances éticas e sociais do Brasil, o ato de embelezar ou posar determinadas cenas em seus trabalhos levanta questionamentos sobre o processo artístico e a moralidade envolvida, ainda que sejam inegáveis suas contribuições.

É notável que a fotografia propiciou a mudança de ideia do que seja arte e sobre a técnica pictórica, porém, quando analisamos o papel da mulher na fotografia, acabamos esbarrando novamente na fantasia da musa inspiradora e não da produtora e criadora de imagem.

1. 3. 2 As lentes femininas: mulheres fotógrafas

Pensar em um enredo que traz a ideia de mulheres fotógrafas é percorrer uma história da arte de quase invisibilidade, em que seus nomes foram creditados a outros ou esquecidos. Porém, não devemos deixar de destacar que mulheres sempre produziram: o que ocorre é o pouco destaque sobre seus feitos artísticos, filosóficos e históricos. Quando é apontado o que fizeram, não lhes é atribuída a alcunha de “gênio intelectual”, um termo que, por tradição, é reservado aos homens. Essa exclusividade no uso do termo nos leva a refletir sobre o motivo de tão poucas referências femininas terem conseguido romper a bolha de genialidade artística. Essas mulheres, quando reconhecidas, são vistas como excepcionais, não havendo espaço para mediocridade entre elas. Essa lógica reforça que a expressão "gênio" carrega em si uma ideia implícita de pertencimento a um único gênero, historicamente associada ao masculino.

Torna-se necessário pensar na contribuição dessas mulheres ao longo da história, e sobre como as mesmas, por diferentes períodos, ficaram na frente de tela e de lentes, sendo observadas e, ao mesmo tempo, retratadas. Refletir sobre o espaço ocupado pelas mulheres nesses ambientes é desconstruir a imagem de fragilidade e o *status* de mera contemplação. Linda Nochlin nos mostra, ao longo de diferentes épocas e contextos, como as mulheres navegaram por diversos espaços no processo de criação e produção: tanto na escrita quanto nas artes. No entanto, apesar de sua constante presença, são raramente reconhecidas como ‘artistas excepcionais’. Isso ocorre porque as comparações são, na maioria, feitas a partir de uma perspectiva masculina, na qual a grandiosidade só é valorizada quando medida em relação a padrões já estabelecidos (partindo do pressuposto masculino).

A falta de reconhecimento acadêmico acentua a necessidade de investigá-las, pois o que há é uma espécie de silêncio de exclusão, sendo assim Nochlin (2006) enfatiza:

Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções machistas sobre a história. Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos. Se existisse um grande número de mulheres artistas escondidas, ou se deveríamos ter diferentes padrões para a arte das mulheres em oposição à arte dos homens – e não se pode ter os dois – então pelo o que estariam lutando as feministas? Se as mulheres de fato tivessem alcançado o mesmo status que os homens na arte, então o status quo estaria bem (Nochlin, 2006, p. 7).

Quando Linda Nochlin afirma que “nunca houve grandes mulheres artistas”, ela provoca em quem a lê um percurso pela memória, uma tentativa quase íntima de refutá-la e, ao mesmo tempo, lança uma espécie de provocação. Com isso, começamos a compreender que aquelas que conseguimos citar não se limitam ao simplismo da técnica, mas destacam-se por serem excepcionais em suas produções. No entanto, ao trazer essa discussão para o ambiente escolar, torna-se evidente o silenciamento de quem é confrontado com essa questão. Às mulheres não basta o reconhecimento; é necessário também que lhes sejam dadas as mesmas condições e espaços para poderem produzir e se dedicarem plenamente ao processo artístico. Se os padrões fossem realmente igualitários, o *status quo* seria profundamente alterado. Na realidade, a arte possui inúmeros vazios e lacunas que precisam ser preenchidos.

Quando analisada como expressão histórica e cultural, a arte falha em abarcar a diversidade completa da experiência humana, frequentemente marginalizando: gêneros, grupos étnicos e classes sociais. O reconhecimento da genialidade é tradicionalmente restrito a pequenos grupos, em sua maioria homens cisgêneros e brancos. No entanto, ao expandirmos nosso campo de visão, percebemos a excelência florescendo em diversos segmentos artísticos, como a literatura, as artes plásticas e a fotografia, revelando o talento de mulheres, pessoas negras, indígenas e outras vozes historicamente silenciadas.

Nota-se, porém, que quando a arte se expande acaba por encontrar barreiras, muitas vezes sustentadas por argumentos frágeis. Alguns ainda afirmam que a escassa produção feminina é justificada por fatores subjetivos, como se certas características — fragilidade, docilidade e delicadeza — fossem inerentes ao sexo feminino. Pensar em tais características

limita a mulher, pois partimos de uma pré-disposição instalada na sociedade, determinada por uma composição de estereótipos, Nochlin (2016) nos aponta que:

Seria Fragonard mais ou menos feminino que Vigée Le Brun? Ou não seria mais a questão de que todo o estilo rococó francês do século XVIII é feminino, se pensado a partir da escala binária “masculino” versus “feminino”? Se fragilidade, delicadeza e preciosidade devem ser tratadas como marcadores de um estilo feminino, não há nada frágil em *Horse Fair* de Rosa Bonheur, nem frágil e introvertido nas enormes telas de Helen Frankenthaler (Nochlin, 2016, p. 6).

Para Nochlin, os argumentos binários apenas reforçam restrições e imposições que nos levam a pensar em pares, tornando necessário um novo olhar para o reconhecimento e uma consciência das diferentes experiências de artistas, homens e mulheres. Cada um pode ter um estilo próprio que, na verdade, pouco tem a ver com gênero; a experiência do artista é o que realmente importa. Assim, não há arte-maior ou menor, apenas uma variedade de expressões artísticas.

O que limita o reconhecimento das produções artísticas são os estereótipos sociais que invalidam a capacidade de reconhecer a diversidade e complexidade das mulheres no campo artístico, ignorando as desigualdades estruturais que historicamente restringem seu acesso a espaços de criação e reconhecimento. Nochlin destaca que o problema vai além da desvalorização subjetiva da arte feminina: é uma questão concreta de falta de acesso e condições reais para as mulheres se dedicarem à arte.

Essas barreiras incluem a exclusão de espaços educacionais e a obrigação unilateral de cuidar do lar, o que as impedia de escolher livremente entre a vida doméstica e a carreira artística. Ela nos leva a refletir que esses espaços não estavam disponíveis para elas devido a normas sociais que restringiam suas possibilidades, colocando-as na encruzilhada entre a educação e o trabalho doméstico, muitas vezes alheias às próprias escolhas. Ao invés de serem vistas como barreiras naturais, essas ideias precisam ser desmanteladas para que o talento e a genialidade, em todas as suas formas, possam ser plenamente reconhecidos.

Descobrir novas brechas entre ambientes fechados torna-se uma maneira de produzir conceitos inovadores na arte e na literatura, buscando uma identidade em consonância com seus pares. Nesse contexto, novos meios, como a fotografia, possibilitam o pensar artístico através do olhar do outro, desvinculando-se de grupos hegemônicos. Dando a possibilidade da fuga de barreiras normatizadoras. Sobre tal ideia, Maria Clara Hallal (2022) aponta que:

Além da questão da experiência, temos que levar em consideração que o aparelho fotográfico pode ser um meio de resistência contra a opressão, seja patriarcal, social, colonial e política. Logo, se formos pensar em um olhar feminino para as imagens, temos que questionar os regimes de poder e de visualidade das/nas artes (Hallal, 2022, p. 21).

Ao buscar novos olhares, questionamos as máximas tradicionais e abrimos espaço para novos deslocamentos, permitindo que vozes historicamente marginalizadas expressem suas visões e experiências. A fotografia, nesse contexto, pode ser vista como um alento na produção artística feminina, oferecendo às mulheres a possibilidade de criar dentro de suas rotinas. Ainda que seja uma forma de arte que exige dedicação, a fotografia permite que a mulher se veja e se perceba como criadora, livre das imposições e demandas sociais, expressando-se a partir de sua própria perspectiva. Hallal (2022) ainda nos apresenta:

Compreendo que o fazer artístico é permeado de distintas hegemonias e elementos: cisgênero, heterossexual, brancas, europeias, questões de classe, corpo, etc. Ao pensarmos em todas as esferas — livros; exposições de arte; fotografia; cinema, etc., tudo o que não for o “ideal” homem, cis e branco, não é muito valorizado. Logo, é possível que uma série de situações sociais faça com que seja mais difícil para as mulheres produzirem arte. Em concordância a isso, a artista-pesquisa Griselda Pollock afirma: “O critério da grandeza já era definido pelo masculino” (Pollock, 1988, p. 2) (Hallal, 2022, p. 21).

Se a grandeza é pré-determinada, esbarramos na normatização das coisas, e torna-se necessário afirmar que todo processo artístico é um ato político em maior ou menor intensidade, como também social, econômico, étnico e de gênero, pois o mesmo envolve privilégios, sejam eles sociais ou educacionais. A genialidade de alguns artistas homens se deve ao processo educacional que lhes foi ofertado, incluindo o convívio com os “grandes mestres”, que descobriram em seus pupilos os verdadeiros gênios de épocas futuras (Nochlin, 2016).

Contudo, não basta que a mulher se torne uma artista; é crucial reconhecer a concretude dos fatores externos que influenciam essa trajetória. Tão importante quanto isso é refletir sobre as mulheres artistas e destacar aquelas que conseguiram romper com os padrões sociais e econômicos aristocráticos, realizando-se por meio de seu próprio processo de criação, desvinculando-se da perspectiva masculina.

Torna-se necessário reafirmar que a arte não é simplesmente uma atividade livre, dotada de magia e de elementos transcendentais, na qual um gênio surge em condições improváveis ou é uma prática controlada pela natureza. A mesma é condizente com um trabalho árduo, frequentemente realizado em ambientes propícios ao seu surgimento. Essa atividade está inserida em um contexto social, que acaba por influenciar a produção. Nota-se, no entanto, que

o fazer artístico não é parte de um processo de romantização, ele está íntimo de elementos que percorrem a sociedade e as oportunidades, bem como estudos e análises. A partir dessa perspectiva, Nochlin (2006) afirma que:

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (Nochlin, 2006, p. 23-24).

Devemos reconhecer que esses ambientes fazem parte de um contexto social predominantemente masculino e ainda são, em sua maioria, dominados por homens. Observa-se, entretanto, que espaços podem ser modificados, invadidos e preenchidos todas as vezes que houver brechas visíveis. Essas lacunas podem ser ocupadas por grupos considerados minoritários, como é bem exemplificado pelo acesso a escritoras como Nochlin e Sontag, que exploraram esses espaços e produziram uma literatura problematiza a falta de difusão do ponto de vista e do fazer artístico das mulheres.

Ao interrogar se existem mulheres artistas, reafirma-se a fragilidade do campo de gênero nas artes. Se existiram mulheres artistas? — Sim, elas existiram e existem, nos resta reconhecer e difundir seus trabalhos, que se estendem em várias áreas. Na história da fotografia podemos observar diversos destaques significativos relacionados à própria vanguarda fotográfica, em diferentes movimentos.

As fotógrafas a serem apresentadas neste ponto passaram por um recorte geográfico e temático, no qual as mesmas estão no cerne de um processo de criação. Ao refletir sobre fotógrafas, busca-se vivenciar todas as suas narrativas enquanto mulheres inseridas na sociedade. Esses movimentos que envolvem o gênero feminino se encontram sempre interligados com movimentos feministas, pois as experiências acabam sendo vivenciadas em grupos, como aponta Nochlin (2006): “E, certamente, a arte produzida por um grupo de mulheres — conscientemente unido e intencionalmente articulado — determinado a impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina deve ser identificada como arte feminista — ou feminina” (Nochlin, 2006, p. 3).

Essa interação entre os grupos cria a possibilidade de coletivos, permitindo a construção de obras que dialogam com o mundo. A partir dessa análise das mulheres na arte, torna-se necessário citar algumas fotógrafas, pois, ao reconhecê-las, trazemos à luz sua

genialidade. Contudo, a lista a ser apresentada não segue uma linha do tempo cronológica; são nomes que se destacam em processos artísticos construídos a partir de suas realidades como mães, mulheres, esposas, ativistas e feministas na América do Norte, latina e caribenha, fotógrafas como: Dorothea Lange, Cindy Sherman, Anna Maria Maiolino, Francesca Woodman, Annie Leibovitz, Diane Arbus, Margaret Bourke-White, Tina Modotti, Ana Casa Broda, Gabriela Rivera Lucena; somente para citar algumas fotógrafas em âmbito nacional destaque para: Rosângela Rennó, Ana Carolina Fernandes, Cris Bierrenbach, Nair Benedicto, Claudia Jaguaribe, Rochelle Costi, Claudia Andújar, Susana Dobal, Camila Fontenele, Patrícia Gouvêa, Sheila Oliveira.

Ao pontuar tais fotógrafas, escolhemos lançar luz em duas em especial: Cindy Sherman e Camila Fontenele, cada qual com seu processo artístico e métodos de ensaio. Seus trabalhos se distinguem por conter uma narrativa em torno do mundo feminino e do autorretrato, problematizando a representação do corpo. Ambas produzem uma *performance*, apresentando seus corpos por um eu lírico.

A *performance* se faz presente nas obras de ambas as fotógrafas ao apresentar o corpo por meio de questionamentos e críticas às visões externas que moldam o gênero feminino. Elas desafiam as noções convencionais sobre identidade e comportamento, transformando a *performance* em uma ferramenta para explorar as interconexões e as complexidades do corpo na sociedade. Essa abordagem não apenas revela as pressões sociais, mas também proporciona uma nova perspectiva sobre a autoexpressão e a identidade feminina, enfatizando a força e a diversidade das experiências mulheres, sobre o corpo enquanto ato performático. Glusberg aponta que:

O tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção ao seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos. Essa perda de cisão e maniqueísmo teórico, pesquisada por meio de frondosos tratados de filosofia, encontrou um antecipador genial: Pascal. De suas afirmações, infere-se que o corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte ou a origem de seus comportamentos (Glusberg, 2005, p. 58).

Quando refletimos sobre “desalienar” e romper com ideias pré-determinadas, consideramos que o corpo é uma matéria moldada por influências externas. Ao desafiar esses padrões sociais e culturais, que muitas vezes consideramos inatos, criamos uma problematização em torno dos comportamentos estabelecidos e, mais especificamente, dos olhares estereotipados que os cercam. Essa desconstrução nos permite questionar as normas que definem como percebemos e representamos o corpo, promovendo uma reflexão mais profunda sobre a identidade e a individualidade. Ao refletirmos sobre a ruptura de padrões,

percebemos que a produção da fotógrafa Cindy Sherman tem como principal intuito mostrar mulheres por meio de autorretratos. Em cada foto ela constrói uma personagem ou *persona* através dessas imagens. Como espectador esbarramos na problematização da imagem, questionando até que ponto essas telas apresentam uma realidade da vida ou são apenas construções ficcionais.

Cindy Sherman é uma fotógrafa e artista feminista americana que introduz em seu trabalho um olhar de expectadora e de modelo, possibilitando uma leitura diversa do corpo feminino e dos papéis que a mulher exerce, como extensão de si mesma. Cindy Morris Sherman nasceu no estado de *New Jersey*, Estados Unidos da América (EUA), 1954; desde muito cedo teve contato com a fotografia; deve-se ressaltar que as artes eram algo que fazia parte da sua vida. Ainda jovem ingressou na faculdade de artes, desenvolvendo desenhos e pinturas realistas, mas logo desistiu por achar aquilo cópias das expressões. Em entrevista Sherman ainda afirma: “não tem mais nada para se dizer [através da pintura]. Eu estava meticulosamente copiando a arte dos outros e então eu percebi que eu poderia apenas usar uma câmera e colocar o meu tempo em uma ideia” (Sherman, 2016¹⁴).

Ao longo de sua vida, Cindy Sherman foi levada ao campo da imagem como modelo e fotógrafa; em seus autorretratos a artista articula a imagem feminina como um ato político, social e provocador. Para Laura Mulvey¹⁵, Sherman é uma camaleoa performática que faz da sua arte uma maneira de expressar a contemporaneidade, a mesma ainda afirma que:

Os trabalhos de Cindy Sherman são fotografias. Ela não é uma fotógrafa, mas uma artista que usa a fotografia. Cada imagem é construída em torno da representação fotográfica de uma mulher. E cada uma dessas mulheres é a própria Sherman,

¹⁴ Cindy Sherman, Entrevista à Revista Nítida; Publicado em 21 de abril de 2016 por Livia Auler Nítida – fotografia e feminismo é um coletivo que busca a equidade no mundo da fotografia. Atua desde 2015, quando foi criado na cidade de Porto Alegre – RS, constituindo um dos primeiros coletivos de fotógrafas do Brasil. O ponto de partida para a criação do grupo foi o sentimento de incômodo das integrantes ao notarem a invisibilidade das mulheres na história da arte e da fotografia, bem como o machismo presente no meio profissional. Para buscar preencher essa lacuna, desde o início foi criado um blog onde são divulgados resultados de pesquisa séria e comprometida sobre o contexto contemporâneo e também de resgate histórico de muitas mulheres pioneiras esquecidas pela escrita da história masculina e branca. Também são realizadas ações de formação para mulheres com palestras e cursos em universidades, escolas e festivais de fotografia. O grupo atua a partir de uma abordagem feminista, buscando construir um espaço seguro para que mulheres que trabalham com fotografia possam aprofundar sua formação teórica no tema e compartilhar desafios da carreira, bem como dar seguimento aos seus projetos pessoais voltados à imagem. Atualmente o coletivo é composto pelas fotógrafas, artistas e pesquisadoras Camila Domingues, Desirée Ferreira, Leli Baldissera e Livia Auler. Acessado em 28 de julho de 2023. Disponível em: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/>

¹⁵ Laura Mulvey (1941) é crítica cinematográfica e feminista inglesa, autora de diversos livros e ensaios sobre cinema e psicanálise, entre eles: *Cidadão Kane* (1992), *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) e *Death 24x a second* (2005). Revista ZUM. Disponível em: <https://revistazum.com.br/> Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman, Cindy Sherman & Laura Mulvey, 2019. Acessado em 28 de julho de 2023.

simultaneamente artista e modelo, transformada, camaleonicamente, em um glossário de poses, gestos e expressões faciais (Mulvey, 2019, p. s/n).

O que Sherman produz é uma série de estereótipos que nos levam a pensar sobre a mulher na sociedade e como os nossos corpos são apresentados e pensados, produzindo um debate feminista, no qual o corpo feminino é também político (Mulvey, 2019). As imagens produzidas a partir do corpo da mulher esbarraram em uma semiótica performática, que se apresenta nas variações do eu feminino, condizente com uma alienação do próprio gênero e de como a mulher é conceituada numa sociedade patriarcal.

Ao analisarmos o processo da artista em produzir o que Mulvey descreve como um “glossário de poses”, encontramos uma conexão com a ideia semiótica. Essa abordagem nos permite perceber as convenções e rituais da vida humana. Para Cindy Sherman, o corpo feminino não é apenas um corpo; ele carrega todos os olhares que recebeu ao longo de sua existência. E para evocar tais percepções, a *performance* se torna o cerne do processo criativo da mesma, ao ser através dela que podemos notar todas as expressões e movimentos culturais que a sociedade vislumbra. Glusberg (2005) nos apresenta esses “sistemas semânticos” a partir de “discurso do corpo”, como parte da sociedade. O autor ainda afirma que:

O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seu desenvolvimento característicos. Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte. Segundo F. Rastier, chamamos comportamento ao conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano, ambos os aspectos implicam, no terreno da performance, uma metalinguagem que os toma a sua observação e os ressignifica, isto é, agrega novos significados a eles (Glusberg, 2005, p. 57).

O corpo produz sua própria linguagem e dá subterfúgios para que essa seja reconceituada. Ao produzir seus autorretratos, Sherman ressignifica suas personagens trazendo seu olhar sobre as mesmas, mulheres que sempre são observadas. Em sua série *Untitled film still*, 1980 (Figura 7); vemos a figura de jovem posando como em cena de um filme preto e branco. Ela olha para o horizonte que se apresenta, repleto de possibilidades que envolvem a condição feminina, nota-se que “maquiagem, saltos, cabelo armado, roupas respeitáveis, mas erotizadas, são todos cuidadosamente colocados’ e ‘feitos’. Sherman, a modelo, se veste a caráter enquanto Sherman, a artista, revela a máscara de sua personagem” (Mulvey, 2019, p. s/n).

Figura 7-Cindy Sherman, United Film Still #58, 1980. Materiais: exposição em gelatina prata. Tamanho: 8x10 pol.; 20,3 x 25,4cm, médio. Direitos de imagem: copyright Cindy Sherman.



Fonte: Sherman, 1980.

O que vemos é uma máscara, aplicável ao ideal de mulher, no qual seu autorretrato se apresenta como uma normatização da feminilidade. Esta mulher pode ser alcançada por qualquer outra, e ao espectador cabe o êxtase da contemplação. Mulvey denomina todos esses traços como “cultura de aparência” (Mulvey, 2009), sendo possível transfigurar diferentes identidades.

Na obra *Untitled (Marilyn Monroe)*, de 1982 (Figura 8), a fotógrafa foca em Marilyn Monroe, enfatizando sua sexualidade, tal como a atriz era conhecida. Ao *performatizar* Monroe, Sherman oferece um novo olhar, em que a figura da atriz se torna apenas uma ideia estereotipada. Essa representação evita uma sexualização explícita, embora preserve as características visuais associadas à figura de Monroe.

Figura 8- Sherman, Cindy. Untitled (Marilyn Monroe), 1982. Materiais: impressão cromogênica. Tam: 20x14 3/8 pol.; 50, 8x37,1 cm, Médio.



Fonte: Schirmer/Mosel, Cindy Sherman. Contracapa Museu de Arte do Condado de Nassau, Fotografia explosiva, p. 30.

Ao apresentar Monroe por seu olhar e sua *performance* corporal, Sherman cria outra persona. Nela vemos a expressão de uma mulher que sabe de seu papel e como a sua imagem é parte de uma identidade coletiva. Ainda que haja o emprego de uma sexualidade, ela é respeitosa e novamente mascarada pela feminilidade do olhar da mulher que produz arte. Contudo, esta visão da Sherman talvez ocorra pelo fato de sua própria experiência enquanto modelo, contribuindo para uma ambiguidade da leitura, pois aquela que produz também é produto. Em seu autorretrato, fica evidente a combinação de leveza e docilidade, quase frágil, expressa pela vestimenta, ao mesmo tempo em que o erotismo também se faz presente. Mulvey (2019) aponta essas características numa perspectiva voyeurista, onde tudo está ali e é pertinente à imaginação, a mesma ainda apresenta que:

O voyeurismo da espectadora é desconfortável. Não há um exibicionismo complementar da parte das figuras femininas e a sensação de estar as observando, sem ser visto, provoca uma mistura de curiosidade e ansiedade. As imagens são, contudo, eróticas. Sexualidade permeia as figuras e suas narrativas implícitas. Sherman performa feminilidade como uma aparência, em que a insistente sexualização da mulher paira, oscilando com respeitabilidade. Porque Sherman usa cosméticos literalmente como uma máscara, ela torna visível o feminino como uma máscara (Mulvey, 2019, p. s/n).

A construção de uma imagem sempre remete à ideia de quem a observa, a mulher como objeto de contemplação, seu corpo é obra. O que Sherman nos apresenta é essa ilusão, que permeia o olhar masculino; o corpo se apresenta como uma ideia de pertencimento, beirando um exibicionismo realista.

O uso dessa construção visual é cada vez mais vivenciado, esses corpos são observados e contemplados, são autorretratos que produzem a satisfação da produção e da exposição da vida, em que só podemos ser validados enquanto indivíduos a partir da construção de imagens. Sherman alcança essa ideia ao produzir um ideal performático, no qual a câmera se apresenta como elo entre o que se deseja ser e o que se é. Conclui-se que o uso da câmera e da própria *selfie* trouxe o advento performático mais próximo, e a ideia do corpo sendo exposto e contemplado tornou-se uma ideia factual.

Se o objeto de estudo da Sherman é o corpo feminino, a partir de um estereótipo do observador, a artista performática brasileira Camila Fontenele traz o corpo feminino como ele é, com toda a sua dimensão e pertencimento. Camila Fontenele Miranda é uma pesquisadora e artista visual radicada em Sorocaba–SP, nascida em 1990. Ela trabalha na área cultural e atua como fotógrafa *freelancer*, artista visual e pesquisadora. Mestre em Estudos da Condição Humana pela Universidade Federal de São Carlos, também já desempenhou o papel de curadora em festivais. Suas pesquisas remontam à ideia de corpo e para tanto ela utiliza múltiplos artifícios artísticos: autorretrato, fotografia, vídeo performance, desenho e escrita. Fontenele aponta que o corpo é algo pertinente e permanente em sua obra. Em conversa com Camila Fontenele, ela relatou que¹⁶:

O interesse pelo corpo é algo muito pertinente no meu trabalho, assim como o autorretrato, apesar de ter atravessado por um hiato quando essa prática tornou-se profissionalmente efetiva na minha vida. Em 2018, através da videoperformance “Eu, Baleia”, retomo esse lugar de estar na frente da câmera refletindo sobre o corpo gordo,

¹⁶ Os trechos a seguir referem-se a conversas pontuais via e-mail com a artista paulista Camila Fontenele, nas datas de 31 de junho de 2023 a 21 de setembro de 2023, e a retomada dessas conversas de 30 de setembro de 2024 a 14 de outubro de 2024.

mas não só. Acredito que, ao se debruçar no meu trabalho, seja importante que o entendimento da gordura seja expandido. Dessa forma, essas fotos fazem parte de um processo de pesquisa maior que desemboca, principalmente, na série de desenhos chamada "Camuflagem para Descansos" e na minha dissertação "Só a água sustenta o nosso peso¹⁷".

Em *Eu Baleia* (Figura 9), Camila explora as nuances do corpo em movimentos rítmicos, como ondas que o tornam presente. Esse corpo, que muitas vezes desafia padrões convencionais de beleza, revela em seu vídeo performance a leveza e singularidade da água, em diálogo com o movimento dançante, toda a expansão com que a artista expressa o corpo, ampliando sua representação e suas possibilidades.

Figura 9: Fontenele, C. *Eu, Baleia*. Vídeo performance, 2018.



Fonte: disponível em <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>. Acessado em: 10 de outubro de 2023.

Se o corpo é uma fonte central em seu trabalho, também se pode afirmar que a relação entre o corpo e o que entendemos como padrões de beleza é igualmente relevante. A artista explora a possibilidade de o corpo se adequar — ou não — a formas e modelos pré-estabelecidos, questionando as normas e expectativas sociais.

¹⁷ Fontenele, Camila. Conversas via e-mail, 29 de junho de 2023 a 21 de setembro de 2023 e 30 de setembro de 2024 a 14 de outubro de 2024.

A inércia, preguiça, improdutividade e lentidão, entre outros estereótipos, são frequentemente associados à gordura. No entanto, apesar dessas palavras que sugerem falta de movimento, não podemos afirmar que o corpo gordo desfruta de descanso pleno. Pelo contrário, essas corporeidades são frequentemente alvo de diversas formas de violência que, como uma lâmina afiada, destroem qualquer chance de paz. O mundo, como o conhecemos, não oferece oportunidades para desfrutar de tranquilidade. Dessa forma, corpos volumosos, especialmente quando racializados, vivem constantemente em estado de alerta¹⁸.

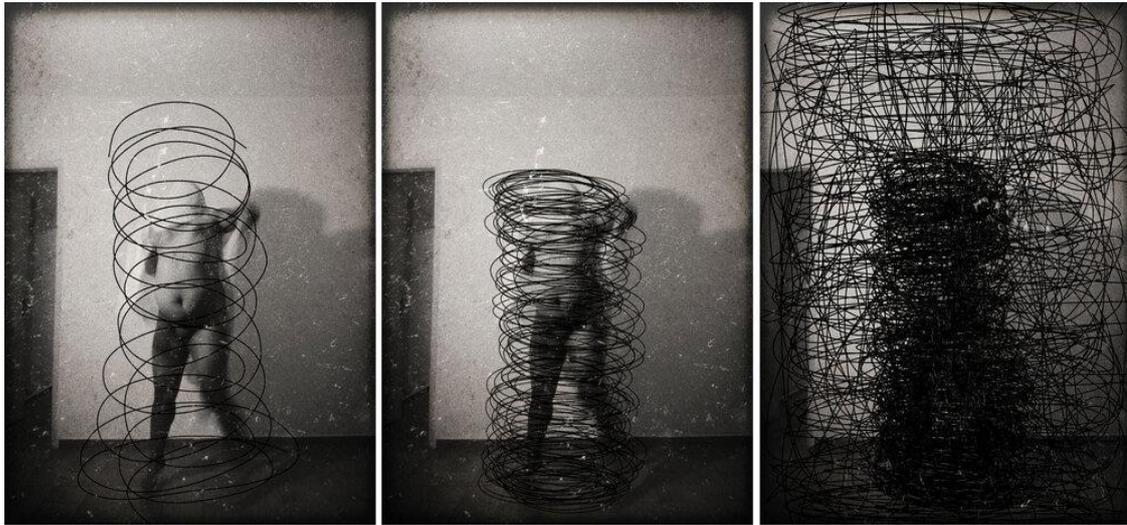
Todos esses estereótipos negativos em torno do corpo, como inércia, preguiça e lentidão, são frequentemente associados a corpos gordos, especialmente aos femininos, criando uma falsa ideia de que esses corpos estão sempre em repouso ou "improdutivos". Essa visão perpetua uma violência simbólica sobre o corpo gordo, assimilando-o à ideia de desleixo ou preguiça natural, justificando, assim, a falta de mudança. Essa percepção acaba reforçando processos de discriminação — sociais, psicológicas e físicas.

Quando ampliamos o escopo e olhamos para grupos racializados, percebemos que essa violência se naturaliza ainda mais, criando uma concepção de exclusão e inadequação como algo inerente. A ideia de que esses corpos "não se encaixam" se torna quase uma norma, invisibilizando as experiências de opressão e marginalização que esses grupos enfrentam diariamente.

Diariamente, Camila Fontenele provoca reflexões profundas em suas obras, expandindo o olhar para além do superficial e focando na ideia do corpo como ele realmente é. Um exemplo marcante dessa abordagem é sua obra *Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa* (2020) (Figura: 10), que, posteriormente, deu origem ao projeto de pesquisa *Camuflagem para descanso*.

¹⁸ Item 12.

Figura 10-Fontenele, C. Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais se separa, 2020. Impressão sobre papel Photo Rag. 308g 20x25cm (cada).



Fonte: Disponível em <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>. Acessado em: 10 de outubro de 2023.

A obra destaca sua capacidade de desafiar convenções e preconceitos sobre os corpos, convidando o espectador a reconsiderar as categorias que muitas vezes nos separam. Sobre tal obra, a artista expõe em conversa como foi o processo criativo e todas as implicações contraídas a partir do processo. Fontenele (2024) expõe que:

Quando você pergunta sobre minhas inspirações, desafios e visão na produção do tríptico “Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa”, preciso voltar em momentos anteriores, à minha antiga casa e ao contexto da pandemia, com o isolamento que ela trouxe. Lembro de colar folhas de papel A1 na parede da sala e, ali, realizar anotações com carvão e estudos de autorretratos. Esses registros, que mais tarde rabisquei com a ajuda de um editor de imagens no celular, acabaram se transformando em desenhos, animações e textos curtos em um caderno que chamo de “Camuflagem para Descansos” (em breve, um texto sobre esse processo será publicado no livro “Fat Performance Reader”, pela editora Intellect Books). Naquele período, eu buscava não apenas uma reaproximação com o meu corpo e sua forma, mas também uma percepção das oposições que conectam movimento e inércia, cansaço e descanso, humano e não-humano (vidas vegetais, aquáticas, minerais, etc). Tudo isso se misturou com a necessidade prática de comprar uma cama e o medo de não conseguir pagar as parcelas — eu estava exausta (e ainda sinto esse cansaço). Entretanto, percebo que esse processo não parte de um ponto específico; ele é uma construção em constante transformação, que se entrelaça a diversos outros processos e se manifesta em diferentes suportes. A fotografia foi uma dessas materializações, escolhida pela afinidade que tenho com a técnica, já que grande parte da minha prática passa por ela antes de se expandir para outros meios¹⁹.

O que ela nos apresenta é o transporte das possibilidades de um corpo que se apresenta como é, o rompimento da visão externa, esse corpo feminino sempre é visto,

¹⁹ Item 12.

corrompido, observado e inúmeras vezes marginalizado. Em sua sequência artística, nota-se a permanência e o discurso do corpo feminino *performatizado* — um traço comum entre as duas artistas, que utilizam a performance para reforçar o discurso do corpo. Esse corpo está em evidência, mas, ao mesmo tempo, camuflado em uma espiral de rabiscos ordenados e desordenados. É interessante como a palavra “exausta” se destaca ao descrever todo o processo, sugerindo um cansaço que pode surgir em outro ponto de nossa conversa:

Especificamente neste trabalho, mesmo que a palavra "camuflagem" ainda não estivesse presente como conceito de pesquisa, eu buscava — o que hoje compreendo como um método de descanso — um movimento de desaparecimento e aparição que possibilitasse a esse corpo, que vive num limbo entre a invisibilidade severa e a visibilidade extrema, a capacidade de confundir e perturbar tudo o que reproduz a exaustão constante da sua existência. Diferente do que poderíamos imaginar, a desaparecimento aqui não é sinônimo de aniquilação ou invisibilidade sistêmica — algo que, inclusive, conecta-se à sua segunda pergunta sobre mulheres, mas que também diz a respeito sobre pessoas racializadas, corpos dissidentes de gênero e sexualidade, PCD's, pertencentes a classes sociais mais baixas ou regiões marginalizadas. A desaparecimento, nesse contexto, é uma proposta especulativa de um espaço possível, mesmo que seja efêmero. A série pode ser vista de trás para frente ou vice-versa, pois trata daquilo que, através de sua insistência, tem o poder de gerar ruptura e diferenciação em meio à normatividade (algo semelhante ao que abordo no tópico "espiráculo" da minha dissertação “Só a água sustenta o nosso peso”). A aparição, aqui, não se trata necessariamente de visibilidade, mas de um enunciado. As baleias, que conhecem profundamente seus trajetos e os ajustam sempre que necessário, também são uma boa metáfora para entender esse trabalho e seus desdobramentos²⁰.

A artista descreve seu processo criativo como uma busca por “descanso” por movimentos de desaparecimento e aparição, permitindo que o corpo escape da exaustão entre invisibilidade extrema e visibilidade intensa. Essa exaustão que a artista afirma vem do próprio ato de existir e se perceber como indivíduo. Ao explorar a complexidade e a singularidade do corpo, Fontenele visa criar um espaço de reflexão e empatia, promovendo uma visão mais inclusiva e plural da experiência humana.

Nessa série de 3 fotografias produzidas em longa exposição e desenho, vemos construir uma narrativa a partir de seu autorretrato que se apresenta por corpo muitas vezes maltratado por dietas e padronização, de uma personificação do que seja beleza vinculada à saúde e sexualidade. Em torno de uma sociedade que dita as regras de pertencimento e análise do que é certo. Em seu trabalho subsequente, “Eu Baleia”, uma vídeoperformance que dá origem ao projeto de mestrado “Só a água sustenta o nosso peso”, a artista explora a relação do corpo com os ambientes ao redor, sejam eles geográficos ou paisagens. Observa-se que a obra

²⁰ Item 12.

concentra a ideia de um corpo percebido como pesado, enquanto revela, ao mesmo tempo, a leveza dos espaços que nos rodeiam. A artista ainda pontua que:

Esse trabalho surge da observação e vivência de corpos gordos que, devido à barriga protuberante, no ato de deitar horizontalmente, se acobertam em forma de grandes pedras, montanhas, vulcões e ondas do mar. Compreendo a camuflagem como um método performativo de desaparecimento/aparição que viabiliza a esse corpo que vive em um limbo entre a invisibilidade severa em consequência de uma visibilidade extrema — além do ódio (e o desejo de aniquilação) que não deve ser reduzido às questões relacionadas com estética e saúde, pois quando analisamos a gordura por uma lente crítica e colonial, desvelamos um contexto racista, complexo e, sobretudo, ambíguo — a capacidade de confundir e transtornar tudo aquilo que re/produz intensa exaustão a sua existência (Fontenele, 2020).

A camuflagem não parte de uma ideia de esconder-se, mas sim de uma metáfora expressa por meio da *performance*, onde desaparecimento e aparição permitem que esses corpos, vivendo entre a invisibilidade e a extrema visibilidade, confundam e desafiem as estruturas que causam sua exaustão. Essa exaustão é provocada por uma estética que sintetiza o belo por um discurso único e universalmente apaziguador, como se todos os grupos se encaixassem em uma só unidade.

Quando indagada sobre mulheres artistas, a mesma aponta um conceito ou ideia, retirada dos povos originários, como um lugar onde se encontra as possibilidades do fazer e criar feminino. As dificuldades sempre existiram, porém a artista se encontra no processo de ultrapassar essas barreiras. Fontenele (2024) ainda afirma que:

A questão é que, à medida que me aprofundo nos estudos que visam à crítica do antropocentrismo — ou seja, da centralidade do humano —, as questões de visibilidade e invisibilidade, assim como as categorias que nos definem, acabam sendo abaladas. Nesse sentido, me identifico muito com o conceito de *Nepantla* — uma palavra indígena da língua *náhuatl* que significa um espaço intermediário (entre lugares) —, elaborado pela teórica feminista Glória Anzaldúa, para designar um lugar de transição radical. No espaço de *Nepantla*, ocorre um "choque" que provoca deslocamentos na nossa percepção do mundo, onde a forma como o conhecemos se desfaz. Além disso, há o reconhecimento de que muitos mundos vibram simultaneamente. Por isso, *Nepantla* é, sobretudo, um espaço onde as ficções de poder, identidades, estética, epistemologia e ontologia são postas em xeque. Trago essa reflexão porque acredito que ela ajuda a ampliar a discussão sobre fazer arte sendo mulher no Brasil²¹.

Sobre o rompimento de fronteiras, Camila Fontenele discute a busca por reconhecimento no cenário artístico nacional e como a invisibilidade ainda persiste na

²¹ Item 12.

atualidade. Ela ressalta que, apesar dos avanços, muitos artistas, especialmente mulheres e corpos marginalizados, continuam lutando para serem vistos e ouvidos no circuito cultural; a artista ainda aponta que:

O cenário expõe claramente as dificuldades intrinsecamente ligadas às questões de gênero. A dinâmica da vida e do mercado cultural é permeada por uma constante perversidade. No entanto, tenho experimentado ultrapassar as fronteiras das identidades de gênero, raça, sexualidade, entre outras, tal como no conceito de *Nepantla*. Isso não significa ignorá-las, pelo contrário, é através do conflito e do desejo por novas possibilidades que esses caminhos começam a se abrir — ainda que muitas vezes por meio de campos imaginativos. Posso citar, por exemplo, Ana Mendieta, cujo trabalho é frequentemente restringido às questões de feminilidade e violência, enquanto raramente se aborda o quanto ela também investiga práticas e discussões sobre relações interespecíficas. O mesmo vale para Laura Aguilar. O que tento traçar aqui é que, enquanto mulher que faz da arte o seu ofício, reconheço essas questões e, a partir disso, viso desenvolver estratégias, negociações e recusas. Ao mesmo tempo, desejo não ser confinada a uma arte "temática". Isso quer dizer que, de modo geral — e especialmente sendo quem sou —, não é fácil produzir arte no Brasil. Sou frequentemente ignorada no circuito artístico, tanto pelos temas que abordo quanto pela minha postura de não ceder a certas bajulações e acordos²².

Fontenele reflete sobre a dificuldade de ser mulher artista no Brasil, destacando o conceito de *Nepantla*, da teórica Glória Anzaldúa, que representa um espaço de transição e ruptura de percepções do mundo. Para Fontenele, essa ideia permite desafiar categorias rígidas de gênero, raça e sexualidade, criando novos caminhos através do conflito e da imaginação. Ela menciona artistas como Ana Mendieta e Laura Aguilar, cujos trabalhos são frequentemente limitados a temas específicos, mas que exploram questões muito mais amplas. Em suas obras, Camila Fontenele não deixa de se apresentar como é, entende-se como mulher, na visão dela mesma, isso é presente quando a mesma reafirma “sendo quem sou” (Fontenele, 2024).

A artista paulista desenvolve sua arte por meio de estratégias e recusas, buscando evitar que seu trabalho seja confinado a uma abordagem “temática”, mesmo sendo muitas vezes ignorada no circuito artístico por não se alinhar às convenções do mercado cultural. Em suas obras, os olhares masculinos não são mencionados nem têm relevância, deixando de oprimir ou agredir. Ao contrário de lamentos ou tentativas de ser algo que não é, a arte de Fontenele segue um caminho autêntico, no qual ela explora seu espaço de forma livre e independente, cabendo ao público apenas observar.

Há, no entanto, uma conexão interessante entre Fontenele e Cindy Sherman: ambas abordam a figura feminina, mas de maneiras distintas. Enquanto Sherman explora os estereótipos e idealizações que a sociedade impõe sobre as mulheres, Fontenele centra-se na

²² Item 12.

maneira como as mulheres realmente desejam ser, livres de amarras conservadoras ou ostentações. Esse processo de percepção desafia e confronta diretamente os padrões sociais e estéticos, ou de gosto. Sua obra não se submete às expectativas ou idealizações, oferecendo uma visão genuína e poderosa da experiência feminina

2 O FEMINISMO HÍBRIDO - UMA ONTOLOGIA ESTÉTICA

O hibridismo envolve uma multiplicidade de composições, manifestando-se de diversas maneiras. Nas artes, essa mistura aparece na combinação de diferentes mídias, como fotografia, pintura e vídeo. No campo humano, o hibridismo se revela nas esferas cultural e identitária, refletindo a complexidade das experiências vividas. No contexto do feminismo, pensar sobre hibridismo é reconhecer a interseção de várias tecnologias, linguagens e práticas que compõem os processos de emancipação feminina. Essa reflexão nos permite entender não apenas as ferramentas usadas para alcançar a igualdade de gênero, mas, principalmente, questionar para onde estamos caminhando e como diferentes influências — culturais, sociais e tecnológicas — moldam as trajetórias de luta feminista.

2.1 Notas de um feminismo quimérico

O mito surge mediante uma narrativa oral ou escrita, podendo ser fantasioso, místico ou simbólico. Ele nos conduz a um imaginário alegórico, composto por personagens ou seres híbridos com força e astúcia, delicadeza e pureza, conduzidos por sua própria natureza.

A natureza, por outro lado, é uma pré-determinação de seres, na qual se estabelecem todas as condições de um ser, enquanto indivíduo e gênero. Observa-se que alguns grupos ficam à mercê da ideia de natureza, na qual ela se torna imutável, algo biológico e permanente, findando em si a possibilidade de um debate, tomando o natural como algo limitante.

Muito do que narramos e pontuamos sobre gênero trespassa a ideia de natural e biológico, como se a definição do gênero se limitasse ao sexo, e dentro desse aspecto acabamos categorizando a ideia de mulher e de feminino condizendo com as relações culturais; quando adstrita à esfera doméstica, é uma mulher boa, e no momento que deseja romper tais barreiras, ela se torna má. Essas estruturas reforçam o discurso sobre a natureza, onde todas as imposições e restrições são coerentes com o *status quo* feminino, sobre esse aspecto. Sobre esse aspecto, Norma Telles (2006), compondo a obra “História das Mulheres no Brasil”, aponta:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como potência do mal. Esse discurso que naturaliza o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição (Telles, 2006, p.403).

Esse discurso sobre a natureza feminina atribui à mulher apenas a observação: o labor feminino não está no ato de criar e sim de manter vivo e nutrido, a ela não é atribuída a subjetividade em torno da criação. Telles (2006) ainda complementa que:

Tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista tornou-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e de servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora (Telles, 2006, p. 403).

Ao feminino cabem vários atributos e qualidades, mas sempre será o elo entre o objeto e o criador que produz a técnica. Por sua vez, à mulher é reservada a vida íntima, a própria submissão. A criação não compete ao gênero feminino, pois, mesmo sendo ela quem rabisca a sobra de seu amado, cabe ao homem dar forma ao barro, não compete à mulher a técnica, somente a emoção. Observa-se que ocorre um apagamento criativo da figura feminina que ocorre pela sua própria posição no conceito de gênero.

As questões que permeiam o gênero feminino estão presentes em todos os campos. Porém, dois nos chamam atenção: as relações que envolvem a arte e o ideário feminino do mito da mulher deusa. Tais ideários expõem as esferas simbólicas que envolvem o gênero em torno de estruturas pré-discursivas, nas quais as mulheres são vistas como deusas que têm esplendor espiritual, em comunhão com a arte que apresenta o corpo feminino como expressão do torpor das paixões.

A cultura do apagamento feminino, ou o processo de silenciamento na história e na construção filosófica, reflete uma divisão entre os que são a favor e os que são contra o feminismo. No entanto, aqueles que reafirmam essa polaridade interpretam geralmente a sociedade a partir de uma visão dualista e binária da natureza humana e da vida.

As sociedades patriarcais tendem a adotar uma visão essencialista e absolutista como reforço da ideia de natureza humana, uma maneira de justificar a dominação do homem sobre a mulher. Essa conduta do silêncio é parte de movimento de poder: isto é notável dentro do campo da filosofia, no qual há uma improdutividade feminina, pois as mesmas têm que passar pela validação do sexo masculino. Sobre isto, Tiburi (2003) ainda afirma:

A história das mulheres na filosofia contribui para a escrita de uma história do silêncio, uma história do recalque, mais do que do esquecimento. Não basta - para fazer justiça ao passado - fazer uma lista dos nomes que constituíram essa história como se pudéssemos, por um artifício de arquivo, dar sentido à memória e resgatar ou enterrar simbolicamente nossas mortas e injustiçadas. A produção do futuro, sua

invenção, depende dos gestos de retomada, resgate e salvação, do presente. A ação reflexiva - declarada no feminismo - precisa atingir a todos os envolvidos com a espécie humana. (Tiburi, 2003, p.s/n).

O silenciamento remete a uma ideia de improdutividade que configura os parâmetros de uma sociedade determinada por homens. Deve-se refletir sobre subterfúgios em torno de um feminismo plural, que possa de alguma maneira reconfigurar a história presente. Essa visão de retomada e de uma justiça do não silenciamento aponta a necessidade do resgate da produção feminina. E este é condizente com o discurso dos movimentos feministas, que, por vezes, retomam a ideia da valorização da criação em diversos campos do conhecimento.

Ao retomar a ideia de gênero e analisarmos o conceito de mulher, acabamos por limitá-lo a uma única categoria: mulheres brancas. Esse é o ponto que Butler crítica ao apontar como a noção de uma identidade comum generaliza e desconsidera a multiplicidade que envolve o gênero. Esse viés de singularidade estabelece parâmetros restritivos, separando os segmentos sociais daqueles que detêm o poder. Para Butler (2003):

Além das ficções “fundacionistas” que sustentam a noção de sujeito, há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, mulheres — mesmo no plural — tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. Como sugere o título de Denise Riley, *Am I That Name?* [Sou eu este nome?], trata-se de uma pergunta gerada pela possibilidade mesma dos múltiplos significados do nome. Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (Butler, 2003, p. 20).

Ao limitar o conceito da palavra mulher, acabamos nos atendo apenas ao sexo e reduzimos a mesma a uma simples definição da imagem do que seria o sexo feminino. Essas fraturas que compõem a sociedade demonstram as estruturas que estão em consonância com a história do homem em contramão com a da mulher, pois o conceito que envolve a própria etimologia só aponta conotações de uma exclusão.

O gênero encontra-se, no entanto, interseccionado com outras marcas identitárias, como raça, classe, etnia e sexualidade; quando não mencionamos tais ideias, há uma aparente homogeneidade de discursos ou identidade comum, que se torna insuficiente e falha ao captar a complexidade do apagamento feminino. O que deveria nos unir acaba nos afastando e

segmentando, dando a validação ao discurso masculino. A filósofa Donna Haraway apresenta em sua obra como essas relações femininas devem ser analisadas, ressaltando a necessidade de uma visão não geral, mas pela singularidade, a autora ainda afirma que:

Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença em uma unidade “essencial”. Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado (Haraway, 2009, p. 47).

A consciência de classe, raça ou gênero não emerge de experiências comuns, mas é forjada via histórias individuais, construídas em uma sociedade que compreende como a generalização pode enfraquecer determinados discursos. Françoise Vergès, feminista, cientista política francesa, reforça essa perspectiva ao apontar que um discurso de homogeneidade acaba por ser excludente, ao falhar em abarcar todas as experiências e particularidades envolvidas, Vergès (2020) considera que:

O feminismo inclusivo desejado em "Sejamos todos feministas" se revela inatingível, já que as mulheres como um todo não são iguais e os homens como um todo não são iguais; assim, as mulheres deveriam aspirar à conquista da igualdade em relação a quais homens? O racismo e a divisão em classes sociais, na medida em que se combinam, também se opõem. Em outras palavras, o argumento de "Sejamos todos feministas" é falacioso por dois motivos. Por um lado, ele propõe uma ideia de feminismo inclusivo que obscurece toda a crítica aos feminismos negro e decolonial. Estes propõem justamente libertar toda a sociedade, e não uma “separação” dos homens. Por outro lado, tal argumento reduz o feminismo a uma mera mudança de mentalidade válida para todas as mulheres e todos os homens, em todos os momentos e em qualquer lugar (Vergès, 2020, p. 75).

A reflexão sobre a sociedade a partir de uma máxima universal igualitária pode facilmente entrar em choque com a realidade concreta, especialmente quando tentamos construir discursos que soam utópicos e distantes das condições reais de vida. Como Vergès sugere, esses discursos, ao invés de promoverem a igualdade, acabam por intensificar a segregação. A igualdade proposta por uma mudança de mentalidade é insuficiente se descolada das particularidades.

O desafio, então, é abandonar o idealismo superficial e construir ferramentas concretas que abordam as desigualdades de forma tangível e eficiente. Como “quimeras evolucionárias”, esses mecanismos precisam ir além do discurso e promover mudanças

estruturais profundas. Embora tenhamos avançado na compreensão do que constitui a sociedade, ainda há muito a ser feito, ainda há um longo caminho a percorrer.

As relações sociais revelam afinidades entre diferentes segmentos, mas não há uma identidade geral que promova um bem comum e coletivo. Adotar essa lógica universal pode silenciar as múltiplas camadas que compõem a sociedade contemporânea e obscurecer as redes de pertencimento que poderiam ser expandidas para incluir mais indivíduos.

Essa noção de coletividade não alcançada faz parte de um discurso hierárquico, no qual subgrupos enfrentam preconceitos estruturais e culturais. As narrativas, ao não englobarem a totalidade das experiências, colocam o discurso feminista em uma encruzilhada, onde os aspectos sociais e étnicos se apresentam como barreiras. Para mulheres brancas, essas questões são mais palpáveis, enquanto para mulheres negras, elas esbarram na própria concepção da cor. Essa característica reflete-se na concepção de sexo e gênero, frequentemente limitada a um viés biológico e social, que ignora a complexa política de poder envolvida. Nesse sentido, Haraway, filósofa estadunidense, aponta:

A categoria “mulher” nega todas as mulheres não brancas; a categoria “negro” nega todas as pessoas não negras, bem como todas as mulheres negras. Mas tampouco existe qualquer coisa que se possa chamar de “ela”, tampouco existe qualquer singularidade; o que existe é um mar de diferenças entre os diversos grupos de mulheres estadunidenses que têm afirmado sua identidade histórica como mulheres estadunidenses de cor. Essa identidade assinala um espaço construído de forma autoconsciente (Haraway, 2009, p. 49).

Nota-se, portanto, que é impossível falar sobre a mulher sem considerar as diversas categorias que envolvem o termo. Mesmo ao pontuá-las, ainda não se alcançam conceitos claros, pois o discurso feminista precisa ser pensado para a maioria, embora enfrente barreiras sociais e culturais. Transpor esses princípios exige ultrapassar o que entendemos como identidade histórica, pois quando usamos “mulheres” acabamos não englobando negras, latinas, caribenhas, periféricas e faveladas. Falar sobre todas as mulheres não é o mesmo que falar para todas, havendo assim uma “dupla desvantagem da raça e do sexo” (Vergès, 2020). Donna Haraway utiliza os termos “parentesco político” e “identidade histórica”, o que sintetiza afirmar que falamos para os “nossos”, não para o todo.

Tanto Haraway quanto Vergès apresentam características importantes relacionadas ao trabalho feminino e aos jogos de poder que permeiam a ideia de liberdade por meio de uma economia participativa feminina. No entanto, essa noção de liberdade frequentemente se revela

ilusória, manifestando-se como uma forma de alienação que contribui para uma desigualdade crescente entre as mulheres.

Essa divisão torna-se evidente nas diferentes realidades vividas por mulheres que alcançam o sucesso, frequentemente moldadas a partir de “modelos masculinos de sucesso”, em contraste com aquelas que ocupam papéis de cuidadoras, dedicadas a servir aos outros. Vergès (2020) aborda o trabalho feminino considerando a ideia de classe e a divisão do trabalho. A autora ainda afirma que:

Mesmo com a diminuição gradual das desigualdades de gênero, vão surgindo novas formas de desigualdade entre as mulheres: por um lado, há mulheres com uma carreira interessante e bem remunerada, capazes de conciliar o modelo masculino de sucesso profissional com a vida familiar e as restrições domésticas; por outro, há aquelas que se ocupam de empregos precários, de trabalhos em tempo parcial involuntários, recebendo salários baixos, desprovidas de ajuda na esfera doméstica” (Vergès, 2020, p. 75).

Vergès ainda enfatiza que, nas divisões do trabalho, é fundamental destacar a figura da mulher cuidadora, cuja função se concentra exclusivamente na satisfação das necessidades dos outros. Sendo assim, a cientista política francesa ainda completa:

O antropólogo David Graeber falou da necessidade de reimaginar a classe trabalhadora com base no que ele chama de classe cuidadora, a classe social cujo “trabalho consiste em cuidar de outros seres humanos, plantas e animais”. Ele propõe a seguinte definição para o trabalho de cuidado: um “trabalho cuja finalidade é manter ou aumentar a liberdade de outra pessoa”. Contudo, “quanto mais o seu trabalho serve para ajudar os outros, menos você é pago para fazê-lo”. Portanto, diz ele, é necessário “repensar a classe trabalhadora colocando as mulheres em primeiro lugar, ao contrário da representação histórica que tem sido feita dos trabalhadores” (Vergès, 2020, p. 100).

Ao iluminar o trabalho do antropólogo David Graeber, Vergès destaca as carências que permeiam uma sociedade desigual, enfatizando que a divisão do trabalho muitas vezes perpetua desigualdades entre seus pares. Essa análise nos leva a refletir sobre as categorias de trabalho e as maneiras como as estruturas de poder e empoderamento não alcançam a todos de maneira equitativa.

Vergès sugere que, enquanto algumas categorias de trabalho, como aquelas associadas ao sucesso profissional, são valorizadas e recompensadas, outras, especialmente aquelas ligadas ao cuidado e ao trabalho informal, permanecem à margem, o que evidencia cada vez mais a não concretude de um discurso comum.

Na visão de Donna Haraway, o trabalho se apresenta como uma fuga ao *status* de objeto sexual. No entanto, tanto o trabalho quanto a objetificação podem conduzir à alienação, limitando o potencial dos indivíduos enquanto sujeitos autônomos. Essa alienação é particularmente relevante no contexto feminino, no qual as mulheres são frequentemente reduzidas a seus papéis tradicionais ou à sua sexualidade, o que pode restringir suas oportunidades de expressão e realização.

Ao considerar processos artísticos que articulam a experiência feminina, há uma oportunidade de desafiar essa alienação e desenvolver uma crítica mais robusta sobre a percepção das mulheres em relação ao poder, possibilitando a desvinculação do aspecto de sexualidade, daquela que produz. Sobre essa máxima do trabalho, a filósofa ainda afirma:

a mulher não é simplesmente alienada de seu produto: em um sentido profundo, ela não existe como sujeito, nem mesmo como sujeito potencial, uma vez que ela deve sua existência como mulher à apropriação sexual. Ser constituída pelo desejo de um outro não é a mesma coisa que ser alienada por meio da separação violenta do produto de seu próprio trabalho (Haraway, 2009, p. 55).

Pensar a mulher como produto é perpetuar uma construção masculina que reduz tanto o corpo quanto a própria identidade feminina a meros ornamentos, destinados à sexualização ou hipersexualização. Esse processo de objetificação está profundamente enraizado na maneira como os corpos femininos são representados e consumidos, sendo moldados por uma estética que atende a gostos predominantes e padronizados, geralmente definidos por um olhar masculino. Essa visão não só limita a liberdade das mulheres de serem vistas como sujeitos completos e autônomos, mas também reforça uma narrativa na qual o valor da mulher está diretamente relacionado à sua aparência e conformidade com padrões estéticos impostos.

A hierarquização sobre a mulher também é condizente com as estruturas sociais e automaticamente acaba contaminando o pensamento feminista, que se limita aos discursos dualistas em torno de gênero e sexo, visando explicar a construção do indivíduo através da cultura ou da biologia como foi pontuado. Para tanto, pensar em uma justiça do silenciamento feminino, nos campos das artes e da filosofia, é tentar, através do feminismo revolucionário, romper com essas estruturas dualistas.

Embora o movimento feminista tenha atravessado a história em ondas, seus avanços são frequentemente considerados lentos e não abrangentes o suficiente para transformar profundamente a realidade de todas as mulheres. Esse progresso limitado nos leva de volta à visão da “mulher domesticada”, ou, como apontado por Vergès (2020), às “mulheres

cuidadoras”, a quem são atribuídos os afazeres “menores”. Muitas vezes, essas tarefas são vistas de forma depreciativa, como se o ato de cuidar de outrem anulasse o próprio “eu”. Essa perspectiva contraria a mística de delicadeza e beleza frequentemente associada ao feminino. Além disso, ela fundamenta um discurso que invalida o potencial criativo das mulheres, restringindo-o a atributos estéticos ditados pelos padrões sociais.

Essa estrutura não apenas limita as oportunidades das mulheres em áreas que vão além da aparência, mas também relega o trabalho feminino a esferas tradicionalmente consideradas inferiores ou menos importantes. Isso ocorre a partir de uma ótica que atribui valor monetário desigual a determinadas profissões, em que as mulheres frequentemente se encontram afastadas do cuidado de si mesmas. Esses fatos têm o efeito de perpetuar desigualdades de gênero, mantendo as mulheres subordinadas a ideais estéticos controlados por estruturas sociais e culturais. Sobre essas determinações, Wolf (2023) sugere:

A qualidade chamada de “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnam. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação está necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva (Wolf, 2023, p. 29).

Todo esse esforço em torno do padrão de beleza a ser apresentado pela mulher só reforça a questão da validação feminina e principalmente como a mesma acaba sendo negada. O que vemos é uma importante ligação entre o discurso sobre uma estética do corpo feminino e o que é entendido como beleza. Reafirmando a ideia de quem cria e produz tais corpos, e quem dita as regras em torno dessa ditadura dos corpos. Sobre tal determinante Wolf afirma: “O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens” (Wolf, 2023, p.31).

É pertinente, no entanto, buscar novos arranjos que amortecem esses estereótipos e, ao mesmo tempo, permitam ao feminismo sair da esfera dualista, pensando novas ontologias e entendendo que determinados padrões sociais devem ser rompidos. Para Donna Haraway, essas estruturas dualistas precisam ser transformadas. Daí surge sua proposta de um feminismo que não seja marxista, radical ou liberal, como afirma Vergès, pois esses modelos são moldados por tradições que se afastam da realidade social, perpetuando padrões culturais já estabelecidos.

Nesse contexto, determinados grupos se beneficiam do discurso feminista, que, ao enfatizar uma perspectiva unificadora, acaba por partir de uma ótica centrada nas mulheres brancas. Esse modelo, ao ser considerado uma máxima para pontuar a experiência feminina, mascara a exclusão de outros grupos e a ausência de suas vozes. Muitos, portanto, não são

incluídos ou sequer mencionados, revelando a limitação do discurso ao não reconhecer as diversas experiências e identidades que coexistem dentro do feminino. Essa “falsa consciência” (Haraway, 2009) gera um discurso de empoderamento e sororidade restrito a alguns grupos, sem alcançar uma dimensão verdadeiramente global. Um exemplo dessa exclusão é o silêncio em relação às questões de raça; para Haraway: “Não há nenhum espaço estrutural para a raça (ou para muita coisa mais) em teorias que pretendem apresentar a construção da categoria “mulher” e do grupo social “mulheres” na totalidade unificado ou totalizável” (Haraway, 2009, p. 57).

Essa possibilidade de transformação deve ser encontrada pelas mulheres do sul global (Vergès, 2020), onde o discurso feminista consegue alcançar esferas que vão além do eurocentrismo dominante. Na perspectiva de Vergès: “Reescrever a história das mulheres é seguir o caminho aberto nos Estados Unidos, na América Central e do Sul, na África, na Ásia e no mundo árabe para trazer à luz as contribuições das mulheres indígenas, das mulheres negras, das mulheres colonizadas, dos feminismos antirracistas e anticoloniais” (Vergès, 2020, p. 86).

Ao romper com as centralidades dos discursos tradicionais, esbarramos na visão dualista que ainda prevalece em muitas esferas da sociedade. Essa perspectiva dualista, que separa o mundo em opostos simplistas — como masculino *versus* feminino, racional *versus* emocional, público *versus* privado — reflete uma tradição ocidental que naturaliza essas divisões, perpetuando-as como inevitáveis. Para Donna Haraway, essa estrutura de dualismos reforça a ideia de dominação, atuando em diferentes aspectos sociais, raciais, econômicos e políticos. A mesma ainda sugere:

Para recapitular: certos dualismos têm sido persistentes nas tradições ocidentais; eles têm sido essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas de cor, a natureza, os trabalhadores, os animais – em suma, a dominação de todos aqueles que foram constituídos como outros e cuja tarefa consiste em espelhar o eu [dominante]. Estes são os mais importantes desses problemáticos dualismos: eu/outro, mente/corpo, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, realidade/aparência, todo/parte, agente/instrumento, o que faz/o que é feito, ativo/passivo, certo/errado, verdade/ilusão, total/parcial, Deus/homem. (Haraway, 2009, p. 90).

Todos esses pressupostos dualistas apontam uma mescla de superioridade em que um termo ou grupo será sempre determinado por uma lógica de uma ambivalência antagônica, na qual há o pressuposto de uma submissão. Refletir sobre uma produção artística no âmbito feminino também implica romper com essas ideias. No entanto, deparamos com um discurso

que exemplifica o processo de criação feminina na arte e na filosofia, onde o papel da mulher foi frequentemente relegado ao antagonismo. Quando não era assim, a criação feminina precisava ser validada por alguém do sexo masculino, o que empobrecia o próprio olhar de quem produz.

A predominância do olhar masculino sobre as artes e a filosofia esvazia novos tipos de visões em torno do processo criativo, ou da voz feminina, construindo paradigmas que determinam o que é belo e levantando questões que permeiam para quem, ou que grupo, produzimos arte e filosofia. Pois, acabamos por esbarrar também em questões étnicas, raciais, sociais, políticas e econômicas como fatores determinantes e limitadores sobre a produção e criação nos processos artísticos e culturais, nos fazendo pensar até que ponto a arte é democrática. Para tanto, voltemos à ideia de Nochlin (2006), que nos apresenta esse fazer feminino como processo de rompimento de estilo, a mesma menciona:

(...) como fizeram algumas feministas, que existe na arte uma diferença entre o tipo de grandiosidade para as mulheres e para os homens, postulando, desse modo, a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher. Isso, acima de tudo, parece suficientemente razoável: em geral a experiência e a situação da mulher na sociedade – e logo, a da artista – é diferente da do homem (Nochlin, 2006, p. 4-5).

Romper com essa estrutura é traçar uma nova linha na compreensão do que é a sociedade. Isso envolve enfatizar e normalizar diferentes olhares sobre a arte e, principalmente, sobre o corpo, possibilitando a compreensão de uma identidade única também para quem produz. Essa transformação é viável por meio de uma coalizão entre ciência e tecnologia.

Partindo de um pressuposto tecnológico, há a possibilidade de o indivíduo estar em diferentes lugares e se sentir parte de outros grupos, e discutir sobre diferentes assuntos com ou sem embasamento. Esse transpor de fronteiras que a tecnologia proporciona desencadeou inúmeros arranjos na contemporaneidade.

Destarte, devemos nos indagar até que ponto nos tornamos dependentes dessas máquinas tecnológicas, organismos inorgânicos autômatos que conseguem se comunicar, mitigar conflitos e até mesmo construir analogias de pensamentos por meio de algoritmos. Essas tecnologias nos permitem alterar padrões corporais e estéticos, aproximando-nos, cada vez mais, de corpos que padronizam o que entendemos como beleza hegemônica.

Tal ideal é frequentemente perseguido por meio de modos de vida e dietas que visam alcançar essas convenções quase inalcançáveis, marcadas por uma elitização do corpo.

Esse processo esbarra em questões étnicas, evidenciando que muitas estruturas físicas não são compatíveis com o padrão desejado, o que reforça a ideia de um corpo ideal esculpido. Contudo, é fundamental construir novas narrativas e discursos que desafiem tais imposições e os difundam rapidamente. Nesse contexto, segundo Haraway (2009):

As tecnologias de comunicação e as biotecnologias são ferramentas cruciais no processo de remodelação de nossos corpos. Essas ferramentas corporificam e impõem novas relações sociais para as mulheres no mundo todo. As tecnologias e os discursos científicos podem ser parcialmente compreendidos como formalizações, isto é, como momentos congelados das fluidas interações sociais que as constituem, mas eles devem ser vistos também como instrumentos para a imposição de significados (Haraway, 2009, p. 64).

O discurso científico tecnológico deve ser olhado para além de uma ótica revolucionária, ao possibilitar inúmeros melhoramentos no que tange o pensamento crítico social, para pensar em um mecanismo tecnológico passível de se criar novas ontologias que dá a probabilidade de alcance a diferentes segmentos. Essas ontologias híbridas convergem com o conceito ciborgue: um ser constituído da não singularidade interagindo com organismos orgânicos e eletrônicos.

Esse ser quimérico está na contramão da construção de uma sociedade dualista, que se entende por meio de barreiras sociais intangíveis ou uma humanidade fora de padrões de beleza tidos como hegemônicos ou inatos naturais, percorrendo um caminho no qual o gênero transcende a construção de ideias normatizadoras, ou o que afirmamos como natureza humana.

Contudo, imaginar um feminismo ciborgue rompe com o conceito de dominação e submissão. Partindo de uma realidade social e ficcional, essa perspectiva desfaz o dualismo e, ao mesmo tempo, evita a singularidade que envolve os conceitos de mulheres e raça. Para desconstruir a narrativa da normalidade, torna-se importante pensar em uma libertação das estruturas. Ao defender tal ideia, a filósofa estadunidense ainda aponta:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. Os movimentos internacionais de mulheres têm construído aquilo que se pode chamar de “experiência das mulheres”. Essa experiência é tanto uma ficção quanto um fato do tipo mais crucial, mais político (Haraway, 2009, p. 36).

Esse ser orgânico cibernético possibilita a libertação feminina, que só pode ser construída por meio de uma consciência da opressão, rompendo com o cárcere da imagem de

uma falsa liberdade. Essa desconstrução é essencial para libertar tanto as mulheres quanto outros grupos marginalizados das amarras de uma lógica binária que restringe seu potencial e reforça estruturas de dominação (Vergès, 2020), produzindo no outro também a ideia de embaralhamento dos limites ou uma “confusão de fronteira”, onde há um rompimento entre o humano e o animal. O que nos leva também a pensar em um processo filosófico e artístico que contribua para um discurso democrático e eficaz sobre a mulher, a produção filosófica, artística e sua identidade corpórea.

É necessário, por vezes, compreender e problematizar a questão da mulher na sociedade, buscando explicações intelectuais para entender por que, apesar de sermos numericamente expressivas, ainda não alcançamos uma verdadeira revolução feminina. Essa revolução poderia romper as amarras do conservadorismo patriarcal e construir nosso próprio processo histórico, livre da submissão. Ao analisar as diversas revoluções feministas, percebemos que os desafios enfrentados pelos movimentos são complexos e variados, conforme apontam as visões de teóricas como Donna Haraway e Françoise Vergès.

Ainda que partam de contextos distintos, tanto Haraway quanto Vergès nos alertam para a complexidade de se construir um movimento feminista revolucionário. Enquanto Haraway critica o essencialismo e propõe uma abordagem mais fluida, Vergès enfatiza a necessidade de uma visão interseccional e decolonial.

Ao desvelarmos as obras de mulheres que romperam com a noção de uma “natureza feminina” essencializada, encontramos indícios que explicam por que é tão difícil reconhecer escritoras e artistas mulheres ao longo da história. Como já mencionado, elas sempre existiram, mas as barreiras que enfrentam são extremamente complexas. Essas dificuldades não se limitam a desafiar o conservadorismo patriarcal; incluem também obstáculos sociais, raciais, políticos e econômicos, que tornam suas trajetórias ainda mais desafiadoras e multifacetadas.

2. 2 Identidades híbridas — uma relação com o imaginário fotográfico

Um discurso apaziguador e consonante, que aspira a romper barreiras sociais, assemelha-se a uma fotografia da imaginação, em que tentamos narrar uma igualdade entre todas as partes, mas frequentemente nos perdemos em uma visão única e ilusória do mundo. Hoje, as vozes que clamam por justiça social nos lembram que as disciplinas da sociologia e da antropologia revelam a complexidade das relações de poder que moldam a experiência humana. É nesse contexto que o campo das artes se torna uma luz orientadora, capaz de iluminar os obstáculos sociais que enfrentamos.

A fotografia, longe de se restringir a um marketing simplista que promete “capturar a realidade”, emerge como uma ferramenta poderosa. Ela não apenas registra momentos, mas também cria diálogos que ressoam com a ideia do “eu lírico”, revelando perspectivas únicas sobre o que entendemos como sujeito. Ao fazer isso, a fotografia desafia as narrativas dominantes e amplifica nossa compreensão da identidade, refletindo as múltiplas camadas da experiência humana em um mundo em constante transformação.

Quando consideramos a produção de imagens sob um viés social, o que obtemos é apenas um recorte da realidade, onde o outro muitas vezes é deixado à margem dessa mesma realidade. Segundo o sociólogo José de Souza Martins, a fotografia estabelece uma relação entre o indivíduo e a sociedade, permitindo a construção de uma identidade a partir do que aspiramos ser. Esse processo cria o que ele chama de “verdade autêntica”, uma verdade que surge a partir do indivíduo e suas diversas narrativas. Essa “ficção da verdade” remete a um olhar que transcende os parâmetros sociais e econômicos, permitindo que nos vejamos por outras concepções, como se em um espelhamento ilusório.

Para a sociologia e a antropologia, essa fantasia constrói uma realidade que condiz com nossas expectativas. Somos, então, o que fabricamos sobre nós mesmos. A esse respeito, Martins (2008) nos apresenta a ideia de que:

Em circunstâncias sociais radicalmente diversas, o retrato é concebido e esperado do mesmo modo, como imagem icônica, como imagem do invisível, como expressão visual de virtudes humanas e interiores, e não como mera aparência externa e mera forma. Muitos de nós, aliás, não nos reconhecemos diante do espelho. A imagem interior que nos move na vida e nos nossos relacionamentos nem sempre tem muito a ver com a nossa imagem externa, a imagem do nosso envelhecimento, nossas deformações, imagem do que o outro vê em nós. O antropólogo e o sociólogo sempre dirão que querem fotografar as pessoas em situações em que aparecem como elas são verdadeiramente. Mas as pessoas podem dizer, com razão, que seu verdadeiro modo de ser está naquilo que querem ser e acham que são, e não naquilo que aparentam na intimidade ou fora dos cenários de ostentação, naquilo que o pesquisador acha que é sua autêntica verdade. A fantasia é um dado fundante da identidade, mesmo que dela não existem evidências factuais. As pessoas são o que imaginam ser e o que querem que os outros pensem que são (Martins, 2008, p. 49).

De fato, a complexidade da identidade humana enfatiza a disparidade entre a autoimagem e a percepção externa. A ideia é que, mesmo em contextos sociais diferentes, o retrato — seja ele fotográfico ou simbólico — não é apenas uma reprodução física da aparência externa, mas uma expressão mais profunda do que as pessoas acreditam ser ou desejam ser.

Essa busca pela “verdadeira essência”, na qual o indivíduo se vê forçado a produzir uma verdade única e universal sobre seu “eu” (Martins, 2008), encontra uma contradição

central: essa verdade não nasce do indivíduo em si, mas de uma visão externa, imposta pelo olhar do espectador. A imagem é sempre uma construção feita por outro, sendo que, na fotografia, é o fotógrafo quem define a narrativa, não o fotografado. Nesse processo, o modo como nos apresentamos ao mundo é filtrado por essa visão de fora, uma interpretação que muitas vezes se baseia em estereótipos ou normas sociais.

Essa reprodução da nossa imagem a partir de uma perspectiva única limita a imaginação e os anseios individuais, já que o que se espera de nós é aquilo que a sociedade reconhece como verdadeiro ou autêntico. Nesse sentido, romper com essas concepções é essencial para desconstruir, por meio das imagens, fatos e realidades que costumam ser aceitos como determinantes e imutáveis.

Esse modo de ver, centrado na perspectiva externa e normativa, gera uma espécie de “cegueira” tanto para o fotógrafo quanto para o objeto fotografado. Essa cegueira se manifesta quando o sujeito se apresenta por meio de uma *performance* de ostentação, desconsiderando sua verdadeira realidade (Martins, 2008). Ao nos prendermos à ideia de que existe uma única verdade ou uma única forma de ver e representar o outro, ignoramos a rica multiplicidade de subjetividades e experiências individuais. José de Souza Martins enfatiza que, por trás da fotografia — mesmo aquela com intenção documental — há sempre uma perspectiva do fotógrafo. Essa visão não se limita apenas ao que está sendo fotografado, mas também reflete a peculiar inserção social do fotógrafo e os significados que ele atribui à imagem. Para tanto, o mesmo expõe que:

Por trás da fotografia, mesmo aquela com intenção documental, há uma perspectiva do fotógrafo, um modo de ver que está referido a situações e significados que não são diretamente próprios daquilo que está sendo fotografado e daqueles que estão sendo fotografados, mas referido à própria e peculiar inserção do fotógrafo no mundo social (Martins, 2008, p. 223).

A falta de neutralidade de quem produz a fotografia contamina a própria imagem a ser produzida a partir de uma narrativa que reforça a visão de quem cria. Essa dinâmica reflete a realidade que o fotógrafo escolhe apresentar. Ao analisarmos, por exemplo, a representação das mulheres nas artes, notamos que muitas vezes essa produção é moldada pela perspectiva masculina, resultando em estereótipos limitantes.

Dessa forma, a fotografia não apenas captura o mundo ao seu redor, mas também é um reflexo da visão “subjetiva” de quem está por trás da câmera. Essa perspectiva influencia diretamente como as mulheres são retratadas, perpetuando narrativas que muitas vezes não refletem a diversidade e a complexidade de suas experiências. Portanto, há uma dualidade na

fotografia: por um lado, tenta documentar o real, mas, por outro, carrega a marca da interpretação pessoal do fotógrafo.

Nas ciências sociais, esse aspecto dúbio da fotografia revela a ideia de que a imagem pode produzir falsas verdades, representando o que se deseja mostrar em vez de capturar o que realmente é. A fotografia, por sua própria natureza interpretativa, dificilmente pode ser uma representação absoluta da realidade. Trata-se de um recorte, uma visão parcial e subjetiva que pode criar narrativas sobre quem ou o que está sendo fotografado, mas nunca ser uma verdade universal.

O sociólogo José de Souza Martins explora a fotografia como um importante documento social, uma ferramenta para compreender as dinâmicas e estruturas da sociedade. No entanto, ele reconhece suas limitações, particularmente quando a fotografia é vista como uma representação absoluta da realidade. Ele argumenta que:

Em particular na Sociologia, a imagem, sobretudo a fotografia, por ser flagrante, revelou as insuficiências da palavra como documento da consciência social e como matéria-prima do conhecimento. Mas, nessa dialética, revelou suas próprias insuficiências. É nos resíduos sociológicos desse peneiramento que está a imensa riqueza da informação visual e que estão os desafios da fotografia às ciências sociais. Tomar a imagem fotográfica como documento social em termos absolutos envolve as mesmas dificuldades que há quando se toma a palavra falada, o depoimento, a entrevista, em termos absolutos, como referência sociológica, que são as dificuldades de sua insuficiência e de suas limitações (Martins, 2008, p.11).

Torna-se, de fato, necessário pensar a fotografia além do viés das ciências sociais, onde o enquadramento da câmera segue os parâmetros do fotógrafo, que impõe suas regras a uma visão interna e externa da perspectiva imaginada. Nesse contexto, torna-se necessário retomar a ideia de autoconhecimento, na qual o autorretrato surge como uma forma de exploração identitária, permitindo que o sujeito, ao mesmo tempo, fotógrafo e fotografado, se torne o narrador de sua própria história. O que vemos na imagem é o que o indivíduo decide compartilhar, rompendo assim com estereótipos fotográficos convencionais e sociológicos.

Artistas como Cindy Sherman e Camila Fontenele exemplificam essa prática ao usar a fotografia como uma forma de *performance* que desafia normas estabelecidas. Por meio de suas obras, elas constroem uma montagem da ideia de indivíduo, utilizando suas imagens para criar novas narrativas que refletem suas identidades complexas. Nesse campo estético, o conceito de montagem se torna fundamental ao permitir a formação de críticas em relação aos estereótipos sociais.

Como observa Didi-Huberman (2010), a montagem na fotografia e em outras formas de arte é uma poderosa ferramenta para contestar narrativas dominantes. Ao estabelecer diferentes relações entre imagem, memória e história, a montagem não apenas cria novos significados, mas também escapa de representações estereotipadas. Essa capacidade de desafiar a norma é especialmente pertinente em um momento em que a disseminação rápida de imagens permite que narrativas sejam frequentemente apresentadas como verdades.

Neste cenário, o advento das tecnologias contribui para a desconstrução do tradicionalismo histórico, que frequentemente define a identidade como algo fixo, dependendo de nossa essência ou de fatores externos. Esse fenômeno abre espaço para a emergência de identidades híbridas, questionando como tradições arraigadas podem reforçar desigualdades e dominar corpos. A fotografia, portanto, não é apenas um registro visual; é um meio dinâmico de autoconhecimento e crítica social. Ao permitir que indivíduos contem suas próprias histórias e desafiem a maneira como são percebidos, a fotografia se transforma em uma plataforma para a construção de novas realidades, onde as imagens podem questionar e redefinir o que entendemos como verdade.

Refletir sobre identidades híbridas e a influência das novas tecnologias, como o simples clique de um celular, tem sido fundamental para desconstruir fronteiras sociais profundamente enraizadas. Esse fenômeno permite uma nova compreensão da identidade, que passa a depender principalmente do indivíduo que a constrói, em vez de ser determinada por influências externas ou contextos sociais. Assim, surge a necessidade de problematizar como essas tradições perpetuam desigualdades, dominam corpos, exploram a natureza e utilizam a alteridade (o “outro”) como base para a formação de identidades. Como destaca Haraway (2009):

Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras (Haraway, 2009, p. 37).

As estruturas baseadas em "tradições" apenas reforçam as desigualdades, que se manifestam na economia, na política e no progresso, intimamente relacionados às relações de poder e à exploração da natureza. Outro ponto relevante no rompimento de fronteiras é a compreensão do "eu" em reflexão com os outros. Essa construção da percepção identitária, sob um viés tradicional, fragmenta a identidade e impõe uma ideia de progresso que beneficia certas estruturas de poder. Ao romper com tais tradições, permite-se criar novos paradigmas, longe de

ideologias determinantes (Haraway, 2009). Tal exemplo pode ser observado nos coletivos artísticos femininos, onde a tecnologia e a arte se tornam ferramentas para subverter essas antigas fronteiras e reconstruir identidades de forma autônoma.

Esses coletivos são um exemplo de como as mulheres podem se empoderar, rompendo com o ciclo de dominação e construindo suas próprias identidades sem depender da visão imposta pelo “outro”. Ao compreender que o processo de formação do “eu” pode ocorrer fora das tradições de opressão e desigualdade, abre-se a possibilidade de pensar em caminhos alternativos. Nesses caminhos, a identidade do indivíduo é percebida e construída pelo autoconhecimento, e a fotografia emerge como uma poderosa ferramenta para isso. Ela nos oferece a oportunidade de refletir sobre quem somos e como nos vemos, estabelecendo um elo entre o indivíduo, a sociedade e o cotidiano em uma construção contínua a partir de nossas vivências.

Dentro desse processo de construção identitária, a arte e a filosofia também desempenham um papel crucial. Ao produzir obras nesses campos, é essencial que os indivíduos incorporem suas características pessoais, fazendo com que suas criações reflitam suas experiências e perspectivas únicas. Nesse sentido, o autorretrato se torna especialmente significativo. O famoso “conhece-te a ti mesmo” transforma-se num vínculo profundo entre o autoconhecimento e a representação visual do “eu”, mediada por enquadramentos. Essa prática não apenas gera uma sensação de presença, mas também proporciona ao indivíduo a oportunidade de se reconhecer em sua imagem, fortalecendo sua identidade.

Para o filósofo Zygmunt Bauman, nossa identidade não é fixa, conseqüentemente nosso corpo/imagem também não será, estamos em eterna evolução, somos seres híbridos. Bauman (2005) ainda afirma que: “As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, sendo preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (Bauman, 2005, p. 17).

Se criamos nossa identidade por meio de nossas escolhas, é pertinente afirmar que a imagem nos conduz à autodescoberta; é através dela que nos conhecemos. No entanto, é essencial considerar que alguns indivíduos não têm essa liberdade, vivendo em um constante processo de vigilância. Essa realidade é particularmente relevante quando consideramos as interseções de gênero, raça e classe econômica.

A fotografia, especialmente quando utilizada como autorretrato, desempenha um papel crucial na construção da identidade, proporcionando uma representação do eu que transcende o narcisismo. Ela se torna uma forma de apropriação da imagem, permitindo que o indivíduo exerça controle sobre como se vê e como deseja ser visto. Por sua vez, com o advento

das *selfies*²³ essa prática se popularizou a tal ponto que qualquer pessoa com uma câmera pode se envolver nesse processo no manual do autorretrato, só é preciso um celular. Fontcuberta (2016) observa que “a câmera desgruda do olho, afasta-se do sujeito que a controlava e, à distância de um braço estendido, volta-se para fotografar justamente esse sujeito. Acabamos de inventar a *selfie*” (Fontcuberta, 2016, §2).

Com os celulares, o autorretrato tornou-se popular. Os registros instantâneos e performáticos têm um caráter individual; esses registros corporais não ficam presos às caixas de álbuns, agora são parte do ambiente virtual, cada vez mais a um reforço para demonstrar quem somos, e assim construir uma existência. Não se trata apenas de apresentar ao mundo uma representação do eu, com meus traços identitários, mas de produzir processos de subjetivação que transbordam o microcosmo (Bentes, 2015, p. 95).

Ao sugerir uma identidade ciborgue, Haraway aponta para uma compreensão identitária fluida, que desafia as fronteiras estabelecidas por gênero, cor, sexo, nacionalidade e padrões sociais. Isso significa que, ao produzir seu autorretrato, o sujeito não apenas retrata uma imagem de si, mas também revela um eu sem interferência alheio, alguém que ele projeta ser, repleto de múltiplas narrativas.

Historicamente, o autorretrato tem sido uma parte fundamental da expressão humana. Por meio dele, podemos desconstruir estereótipos culturais e normas, valorizando a autenticidade do indivíduo retratado. É evidente que a necessidade de registrar nossa existência é intrínseca ao ser humano, refletindo um processo contínuo de desfazer e refazer.

Contudo, pensar em processo identitário é imaginar que o autorretrato ocorra através das descobertas dos vários “eus”. Essas novas versões só se apresentam por meio de fragmentações do indivíduo, que se transforma e se adapta às diversidades, e estas podem ser por meio de imposições ou pela livre escolha.

É condizente afirmar, dentro desse aspecto, que uma natureza humana é incoerente. Como o próprio Bauman expõe, a identidade na pós-modernidade é ilusória e construída através do esforço; para ele, a identidade não é nada que simplesmente “descobrimos” ao longo da vida,

²³ “A palavra *selfie* está relacionada ao ato de tirar fotos de si, ou seja, corresponde ao termo autorretrato. Normalmente, uma *selfie* é tirada pela própria pessoa que aparece na foto, com um celular que possua câmera incorporada. Todavia, a *selfie* pode ser realizada com um grupo de amigos ou mesmo com celebridades. O termo *selfie*, cuja origem é inglesa, teve entrada no vocabulário de língua portuguesa em virtude do seu largo emprego nas redes sociais. A força de uso do vocábulo *selfie* justifica a sua inclusão no dicionário como nome do gênero feminino. Verifica-se, no entanto, que ainda há alguma hesitação na fixação do gênero, podendo ocorrer também no masculino. O uso ditará o gênero que irá prevalecer, mas a palavra classifica-se, por enquanto, na categoria de nome feminino, porque se subentende, de uma forma generalizada, como uma especificação do termo ‘fotografia’”. Disponível em: <https://www.ufla.br/dcom/2017/09/18/dicas-de-portugues-a-selfie-ou-o-selfie-2/>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

mas algo que precisa ser constantemente “inventado” e “construído”. Essa construção envolve um esforço ativo, no qual o indivíduo deve fazer escolhas entre diferentes alternativas e lutar para afirmar e proteger sua identidade. O filósofo ainda afirma que:

A identidade, só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como algo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protege-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (Bauman, 2005, p. 22).

Destarte, a identidade para o filósofo não é um estado estático, mas um processo contínuo de construção. Quando Bauman afirma que a identidade é algo que deve ser “inventado” e “protegido”, reforça a natureza fluida da mesma, sendo constantemente moldada por experiências, interações e contextos sociais. Assim, a identidade se torna um objetivo que exige luta e dedicação, refletindo a condição precária e mutável do ser humano na modernidade.

O que Zygmunt Bauman expõe é a amplitude da ideia de identidade, pois quando tratamos esse princípio apenas por um viés sociológico e antropológico, acabamos ignorando as multiplicidades de perspectivas e experiências que compõem a realidade. Para Martins (2008), a ideia de uma única verdade é limitante e pode levar à “cegueira” em relação à complexidade da experiência humana, arrisca-se reforçar estereótipos e negligenciar as diversas narrativas que emergem das realidades individuais.

Se nossa identidade, bem como nosso corpo, estão em constante construção, não há espaço para dualismos ou inatismos; a identidade depende de um sujeito único para ser revelada e inventada. Nesse sentido, refletir sobre a construção da imagem do indivíduo por meio do autorretrato reafirma que o sujeito se descobre na multiplicidade de suas experiências. A imagem, portanto, torna-se parte de um processo identitário no qual nos deparamos com nossas fragilidades e potencialidades, reconhecendo-nos como sujeitos determinantes de nossa própria narrativa.

Entretanto, quando a identidade é perpetuada exclusivamente por meio de um viés que envolve a ideia de uma única imagem, corremos o risco de nos tornarmos sujeitos frágeis. Essa fragilidade se acentua diante da inevitabilidade de uma padronização recorrente na sociedade, que impõe um determinante normatizador. Aqueles que não se encaixam nesses padrões muitas vezes se vêem relegados a uma subcategoria que oscila entre o sublime e o bizarro, refletindo a dicotomia entre o feio e o belo, como aponta Aranha (2016).

Ao recorrer à estética e analisar seus conceitos, frequentemente esbarramos no ponto de vista do observador ou espectador. Essa perspectiva é relevante, pois a formação do gosto, ligada ao campo identitário, contribui para a emancipação visual do sujeito. O gosto estético é moldado por experiências e contextos sociais, tornando-se um elemento crucial na forma como nos apresentamos e nós percebemos. Dessa maneira, a construção da imagem não é apenas uma representação visual; é também um diálogo contínuo entre o eu e o outro, em que cada interação traz novas camadas de significado à nossa identidade.

Assim, ao pensarmos na relação entre autorretrato e identidade, somos levados a reconhecer que a imagem é uma construção complexa e multifacetada. Ela reflete não apenas o indivíduo, mas também as normas sociais que o cercam, revelando um espaço dinâmico onde a identidade pode ser constantemente renegociada e reinventada. Essa interseção entre estética e identidade, longe de ser um mero reflexo do exterior, torna-se uma ferramenta poderosa para a autoexpressão e a afirmação do eu em meio a um mundo que muitas vezes busca padronizar o que é considerado belo e aceitável.

2. 3 Afinal, tudo é imagem

Toda imagem produz informação e conseqüentemente sensações e emoções, desde a banal até a mais envolvente. Hoje podemos afirmar que vivemos em torno de um bombardeio de imagens sem endereço fixo, destinatário ou autor, e isso acontece pelo próprio advento da rede social. Estamos a todo momento sendo observados e criando narrativas, e essa produção de imagens faz com que sejamos afetados de formas diferentes. Construimos discurso em torno de juízos estéticos, gosto e de verdade. A imagem na modernidade se transformou em uma construção do real, segundo Sontag (2006), em “nossa era” a imagem deixa de ser uma cópia da realidade — simulacro, para se tornar a própria verdade, moldando e construindo dimensões sociais e pessoais. A filósofa ainda afirma que:

No prefácio à segunda edição (1843) de *A essência do cristianismo*, Feuerbach observa a respeito da "nossa era" que ela "prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser" ao mesmo tempo que tem perfeita consciência disso. E seu lamento premonitório transformou-se, no século XX, num diagnóstico amplamente aceito: uma sociedade se torna “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. [...] Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um

vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária (Sontag, 2004, p. 169-170).

Essa valorização da imagem em relação ao real revela um traço característico da sociedade “moderna” e seu extenso repertório voltado à produção e ao consumo de imagens, as quais têm um poder excepcional: desde moldar nossas necessidades com base em concepções do que é real até substituir experiências indesejáveis. Esse repertório em torno da imagem revela que ela não apenas reflete a realidade, mas também a modela, criando diversas experiências para quem as consome e as produz. As imagens atuam como mediadoras da percepção, revisitando diferentes “verdades” moldadas pelas narrativas e intencionalidades do sujeito que as cria. Cada imagem é uma construção subjetiva, carregada de interpretações e sentidos, que influencia como vemos e entendemos o mundo ao nosso redor. Assim, a imagem se torna um elemento poderoso na produção e organização de nossa realidade social e cultural.

A leitura proporcionada pela imagem, em muitos casos, alcança mais pessoas do que a própria literatura, pois onde a linguagem falada ou escrita pode falhar, ou não chegar, a imagem oferece um acesso imediato e universal. A imagem, portanto, “faz morada” onde a linguagem não se encontra, oferecendo novas formas de entendimento e conexão com a realidade. Ao longo da história, o ser humano criou imagens como vestígios de sua existência, registrando sua presença, papel e valor no mundo. Essas representações visuais, seja nas pinturas rupestres, na escultura ou na fotografia contemporânea, são formas de marcar a própria identidade e de comunicar algo essencial sobre o que significa ser humano. As imagens transcendem o tempo e o espaço, oferecendo uma ponte entre o indivíduo e a humanidade.

Com a valorização do “pertencer”, percebemos também a grande influência das crenças como uma parte fundamental do imaginário humano em busca de produção de uma realidade palatável, a partir daquele que narra. Pensar numa sociedade que consome imagens é entender como a fotografia se tornou uma forma de apresentar as dimensões sociais e políticas que envolve a humanidade. E ter a consciência do poder da imagem para mudar fatos e controlá-los, uma vez que a imagem, ao ser criada e apresentada, produz seu próprio ato de ver, isto é, ela não apenas representa algo, mas também orienta e define como será vista e interpretada.

Nota-se que a imagem se localiza nesse ato de ver, que pode ser consciente e contemplativa ou, até mesmo, o vazio da não compreensão, e conseqüentemente, o ver por ver não se torna desqualificado de emoção ou de uma catarse. Percebe-se que a imagem pode se transfigurar em um amontoado de emoções e definições. Sobre essa contradição, Martine Joly (1996) nos apresenta a figura de Proteu, que se transfigura assim como a imagem:

Na *Odisseia*, Proteu era um dos deuses do mar tinha o poder de assumir todas as formas que desejasse: animal, vegetal, água, fogo... Usava particularmente esse poder para fugir dos que faziam perguntas, porque também tinha o dom da profecia. Embora certamente não exaustivo, o vertiginoso apanhado das diferentes utilizações do termo “imagem” lembra-nos o deus Proteu: parece que a imagem pode ser tudo e seu contrário - visual e imaterial, fabricada e “natural”, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, vinculada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e destrutiva, benéfica e ameaçadora (Joly, 1996, p. 27).

Proteu é um ser metamorfo, com a capacidade de se transfigurar em diferentes formas e estados, simboliza a própria essência da imagem. Assim como ele, a imagem possui uma versatilidade fluida, adaptando-se à visão e interpretação do observador. Ela muda conforme o contexto, as expectativas e as experiências individuais, tornando-se algo dinâmico e temporal, um reflexo das demandas do presente. A imagem é, portanto, uma promessa — uma projeção daquilo que desejamos contemplar e deleitar, oferecendo uma visão fugaz do real ou do imaginário. Se analisarmos detidamente, toda imagem é dotada de uma informação e esta vai além de muitas narrativas orais. A imagem permite a quem a vê criar seu próprio enredo imagético, fatos e relevância. Por fim, a mesma acaba por produzir seu próprio conceito de verdade.

O que olhamos e o que vemos resultam de uma síntese perceptiva (Didi-Huberman, 2010), que, por sua vez, é única. Isso ocorre porque acreditamos ser apenas espectadores, desconsiderando a possibilidade de sermos observados, o que nos leva a compreender apenas um lado como verdade. Dessa forma, partimos sempre de um ponto de vista individual e, conseqüentemente, construímos nossas críticas e definições de gosto com base em nossa própria observação.

Didi-Huberman usa a palavra “fábula” como uma reflexão sobre a relação entre o que vemos e o que está além da percepção imediata, servindo como um dispositivo para instigar a reflexão sobre a natureza da percepção, da memória e da experiência humana. Ao configurar o pressuposto de que somos quem olha, negamos ser observados. Para Didi-Huberman (2010), essa decisão é uma cisão, onde podemos negar ou simplesmente superar o que vemos; o mesmo ainda apresenta a seguinte ideia:

Dois casos de figuras se apresentam em nossa fábula O primeiro seria permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto. É acreditar – digo bem: acreditar – que todo o resto não mais nos olharia. É decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o volume visível, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome (Didi-Huberman, 2010, p. 38).

O ato de ver torna-se complexo em si, pois somos levados a nos concentrar apenas no que é visível, como se o olhar pudesse captar toda a realidade mostrada na superfície. Isso leva à crença de que aquilo que não vejo não me afeta, ignorando que sempre há algo invisível — algo que nos olha de volta.

Se há uma limitação no próprio processo de ver, ela parte da escolha do indivíduo, portanto, a ideia de verdade produzida pela imagem será singular: acabamos vendo o que queremos, e nos agrada, — juízo estético. Há uma satisfação diante do que é evidentemente visível: “O que vejo, é o que vejo, e me conforto com isso” (Didi-Huberman, 2010, p.39).

Essa perspectiva contrasta com a visão de Walter Benjamin sobre a arte e a imagem. Para Benjamin (1987), a fotografia é uma reprodução, desprovida de aura — ou seja, da singularidade que confere valor emocional e autenticidade a uma obra de arte. Nesse sentido, a fotografia é vista como uma arte banal das massas, sem valor intrínseco. Benjamin parte da ideia da arte enquanto aura sagrada, onde o objeto possui um valor de culto inerente à sua autenticidade. A aura, para ele, possui um valor inigualável e único, sustentando a experiência estética que se perde na reprodução em massa. Partindo de seu conceito, Benjamin questiona:

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio da atual aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas com sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutividade (Benjamin, 1987, p.170).

Destarte, essa singularidade é a definição da própria aura que produz na obra de arte — imagem, *status* de perfeição, onde a reprodução esvazia a sua autenticidade, tornando-se vazia enquanto obra e imagem, voltando assim à ideia de ver por ver. O que Walter Benjamin nos oferece é uma limitação no conceito de imagem, contrariando toda uma perspectiva do agora — nova era, sendo prioritariamente visual. E ao confrontar essas duas visões, observamos que Didi-Huberman enfatiza a complexidade do olhar e o impacto do invisível e propõe uma reflexão que vai além da simples reprodução benjaminiana, reconhecendo a profundidade da experiência visual e a multiplicidade de significados que as imagens podem evocar.

Para Didi-Huberman, a aura reside no desvio do olhar; portanto, a imagem não carece de valor emocional, pois acaba por produzir um efeito transcendente de retorno

emocional. Olhamos aquilo que nos olha e, conseqüentemente, sentimos o que a imagem deseja transmitir, sem necessidade de profundidade mística, pois isso faz parte de seu próprio valor estético. Essa produção de emoção nos aponta um escape da ideia de aura, uma vez que a imagem só pode refletir o que está ali visível, para tanto Didi- Huberman (2010) acrescenta:

“Esse objeto que vejo é aquilo que vemos, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou a metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso” (Didi-Huberman, 2010, p. 39).

É pertinente afirmar que o que é, é, sem subjugar o que está escondido, pois um produto estético se apresenta por meio das sensações e do que é evidente. Uma análise do que está latente no que vemos é fundamental para compreender a produção artística de maneira mais ampla. Didi-Huberman nos proporciona um deslocamento de pensamento que nos permite sair de uma visão atrelada a “mitologias arcaicas”, abrindo espaço para novas compreensões sobre a produção artística e seus criadores. Ao pensar a arte além do tempo, ele introduz o conceito de “despertar” (Didi-Huberman, 2010), que sugere uma renovação na forma como entendemos a criação artística. Esse “despertar” não se limita a uma produção dominada por homens que reproduzem corpos femininos, mas abrange uma multiplicidade de narrativas e possibilidades de criar novos produtos e conceitos.

Esse processo de normatização de padrões está intrinsecamente ligado ao discurso de poder, no qual a imagem reafirma o que a sociedade estereotipa como belo ou sublime, conceitos que surgem da própria estética dominante. O “despertar” do olhar, conforme proposto por Didi-Huberman, deve ser cultivado num processo educacional, onde a imagem desempenha um papel crucial em romper com essas ideias normativas. Um exemplo desse princípio pode ser encontrado na perspectiva da “mística feminina”, que desafia as representações tradicionais de gênero e beleza, propondo uma nova visão sobre a experiência feminina, que, ao longo do tempo, se reduziu a uma imagem de beleza em torno do intocável. Sobre esse ponto, Balthazar e Marcello nos apresentam que:

No período em que *Betty Friedan* escreveu a obra *The Feminine Mystique*, as imagens — sejam aquelas da arte pictórica, de uma fotografia em uma revista feminina, de um filme, de um programa televisivo, de uma propaganda ou mesmo da literatura — passavam a ser compreendidas como um elemento decisivo para tornar a mística o “centro querido” e “intocável” (*Friedan*, 1971) da cultura estadunidense de meados

do século XX, sobretudo considerando o que isso representava na construção da própria imagem da família americana e do *american way of life*. Nessa perspectiva, então, as imagens cumpriam um papel fundamental na manutenção da mística feminina: elas integravam o aparato das redes de saber-poder aí implicados, conformando indivíduos e transformando-os em sujeitos mulheres (e também homens) no interior de um regime de verdade hegemônico. A construção histórica da imbricação entre as imagens e a mística repousou sobre um pressuposto: a mística, por meio das imagens, tornava-se parte dos corpos, limitando as subjetividades (Balthazar e Marcello, 2018, p.3).

As imagens desempenhavam um papel central na construção e perpetuação da mística feminina, que se referia a um ideal de feminilidade que exaltava o papel da mulher como esposa e mãe, limitando suas aspirações e identidade a esses papéis. As imagens funcionam como elementos decisivos na construção da mística, contribuindo para a criação de uma narrativa cultural que validava e exaltava a figura da mulher tradicional, alicerçada na dominação patriarcal. Essa intersecção entre imagens e a mística feminina permite entender as dinâmicas de gênero e poder na sociedade, destacando a necessidade de desconstruir essas narrativas visuais para permitir uma maior diversidade e liberdade nas representações de identidade.

Além disso, esse processo de manutenção de padrões estéticos e sociais acaba por limitar o que entendemos como gosto. A subjetividade, que deveria ser um princípio aplicável à apreciação artística e à experiência visual, é suprimida, resultando em uma visão homogeneizada do que é considerado belo ou aceitável; assim, a subjetividade torna-se um princípio não aplicável, perde-se a ideia da finalidade do diálogo entre observador e a imagem (Didi-Huberman, 2010).

Ao observarmos uma obra, somos tomados por ela, sentindo até a possibilidade de sermos "entorpecidos" pela sua presença. Mesmo que a obra não represente algo clássico, arcaico, mitológico ou qualquer outra categoria que previamente definimos como belo, ela rompe com ideias formadas ao longo de processos culturais, históricos e sociais. Georges Didi-Huberman pontua:

E, no entanto, as cópias não são tão simples. Refletirmos um instante: o paralelepípedo de Donald Judd não representa nada, eu disse não representa nada como imagem de outra coisa. Ela se refere ao simulacro de nada. Mais precisamente, teremos de convir que ela não representa nada na medida mesmo em que não joga com alguma presença suposta alhures – aquilo a que toda obra de arte figurativa ou simbólica se esforça em maior ou menor grau, e toda obra de arte ligada em maior ou menor grau ao mundo da crença. O volume de Judd não representa nada, não joga com alguma presença, porque ele é dado aí, diante de nós, como específico em sua própria presença, sua presença “específica” de objeto de arte (Didi-Huberman, 2010, p. 61).

O vazio se apresenta aqui como uma fuga do convencional, de uma ideia de perfeição ou de uma crença no que tange o real em consonância com o ideal: como as pinturas pictóricas, as fotos em estúdios de família, que visitam um emocional religioso e se traduzem como uma beleza singular, sem incômodo. Ao não representar nada, encontra-se o desconforto da busca por algo que faça sentido.

O ato de contemplar o objeto é uma função, duo, “nós olhamos o que nos olha” (Didi- Huberman 2010), a imagem se torna parte de nós, assim como somos parte da mesma. Contudo, há uma necessidade de compreender o pensamento além de dilemas binários, havendo assim uma cisão do olhar em torno da perfeição, partindo da necessidade de entender o que está no entremeio quando olhamos e somos atingidos pelo mesmo. Acabamos por assimilar a subjetividade no ato de olhar. Conseqüentemente, nos emocionamos, não havendo, assim, uma mecanização do mesmo nem uma busca pela dita perfeição no ato de ver: só há possibilidade de mergulhar em um emaranhado de sentidos, Didi- Huberman (2010).

Os pensamentos binários, os pensamentos dilema são portanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva no discurso que o fixa, a saber: tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de conversibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha (Didi-Huberman, 2010, p.77).

Transpor emoções e sensações permite ao espectador fazer parte da obra e encontrar um elo de singularidade entre o emocional e o visual. Uma vez que a imagem é produzida com o intuito de nos levar a pensar e satisfazer nossas paixões, ao passar por nossos juízos, o que ocorre é um choque em torno da beleza, produzindo um valor de verdade e rompendo com dilemas agressivos, e buscando a originalidade.

Pensar uma educação pela imagem é romper com o convencionalismo histórico e produzir um conhecimento pedagógico estético, desvinculando-se de estereótipos, possibilitando o encontro de arcações viáveis para compor o que entendemos com identidade visual, fugindo de paradigmas — clichês sociais. Pois isso nos dá a possibilidade de questionamentos sobre a produção e o processo de criação da arte, saindo de uma composição única, e elencando o diálogo entre a imagem e a sociedade condizente com a emancipação coletiva, parte de um processo pedagógico.

A produção de uma imagem se faz por linguagem e informação, em diálogo com o observador. Quando as fotógrafas Cindy Sherman e Camila Fontenele criam uma direção de fotografia, elas constroem uma pedagogia estética, pois nos apresentam os contornos: do subjetivo e objetivo, do feio e do belo e principalmente a imanência do sentido ao sensível, rompendo assim com a ideia de “cópia do real” (Aranha, 2016, p. 370), pois, a imagem produz emoção e sentimentos, como é apontado por Susan Sontag:

O sentido do inatingível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância. A foto do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o cartaz de um astro do rock pregado acima da cama de um adolescente, o broche de campanha, com o rosto de um político, pregado ao paletó de um eleitor, as fotos dos filhos de um motorista de táxi coladas no painel do carro — todos esses usos talismânicos das fotos exprime uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade (Sontag, 2004, p. 26).

O que Susan Sontag nos apresenta é a magia da imagem fotográfica, que constrói um emaranhado emocional e um elo sentimental que nos aproxima de pessoas e objetos. Nota-se que, ao longo de nossa vida, sempre fomos atravessados por imagens, as quais, por sua vez, não têm obrigação de serem dotadas de perfeição estética, ou bela, enquanto padrões idealistas.

Porém, as mesmas trabalham com nossas memórias, construindo a nossa própria percepção de beleza, que se torna singular — única, enquanto indivíduo. E a partir dessa autodescoberta, faz-se sentido o deslocamento de produções que conversam com o agora, onde não haja espaços delimitados e predisposições hierárquicas. Saindo de uma bolha arcaica e transcorrendo a nossa realidade do agora, onde o ato de ver nos proporciona um encontro com nossa interioridade e as perspectivas enquanto indivíduo na sociedade vigente.

3 CORPO E IMAGEM: UMA OFICINA DE FILOSOFIA E FOTOGRAFIA

Desconstruir marcadores estéticos, em uma cultura que reforça padrões de linguagem, comportamento e costumes, é criar a possibilidade de uma visão que expande o que entendemos como normalidade. Nesse contexto, aqueles que não se enquadram nessas normas são considerados à margem de um processo de consciência de si. Entender a identidade como definição da condição humana é também criar possibilidades para que gênero, raça ou condição social não se tornem marcadores impositivos, delimitando até que ponto esses grupos podem avançar na produção intelectual ou artística.

Pretendemos aqui dar luz a esses marcadores, tidos como comuns, por meio de uma educação que permita ao estudante não apenas os visualizar, mas também produzir uma rede de informações para combater e apresentar novas perspectivas de visão de mundo, a partir de uma pedagogia estética ou da sensibilidade. Assim, cria-se a possibilidade de que o estudante seja agente da própria história e da construção da realidade, desenvolvendo um conhecimento crítico sobre as relações que envolvem o ser humano, incluindo os paradigmas sociais de gênero e raça, por meio de uma educação voltada para a estética da sensibilidade.

3.1 Educação pela Sensibilidade

A proposta de uma emancipação do olhar é um ato de educar por meio de estímulo e de referências teóricas, promovendo a construção de uma compreensão estética do belo, entendida sob o viés da subjetividade. Na contemporaneidade, com os avanços da “nova era”, surge a possibilidade de aproximar arte e cultura como processos de conhecimento próximos ao sujeito. Isso é evidente ao considerarmos os museus: quando a visitação presencial não é possível, há alternativas que permitem a experiência, como livros, catálogos e plataformas digitais.

Um bom exemplo é o *Google Arts & Culture*, que possibilita ao usuário explorar museus e obras diretamente pelo celular. Além dos museus, podemos considerar também os grafites, monumentos em praças, casarões históricos, entre outros. Assim, pensar em uma educação no campo estético é oferecer ao estudante a oportunidade de compreender as diversas nuances da arte, com um olhar sensível e atento à diversidade da produção artística.

Essa compreensão da leitura da imagem interfere na maneira como significamos e atribuímos valor e sentido à sociedade (Aranha, 2016). Ao compreendermos e valorizarmos as

nuances artísticas ao nosso redor, podemos desconstruir padrões estéticos vistos como belos e, ao mesmo tempo, inacessíveis às massas. A arte possui o poder de dialogar com diferentes segmentos, e caracterizá-la a partir de um único ponto de vista implica atribuir-lhe um papel hierárquico e elitizado, no qual apenas uma parcela da sociedade teria o privilégio de contemplá-la. Quando a reduzimos a “coisa em si”, tornamo-la acessível.

Sontag nos apresenta que, ao construir repertório, não devemos nos preocupar com a quantidade de obras contempladas, mas com a profundidade com que cada uma delas nos toca. Ela afirma ainda que:

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para podermos ver a coisa em si. Agora, o objetivo de todo comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte — e, por analogia, nossa experiência — mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar como é, até mesmo o que é, e não mostrar o que significa (Sontag *apud* Aranha, 2016, p. 377).

A importância de recuperar os sentidos está ligada à ideia de uma educação que possibilite ao estudante uma base para compreender, discutir e enxergar criticamente em um processo de emancipação. Essa redescoberta do olhar representa um caminho fundamental para a libertação das convenções tradicionais que moldam nossa percepção do mundo, expressão e entendimento do que é belo.

Entender a “coisa em si” como um processo em que a arte se revela por si mesma é, antes de tudo, a construção de uma visão autônoma, crítica e criativa, na qual o sujeito gera possibilidades de perceber a diversidade nas formas de ver e narrar a realidade. Nesse contexto, é essencial compreender nossas origens e implicações sociais, bem como a importância de cultivá-las, ao fazerem parte da história de cada indivíduo. O conhecimento experimentado pela estética não se limita a um modelo objetivo; ele parte do “eu” em direção ao mundo (Aranha, 2016).

É pertinente afirmar que uma autonomia do olhar propõe que cada indivíduo desenvolva sua capacidade de analisar e interpretar a realidade, considerando suas experiências emocionais, pessoais e sociais. Segundo Pierre Bourdieu (2007), fatores ambientais e sociais interferem em nossa percepção sobre a arte, uma vez que somos expostos a diferentes ideias e subjetividades do gosto. Bourdieu aponta que, além do “senso comum”, é possível compreender, por meio de uma observação científica, como a educação interfere no processo de construção e desconstrução de uma visão sobre a cultura e o “modo de ver”. Para Bourdieu:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social (Bourdieu, 2007, p.9).

Assim, Bourdieu nos apresenta uma realidade de desigualdade, demonstrada por meio de experimentos científicos, onde o que detectamos como algo “natural” e impositivo revela-se uma construção. Para o sociólogo, a noção de “bom gosto” está distante de ser um dom ou princípio inato; todo e qualquer indivíduo deve ter a oportunidade de ser exposto a diversas formas de arte para criar um repertório cultural. Quanto mais experiências culturais e artísticas o indivíduo tiver, maior será sua capacidade de compreender e atribuir valor às práticas culturais e artísticas.

Dessa forma, pessoas com mais anos de estudo e pertencentes a certos contextos sociais têm maior acesso e incentivo para participar dessas atividades culturais, enquanto outras são afastadas dessas vivências. Torna-se necessário, portanto, apontar como a escola pode mitigar essas barreiras, criando, por meio de estratégias educacionais diversificadas, maneiras de apresentar a arte e unir vozes que, muitas vezes, são abafadas no próprio processo de criação.

Ao formar referências informacionais, o sujeito tem a possibilidade de desenvolver seu próprio gosto e construir uma concepção pessoal de subjetividade e gosto estético. Compreender que a origem social também influencia essas preferências revela que o acesso à cultura e aos gostos estéticos não é inato, mas um resultado das condições educacionais e sociais que podem ser aprimoradas e construídas. Assim, cada indivíduo pode deleitar-se com sua própria visão de estética. O olhar emancipado torna-se, então, um instrumento poderoso para desafiar normas estabelecidas e promover novas formas de compreensão e valorização do processo artístico, desvinculando-o de estereótipos sociais e de uma estética padronizada.

3.2 Projeto de Intervenção: *Corpo e Imagem — uma construção estética*

A Estética, enquanto campo da filosofia da percepção, encontra-se profundamente conectada ao juízo estético. Frequentemente somos levados a aplicá-la no cotidiano, pois todos nós já paramos para ver uma fotografia, ouvir uma música ou assistir a um filme e, então, afirmamos: “gostei” ou “não gostei”; “essa música não deveria ser cantada por essa cantora”; “essa voz não combina com essa pessoa”; “esse filme tinha tudo para ser bom”. Todas essas

pequenas avaliações que fazemos no dia a dia fazem parte da Estética e estão carregadas de conceitos preliminares que nos rodeiam ou de comparações baseadas naquilo que entendemos como “Belo”.

Nos manuais de filosofia ou livros didáticos, a Estética é apresentada em dois campos: como gestão do gosto, onde se analisa o ponto de vista dos filósofos, e como pensamento artístico na cultura. Nota-se, porém, que ambos demandam uma observação do que é belo, como uma fonte primária para a análise estética. Uma pedagogia estética contribui para a apropriação do ser, possibilitando ao estudante perceber a filosofia não apenas por meio de conceitos subjetivos, mas partindo da compreensão do corpo para entender as inúmeras narrativas produzidas pela sociedade.

O projeto de Intervenção Escolar *Corpo e Imagem — uma construção estética* visa levar a filosofia a ser pensada fora dos parâmetros da sala de aula, permitindo que o estudante compreenda a relação da disciplina com sua vida prática, tornando a filosofia palpável, em uma realidade na qual o discente se sinta envolvido. O propósito desta intervenção é aliar teoria e prática educacional, além de problematizar questões que cercam a contemporaneidade e o ambiente escolar. A proposta parte do fazer/criar artístico, utilizando instrumentos tecnológicos, como a câmera do celular, para criar uma linguagem visual originada no estudante. Essa construção de arcabouços possibilita que o aluno entenda os estereótipos em torno da produção feminina, negra e indígena, bem como a objetificação do corpo enquanto processo artístico, social, político e econômico.

3. 2. 1 Caminhos Metodológicos para a Intervenção: *Corpo e Imagem — uma construção estética*

O projeto *Corpo e Imagem — uma construção estética* visa promover uma reflexão crítica sobre a relação entre arte, corpo e identidade, explorando esses conceitos sob uma perspectiva estética e filosófica. Ao abordar questões como feminismo, imagem e autorretrato, a proposta incentiva os estudantes a questionarem suas percepções sobre o gosto e as representações do corpo na sociedade contemporânea.

A intervenção foi dividida em duas etapas. Na primeira, foram introduzidos conceitos fundamentais relacionados à estética, como arte, corpo, feminismo, imagem e autorretrato, analisados sob uma perspectiva filosófica e artística. A problematização desses temas buscou estimular uma reflexão crítica, criando uma pedagogia que discutisse o conceito de gosto e suas implicações culturais e sociais.

Na segunda etapa, após a reflexão teórica, os estudantes foram orientados a produzir seus próprios ensaios fotográficos e literários, aplicando os conceitos discutidos em sala de aula. O processo criativo foi guiado por um caminho metodológico previamente delineado, que estruturou a produção do trabalho final. Vale destacar que todas as atividades foram realizadas no horário regular das aulas de filosofia, sem a necessidade de encontros fora do turno escolar. A execução do projeto se deu ao longo de um mês, em uma distribuição de quatro aulas, garantindo a conclusão de todas as fases nesse período. Como a intervenção tem um caráter prático, o projeto começou com a apresentação da atividade a ser desenvolvida — o produto da intervenção. Essa atividade foi integrada ao processo de avaliação bimestral, sendo tratada como uma avaliação formativa e qualitativa²⁴.

Para facilitar a compreensão da dinâmica das aulas, foram elaborados materiais didáticos, como *slide* e cartilha, com base em manuais fotográficos, livros didáticos e no referente à dissertação. Esses materiais auxiliaram os estudantes a problematizarem os temas abordados e a entenderem o que era solicitado no trabalho. Inicialmente, foi apresentada a proposta de trabalho, na qual os estudantes deveriam criar um ensaio fotográfico/autorretrato e um ensaio literário, ambos baseados em uma fundamentação teórica. Nas aulas seguintes, foi desenvolvida a problematização em torno das palavras-chave: imagem, estética, fotografia, corpo, feminismo e identidade, percorrendo desde a história da arte até o entendimento da identidade individual e a construção de estereótipos.

A base teórica desse percurso metodológico foi traçada a partir de uma introdução com levantamento de conceitos, algo comum na filosofia. A chamada “oficina de conceitos” (Gallo, 2012) nesse processo foi apresentada a ideia de corpo como objeto e sujeito no campo das artes visuais e da fotografia. O corpo foi investigado sob diferentes perspectivas — artística,

²⁴ [...] a avaliação é deliberadamente organizada para proporcionar um feedback inteligente e de elevada qualidade tendo em vista melhorar as aprendizagens dos alunos; o feedback é determinante para ativar os processos cognitivos e meta-cognitivos dos alunos, que, por sua vez, regulam e controlam os processos de aprendizagem, assim como para melhorar a sua motivação e autoestima; a natureza da interação e da comunicação entre professores e alunos é absolutamente central porque os professores têm que estabelecer pontes entre o que se considera ser importante aprender e o complexo mundo dos alunos (o que eles são, o que sabem, como pensam, como aprendem, o que sentem, como sentem, etc.); os alunos são deliberadas, ativa e sistematicamente envolvidos no processo do ensino-aprendizagem, responsabilizando-se pelas suas aprendizagens e tendo amplas oportunidades para elaborarem as suas respostas e para partilharem o que e como compreenderam; as tarefas propostas aos alunos que, desejavelmente, são simultaneamente de ensino, de avaliação e de aprendizagem, são criteriosamente selecionadas e diversificadas, representam os domínios estruturantes do currículo e ativam os processos mais complexos do pensamento (e.g., analisar, sintetizar, avaliar, relacionar, integrar, selecionar); as tarefas refletem uma estreita relação entre as didáticas específicas das disciplinas e a avaliação, que tem um papel relevante na regulação dos processos de aprendizagem. GREGO, Sônia Maria Duarte. A avaliação formativa: ressignificando concepções e processos. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65810/1/u1_d29_v3_t05. Acessado em: 21/10/2024.

filosófica, feminista, estética e fotográfica — como meio de expressão e identidade. Para isso, foi necessário começar a problematizar o papel artístico e filosófico das mulheres, refletindo sobre os processos de apagamento que suas criações sofreram. O objetivo era discutir os conceitos sobre o corpo na arte e suas múltiplas representações, além de destacar o silenciamento das produções femininas ao longo da história.

A fotografia foi apresentada como um meio de diálogo com a produção artística feminina, servindo como um instrumento de emancipação. Fotógrafas como Cindy Sherman e Camila Fontenele exemplificam essa visão feminina no processo artístico e na relação com o corpo, mediante um olhar que desconstrói padrões patriarcais. Nesse contexto, foram apresentadas as escritoras Susan Sontag, Linda Nochlin, Donna Haraway e Françoise Vergès, além das fotógrafas já mencionadas.

O objetivo foi refletir sobre os limites da produção intelectual feminina e os desafios que os feminismos enfrentam ao serem construídos em uma sociedade que, embora projete um discurso de igualdade para todas as mulheres, não consegue abranger as especificidades de cada uma. Essas autoras têm contribuído para o empoderamento da escrita, do olhar e da prática artística. A análise também visou estimular uma crítica às influências teóricas europeias na prática artística, discutindo o feminismo sem ignorar outros grupos marginalizados, que frequentemente são excluídos do *status* de “gênios”.

O ponto central da intervenção foi a discussão sobre a ideia de imagem como um processo de normatização de padrões de corpo/imagem, intrinsecamente ligado ao discurso de poder que reforça estereótipos. Para explorar esse tema, foram abordados os conceitos de imagem propostos por Georges Didi-Huberman, destacando como a imagem pode servir à construção da identidade individual por meio do autorretrato, com ênfase na educação estética. O objetivo, nesse sentido, era refletir sobre a imagem enquanto produto social e político.

Ao final das aulas, os estudantes deveriam entregar ensaios fotográficos e literários que aplicassem os conceitos teóricos discutidos. O ensaio fotográfico se concentrava no autorretrato como um meio de exploração da identidade, utilizando o corpo como forma de expressão. Paralelamente, o ensaio literário aprofundava a reflexão sobre o processo criativo e as relações entre corpo e imagem. O foco estava na articulação entre teoria e prática, promovendo uma integração crítica dos conceitos trabalhados.

3. 2. 2 Percurso do Projeto de Intervenção: *Corpo e Imagem — uma construção estética*

A execução do projeto *Corpo e Imagem* começou com a análise do Currículo de Referência de Minas Gerais, identificando em qual bimestre estariam a “Habilidade” e o “Objeto de Estudo” relacionados à Estética. A partir dessa análise, o projeto de intervenção foi anexado ao planejamento bimestral e entregue ao Serviço Pedagógico, sendo também apresentado ao vice-diretor e à supervisão do turno.

Como o conteúdo do projeto estava alinhado com os parâmetros curriculares, a turma escolhida para desenvolver a intervenção foi o 3º ano do Novo Ensino Médio, pois o conteúdo de Estética é aplicável a essa etapa. A escola oferece Ensino Médio na modalidade parcial, contando com quatro turmas do 3º ano²⁵. Desde o início, uma preocupação era que a intervenção ocorresse nas aulas já programadas. Por isso, foram reservadas quatro aulas para o projeto, mantendo as demais para avaliações, atividades complementares e recuperação bimestral, conforme o Regimento Escolar.

Os estudantes foram informados de que as aulas seriam destinadas ao projeto de intervenção, mas que isso não prejudicaria o rendimento nem os vestibulares, pois o conteúdo estava alinhado às habilidades do 3º ano do Ensino Médio. Foi explicada a necessidade de entrega dos termos de autorização de imagem e direitos autorais, já que os trabalhos realizados fariam parte de uma pesquisa. Todos os documentos foram devidamente assinados pelos pais e entregues. Como o projeto fazia parte das atividades bimestrais, foi avaliado de forma formativa e qualitativa. Os estudantes também foram avisados de que a participação no projeto era voluntária, e que, caso não entregassem a atividade, participariam da recuperação contínua/paralela, conforme a Resolução SEE/MG n.º 4.692, de 29 de dezembro de 2021.

²⁵ A escola onde foi realizada a intervenção oferece três modalidades de ensino: Ensino Fundamental II, Ensino Médio e EJA, além de cursos técnicos. Entre suas principais características, destaca-se sua ampla estrutura arquitetônica. Com 50 anos de existência, a instituição dispõe de salas de aula bem arejadas e um vasto espaço para atividades de Educação Física e outras práticas esportivas. No que diz respeito ao corpo docente, a maioria dos professores é contratada no próprio município. Quanto ao perfil dos alunos, observa-se uma grande diversidade socioeconômica. Isso se deve à extensão da escola, que abriga um número significativo de turmas no Ensino Médio, contribuindo para uma ampla diversidade econômica, social e racial na comunidade escolar. A instituição está localizada em Corinto, Minas Gerais, e cada turma do Ensino Médio conta, em média, com 38 alunos provenientes de diferentes localidades. Em sua maioria, os estudantes permanecem juntos desde o Ensino Fundamental, uma estratégia adotada para favorecer a convivência e o dinamismo, uma vez que esses vínculos já foram estabelecidos ao longo dos anos. Apesar dessa continuidade, as turmas apresentam perfis heterogêneos, especialmente em relação ao nível socioeconômico. Há uma evidente segmentação entre alunos oriundos de escolas periféricas e aqueles provenientes de bairros com maior poder aquisitivo, o que se reflete na baixa integração entre esses grupos dentro das turmas. Além disso, a escola é a única do município a receber estudantes do Ensino Médio vindos da zona rural, bem como da modalidade EJA, que atende um número expressivo de pessoas privadas de liberdade.

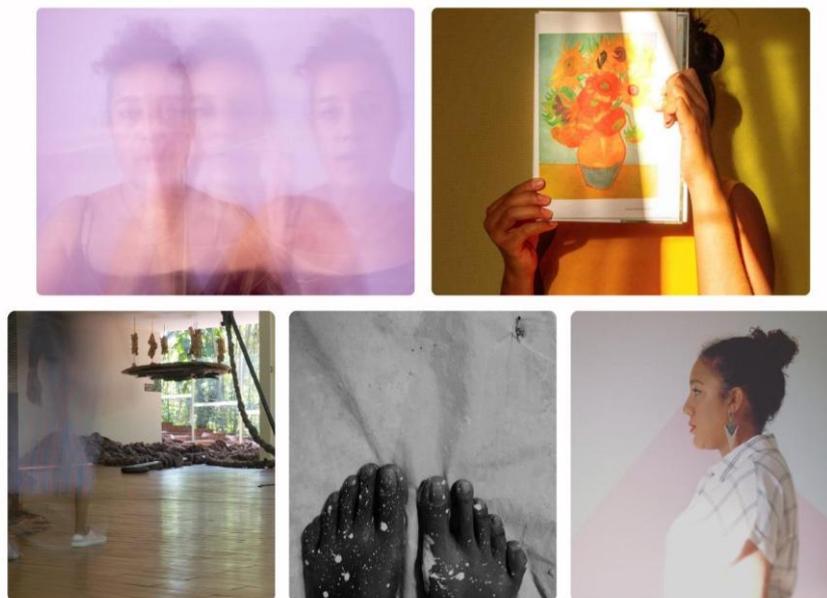
Na primeira aula, o trabalho foi apresentado por meio de projeção e entrega de material, exemplificando o percurso que os estudantes deveriam seguir para realizar a atividade/produto (Figura 11: 11 – material de apoio para a construção do produto).

Figura 11: material de apoio para a construção do produto

Fonte: Elaborado pela autora

Para facilitar o entendimento, os slides foram elaborados com perguntas norteadoras e imagens variadas. Também utilizei autorretratos pessoais (Figuras.: 12, 13, 14, 15 e 16), visando criar um clima de aproximação e descontração, pois a fotografia pode ser invasiva para alguns estudantes, que lidam de forma crítica com seus próprios corpos. O material de apoio foi entregue a todos os alunos, que deveriam colá-lo no caderno.

Figuras 12, 13, 14, 15 e 16 (da esquerda para a direita)



Fonte: acervo pessoal da autora

Os autorretratos usados para explicar a metodologia foram criados de modo autoral, com técnicas variadas. Para isso, utilizei recursos externos, como prisma e plástico, além de dupla e longa exposição. Quanto ao aspecto da criação, as fotos foram pensadas com o intuito de refletir sobre como o retrato/autorretrato pode ser incômodo; ter uma câmera apontada revela as fragilidades da percepção sobre quem projetamos ser e como os outros nos veem. Nota-se que, muitas vezes, a falta de foco e outros aspectos foram intencionais, como uma forma de bloquear olhares alheios e julgamentos, posicionando-se à margem das padronizações estabelecidas.

As aulas seguintes foram dedicadas à explicação do conteúdo e das técnicas de fotografia. A intervenção seguiu a dinâmica habitual das aulas, com questões sendo levantadas para promover debates. As perguntas que orientaram as discussões serviram tanto para estimular respostas dos alunos quanto para introduzir o conteúdo. Entre as questões discutidas estavam: “Como o corpo é representado na arte?”, “A produção artística tem um público-alvo?”, “Onde estão as artistas e filósofas mulheres?”,

Figuras 17, 18, 19, 20 e 21 (da esquerda para a direita)



Fonte: acervo pessoal da autora

“O que é imagem?” e “O autorretrato é uma forma de pertencimento?”. As respostas dos alunos foram usadas como ponto de partida para aprofundar o tema, embasado em teorias e textos (Figuras: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24).

Figuras 22, 23 e 24 - aula expositiva



Fonte: acervo pessoal da autora.

Foi interessante perceber que certas questões relacionadas à relação de gênero na produção intelectual fazem parte do contexto dos estudantes, talvez por as turmas serem compostas na maioria por meninas. No entanto, ao serem perguntados sobre artistas e filósofas mulheres, a maioria respondeu que não conhecia nenhuma, exceto Tarsila do Amaral. Isso reflete uma construção educacional ainda narrada a partir de referências masculinas, o que é comum, considerando que os próprios manuais e livros didáticos reproduzem as mesmas histórias e personagens. Embora haja atualizações a cada três anos, observamos poucas mudanças no conteúdo apresentado ou na inclusão de novos personagens relevantes.

No último dia da intervenção, discutiram-se as dificuldades e surpresas que muitos estudantes enfrentaram para realizar o autorretrato e o ensaio escrito. As dificuldades já haviam sido observadas ao longo das aulas, com muitos perguntando: ‘O que é para fazer? Não consigo entender’. No dia da entrega dos trabalhos, houve uma escuta ativa dos relatos dos estudantes. Eles mencionaram a preocupação com a exposição do corpo e a dificuldade em pensar a fotografia; no entanto, destacaram o entusiasmo em realizar algo incomum, criando um produto que reflete uma visão única — a própria voz e perspectiva, alguns estudantes relataram que:

Estudante 1: A ideia de produzir um autorretrato é estranha. Quando você falou para pensar na foto, não é só ligar a câmera e tirar. É difícil pensar em todos os detalhes. Tiro fotos no automático e nem sempre uso, só ficam aqui no celular.

Estudante 2: Quando falou em identidade, logo pensei no meu cabelo, nos cachos, mas não queria tirar uma foto do meu cabelo. Pesquisei muitas referências de fotos, e acho que nunca tinha pesquisado para tirar uma foto.

Estudante 3: O trabalho em si foi muito interessante e diferente do que estamos acostumados a fazer em sala de aula. Tive apenas algumas dificuldades em descrever a imagem que escolhi, mas de resto, foi bem fácil e bom de se fazer. Gostei muito da atividade proposta, uma vez que nos induziu a trabalhar outras áreas de conhecimento.

Estudante 4: No início do trabalho, eu achei que era algo simples, pois um autorretrato na minha cabeça seria o mesmo que tirar uma selfie, mas depois de um pouco explicação, eu fui entendendo que não se tratava só daquilo, pois uma única selfie não conseguia definir em nada a visão de eu tinha de mim mesmo, a maior dificuldade que tive, foi em relação a entender o que era para ser feito, já que não necessariamente precisaria ser só uma foto minha e sim algo que de alguma maneira me definisse não pelo o que os outros veem quando olham para mim e sim o que eu sei que me define e como mostro isso, depois que entendi isso foi mais tranquilo. Eu achei a atividade muito interessante, pois não é sempre que penso sobre a maneira que eu mesmo me enxergo, antes de escrever o relatório até refleti um pouco sobre o que aprendi, e até pensei que essa atividade seria bacana não só no 3º ano do Ensino Médio, por exemplo, mas sim pelo menos a partir do 1º ano do Ensino Médio, pois a maneira como eu me enxergava antes e agora mudou muito, e eu acredito que olhar para dentro de nós mesmo é bem interessante de se tratar em uma sala de aula, pois os alunos aprendem mais um pouco sobre si. Em resumo, foi um trabalho muito interessante e que gostei muito e que com certeza me fez refletir bastante (relato dos estudantes).

Todo o processo intensificou a ideia de que uma educação visual é necessária, não apenas baseada nos clássicos, mas também a partir do próprio estudante, que deve encontrar meios para aprimorar e ampliar seu entendimento do eu e o mundo. Isso implica uma educação interdisciplinar ou transdisciplinar que envolva recursos didáticos diversos, criando possibilidades de expansão de ideias e empoderamento, condizentes com o amadurecimento do olhar que surge por meio da prática. Como foi a primeira vez que os estudantes foram convidados a refletir sobre a imagem por meio do autorretrato, alguns encontraram dificuldade em se expressar, pois o corpo é político e é por meio dele que percebemos certas dinâmicas em determinados espaços.

Após avaliar todos os trabalhos, sete se destacaram pela profundidade e dedicação em suas realizações (os sete primeiros). No entanto, é importante destacar que, ao analisar os resultados dos estudantes, identifiquei diversas dificuldades que, ao longo dos três anos, não haviam se mostrado tão evidentes como nesta entrega. Um exemplo disso são as questões relacionadas ao corpo. Embora os estudantes pertençam a uma geração que já desconstruiu algumas barreiras, a ideia do corpo como forma de expressão ainda se apresenta como um ponto marcante. Por essa razão, alguns trabalhos não alcançaram a profundidade esperada.

Torna-se necessário refletir que o processo de avaliação passou por uma curadoria, prática recorrente no campo da arte. Essa curadoria foi estruturada com base no processo criativo: o que o autorretrato, em alguns casos, não conseguiu expressar, foi equilibrado pelos ensaios descritivos. Talvez seja justamente nesse contraste que se encontrem as duas nuances das entregas: o que os estudantes não conseguiram criar por meio da imagem, tentaram compensar através da escrita.

Uma reflexão relevante sobre o uso da imagem nesse contexto é o seu caráter invasivo, ao mesmo tempo em que possibilita o “pasmarse”, revelando nossas fragilidades de forma direta. Diferentemente, a escrita explora essas mesmas fragilidades de maneira mais sutil, oferecendo uma experiência distinta, porém complementar. Talvez seja justamente nesse contraste que se encontrem as duas nuances das entregas: o que os estudantes não conseguiram criar por meio da imagem, tentaram compensar através da escrita (todos os trabalhos a serem apresentados possuem autorização para uso de imagem).

Figura 25: Autorretrato de estudante (1)



Nesta imagem, a fita que envolve minha boca simboliza a insegurança que, muitas vezes, me impede de falar abertamente. É um retrato da minha jornada pessoal em busca de autocontrole verbal e moderação. A fita, embora temporária, destaca a consciência da necessidade de refletir sobre as palavras que escolho. Este autorretrato é um lembrete visual da importância de encontrar equilíbrio na comunicação.

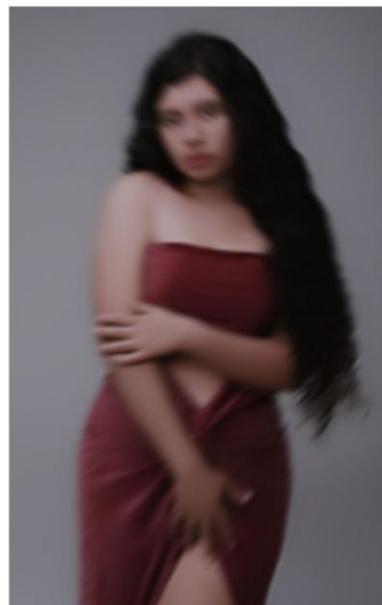
Fonte: projeto Corpo e Imagem, de idealização da autora

Figura 26: Autorretrato de estudante (2)

A imagem selecionada é identificada como uma autofotografia, representando uma foto de corpo inteiro. Ela foi produzida na segunda-feira, 4 de março de 2024, durante um ensaio fotográfico realizado por Bianca Benedita. A composição valoriza minhas curvas e expressões, destacando detalhes corporais de forma elegante, sem vulgaridade, o que a torna ainda mais atraente.

A imagem reflete beleza e amor-próprio, transmitindo emoções vibrantes como alegria, paz e inspiração. Na Pré-História, o ideal de beleza feminina era representado por mulheres voluptuosas, com corpos arredondados e cheios de curvas (nos seios, na barriga, nas coxas e no bumbum), características consideradas sinônimo de beleza.

Escolhi essa foto porque ela me proporcionou uma profunda satisfação comigo mesma e elevou minha autoestima.



Fonte: projeto Corpo e Imagem, de idealização da autora

Figura 27: autorretrato de estudante (3)



Na foto, uma clavícula delicadamente marcada emerge com elegância, destacando-se sutilmente sob a pele. A luz suave realça os contornos, revelando uma beleza singular na simplicidade anatômica, uma expressão de graciosidade esculpida pela luz e pelas sombras.

Fonte: Projeto Corpo e Imagem, de idealização da autora

Figura 28: autorretrato de estudante (4)



A imagem é uma fotografia que retrata um jovem utilizando fones de ouvido enquanto realiza um supino inclinado com halteres. Os elementos visuais incluem o jovem em movimento, os fones de ouvido, o ambiente de academia e, ao fundo, uma janela, além de outros elementos que sugerem atividade física, como equipamentos de exercício.

A fotografia foi produzida na era contemporânea, refletindo a prevalência da tecnologia e do fitness na sociedade atual. O autor provavelmente capturou essa cena para documentar a fusão entre música e exercício, destacando a importância da motivação auditiva durante a prática esportiva. O público-alvo pode ser formado por pessoas interessadas em música e fitness.

Os fones de ouvido representam uma conexão com a música e a motivação durante o exercício. A expressão facial do jovem pode transmitir determinação, concentração ou prazer. O ambiente ao redor sugere um estilo de vida ativo e saudável.

A imagem desperta emoções de inspiração e motivação para o público, ao ressaltar a importância da música como um elemento impulsionador durante a atividade física. Ela também transmite uma sensação de energia e vitalidade, refletindo a experiência positiva do jovem enquanto se exercita.

A relação entre música e exercício tem sido objeto de estudo na psicologia do esporte, demonstrando os efeitos positivos da música na performance atlética e no humor. Além disso, a fotografia evoca associações com a cultura da saúde e do bem-estar, muito presentes na sociedade contemporânea.

Provavelmente para refletir o que ele considera um estilo de vida significativo e relevante.

Inspirar os espectadores a adotarem um estilo de vida ativo, promover a marca dos fones de ouvido ou simplesmente capturar um momento cotidiano. Diante as expressões capturadas, o autor buscava registrar um momento do cotidiano e sua inspiração no ato de se exercitar.

Ela reflete o que considero uma forma de buscar o melhor de mim, inspirado por aqueles que admiro.

Fonte: Projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

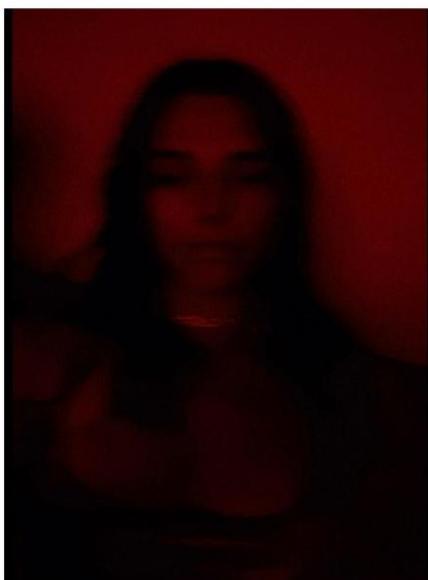
Figura 29: autorretrato de estudante (5)

Eu escolhi essa foto, pois ela traz um sentimento de evolução. Eu odeio fotos tiradas da câmera traseira, sempre acho que um olho meu fica menor que o outro, e, por isso, nunca tiro. Tenho essa insegurança há anos e sempre evito. Só tirei mesmo por causa do trabalho, e fico feliz que estou conseguindo evoluir. Eu tirei essa foto desse jeito, pois foi a melhor maneira que achei para não mostrar o meu rosto todo.



Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 30: autorretrato de estudante (6)



Essa imagem pode ser representada de vários pontos específicos, mas o real motivo dessa imagem é a minha autoaceitação e como eu lutei com a minha disforia de gênero. A disforia de gênero é uma condição em que uma pessoa experimenta desconforto significativo devido à incongruência entre seu sexo atribuído ao nascimento e sua identidade de gênero. Isso pode levar a uma profunda angústia emocional e dificuldades de adaptação na vida cotidiana.

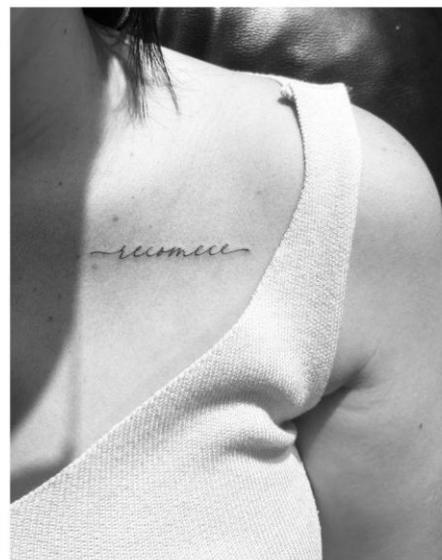
Essa imagem representa o que nós, mulheres trans/homens trans, sentimos em relação aos nossos corpos. Esse sentimento, às vezes, pode ser um reflexo turvo de nós mesmos, querendo nos ofuscar e colocar pressão em nossos corpos em busca de validação da sociedade ou de um grupo específico de pessoas.

Fica a reflexão: até onde podemos ir para obter a validação de alguém? O que iremos ganhar com isso, considerando que nossos corpos (de pessoas trans) são construídos e moldados pela sociedade? Como a sociedade enxerga as pessoas trans? A resposta é clara: muitas vezes, como um nada.

Fonte: Projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

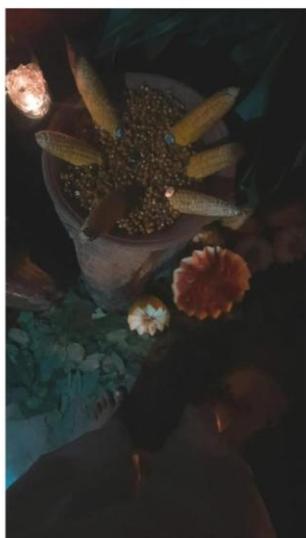
Figura 31: autorretrato de estudante (7)

Essa fotografia revela o prazer de recomeçar todos os dias. Com ela, sensibilizo as dificuldades dos dias de hoje, quando se vive com ansiedade e pensamentos negativos, que não nos permitem pensar em continuar. O meu autorretrato mostra sentimentos de esperança, refletindo uma sensação de recomeço. O intuito foi mostrar emoções, como na exposição "The Art of Recovery", onde todas as obras retratavam transtornos emocionais. Essa fotografia revela uma nova chance de viver mais, mostrando um momento de esperança para se recuperar de um tempo ruim.



Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 32: autorretrato de estudante (8)



A presença das folhas e da cesta de milho ao lado dos seus pés, juntamente com o contexto da festa de Iemanjá, transmite uma forte ligação com a espiritualidade, a natureza e as tradições culturais. A imagem captura um momento especial de celebração e devoção. É uma foto que reflete uma conexão profunda com a cultura e a espiritualidade afro-brasileira.

Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 33: autorretrato de estudante (9)

Gosto muito dos meus olhos. Além disso, tenho um amor enorme pelos acessórios. Meus olhos são uma das coisas que definem quem eu sou, pois tiro bastante fotos como a que está abaixo. Não sou de tirar muitas fotos, pois não sei tirá-las. Mas acho que essa forma é uma maneira discreta de se mostrar por completo. Sou uma pessoa extremamente tranquila e prezo por levar a vida de uma forma leve e saudável. E acredito que consigo transmitir isso pelo autorretrato.



Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 34: Autorretrato de estudante (10)



Muitos acreditam que o mundo foi criado pelo Big Bang, enquanto outros acreditam que foi obra de Deus. Nesta foto, vemos coqueiros que nem de longe alcançam a distância do céu, uma parte tão bela do mundo. O céu nunca está do mesmo jeito, sempre passando por diferentes fases. Isso define muitas pessoas, inclusive eu, pois, através dele, podemos enxergar algo além da vida.

Eu apareço nesta foto em um dia comum, indo para o treino de Jiu-Jitsu, uma atividade que tanto gosto e que faz parte da minha rotina. Ao fundo, há uma construção que, há algum tempo, nem sequer existia. Na verdade, muitas coisas não estavam lá antes e, daqui a alguns anos, muitas delas podem já não estar mais. Para mim, isso significa que devemos aproveitar cada momento, vivendo-o como se não houvesse amanhã.

O céu passa por diversas transformações de cores, como se fosse uma pintura única. Mesmo que pareça semelhante em várias ocasiões, nunca será exatamente igual. Você pode tentar reproduzir uma pintura com base em outra, mas ela jamais será a original; seria apenas uma cópia.

Ao longo da vida, precisamos valorizar cada momento, seja ele bom ou ruim, pois tudo faz parte de ciclos que se encerram para dar início a outros. Muitas pessoas já passaram pelo lugar onde essa foto foi tirada, e eu sou apenas mais uma.

Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 35: Autorretrato de estudante (11)

A imagem escolhida é uma fotografia de uma pessoa diante de um espelho com o efeito embaçado.

2 e 3. Essa foto foi produzida por Ana Cristina em um sábado, no dia 3 de fevereiro de 2024.

A fotografia foi tirada para ser postada em redes sociais, entre outros usos.

Trata-se de uma foto com características modernas e um toque científico.

A relação desta foto comigo é a foto de estar de frente ao espelho, reparando minha beleza ou até mesmo posando, já que gosto de tirar fotos diante do espelho. Além disso, gosto de fotografias com efeitos embaçados ou outros recursos que proporcionem um resultado visual interessante.



Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 36: Autorretrato de estudante (12)



No autorretrato em questão, percebe-se uma profunda conexão entre a figura e o violino. O instrumento não é apenas um objeto, mas uma extensão da alma do indivíduo retratado. Cada traço e expressão revela a intensidade da relação entre a pessoa e a música que emana do violino. É como se a paixão pelo instrumento transcendesse o físico, tocando diretamente a alma e irradiando uma pureza emocional. Este retrato ilustra a importância do violino na vida de alguém profundamente sensível e apaixonado pela música. É como se fosse mágico: a sensibilidade e os sentimentos que ele pode trazer são inimagináveis. Cada nota, arrepio e calafrio gerado pelos timbres traçados pelo arco e pelas cordas são mágicos, tocando não apenas o coração, mas também a alma. É essa é a minha paixão secreta.

Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 37: Autorretrato de estudante (13)

A imagem da foto é uma fotografia realizada por mim mesma para registrar um momento em que me senti feliz, pois fiz o meu próprio trabalho com excelência em mim mesma. Minha mão me representa totalmente, já que o meu trabalho é feito manualmente para realçar as mãos de outras pessoas. Adoro o que faço; isso me deixa feliz e mais leve. A foto foi produzida em minha casa, o ambiente onde trabalho e passo a maior parte do meu tempo. Adoro arte, adoro cores, adoro o que faço. Procuro transmitir calma e paz enquanto faço as unhas das minhas clientes, pois são essas as emoções que sinto.



Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 38: autorretrato de estudante (14)



A imagem escolhida é uma fotografia tirada há aproximadamente um ano em Porto Seguro, Bahia. Ela desperta calma, alegria e tranquilidade, além de evocar um sentimento de nostalgia e saudade de momentos com minha família e alguns amigos. A fotografia também está relacionada a sentimentos de liberdade e conexão com a natureza. O som das ondas do mar me conduz a uma sensação de paz interior.

Seu objetivo é incentivar o espectador a valorizar os momentos simples da vida e a importância de se reconectar com o ambiente natural. A relação da fotografia com o “Quem sou eu?” reflete uma conexão pessoal com a praia, baseada em experiências passadas.

Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Figura 39: autorretrato de estudante (15)



Sou alguém que aprecia a tranquilidade e, muitas vezes, prefiro observar em vez de atrair atenção para mim mesma. Sou uma companheira leal, sempre presente para aqueles ao meu redor, mesmo mantendo uma postura reservada. Carrego a alegria no coração e procuro compartilhar sorrisos e positividade com as pessoas. Encontro satisfação em ajudar os outros, oferecendo meu apoio de forma discreta, mas sempre significativa.

Fonte: projeto Corpo e Imagem, idealizado pela autora

Assim, o encontro entre o ensino de filosofia e autorretrato, por meio do projeto de intervenção *Corpo e Imagem*, gerou um acontecimento significativo. Esse evento resultou em um ato de criação e produção, tanto de pensamento quanto de descoberta, promovendo um deslocamento na compreensão do “eu” e do mundo, e incentivando os estudantes a refletirem sobre uma sociedade que também se manifesta pelo olhar dos outros.

O objetivo do projeto foi alcançado. Porém, ao analisá-lo sob uma perspectiva quantitativa e qualitativa, percebe-se que poucos estudantes possuem um conhecimento vasto sobre a arte e a compreensão do corpo como expressão, tendo em vista que houve pouca entrega do solicitado, ou uma entrega bem menos desafiadora do que o esperado. Conforme mencionado pelo “Estudante 04” no depoimento transcrito acima, torna-se necessário promover uma imersão na imagem com maior ênfase desde o 1º ano do Ensino Médio, para que o estudante se acostume a esse novo olhar.

É importante destacar que ao se pensar em recursos didáticos para o ensino de Filosofia, somos automaticamente levados a considerar o cinema como uma forma de produção audiovisual. Esse recurso, ao longo do tempo, tornou-se um dos meios mais acessíveis para o ensino da Filosofia; no entanto, a disciplina ainda não consegue superar a dicotomia entre sociedade, educação e conhecimento.

Quando refletimos sobre a relação entre esses três conceitos, torna-se notável o quanto são essenciais para o processo de emancipação do nosso olhar sobre o que é belo, pois, assim, compreenderíamos a diversidade e seu papel agregador na educação. Nota-se, porém, que essa lacuna exige múltiplos estímulos, incluindo fotografias, imagens pictóricas e visitas a espaços culturais e artísticos, ampliando a compreensão para além da narrativa textual e introduzindo os estudantes à linguagem própria da imagem, alinhada ao valor estético da arte.

Dessa forma, propõe-se uma educação inter e transdisciplinar, na qual o estudante é incentivado a desenvolver uma visão de mundo por meio de uma formação que valorize a cultura e a estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo cabe em uma imagem: desde a dor da existência humana até a contemplação do sistema solar. A imagem nos permite compreender e, ao mesmo tempo, escapar da imensidão. É por meio dela que descobrimos nossos traços familiares, reconhecemos nossa individualidade e analisamos as nuances sociais. Ela oferece um repertório de alegorias que, mesmo sem uma linguagem escrita, nos cativa e nos leva a lugares inimagináveis, atuando sobre nosso imaginário. É nela que percebemos também estar contida a cultura, a filosofia, a arte e a história.

Quando a imagem transita para um contexto social, ela passa a narrar nossas diversas visões e pode criar uma narrativa estereotipada sobre o que entendemos como gosto, abordando a condição humana dentro do campo da filosofia. Esse olhar sobre o “eu” e o “outro” nos provoca a questionar até que ponto nossa percepção sobre pessoas e objetos resulta de nossas próprias indagações e críticas, ou se somos, na verdade, condicionados a pensar por meio de perspectivas pré-determinadas. Frequentemente, somos ensinados a emitir juízos de valor baseados em uma visão dicotômica de bondade e maldade, e, conseqüentemente, de beleza e feiura, levando-nos a interpretar o mundo a partir de parâmetros fixos, com uma única régua para definir padrões estéticos em torno do corpo e, conseqüentemente, da beleza.

No ambiente escolar, essa métrica social torna-se ainda mais evidente, com grupos se dividindo entre aqueles que impõem padrões e os que não se enquadram. Donna Haraway denomina essa estrutura de “parentesco político” (Haraway, 2009), onde os grupos se formam não pela proximidade de ideias, mas pelo que aparentamos ser, reafirmando o ambiente escolar como um “microcosmo” da sociedade. Romper ou encontrar formas de mitigar essa dicotomia entre pares, ou “identidades históricas” (Haraway, 2009), é uma função da educação. Isso se torna ainda mais urgente em uma sociedade onde o discurso de segregação se disfarça em conteúdos como “aulas de como se tornar um bilionário”.

É cada vez mais necessário considerar a Filosofia como um campo que oferece suporte teórico e prático, proporcionando bases sólidas para a construção de ideias que priorizem o ressarcimento histórico e ofereçam caminhos seguros para a construção de uma sociedade que não se envaideça por criar barreiras, mas sim pela desconstrução, valorizando a equidade. Um dos desafios da Filosofia, nesse contexto, é proporcionar aulas atrativas e envolventes, nas quais os estudantes possam ampliar sua visão de mundo por meio de argumentos e informações que sustentem suas reflexões, tanto dentro quanto fora do ambiente

escolar. Essa ampliação de conhecimento permitirá que eles expressem seu ponto de vista sem depender de padrões discursivos binários, frequentemente associados a grupos hegemônicos de homens brancos e ricos, contribuindo, assim, para a formação de uma sociedade mais crítica e inclusiva.

Expandir o conhecimento e construir ideias que ultrapassem o discurso centrado apenas na natureza humana exige explorar as múltiplas compreensões sobre o ser. Para isso, é essencial recorrer às artes, que revelam não apenas a evolução do indivíduo, mas também nossa visão crítica sobre as normas estéticas em contextos sociais e políticos. Refletir sobre a representação do corpo por meio do autorretrato e como ele pode se tornar um elo de identidade e pertencimento é, portanto, necessário.

Ao construir uma base que aborde a representação desses corpos ao longo da história e a maneira como construímos nosso olhar sobre eles, nos permite entender como certos grupos não se enquadram em padrões. Ao levar o estudante a questionar tais ideias criamos a possibilidade de uma educação que rompe com estruturas bem demarcadas, produtos de uma sociedade que valoriza e reforça certos discursos de poder, onde os adolescentes se tornam replicadores de ideias, desvinculando-se de sua própria percepção de identidade.

Este trabalho surge da necessidade de aulas de Filosofia que permitam ao estudante questionar, teorizar e criar argumentos que reforcem suas ideias e sua compreensão sobre o que nos define enquanto indivíduos. A partir da primazia do “eu”, o autorretrato torna-se a ferramenta mais acessível para o questionamento, pois, ao produzirmos imagens, mostramos nossa própria visão sobre o que nos cerca, seja como uma apropriação ou reconhecimento do corpo, bem como do espaço em que transitamos.

O espaço escolar contribui para essa interferência estética e fotográfica, uma vez que o aluno se problematiza e se conhece a partir das relações com os outros, sendo nesse ambiente que acontecem as críticas e dúvidas existenciais. Pensar em processo identitário é imaginar que o autorretrato se processa através das descobertas dos vários “eus”. Essas novas versões de si se apresentam por meio das fragmentações do indivíduo, que se transforma e se adapta às diversidades, seja por imposições ou por livre escolha.

Toda essa dissertação foi pensada à luz da Intervenção Pedagógica, uma prática didática que se iniciou com o incômodo do uso excessivo de celulares em sala de aula e o número crescente de *selfies* reproduzidas no ambiente escolar. Um questionamento surgiu: “Essas fotos são pensadas para serem tiradas?” Com esse questionamento e o início das aulas pós-pandemia, foi possível notar mudanças no comportamento social dos estudantes, tanto no

âmbito psicológico quanto estético, além de uma crescente preocupação com o olhar dos colegas sobre seus corpos e, principalmente, seus rostos.

Esse processo nos leva a refletir sobre como somos moldados pelo “modo de ver” e como construímos nossa percepção do corpo, muitas vezes condicionada por parâmetros inacessíveis. Esses marcadores tornam-se ainda mais evidentes quando falamos sobre os corpos femininos, negros e marginalizados. Esse desdobramento da pesquisa é gratificante, pois nos permite pensar sobre a emancipação do olhar. A maneira como a sociedade ensina e reproduz a percepção estética reflete uma formação coletiva e individual transmitida por meio da educação, que se baseia em normas culturais e tradições (Bourdieu, 2007).

É necessário criar um repertório diversificado onde o estudante possa transmitir o saber, desvinculando-se de uma estrutura já demarcada, possibilitando que a educação produza argumentos híbridos, não moldados pelos valores estéticos predominantes, em que o corpo ou as feições consideradas belas são aquelas retiradas das telas de celulares ou da TV, padrões que muitas vezes não correspondem à sociedade. A construção de um olhar emancipado está para além dos manuais didáticos, que por vezes reforçam a ideia de grupos superiores e inferiores. É fundamental que a visão crítica do docente permita uma educação que não reforce estereótipos, mas que os demarque, para que os estudantes possam, de fato, questionar esses padrões.

As dificuldades da intervenção, como ocorre em toda prática de ensino, foram encontradas, mas não podem ser determinantes. Apesar de muitos alunos não compreenderem completamente o que deveria ser produzido como resultado da intervenção, os debates e questionamentos em torno das teorias apresentadas revelaram sua importância como uma expansão de ideias e levantamento de problemas, demonstrando o potencial das aulas e tornando possível também criar adaptações. É isso que torna a educação bonita, pois o método de ensino é fluido e livre, adaptando-se às necessidades do ano letivo e dos estudantes.

A prática de ensino de Filosofia, em interseção com a fotografia, promove uma educação capaz de emancipar o olhar. Esse processo permite aos estudantes pensar além das imagens, oferecendo-lhes a chance de criar conceitos e explorar novas perspectivas. O objetivo é buscar desafios que contribuam para uma educação formadora de pensadores críticos, em vez de meros reprodutores de ideias já estabelecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANG, Tom. **Fotografia digital: passo a passo**/ Tom Ang; [tradução Jeff Silva]. – São Paulo: Editora Europa, 2011.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando: Introdução à Filosofia**, volume único/Maria Lúcia de Arruda Aranha, Maria Helena Pires Martins. – 6. Ed. – São Paulo: Moderna, 2016.

BALTHAZAR, Gregory da Silva; MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Corpo, gênero e imagem: desafios e possibilidades aos estudos feministas em educação**. 2018. Disponível: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/gffD9Y5bvpprPL9rxP73KQF/?lang=pt>. Acessado em: 26 de out. de 2022.

BARBOSA, M. R., Matos, P. M. & Costa, M. E. **Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje**. *Psicologia & Sociedade*; 23 (1): 24-34, 2011.

BARROS, José D'Assunção. **Apresentação crítica da obra de Didi-Huberman e de suas concepções sobre arte e imagem**. 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321016400_Apresentacao_critica_da_obra_de_Didi_Huberman_e_de_suas_concepcoes_sobre_arte_e_imagem. Acessado em: 26 de out. de 2022.

BAUMAN, Zygmunt, 1925. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**/Zygmunt Bauman; tradução, Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura** (Obras Escolhidas, v. 1, 7 ed.). São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENTES, I. **Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOURDIEU, Pierre, **A Distinção: crítica social do julgamento**. / Pierre Bourdieu; tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. -- São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da Identidade**. Tradução: Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. **A Arte da Idade Média como construtora de um conceito visual de mal**. *Revista Mirabilia* 12. Jan-Jun 2011.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **O corpo na arte: Michelangelo e Francis Bacon, Eternidade e intermitência das formas**. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo (org.). *Inventário do corpo: recortes e rasuras*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários/Fapemig, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações**. 2005. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>. Eternidade e

intermitência das formas. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo (org.). Inventário do corpo: recortes e rasuras. Belo Horizonte: Veredas e Cenários/Fapemig, 20.

COSTA, Ana Kerlly Souza da. **Hipersexualização frente ao empoderamento:** a objetificação do corpo feminino evidenciada. Anais eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade [recurso eletrônico] /organizadoras, Paula Regina Costa Ribeiro... [et al.] – Rio Grande : Ed. da FURG, 2018.

COSTA, Thiago. **Rostos, selfies e nudes:** Afetos em aplicativos de HSH. Revista Fórum Identidades |Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 29, nº 01, p. 115-132, jan.-jun. de 2019.

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana.** São Paulo, Editora Scipione: 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte/George Didi - Huberman; Tradução Paulo Neves. São Paulo: Edição 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** / George Didi - Huberman; Tradução Paulo Neves. São Paulo: Edição 34, 1998.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** Ensaio para uma filosofia da Fotografia/ Vilém Flusser. – I.ed.-São Paulo: É Realizações, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. **Dança sélfica.** Tradução de Antônio Xerxenesky. Revista ZUM online: Instituto Moreira Salles, 2016. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum-11/dancaselfica/>. Acesso em: 05 de agosto de 2022.

GALLO, Silvio. **Metodologia do ensino de filosofia:** Uma didática para o ensino médio/Sílvio Gallo- Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GLUSBERG, Jorge, **A arte da performance** / Jorge Glusberg ;[tradução Renato Cohen]. - São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDENBERG, M. (2006). **O corpo como capital: para compreender a cultura brasileira.** *Arquivos em movimento*, 2, 115-123.

HAAL, Stuart. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. –Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HALLAL, Maria Clara. **Mulheres fotógrafas e as discussões sobre as possibilidades dos olhares femininos:** reflexões e considerações. Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 16, n. 31, jul. - dez. 2022. ISSN: 1982 -193X.

HARAWAY, Donna; KUNZRU Hari; Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do ciborgue**. organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução á análise da imagem**/Martine Joly; tradução Manna Appenzeller-Campinas, SP: Papirus, Coleção Ofício de Arte e Forma. 1996.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Pedagogias visuais do feminino**: Arte, imagens e docência. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.148-164, Jul/Dez 2008.

_____. **Sexualidades, artes visuais e poder**. Revista Estudos Feministas. Ano 10, 2002.

LÜERSEN, Angélica. **Fotografia**: a escrita da luz. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/r0520-1.pdf>. Acessado em: 03 de abril de 2024.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008

MINAS GERAIS. Escola de Formação e Desenvolvimento Profissional de Educação de Minas Geras. **Plano de Curso do Ensino Médio**. Revisão Equipe Pedagógica e Professores Formadores da Escola de Formação e Desenvolvimento Profissional de Educadores, Edição: 2024.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana – de Lautreamont a Bataille/ Eliane Robert Moraes. – [1. reimpr.] – São Paulo: Iluminuras, 2010.

MOURA, Regina. **Iconografias do feminino**: Mitos, arte e outras representações. História, imagem e narrativas, Edição Especial No 10, abril/2010.

MULVEY, Laura. **Cosméticos e abjeção**: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman. Tradução de Giancarlo Casellato Gozzi. Revista Zum online: Instituto Moreira Salles. 2019. Disponível: <https://revistazum.com.br/autor/?autor=Cindy%20Sherman%20%26%20Laura%20Mulvey>. Acessado em: 26 de out. de 2022.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 3º Ed – 1ª reimpressão, 2002.

PCNEM. **Parâmetros curriculares para o Ensino Médio**, volume 3. Ciências humanas e suas tecnologias / Secretaria de Educação Básica. - Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

PIPANO, Isaac. **Espelhos reflexos, espelhos opacos**: selfies e autorrepresentação na era dos smartphones; Revista Passagens - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da

Universidade Federal do Ceará. Volume 8. Número 2. Ano 2017. Páginas 51-73 volume 8. Número 2. Ano 2017. Páginas 51-73.

PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**/ Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. De textos). 8 ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2009.

SCHILLER, F; SCHILLER, Friedrich Kallias. A educação estética do homem numa série de cartas. 4 ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO. **Currículo de Referência de Minas Gerais**. Secretaria de Educação de Minas Gerias, 2021.

SILVA, Nelson do Valle. **Uma nota sobre ‘raça social’ no Brasil**. Caderno Cândido Mendes. Estudos Afro-asiáticos, 26, 1995. ISSN 2316-6479 I DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia** – Ensaios. Ed. Companhia das Letras. 1977.

SOUZA, Fernanda Menezes de; ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. **Fotoperformance**: atravessamentos entre corpo, arte e feminismo no contexto da distancia social. Porto Arte: revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v.28, jan-jun. 2021. INSS 2179-8001.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética** [recurso eletrônico] / Ariano Suassuna. - 1. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital Formato: ePub Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions Modo de acesso: World Wide Web ISBN 9788503012218 (recurso eletrônico)

TIBURI, Marcia. **As mulheres e a filosofia como ciência do esquecimento**, 2003. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/mulheres/15.shtml>. Acessado em: 22 de janeiro de 2024.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial** / Françoise Vergès; traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. Título original: Un féminisme décolonial. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea**: as artistas contemporâneas e suas autorias. Santa Maria, RS. 2010.

WOLF, Naomi. **O mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres/ Naomi Wolf; tradução Waldéa Barcellos. – 20ª ed.- Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

Referência Imagens – Fotografias

SHERMAN, Cindy. **Untitled Film Still #58**, 1980. Documento em JPG, indicação de cor preto e branco, dimensões 8 × 10 in | 20.3 × 25.4 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-film-still-number-58>. Acessado em: 05 de agosto de 2023.

SHERMAN, Cindy. **Untitled (Marilyn Monroe)**, 1982. Documento em JPG, indicação de cor colorido, dimensões 20 × 14 3/5 in | 50.8 × 37.1 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-marilyn-monroe-2>. Acessado em: 05 de agosto de 2023.

FONTENELE, Camila. **Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa**, 2020. Documento em JPG, indicação de cor preto e branco, dimensões 1000 x 440. Disponível em <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>. Acessado em: 10 de outubro de 2023.

FONTENELE, Camila. **Eu, baleia** - Vídeo performance 2018; Concepção, direção e edição de vídeo: Camila Fontenele / Direção de fotografia: Malu Aguiar / Acompanhamento artístico: Allan Yzumizawa. Disponível em <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>. Acessado em: 10 de outubro de 2023

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
POLO UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA
ALESSANDRA RIBEIRO ASSIS SILVA

PROJETO DE INTERVENÇÃO – MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA
CORPO E IMAGEM — UMA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA

1- APRESENTAÇÃO

A arte é parte essencial para se pensar o indivíduo, ela é um elo de aproximação entre as pessoas e seu imaginário. E é pertinente questionar conceitos simples em torno da mesma, como o que é arte? A começar por sua etimologia. A palavra arte vem do latim *ars*, que corresponde ao termo grego *tékhne*, “técnica”, para a filósofa Marilena Chauí (2003) a arte designa “toda atividade humana submetida a regra em vista da fabricação de alguma coisa” (Chauí, 2003, p. 275), pressupondo ação entre indivíduo e o objeto. Uma vez que a arte está em consonância com o humano, é notável o quanto a mesma envolve ideias que permeia diferentes períodos e em constantes transformações históricas. Sobre esta relação temporal, Gullar (2003) expõe que:

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo, ou mais ordenado – por cima da realidade imediata [...]. Naturalmente, esse mundo do outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das ideias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo [...] (Gullar, *apud* Chauí, 2003, p. 271).

Destarte, para Gullar a arte cria outro mundo de variáveis, onde há a possibilidade de visualização, ao permitir que os criadores desenvolvam uma narrativa. O artista busca transpor o real para um novo mundo poético, fora do espaço temporal.

Porém, a arte não se aplica apenas a conceitos e definições, ela é pertinente ao campo corporal, sonoro e visual, o que nos permite observar a sua abrangência enquanto valor cultural. Entre os vários campos da arte, a imagem ao longo da história esteve dentro do que se entende como análises filosóficas, pois sempre remetem a temas que envolvem a própria estética ou juízos

de valor sobre o belo e o feio. Para além destes conceitos, a imagem nos possibilita um enredo de características, que permitem uma construção crítica do que é arte — tal análise é pertinente a uma experiência empírica que é própria do que se compreende nas possibilidades ao observar uma imagem, toda essa construção da percepção humana é fruto da necessidade de fazer/produzir arte.

Se analisarmos a história da arte, é notável como a imagem faz parte da constituição do ser humano. As pinturas rupestres, por exemplo, expõem a necessidade do homem de construir narrativas visuais. Observa-se que as pinturas são usadas também como descrição das práticas culturais e sociais dos povos primitivos, o que vai ao encontro da ideia de desenvolvimento e tecnologia social e coletiva.

Na arte egípcia vemos desenvolver elementos artesanais, nelas encontram-se componentes que contribuem com o conhecimento político, visando assim uma relação até mesmo espiritual, o que Farthing denomina como “formas dinâmicas” (Farthing, 2011).

Na Antiguidade Clássica, especificamente na Grécia, é notável a consolidação da produção artística como manifestação da perfeição. Notável no âmbito das estátuas gregas, onde a simetria torna-se algo recorrente, a beleza como ideal mítico. O corpo é a própria figura da beleza que se encontra numa relação estética, no qual se aplica o ideário das musas, no mármore (principal material a ser usado) era mostrada toda a leveza e a sutileza do corpo.

Contudo, podemos perceber dois momentos na história da arte grega: seu auge enquanto estrutura da pólis, e o período de decadência da mesma. Em seu auge, a produção artística tinha nas estátuas corpos celestiais, a beleza que beira a perfeição e o equilíbrio divino, segundo Cavalcanti (2011):

Ao buscar o belo ideal, o artista acreditava que a arte se libertava da aparência do mundo e refletia uma ordem superior, da essência absoluta, a ordem do sagrado. O belo representado num corpo ideal, perfeito, seria a evidência da proporção divina e o desejo do sagrado se comunicar com os homens revelando-lhes seu mistério. Também representava o triunfo da arte sobre a natureza, que se realiza graças à inteligência do artista, que pode recriar a beleza absoluta que se acha incompleta no mundo natural, mas está guardada perfeita na sua alma (Cavalcanti, 2011, p. 72).

O segundo momento se dá no período helenista, no qual podemos destacar a difusão cultural e o início da decaída da pólis, no campo das artes é notável evidenciar as qualidades plásticas do período e a relação com o corpo humano, de forma idealizada, em consonância com uma ordem superior, o divino. Portanto, a perfeição é um objetivo não alcançado, e possui contornos de proibido.

Anos mais tarde a representação do corpo anatomicamente realista na escultura era explorada através da religião. A imagem do corpo era a personificação do sagrado. Porém, não ficaria apenas no âmbito da religiosidade, o corpo então participaria de outras formas artísticas, envolto de diferentes percepções e conceitos.

O corpo é símbolo de cultura e povos, grupos e estruturas, bem como a definição de mundo que envolve o próprio ser humano. Se analisarmos o processo histórico podemos observar como a contemplação do mesmo se dá de amplo espectro, desde o campo artístico até o político, partindo sempre de um espectador.

A arte está intimamente ligada com a contemplação do corpo, e a fotografia nos dá a percepção de espaço e tempo. Uma vez que, a imagem permite resgatar memórias, transpor o tempo e construir ideias de verdade e realidade. Condizente com inúmeras vertentes: do observador ao criador, do espectador ao próprio narrador. A foto ocupa espaço e dimensões que envolvem contornos de empoderamento e de descobertas. A invenção da fotografia surge com a prática do ato de retratar. Arte, corpo, feminismo, fotógrafas e autorretrato serão os parâmetros que irão servir de base para essa intervenção.

Quando falamos de imagem, arte e corpo nos remetemos a Estética, campo que envolve a filosofia da percepção, o que torna condizente produzir uma pedagogia estética. Nos manuais de filosofia ou livro didáticos, a Estética é apresentada em dois campos: enquanto gestão do gosto, onde se apresenta o ponto de vista/análise de filósofos, e o da cultura como pensamento artístico. Nota-se, porém, que em ambos têm a necessidade de uma observação do que é feio e belo, como fonte primária de uma análise estética.

O projeto *Corpo e Imagem — uma construção estética*, visa apresentar por meio da filosofia da estética, uma apropriação do ser, no qual o aluno possa perceber que a filosofia não parte apenas de conceitos subjetivos, a partir do momento que temos compreensão de nosso corpo entendemos também as inúmeras narrativas produzidas pela sociedade.

O espaço escolar contribui para essa interferência, uma vez que possibilita ao aluno se problematizar e se conhecer a partir das relações com os outros, ao ser nesse espaço que acontecem as críticas e dúvidas existentes. Contudo, pensar em processo identitário é imaginar que o autorretrato se dê através das descobertas dos vários seus, essas novas versões só se apresentam por meio de fragmentações do indivíduo, que se transforma e se adapta às diversidades, e estas podem ser por meio de imposições ou pela livre escolha.

Para abrir os debates em torno do tema, utilizaremos a produção de ensaios, revisitando o processo crítico dos estudantes e a sua alusão do que seria o corpo por meio de textos e fotografias autorais.

A intervenção visa conciliar o tema da Estética, observando nos três documentos que norteia a educação básica, desde a esfera Federal a Estadual, a **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)** como primeira instância que organiza e orienta os demais documentos, como o **Currículo de Referência de Minas Gerais**, e por fim o **Plano de Curso de Minas Gerais/2024**. A BNCC nos apresenta as competências de Ciências Humanas Aplicadas por 6 campos, que se subdividem em: tempo e espaço; território e fronteira; indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética; e por fim, política e trabalho. Sendo as competências apresentadas:

1. Analisar processos políticos, econômicos, sociais, ambientais e culturais nos âmbitos local, regional, nacional e mundial em diferentes tempos, a partir de procedimentos epistemológicos e científicos, de modo a compreender e posicionar-se criticamente com relação a esses processos e às possíveis relações entre eles.
2. Analisar a formação de territórios e fronteiras em diferentes tempos e espaços, mediante a compreensão dos processos sociais, políticos, econômicos e culturais geradores de conflito e negociação, desigualdade e igualdade, exclusão e inclusão e de situações que envolvam o exercício arbitrário do poder.
3. Contextualizar, analisar e avaliar criticamente as relações das sociedades com a natureza e seus impactos econômicos e socioambientais, com vistas à proposição de soluções que respeitem e promovam a consciência e a ética socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, regional, nacional e global.
4. Analisar as relações de produção, capital e trabalho em diferentes territórios, contextos e culturas, discutindo o papel dessas relações na construção, consolidação e transformação das sociedades.
5. Reconhecer e combater as diversas formas de desigualdade e violência, adotando princípios éticos, democráticos, inclusivos e solidários, e respeitando os Direitos Humanos.
6. Participar, pessoal e coletivamente, do debate público de forma consciente e qualificada, respeitando diferentes posições, com vistas a possibilitar escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade (BNCC, 2017, p. 558).

O campo da Estética, pode ser observado dentro das competências 1, 2 e 3 na BNCC, porém ele se encontra como parte de Ciências Humanas, com as demais disciplinas. Já o **Currículo de Referência de Minas**, nos possibilita a visualização da mesma nos eixos temáticos, sendo parte dos desafios da filosofia “Compreender problemas centrais e conceitos fundamentais dos principais eixos temáticos da filosofia, a saber, Ética, Política, Filosofia da Ciência, Lógica, Estética e Ontologia” (Currículo de Referência de Minas, 2018, p. 233). O Currículo possui uma

característica relevante que é o “objeto do conhecimento” na estrutura das competências, o que facilita tanto o entendimento como o próprio processo didático, ao sintetizar o tema a ser trabalhado, como nos é apresentado.

- A reflexão ética: o problema da ação moral e dos valores;
- Filosofia da Religião: uma reflexão sobre o ser humano e o sagrado;
- Estética: uma reflexão sobre a arte e a cultura;
- Filosofia política: do conceito de política ao conceito do poder;
- Filosofia da ciência: o dilema das tecnologias e suas implicações ética.
- A busca pelo sentido da existência e as diversas respostas ao longo do tempo/espaço; (Currículo de Referência de Minas Gerais, 2018, p. 254)

Há uma facilidade em compreender e ministrar os conteúdos a partir de **Currículo de Referência**, essa forma prática de ambientar o conteúdo a ser trabalhado em sala, também está presente no **Plano de Curso de Minas**, documento criado pela Secretaria de Educação, no qual os conteúdos são separados por bimestre a partir do **Currículo de Referência**. Nota-se haver um afinamento das informações, começando da BNCC até o Plano de Curso. O que possibilita agregar valores, reflexões e experiências, bem como aliar a um processo de interdisciplinaridade.

2-OBJETIVOS:

2.1 — GERAL:

Analisar a relação do corpo na arte e a produção artística e filosófica feminina, bem como a ideia de imagem. Partindo assim, para o ensino-aprendizagem em torno da produção autoral dos estudantes.

2.2 ESPECÍFICO:

- Conceituar o corpo na história da arte e entender a posição do corpo feminino;
- Debater sobre a mulher dentro do campo da produção artística e intelectual filosófica;
- Relacionar corpo e imagem, por meio do autorretrato;
- Analisar como os ensaios, são pertinentes ao método filosófico e contribuiu para a criação produções narrativas;
- Promover e motivar nos estudantes o pensar filosófico e a criação;

- Motivar, interagir e vivenciar nos estudantes diferentes experimentações na filosofia, por meio da produção autoral.

3- JUSTIFICATIVA

O projeto de Intervenção Escolar tem como intuito levar a filosofia a ser pensada fora de parâmetros da sala de aula, no qual o estudante compreenda a relação da disciplina com a sua vida, tornar a filosofia palpável, numa realidade onde o discente se sinta envolvido. O propósito desta intervenção é aliar a teoria à prática educacional, além de problematizar questões que cercam a contemporaneidade e o ambiente escolar.

A proposta da intervenção se dará em dois momentos, o primeiro conta com a problematização de conceitos em torno da estética, como: arte, corpo, feminismo, imagem e autorretrato em um aspecto filosófico e artístico. Ao analisarmos tais subtemas na estética, produzimos uma pedagogia, em torno do que se entende como gosto.

Ao longo da história, a estética foi um ramo que vários filósofos analisaram, com o intuito de categorizar — lá, num aspecto subjetivo ou objetivo, empirista/classicista ou idealista, o que vemos é um percurso desde Platão até Kant, cada qual enfatizando a ideia da percepção dos sentidos. E quando usamos os manuais e livros didáticos, nos deparamos com esse percurso histórico da estética. Maria Lúcia de Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins, autoras do livro didático *Filosofando: Introdução à filosofia*, nos apresenta este percurso de pensamento e pensadores sobre estética de forma resumida e didática, as mesmas apontam que:

De Platão ao classicismo, os filósofos tentaram fundamentar a objetividade da arte e da beleza. Para Platão, a beleza é a única ideia que resplandece no mundo. Se, por um lado, ele reconhece o caráter sensível do belo, por outro continua a afirmar a sua essência ideal, objetiva. Somos, assim, obrigados a admitir a existência do "belo em si" independente das obras individuais que, na medida do possível, devem se aproximar desse ideal universal. O classicismo vai ainda mais longe, pois deduz regras para o fazer artístico a partir desse belo ideal, fundando a estética normativa. É o objeto que passa a ter qualidades que o tornam mais ou menos agradável, independente do sujeito que as percebe.

Do outro lado da polêmica, temos os filósofos empiristas, como David Hume, que relativizam a beleza ao gosto de cada um. Aquilo que depende do gosto e da opinião pessoal não pode ser discutido racionalmente, donde o ditado: "Gosto não se discute". O belo, portanto, não está mais no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito.

Kant, numa tentativa de superação dessa dualidade objetividade-subjetividade, afirma que o belo é "aquilo que agrada universalmente, ainda que não se possa justificá-lo intelectualmente". Para ele, o objeto belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito. O princípio do juízo estético, portanto, é o sentimento do sujeito e não o conceito do objeto. No entanto, há a possibilidade de universalização desse juízo subjetivo porque

as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas em todos os homens. Belo, portanto, é uma qualidade que atribuímos aos objetos para exprimir um certo estado da nossa subjetividade. Sendo assim, não há uma ideia de belo nem pode haver regras para produzi-lo. Há objetos belos, modelos exemplares e inimitáveis. Hegel, em seguida, introduz o conceito de história. A beleza muda de face e de aspecto através dos tempos. Essa mudança (devir), que se reflete na arte, depende mais da cultura e da visão de mundo vigentes do que de uma exigência interna do belo (Aranha; Martins, 2016, p. 350).

Nota-se que o conceito de gosto percorreu inúmeras fases, mas, uma coisa torna-o relevante, a própria ideia do sujeito que o avalia. Quando pontuamos o gosto, é necessário produzir uma emancipação do olhar: de quem produz para quem vê, o que nos leva ao segundo momento, após criar um arcabouço teórico, o estudante irá produzir.

A produção estética parte de um processo criativo, no qual, a imagem permite resgatar memórias, transpor o tempo e construir ideias de verdade e realidade. Condizente com inúmeras vertentes: do observador ao criador, do espectador ao próprio narrador. A foto ocupa espaço e dimensões que envolvem contornos de empoderamento e de descobertas. A invenção da fotografia surge com a prática do ato de retratar.

A fotografia possibilita ao observador a contemplação e o pasmar sobre a imagem, há um envolvimento entre o emissor e o receptor, no qual a imagem permite não só conjuntos de símbolos, mas uma analogia com o espaço interpretativo. Nesse espaço, “o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro, [...] o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (Flusser, 2018, p. 16). Para Flusser a imagem contribui para a preservação de uma memória, ao ir além das nuances do tempo, demonstrando a sua onipresença, e acaba exposta em diferentes espaços.

Mas para criar tais sentidos emocionais e juízos de gosto, a imagem enquanto fotografia deve ser pensada e direcionada para que o seu observado se pasme, e é essa a função dos cursos e manuais de fotografias, ou um bê-á-bá estético.

Quando falamos em fotografia, imaginamos os pequenos manuais que pensam desde a composição ao uso da luz, onde cada elemento acaba alterando ou sintetizando uma identidade estética. Ou em aulas que enfatizam tais ideias é voltando-se para um letramento fotográfico, onde a composição, cor e a luz são essencial construção de uma imagem, para Tom Ang (2011) citando Eric de Maré “A composição é parte essencial na boa fotografia, a foto como arte não tem significado sem ela” (Ang, 2011, p.30).

Ton Ang nos apresenta em seu manual *Fotografia Digital: passo a passo*, como a composição pode ser dividida entre: composição áurea (que envolve as percepções das razões áurea, trazendo o equilíbrio perfeição) regra dos terços (ode à harmonia — uma grade imaginária que divide uma imagem em nove quadrados iguais) espaço envolvente (um cenário teatral, no qual, o fotógrafo usa as linhas convergentes para sugerir distância, e sobrepõe objetos usando variações de escalas). Na composição, ainda se deve pensar em enquadramento, proporção, forma, perspectiva e contrastes.

Já a cor trabalha sentimentos, ao proporcionar a maior sensibilidade, aproximando o observador, bem como enriquece o enredo fotográfico (Ang, 2011), trazendo harmonia quando a mesma é distribuída no equilíbrio, pois, é sempre necessário avaliar o ambiente em contraste com a cor.

Desde da invenção da máquina fotográfica, a luz tem a função mais importante, ao ser através dela que temos a captação da imagem, quando se refere ao objeto fotografado ela também deforma e contorna esteticamente, para a pesquisadora Angélica Lüersen (2007), a luz cumpre quatro requisitos:

a) iluminar o tema ou a pessoa: a luz, ao incidir no ‘objeto’ fotografado, produz nele diversos efeitos de sentido; b) proporcionar informações sobre o tema, tais como textura, tamanho, forma e contorno; c) dar caráter e clima à imagem fotográfica: a luz dá relevo às qualidades do tema, sugere estados de espírito, além de fornecer ao fotógrafo a atmosfera desejada; e por fim, d) transmitir emoções através de uma combinação adequada e sugestiva entre luz e tema. Assim, a luz pode ser utilizada de modo natural e intencional ou mesmo ser produzida (luz artificial), sendo que sua ‘aplicação’ sobre um dado objeto influencia na imagem, que se obtém dele (Curso de Fotografia Planeta, 1997, v. 1, fasc. 1, p.20 *apud* Lüersen, 2007, p. 3).

A proporção de tais elementos contribui para a criação da imagem, tornando-a mais ou menos agradável e suscetível à questão do gosto. Quanto mais agradáveis ao olhar e à sensibilidade, possui propriedade de beleza/sublime, fora de tais padrões, feio. Contudo, a construção da imagem esbarra também no que entendemos como expressão corporal, quando falamos de fotografias de pessoas, sendo as posses formas de demonstrar desde poder à timidez.

Todo esse arcabouço teórico acaba contribuindo com o que entendemos como estética, e conseqüentemente com o gosto, ao analisar os manuais e os livros didáticos, é pertinente entender como a estética se tornou algo importante na sociedade, pois, avaliamos padrões sociais e econômicos também como enquadramento. Quando falamos de territórios e consumo, nas competências e do Plano de Curso de Minas Gerais/2024, enfatizamos todos os pressupostos na

sociedade. Nas habilidades EM13CHS205 e EM13CHS303, notamos os problemas que serão levantados em sala, como o corpo é representado na Arte? — A produção artística possui endereço? — Onde estão as artistas e filósofas mulheres? — O que é imagem? — O autorretrato é uma forma de pertencimento, as indagações partem de uma análise das habilidades expostas no Plano de Curso/2024 que nos apresenta:

(EM13CHS104) Analisar objetos da cultura material e imaterial como suporte de conhecimentos, valores, crenças e práticas que singularizam diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço.

(EM13CHS205) Analisar a produção de diferentes territorialidades em suas dimensões culturais, econômicas, ambientais, políticas e sociais, no Brasil e no mundo contemporâneo, com destaque para as culturas juvenis.

(EM13CHS303) Debater e avaliar o papel da indústria cultural e das culturas de massa no estímulo ao consumismo, seus impactos econômicos e socioambientais, com vistas à percepção crítica das necessidades criadas pelo consumo e à adoção de hábitos sustentáveis (Plano de Curso, 2024, p. 9, 10 -11).

Nota-se que o Plano de Curso de Minas Gerais/2024 construiu um resumo do que rege as diretrizes tanto da BNCC como o do Currículo, ao sintetizar o conteúdo por meio de bimestre, produz uma sequência didática interdisciplinar em comunhão com as demais áreas de Ciências Humanas, produzindo uma integração entre os conteúdos, o Plano de Curso desde 2020 é a base das aulas, a serem ministradas, e é condizente com as discussões em torno da construção do fazer filosófico, onde a escola também se torne um elo entre o subjetivo e a produção de conceitos.

Ao apresentar as habilidades sobre “produção, distribuição e consumo” e “indústria cultural”, acabamos esbarrando no problema de gênero e do endereço na arte e filosofia, podendo nos interrogar se existem mulheres artistas e filósofas. E acabamos reafirmando a fragilidade do campo de gênero dentro de ambos campos. Se existiram mulheres na produção intelectual e visual? — Sim, elas existiram e existem, nos resta reconhecer e difundir seus trabalhos, que se estendem em vários campos.

4- METODOLOGIA

A construção do projeto *Corpo e Imagem — uma construção estética*, se dará por meio aliança entre a prática e teoria, tornando a filosofia atrativa para o estudante, onde serão produzidos ensaios, partindo de uma ideia teórica para a prática, podendo colocar a filosofia num campo crítico e tecnológico. O autorretrato por meio da *selfie* já se encontra na realidade dos estudantes, e é condizente afirmar que já existe uma produção fotográfica dos mesmo sobre corpo e imagem,

porém, o que lhe falta e o enredo teórico no que diz respeito, a construção de uma composição bem como a teoria fotográfica.

1º FASE: Apresentação dos conceitos em torno do corpo dentro do campo da arte;

2º FASE: Debate sobre a produção artística e intelectual filosófica e restrição de endereço para a mesma;

3º FASE: Apresentação e debate “O que vemos e o que olhamos; Didi-Huberman” e a ideia de imagem como produto da sociedade, e as relações identitárias em torno do autorretrato;

4º FASE: Entrega dos ensaios fotográficos e literários produzidos após arcabouço teórico.

Observação: o projeto tem o caráter de ser trabalhado nas aulas de filosofia, não havendo necessidade da produção em contraturno ou em horários fora da aula, e terá o prazo de realização de um mês, contando com 4 (quatro) aulas.

5. AVALIAÇÃO DO PROJETO

A avaliação do projeto será feita por uma atividade central. Criação de um ensaio fotográfico/autorretrato identitário (que percorra a ideia do “Quem sou eu?”) acompanhado de uma análise textual da imagem, o mesmo será pré-requisito para obtenção de créditos para o bimestre.

6. CRONOGRAMA DO “PROJETO CORPO E IMAGEM — UMA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA”

O cronograma acompanhará o percurso da aula, contabilizando o total de 4 encontros. O mesmo será organizado pela professora coordenadora do Projeto, uma vez que, estará dentro do bimestre.

1º encontro — apresentação da proposta do trabalho, utilização de material produzido (cartilha com explicação teórica e exemplos de fotografias);

2º encontro — Explicação do conteúdo por recursos didáticos (slide, imagens e questões, problemas) referencial teóricos enfatizando os autores: Linda Nochlin, George Didi-Huberman, Donna Haraway e Walter Benjamin e as fotógrafas: Cindy Sherman e Camila Fontenele. Já as imagens das obras de arte são compostas pelas obras: Vênus de Willendorf, Autor

Desconhecido, Vênus de Milo, Autor Desconhecido. C 100 a.C., Nascimento da Vênus, Sandro Botticelli, 1483 – 1485, Vênus ao espelho, Diego Velázquez, c.1644 – 1648, Madonna e a Criança, Giovanni Bellini, 1510, torna-se necessário afirmar que tais obras foram escolhidas para melhor ilustrar a questão do corpo, bem como a ideia da mulher na obra de arte.

3º encontro — Repete a necessidade de explorar o enredo do 2º encontro e o levantamento de problemas por meio de debate.

4º Encontro — entrega dos trabalhos e principais dificuldades encontradas, para a realização do mesmo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANG, Tom. **Fotografia digital: passo a passo**/ Tom Ang; [tradução Jeff Silva]. – São Paulo: Editora Europa, 2011.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando: Introdução à Filosofia**, volume único/Maria Lúcia de Arruda Aranha, Maria Helena Pires Martins. – 6. Ed. – São Paulo: Moderna, 2016.

BAUMAN, Zygmunt, 1925. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**/Zygmunt Bauman; tradução, Carlos Alberto Medeiros.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENTES, I. **Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. **A Arte da Idade Média como construtora de um conceito visual de mal**. Revista Mirabilia 12. Jan-Jun 2011.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **O corpo na arte: Michelangelo e Francis Bacon, Eternidade e intermitência das formas**. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo (org.). Inventário do corpo: recortes e rasuras. Belo Horizonte: Veredas e Cenários/Fapemig, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações**. 2005. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>. Eternidade e intermitência das formas. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo (org.). Inventário do corpo: recortes e rasuras. Belo Horizonte: Veredas e Cenários/Fapemig, 20.

COSTA, Thiago. **Rostos, selfies e nudes: Afetos em aplicativos de HSH**. Revista Fórum Identidades |Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 29, nº 01, p. 115-132, jan.-jun. de 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**/George Didi - Huberman; Tradução Paulo Neves. São Paulo: Edição 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. / George Didi - Huberman; Tradução Paulo Neves. São Paulo: Edição 34, 1998.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma filosofia da Fotografia**/ Vilém Flusser. – I.ed.-São Paulo: É Realizações, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. **Dança sélfica**. Tradução de Antônio Xerxenesky. Revista ZUM online: Instituto Moreira Salles, 2016. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum-11/dancaselfica/>. Acesso em: 05 de agosto de 2022.

HAAL, Stuart. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. –Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HALLAL, Maria Clara. **Mulheres fotógrafas e as discussões sobre as possibilidades dos olhares femininos**: reflexões e considerações. Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 16, n. 31, jul. - dez. 2022. ISSN: 1982 -193X.

HARAWAY, Donna; KUNZRU Hari; Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do ciborgue**. organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Pedagogias visuais do feminino**: Arte, imagens e docência. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.148-164, Jul/Dez 2008.

_____. **Sexualidades, artes visuais e poder**. Revista Estudos Feministas. Ano 10, 2002.

LÜERSEN, Angélica. **Fotografia**: a escrita da luz, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/r0520-1.pdf> . Acessado em: 03 de abril de 2024.

MINAS GERAIS. Escola de Formação e Desenvolvimento Profissional de Educação de Minas Gerais. **Plano de Curso do Ensino Médio**. Revisão Equipe Pedagógica e Professores Formadores da Escola de Formação e Desenvolvimento Profissional de Educadores, Edição: 2024.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana – de Lautreamont a Bataille/ Eliane Robert Moraes. – [1. reimpr.] – São Paulo: Iluminuras, 2010.
MOURA, Regina. **Iconografias do feminino**: Mitos, arte e outras representações. História, imagem e narrativas, Edição Especial No 10, abril/2010.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 3º Ed – 1º reimpressão, 2002.

PIPANO, Isaac. **Espelhos reflexos, espelhos opacos**: selfies e autorrepresentação na era dos smartphones; Revista Passagens - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Volume 8. Número 2. Ano 2017. Páginas 51-73 volume 8. Número 2. Ano 2017. Páginas 51-73.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia** – Ensaios. Ed. Companhia das Letras. 1977.

SOUZA, Fernanda Menezes de; ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. **Fotoperformance**: atravessamentos entre corpo, arte e feminismo no contexto da distância social. Porto Arte: revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v.28, jan-jun. 2021. INSS 2179-8001.

VIEIRA, Carla Burin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea**: as artistas contemporâneas e suas autorias. Santa Maria, RS. 2010.

WOLF, Naomi. **O mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres/ Naomi Wolf; tradução Waldéa Barcellos. – 20ª ed.- Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

Referência Imagens – Fotografias

SHERMAN, Cindy. **Untitled Film Still #58**, 1980. Documento em JPG, indicação de cor preto e branco, dimensões 8 × 10 in | 20.3 × 25.4 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-film-still-number-58>. Acessado em: 05 de agosto de 2023.

SHERMAN, Cindy. **Untitled (Marilyn Monroe)**, 1982. Documento em JPG, indicação de cor colorido, dimensões 20 × 14 3/5 in | 50.8 × 37.1 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-marilyn-monroe-2>. Acessado em: 05 de agosto de 2023.

FONTENELE, Camila. **Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa**, 2020. Documento em JPG, indicação de cor preto e branco, dimensões 1000 x 440. Disponível em <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>. Acessado em: 10 de outubro de 2023.

FONTENELE, Camila. **Eu, baleia** - Vídeo performance 2018; Concepção, direção e edição de vídeo: Camila Fontenele / Direção de fotografia: Malu Aguiar / Acompanhamento artístico: Allan Yzumizawa. Disponível em <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>. Acessado em: 10 de outubro de 2023,

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, DEPOIMENTO,
TEXTO/ENSAIO E SOM CASO O AUTORIZANTE SEJA MENOR DE IDADE:**

Eu, _____, menor de idade, nascido em ____/____/____, neste ato representado(a)/assistido(a) por minha mãe (responsável legal), _____, portadora da carteira de identidade nº _____, inscrita no CPF nº _____, e por meu pai, _____, portador da carteira de identidade nº _____, inscrito no CPF nº _____, residentes e domiciliados na _____ (endereço completo, CEP, Cidade, Estado).

Eu, _____, portador da cédula de identidade RG nº _____, inscrito no CPF/MF sob nº _____, residente à Av/Rua _____ nº _____, município de _____, Minas Gerais;

AUTORIZO autorizo o uso de minha **imagem, depoimento, texto, ensaio e som** em todo e qualquer material, incluindo fotos, vídeos e documentos, destinados ao público em geral, desde que em divulgações relacionadas à pesquisa/intervenção “Uma pedagogia estética: corpo e imagem”, realizada no **Curso de Pós-graduação do Mestrado Profissional em Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)**, Campus Universitário Prof. Darcy Ribeiro, com sede na **Avenida Prof. Rui Braga, s/n, Vila Mauriceia, Montes Claros, MG, CEP: 39401-089**.

A presente autorização é concedida a **título gratuito**, abrangendo o uso de minha imagem, depoimento, texto, ensaio e som, acima mencionados, em todo território nacional e/ou no exterior, nos seguintes formatos:

- (I) divulgações impressas em geral (encartes, catálogos, cartazes, folders etc.);
- (II) revistas e jornais em geral;
- (III) páginas da web e redes sociais;
- (IV) mídia eletrônica (painéis, televisão, cinema, programas de rádio, entre outros);

Por esta ser a expressão de minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito **sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro**. Assino a presente autorização em **02 (duas) vias de igual teor e forma**.

_____, _____ de _____ de 2024.

Assinatura legível.

MATERIAL DIDÁTICO (uso em sala)

PROJETO DE INTERVENÇÃO: CORPO E IMAGEM – UMA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA
Alessandra Ribeiro

PENSANDO UMA FILOSOFIA ESTÉTICA

A origem da palavra "estética" é grega. Deriva da palavra *aisthesis* e significa "sensação". O filósofo Alexandre Baumgarten cunhou a palavra "estética" (aesthetica) em 1756 para denotar uma área da filosofia que seria responsável por investigar o conhecimento que o homem adquire por meio dos sentidos. Atualmente, "a estética é um ramo da filosofia que estuda racionalmente os valores propostos pelas obras de arte e o sentimento que suscitam no ser humano" (Lacikis, 2016, p. 248).



ARTE, O BELO E A INIMES

Platão afirma que o Belo é uma forma perfeita, uma ideia essencial desprovida de conteúdo empírico. O mundo físico apresenta essa beleza ideal apenas como sombra, cópia, fragmento. Uma pessoa ou obra de arte bela não é bela em si, mas reflete, de maneira imperfeita, a ideia de beleza que estava no plano inteligível. Para Platão, o mundo físico é uma cópia (mimesis) do mundo inteligível. Se a arte copia, se inspira ou se fundamenta no mundo físico, de alguma forma, a arte seria uma cópia da cópia (mimesis da mimesis – simulação).

E O JUÍZO DO GOSTO

O filósofo alemão Kant afirma que achamos bonito aquilo de que gostamos e gostamos daquilo que nos proporciona prazer. O juízo estético não se baseia em nossa razão ou em nosso conhecimento. Podemos não conhecer uma música e ainda assim sentir prazer ao ouvi-la pela primeira vez.

PROBLEMATIZAÇÃO

- 1. COMO O CORPO É REPRESENTADO NA ARTE?
- 2. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA POSSUI ENDEREÇO?
- 3. ONDE ESTÃO AS ARTISTAS E FILÓSOFAS MULHERES?
- 4. O QUE É IMAGEM?
- 5. QUAL O OBJETIVO E É UMA FORMA DE PERTECIMENTO?

O CORPO NA ARTE



O corpo humano, quase sempre representado nesses registros, é fonte de inspiração no processo de criação de imagens e demais produções. Não obstante, o corpo feminino foi uma presença marcante ao longo da história da arte.

ARTISTAS E PENSADORAS

Nichols (2006) nos apresenta o apagamento da produção feminina em diferentes aspectos e épocas, afirmando que a produção das mulheres sempre existiu. No entanto, elas não são consideradas grandes mulheres, pois as comparações geralmente são feitas a partir de uma perspectiva masculina e a grandiosidade só é reconhecida quando comparada com algo já existente (tal o prenascido masculino). A falta de reconhecimento acadêmico aponta a necessidade de investigá-las, pois o que ocorre é uma espécie de silêncio de exclusão.

O discurso de uma natureza humana acaba contribuindo para a limitação do olhar sobre a mulher na sociedade, um discurso que reforça estereótipos por meio de uma ideia de quem produz o retrato de gênero frágil. Para romper com tais ideias, é necessário encontrar, dentro do discurso hegemônico, formas de emancipação através do gênero, rompendo com a modelagem do "pensamento político" (BARROW, 2009).

A fotografia, enquanto autônomo, torna-se um ato na construção de uma identidade, permitindo a representação do que se é, através dessa construção, há a possibilidade de o indivíduo romper com o discurso binário de gênero e se descrever enquanto sujeito, desconstruindo as fronteiras sociais já demarcadas.



O CORPO E PRODUÇÃO FEMININA

Dentro da história da arte, a vida privada da mulher foi tomada pública, com obras de cunho feminino narrando suas experiências a partir do imaginário masculino. Essas mesmas histórias que retratam a mulher nas obras criam uma visão denotativa do "ser" feminino, de forma a atender seus próprios anseios.

Por outro lado, quando se fala de produção feminina, encontramos toda uma cultura de exclusão ou silenciamento. O corpo da mulher, na maioria das vezes, não é produzido por artistas femininas.

Trabalho Bimestral

Criação de um Ensaio fotográfico/autoretro identitário (que percorra a ideia do "Quem sou eu?") acompanhado de uma análise textual da imagem.

O que é um Ensaio:

O ensaio é um texto opinativo em que se expõe ideias, críticas, reflexões e impressões pessoais, realizando uma conclusão sobre determinado tema. O ensaio problematiza algumas questões sobre determinado assunto, focadas pela opinião do autor e, geralmente, apresenta conclusões originais. Diferente dos textos narrativos e discursivos, o ensaio pressupõe interpretação e análise mais profunda sobre um tema.

Análise da Imagem:

Passo a passo para fazer uma boa leitura de imagem

- 1. IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM**
Em uma leitura inicial, é preciso identificar qual é o tipo da imagem em análise. Ela é uma fotografia, uma pintura (...).
- 2. CONTEXTUALIZE**
Procure entender o contexto no qual a imagem está inserida, isso pode incluir a época em que foi produzida, o autor, o propósito e o público-alvo (...).
- 3. IDENTIFIQUE OS ELEMENTOS-CHAVE**
Procure entender o contexto no qual a imagem está inserida, isso pode incluir a época em que foi produzida, o autor, o propósito e o público-alvo (...).
- 4. ANÁLISE EMOCIONAL E INTENÇÕES**
Tente identificar que tipo de emoções o autor tentou despertar no público-alvo. Será que ele está fazendo uma crítica? Quer incentivar você a refletir, sentir-se empático, ou até mesmo julgá-lo?
- 5. FAÇA CONEXÕES COM CONHECIMENTOS PREVIOS**
Relacione a imagem aos seus conhecimentos prévios. Ou seja, procure na memória referências históricas, culturais, artísticas ou científicas que você tem.

Manual Fotográfico

Breve

4. QUESTIONE E REFUTA
É necessário questionar as ideias produzidas por quem o autor escolheu representar, diferenciando o assunto com aquelas imagens? Qual é o objetivo por trás disso? Quais mensagens são transmitidas? Qual é a relação de fato com você?

PLANOS (SIGLAS)



Material impresso contendo:

- 1. PROJETO DE INTERVENÇÃO: CORPO E IMAGEM – UMA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA
- 2. PENSANDO UMA FILOSOFIA ESTÉTICA
- 3. O CORPO NA ARTE
- 4. ARTISTAS E PENSADORAS
- 5. O CORPO E PRODUÇÃO FEMININA
- 6. TRABALHO BIMESTRAL
- 7. ANÁLISE DA IMAGEM
- 8. MANUAL FOTOGRAFICO

Material Impresso





Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Mestrado Profissional em Filosofia

