



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS**  
**Doutorado em Museologia e Patrimônio**

# **O CORPO MESTIÇO EM MARABÁ COMO PATRIMÔNIO MUSEALIZADO**

***Sexualidade, Interculturalidade e  
Educação***

*Margarete Zacarias Tostes de Almeida*

*UNIRIO / MAST - RJ, julho de 2015*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)  
Doutorado em Museologia e Patrimônio**

# **O CORPO MESTIÇO EM MARABÁ COMO PATRIMÔNIO MUSEALIZADO *SEXUALIDADE, INTERCULTURALIDADE E EDUCAÇÃO***

*Tese de Doutorado apresentada à Coordenação do Programa  
de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS,  
UNIRIO/MAST*

**LINHA DE PESQUISA 01 – MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

**Professor Orientador – Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Amélia Gomes de Souza Reis**

**Aluna – Margarete Zacarias Tostes de Almeida**

*Rio de Janeiro, julho – 2015*

# O CORPO MESTIÇO EM MARABÁ COMO PATRIMÔNIO MUSEALIZADO

## Sexualidade, Patrimônio e Educação

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Ciências - Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr.



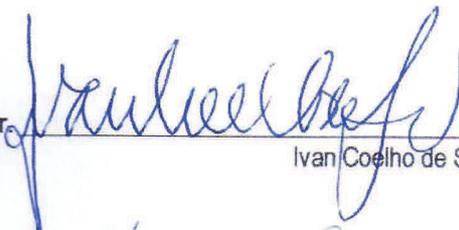
Maria Amélia Gomes de Souza Reis

Prof. Dr.



Teresa Cristina Moletta Scheiner

Prof. Dr.



Ivan Coelho de Sá

Prof. Dr.



Wagner Luiz Ferreira Lima

Prof. Dr.



Maria do Rosário Moura Pinheiro

Rio de Janeiro, julho de 2015

A447 Almeida, Margarete Zacarias Tostes de  
O corpo mestiço em Marabá como patrimônio musealizado: sexualidade, interculturalidade e educação/ Margarete Zacarias Tostes de Almeida. Rio de Janeiro, 2015.  
viii, 162f. : il.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Maria Amélia Gomes de Souza Reis  
Referência: f. 136-146.

Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio)– Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2015

1. Museu.2. Museologia. 3. Patrimônio. 4.Sexualidade. 5. Interculturalidade. I. Reis, Maria Amélia Gomes de Souza Reis. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação de Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069.02

**AGRADEÇO**, em primeiro lugar, a Deus, pelas dádivas concedidas em minha vida, especialmente pela oportunidade de estar trilhando um caminho acadêmico outrora sonhado, que se fez realidade através das atividades desenvolvidas na UNIRIO, as quais deixaram marcas indeléveis não só na trajetória acadêmica, mas, sobretudo, na minha vida, pois nunca mais fui a mesma Margarete após o transcorrer dos profícuos anos de intensa produção acadêmica e do intercâmbio de experiências ímpares. Aos que me guiaram no percurso desta pesquisa: minha orientadora Maria Amélia Gomes de Souza Reis, por acreditar em mim e em minhas ideias, fazendo com que eu caminhasse rumo ao desafio desta Tese com a certeza de um porto seguro nos mares agitados do campo da pesquisa; aos coordenadores do PPG-PMUS, Tereza C. M. Scheiner e Marcus Granato, que com tanto carinho conduzem o Programa e nos abraçam por inteiro em tudo que demandarmos no campo acadêmico. À querida Juliana, Secretária do Programa na época do meu ingresso, pois, sem sua logística solidária e eficaz, não teria sido possível me inscrever para a seleção do doutoramento. À minha família: meus filhos Aldo e Thais, que sempre caminharam comigo no apoio incondicional e, em especial, ao meu marido Romualdo, que, além de me incentivar em todas as jornadas acadêmicas da minha vida, literalmente, esteve comigo em todo o período letivo do doutorado no Rio de Janeiro, tornando suave e alegre o meu percurso. Às incansáveis Juçara Bedim, Raquel Meiber e Dulce Helena Pontes, pelo carinho e torcida. À Universidade Iguazu, na pessoa do seu Magnífico Reitor André N. Monteiro, pelo estímulo, não se opondo à minha ausência na instituição durante todo o período das aulas presenciais do doutorado. Aos professores e colegas das turmas de mestrado e doutorado do ano de 2012, que, juntos, construímos conhecimentos e uma amizade que proporcionaram momentos de muita alegria! Ao Museu Nacional de Belas Artes, na pessoa da Diretora Mônica Xexeo, que abriu as portas do Museu para que eu pudesse aprofundar minha pesquisa. Aos membros da minha banca de qualificação e defesa, Tereza C.M. Scheiner, Ivan Coelho de Sá, Wagner Luiz F. Lima e Maria do Rosário Pinheiro, pela dedicação a mim dispensada. A todos, enfim, muito obrigada!

A todas as pessoas que torcem por mim!

A corporalidade humana (Leiblichkeit) precisa ser também distinguida do orgânico animal. Esta está impregnada do entendimento do ser de tal modo que o corpo, como meu corpo, fica diferenciado do ente que eu não sou. Esta diferenciação que se estabelece graças ao ser-já-sempre-diferente é um fator essencial da experiência humana da corporalidade.

(CHEBABI, 2012, p. 94).

ALMEIDA, Margarete Zacarias Tostes de. **O corpo mestiço em Marabá como patrimônio musealizado**: sexualidade, interculturalidade e educação. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2015. 162 p. Orientador: Maria Amélia Gomes de Souza Reis

## RESUMO

A Tese faz uma análise crítico-interpretativa da obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, com foco na compreensão do modo como o corpo feminino sexualizado acrescentou representações simbólicas no imaginário brasileiro sócio-cultural do século XIX, com suas projeções em temas contemporâneos. Teve como objetivo analisar criticamente a obra Marabá, de Rodolpho Amoedo, a partir da leitura do corpo feminino sexualizado como território de representações simbólicas do imaginário sociocultural brasileiro do século XIX, a fim de compreender de que modo as relações entre educação, sexualidade e interculturalidade se projetam sobre os sujeitos contemporâneos. A pesquisa de campo possibilitou a aplicabilidade teórico-metodológica na área da Educação, permitindo introduzir conhecimentos da Museologia no cenário educacional. A pesquisa é de natureza qualitativa, de caráter descritivo-analítico, um “Estudo de Caso”. Utilizou-se a técnica do “Grupo Focal” durante a pesquisa e para análise dos dados a concepção semiótica de Charles Sanders Peirce. A pesquisa seguiu ancorada no arcabouço teórico de Zbinek Stránský, Tereza Scheiner, Maria Amélia Reis, Michel Foucault e Pierre Bourdieu, entre outros. Ficou constatado que Rodolpho Amoedo atribuiu à mestiçagem relevância no processo de construção da identidade nacional, a partir do registro do corpo mestiço; porém, quando se direciona o foco para as representações simbólicas dos contextos sócio-históricos do Brasil oitocentista, verificou-se que diversas inquietações, como lutas de classe, preconceito racial, embranquecimento da pele, estereotipação de beleza e, principalmente a massificação imposta pelo poder hegemônico, ainda perduram e se manifestam nas criações artísticas da atualidade. Conclui-se que sobre o corpo oitocentista imperava a ordem da repressão em torno da sexualidade, como forma de controle e manutenção dos interesses das ideologias dominantes, por isso mesmo um corpo proibido, contrapondo-se à ordem contemporânea de exibir o corpo, através de um discurso do “livre” ou do “tudo pode”, não como *locus* de pertencimento, mas como *lugar* simbólico que, embora se valha de outros índices, continua sob a égide do discurso da ordem: controle e manutenção dos interesses das ideologias dominantes.

**Palavras-chave:** Museu, Patrimônio, Sexualidade, Interculturalidade, Educação

ALMEIDA, Margarete Tostes Zacarias. **The mestizo body in Marabá as musealized heritage: sexuality, and intercultural education.** 2015. Thesis (Ph.D.) - Graduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro, 2015. 162 p. Supervisor: Maria Amelia Gomes de Souza Reis

### ABSTRACT

The thesis makes a critical-interpretative analysis of musealized work "Marabá" by Rodolpho Amoedo, focusing on understanding of how the sexualized female body added symbolic representations in the socio-cultural Brazilian imagination of the nineteenth century, with its projections on contemporary themes. Aimed to critically analyze the Marabá work of Rodolpho Amoedo, from the reading of sexualized female body as a territory of symbolic representations of the Brazilian socio-cultural imaginary of the nineteenth century in order to understand how the relationship between education, sexuality and intercultural up design on contemporary subjects. The field research made possible the theoretical and methodological applicability in the field of Education, allowing introduce knowledge of Museology in the educational setting. The research is qualitative, descriptive and analytical purposes, a "Case Study". We used the technique of "Focus Group" during the research and data analysis design semiotics of Charles Sanders Peirce. The research followed anchored in the theoretical framework of Zbinek Stránský, Tereza Scheiner, Maria Amelia Reis, Michel Foucault and Pierre Bourdieu, among others. It was found that Rodolpho Amoedo attributed to the miscegenation relevance in national identity construction process, from the mestizo body of registration; however, when it directs the focus to the symbolic representations of the socio-historical contexts of nineteenth-century Brazil, it was found that a number of concerns, such as class struggle, racial prejudice, skin whitening, stereotyping and beauty, especially the mass imposed by the power hegemonic still persist and are manifested in the artistic creations of our time. We conclude that on the body nineteenth century ruled the order of repression around sexuality as a way to control and maintain the interests of the dominant ideologies, so even a forbidden body, in contrast to the contemporary order to view the body through a speech of "free" or "everything" can, not as belonging locus, but as a symbolic place, although worth of other indices, continues under the aegis of the order speech, control and maintenance of the interests of dominant ideologies.

**Keywords:** Museum, Heritage, Sexuality, Intercultural Education

## SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	01
Cap. 1	O CORPO COMO MARCA IDENTITÁRIA	12
	1.1 – CORPOREIDADE E CULTURA	13
	1.2 – CORPO: “MUSEU FUNDAMENTAL DA VIDA”	18
	1.3 – O NÚ ALEGÓRICO EM OBRAS MUSEALIZADAS: INSTÂNCIAS DE PODER NA CONSTITUIÇÃO IDEOLÓGICA DO SUJEITO OITOCENRISTA	28
Cap. 2	O CORPO COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICAS DO IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DO SÉCULO XIX – EUROPA E BRASIL	39
	2.1 – CORPO VIVO, CORPO PENSADO, CORPO IMAGINADO: VISÃO EUROPEIA	40
	2.2 – CORPO VIVO, CORPO PENSADO, CORPO IMAGINADO, CORPO SENTIDO: VISÃO BRASILEIRA	46
Cap. 3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	55
	3.1 – NATUREZA, CONTEXTO E SUJEITOS DA PESQUISA	56
	3.2 – TÉCNICAS/INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS	58
	3.3 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE DE DADOS	62
Cap. 4	O CORPO FEMININO SEXUALIZADO DE MARABÁ COMO UM TERRITÓRIO SIMBÓLICO DO IMAGINÁRIO SOCIOCULTURAL BRASILEIRO DO SÉCULO XX: OLHARES PLURISSIGNIFICATIVOS	71
	4.1 – MARABÁ EM SUA ORIGEM	72
	4.2 – ITINERÁRIO COMPREENSIVO-INTERPRETATIVO PARA “ANÁLISE DOS DADOS” DA PESQUISA NA OBRA “MARABÁ”, DE RODOLPHO AMOEDO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA	77
	4.3 – SEMIÓTICA: POTENCIALIDADE SÍGNICA NA CRIAÇÃO PICTÓRICA	81
	4.3.1 – Marabá: Leituralização da Semiose da Obra (Crítica)	85
	4.3.2 – Marabá: do Canto em Pranto ao Encanto!	89
	4.4 – MUSEU COM ESPAÇO EDUCATIVO: UMA PORTA ABERTA POR MARABÁ DE AMOEDO	112
	4.4.1 – A educação do corpo pelo patrimônio	112
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
	REFERÊNCIAS	136
	APÊNDICE A	147
	APÊNDICE B	149



# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

O ser humano traz consigo questionamentos que o remetem a constantes buscas, com o objetivo de obter respostas. Frente a isso, surge a consciência de que não somos seres “prontos e acabados”, portanto incompletos e cheios de necessidades e desejos, inscritos na condição do existir. Dentre os caminhos percorridos pelo ser humano em busca de respostas está o da educação, cuja trajetória é resultante da relação de sua interdependência entre o social e a cultura. Na medida em que o sujeito (re)constrói o conhecimento no campo do Outro, as ações são, efetivamente, engendradas de “fora”, ou seja, o resultado da educação se dá graças à presença dum outro (SALTINI, 1998, p. 183).

Nessa linha de raciocínio, Reis e Pinheiro (2009) postulam reflexões, ressaltando que a história dos cotidianos, presente na educação formal e não formal, tem indicado que por ela circulam discursos de diferentes matizes, e que esses variam por sua natureza, de acordo com os ventos políticos que sopram em cada momento histórico. O reconhecimento das autoras acerca das variáveis, em se tratando de *locus* de aprendizagens, valida o intento deste estudo sobre o corpo como patrimônio pessoal e cultural no campo do saber da Museologia e do Patrimônio, uma vez que, como fenômeno cultural com suas diferentes representações, em distintos tempos e espaços, “museus em nossa contemporaneidade, face aos grandes avanços da técnica, da ciência e da arte, têm diante de si uma grande responsabilidade: repensar sua identidade sociocultural” (REIS; PINHEIRO, 2009). Nesse contexto, Reis e Pinheiro referem-se à

instância organizada do saber humano como campo científico, cabe-nos circunscrevê-la, também, entre os meios comunicacionais em que a educação, entendida como prática social, se inclui como uma de suas interfaces, restando-nos reforçar que a educação é comunicação em ação e em processo por estabelecer-se em uma dialogicidade presumida em sua existência fundante entre os humanos (REIS; PINHEIRO, 2009, p. 2).

Defende-se aqui a ideia de que a construção do saber humano é algo dinâmico cuja capacidade inata de aprender encontra-se imbricada nos signos contidos na tessitura da história humana, nos labirintos das simbologias a que elas o remetem quando ele descobre que está imerso num processo de aprendizagem ilimitada na construção de sua trajetória, sobretudo de sua identidade e subjetividade.

Feito o preâmbulo, recorre-se a Scheiner (2004; 2007) e Soares (2001) para sublinhar a relevância desta pesquisa no palco da Museologia, pela possibilidade de despertar o olhar inter-, multi-, transdisciplinar e intercultural, como referências importantes para a formação educacional do ser humano. Igualmente, persegue-se a oportunidade de

compartilhar e aprofundar conhecimentos acadêmicos, através do entendimento de que a Museologia abre portas para o (re)conhecimento de valores que compreendem, desde a esfera pessoal, social, até o conjunto de recursos vinculados às relações que cada sociedade estabelece com o meio natural e/ou com sua memória cultural e patrimonial, como expressão do conjunto de experiências e saberes acumulados pelo humano, no tempo e no espaço, a ponto de viabilizar a valorização de aprendizagens sobre corpo e da sexualidade como patrimônio cultural. Para tanto, tem-se como meta a promoção da solidariedade e da tolerância entre as culturas, o respeito à diferença e o diálogo intercultural, bem como ampliar o olhar sobre a práxis educativa.

Embora nem todo seja um serviço público, quando, sob a visão dos museus tradicionais, alicerçados nos preceitos de uma educação emancipatória, cujo cenário é constituído pelo legado histórico, os museus, segundo Reis e Pinheiro, são entendidos mais recentemente como

um serviço público e centro de investigações e estudos dos mais complexos e variados, [que] trazem em si mesmos a necessidade de transformações e inovações que passam pela pedagogia e pela didática de ensino, a fim de servirem como eixo transversal a ser impresso em todas ações museísticas, bem como a necessidade de formação educativa de todos os profissionais que por ali circulam com suas práticas específicas (REIS; PINHEIRO, 2009, p. 40).

No ensejo de poder colaborar no campo do conhecimento com novos olhares sobre Patrimônio, o foco deste estudo ancora-se na Museologia e no Patrimônio como área de concentração para esta pesquisa, visando compreender de que forma o corpo humano pode atuar como representante das implicações sociais e culturais de uma dada época, levantando esta **questão-problema**: em que medida o corpo nu feminino e mestiço flagrante na obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, pode ser interpretado trazendo à tona questões identitárias e históricas presentes nas relações entre educação, sexualidade e interculturalidade, quando analisadas a partir das representações simbólicas do Brasil oitocentista e da sua ressonância na cultura contemporânea?

Refletindo-se a respeito dessa rede de relações, Santos assim elucida:

A Museologia e a Educação, consideradas como histórico-socialmente condicionadas assumem em cada período histórico características que são fruto das ações do homem no mundo, fazendo com que possamos considerá-las como possibilidade e não como determinação. Daí a necessidade de contextualizá-las situando-as no tempo e no espaço, compreendendo-as como ação social e cultural. [...] cultura e desenvolvimento, mais do que nunca, têm de andar de mãos dadas (SANTOS, 2008, p. 129).

Para elucidar o pensamento mencionado, a título de melhor fundamentar o olhar museológico sobre o real, salienta-se que a França dos anos 60, alicerçada nos preceitos de crenças, valores e representações, serviu de nascedouro para a História das Mentalidades, cuja engrenagem histórica transcrevia o que permeava e o que escapava aos sujeitos sociais, por permitir revelar o conteúdo impessoal do seu pensamento.

A História das Mentalidades seria um termo específico da cultura francesa, conforme salientam os escritos de Roger Chartier (CHARTIER, 1990, p. 30). Na concepção desse autor, mentalidades podem ser compreendidas como aquilo que norteia o indivíduo sem que ele tenha percepção disso, no âmbito do coletivo, ao passo que as ideias circunscrevem o contexto do indivíduo. Uma sociedade compartilha conhecimentos e pensamentos passíveis de internalização individual, bem como de princípios coletivos sem necessidade de dar-lhes publicidade (CHARTIER, 1990, p. 41).

Já o estudioso polonês Bronislaw Baczko destaca, em sua obra *Imaginação Social*, que a História das Mentalidades põe em relevo a longa duração em que a imaginação social iria atuar, assim como observou “o peso da inércia dos imaginários nos comportamentos econômicos, demográficos etc.” (BACZKO, 1984, p. 308). Baczko pontua que o imaginário não se descreve apenas como o espaço de expressão das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como arena de lutas e conflitos, entre grupos sociais com recursos e desprovidos de bens. À luz do pensamento de Baczko (1984, p. 303-309), o imaginário produz valor significativo sobre as esferas política e social, portanto através das imagens criadas de si, em uma dada época, que numa sociedade manifestaria e/ou ocultaria suas reais intenções e o lugar que lhe caberia naquele contexto histórico.

Os termos imaginário/imaginação possuem um sentido polissêmico e, ao adjetivar com o social, a quase imprecisão seria adicionada aos conceitos. A noção de Imaginário Social foi assim postulada: “trata-se de aspectos da vida social, da atividade global dos agentes sociais, cujas particularidades se manifestam na diversidade do seu produto”. O imaginário social se concretizaria, então, através da construção dos discursos. O imaginário se consolida no campo do simbólico, mas a atribuição do símbolo não se resume em constituir uma classificação, mesmo que possua como sua função inserir valores, aperfeiçoando, assim, o comportamento dos indivíduos e da coletividade (BACZKO, 1984, p. 311). O imaginário social, indubitavelmente, é construído por contingências históricas (tempo, espaço, cultura etc.), as quais interferem sobremaneira na leitura contemporânea de todos os acontecimentos em tempo real.

A relevância desta tese, no âmbito da Museologia, está na releitura da “Marabá” de Rodolpho Amoedo, exposta no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro-Brasil, a fim de reafirmar o museu como lugar de vida sem fronteiras, que registra as experiências da humanidade com seus inumeráveis sentidos nas representações coletivas. Dessa forma, o corpo, pela ótica do museu, é tomado como marca identitária, permitindo contar, recontar, rememorar e transformar as experiências de vida do ser humano.

Assim, a obra musealizada Marabá, de Rodolpho Amoedo, corrobora o que enfoca a História das Mentalidades, pois, à medida que a obra apresenta uma personagem circunscrita num contexto, com todas as suas idiosincrasias socioculturais, econômicas e políticas, agrega em si inscrições do imaginário ideológico latente no Brasil oitocentista. Nesse sentido, a título de reflexão despreziosa, a Museologia delinea seu espaço como campo de síntese e encontro entre tendências/perspectivas inter-, multi- e transdisciplinares, estreitando relações com Patrimônio, Comunicação e Educação.

Acerca da diversidade cultural e da quebra de paradigmas que as obras de arte podem suscitar, reiteram as autoras Reis e Pinheiro que os museus, frente às exigências contemporâneas da humanidade, revestem-se da necessidade do exercício de repensar sua identidade sociocultural

[...] estruturando-se como espaços de vida e não *locus* de contemplação, prazeres singulares particularizados e possivelmente individualizados. Sabe-se que não será de fora para dentro que se encontrarão suas possibilidades de transformação que, a nosso ver, se acham inscritas nesse “novo” e criativo processo. [...] que justifica sobremaneira sua própria razão de existir: uma prática educativa efetivamente pronta a acolher a todos em sua pluralidade e diversidade de saberes e condições sócio-econômico-culturais específicas e singulares [...] (REIS; PINHEIRO, 2009, p. 1).

Com base nesse preâmbulo, o estudo sobre a sexualidade e a subjetividade que a envolve torna-se relevante, por ser um dos pontos nevrálgicos nas relações sociais, uma vez que os conceitos padronizadores do comportamento e até mesmo da subjetividade humana são permeados pelos conceitos de “certo” e o “errado”, advindos dos determinismos sociais. “Entende-se a relação sexualidade e dimensões socioculturais, em meio à determinada formação social, como dominada pelo poder do capital que se estende desde um longo período histórico e cujo fim ainda não está à vista [...]” (REIS, 2012a, p. 103).

Partindo de tais pressupostos teóricos, este estudo justifica-se pela intencionalidade de desvelar a linguagem simbólica flagrante no corpo musealizado de Marabá, a partir de memórias histórico-culturais, no que concerne à intrínseca relação entre ser, saber e poder.

O propósito é refletir acerca de questões que apontam o corpo sexualizado da mestiça como uma das marcas que balizam o imaginário social representado na cultura brasileira, como objeto de desejo e submissão imposto pela subserviência aos grupos hegemonicamente dominantes do Brasil oitocentista e seus reflexos na contemporaneidade.

Cumprido esclarecer que não se tem a pretensão de enquadrar esta tese como estudo de gênero, na medida em que focaliza a educação para a sexualidade, construída e reconstruída nos tempos atuais por uma imagem de uma mulher e mestiça trazida dos oitocentos pela arte musealizada em que se articulam patrimônio e identidade, inclusão e exclusão e a interculturalidade como possibilidade de rompimento das amarras sexistas.

Na construção da história humana, relevante papel exerce a educação no que diz respeito à aprendizagem sobre o corpo como veio de leitura do universo intercultural, pois, “assim como a inteligência, a sexualidade atua como patrimônio de um povo, [uma vez que] ela será construída a partir das possibilidades individuais e de sua interação com o meio e a cultura” (BRASIL, PCN, 1998, p. 296). Os conflitos vivenciados no Brasil, como consequência de uma sociedade híbrida, principalmente por suas contingências históricas, sinalizam áreas e temáticas diversas, que vão da exclusão de classe àquelas que se referem a etnia, raça, geração, sexo e gênero, passando também pelo acesso à informação.

Em face dessas contradições, urgem medidas no sentido de investir e recuperar estudos sobre a correlação entre patrimônio e sexualidade. Deste modo, pode-se acurar qual é o grau de interferência das implicações etnográficas marcantes no final do século XIX que serviram de inspiração para alicerçar a leitura que Rodolpho Amoedo fez do fenômeno da mestiçagem e de que maneira essa visão artística retrata a sexualidade na cultura brasileira com maior ou menor expressividade espaço-temporal. Dessa forma, falar de sexualidade e identidade significa também falar de repressão, poder, preconceito, interdição do corpo, desejo, paixão, prazer, vida, morte, controle, gênero, pecado, “opção” sexual, construção de papéis sexuais, enfim, de todas as representações socioculturais que giram em torno dela na sociedade (TOSTES DE ALMEIDA, 2008).

Adotou-se o seguinte **objetivo geral**: analisar criticamente a obra Marabá, de Rodolpho Amoedo, a partir da leitura do corpo feminino sexualizado como território de representações simbólicas do imaginário sociocultural brasileiro do século XIX, a fim de compreender de que modo as relações entre educação, sexualidade e interculturalidade se projetam sobre os sujeitos contemporâneos.

Na perspectiva de direcionar as ações para o alcance do objetivo geral, delinearam-se estes **objetivos específicos**: identificar o papel da mestiçagem como um dos ícones de referência identitária do povo brasileiro; situar, interculturalmente, a obra musealizada “Marabá” no contexto da educação do corpo pelo patrimônio pessoal e sociocultural; realizar a leitura semiótica do corpo sexualizado de “Marabá”, partindo do etnoconhecimento para o etnorreconhecimento; interpretar como a ideia de mestiçagem, no palco das representações simbólicas existentes na Marabá de Amoedo, possibilita a leitura das relações entre ser, saber e poder contidas no imaginário social do povo brasileiro.

Considerando que toda cultura tende a ser hegemonicamente dominada por uma visão de mundo, tendo como ponto de partida o fato de que a regulamentação do sexo sempre foi um assunto do Estado, das elites dominantes e da religião (FOUCAULT, 1993, 1985a, 1985b, 2010), a pesquisa traz em seu bojo a preocupação de se compreender como a “moral” de cada uma das instâncias socioculturais e políticas, portanto históricas, do Brasil oitocentista, instituem tanto o discurso sobre a regulamentação da sexualidade quanto os dispositivos que visam a regulá-la, controlá-la ou mesmo curar as manifestações da sexualidade “desviantes”. Tomou-se como bússola a leitura simbólica do corpo humano enquanto patrimônio pessoal e sociocultural, a partir da análise de Marabá, de Rodolpho Amoedo.

Isso se explica porque, na condição de obra musealizada, indubitavelmente, a obra fornece elementos para que se investigue a construção da subjetividade humana, sob a perspectiva cultural e socioeducativa, no âmbito da Museologia. Mediante a imersão no campo de “Museologia, Poder, Sexualidade e Educação”, a pesquisa em questão seguiu ancorada no arcabouço teórico de Zbinek Stránský (1980; 1987), Tereza Scheiner (2004; 2011) e Maria Amélia Souza Reis (2012a; 2012b), entre outros.

Para elucidar a abordagem pretendida, constaram da revisão de literatura alguns conceitos selecionados do corpo de teses de Michel Foucault e Pierre Bourdieu; na parte que versa especificamente sobre construção e análise metodológica. Deu-se primazia à concepção semiótica de Charles Sanders Peirce e, com menor relevo, a Jean Jacques Lacan, com o “estágio do espelho”, em virtude de a abordagem interdisciplinar ser o mote desta tese.

Recorre-se a Scheiner (2004; 2011) e Soares (2010), para sublinhar, mais uma vez, a relevância desta pesquisa no palco da Museologia, ou seja: penetrar no espaço do museu e ver, através de Marabá, uma obra musealizada, para conhecer e reconhecer registros ou

pistas inscritos num deslocamento de tempo, num lapso da construção da história da nação brasileira e apropriar-se desse contexto para perceber, ver e sentir além da predeterminação imposta pelos mecanismos de controle social. Por isso mesmo, entende-se, sim, que o corpo abriga resultados de aprendizagens, muitas vezes, circunscritas nas entrelinhas dos discursos de dominação. Na verdade, o corpo sexualizado, idealizado e imaginado pode ser visto e sentido diferentemente, de tempo em tempo, de geração em geração, de século em século, de sujeito para sujeito, como um verdadeiro símbolo cujas marcas pictóricas, no caso a pintura, são utilizadas, ora como instrumentos de manutenção dessas instâncias do poder, ora como índices que possibilitam emancipação e resistência ao discurso da ordem.

Uma vez tomado como patrimônio pessoal e sociocultural, o corpo em Marabá, de Amoedo, desperta a necessidade da busca da educação como o veio para compreendê-lo junto à rede de interculturalidade que o envolve. Logo, o desvelar do corpo, sob a ótica que vem sendo delineada, suscita a possibilidade de despertar o olhar inter, multi e transdisciplinar, como referencial importante para a formação educacional do ser humano a partir do museu ou do olhar da Museologia.

Igualmente, faz-se mister a oportunidade de compartilhar e aprofundar conhecimentos acadêmicos, através do entendimento de que a Museologia abre portas para o reconhecimento de valores que compreendem desde a esfera pessoal, social, até o conjunto de recursos vinculados às relações que cada sociedade estabelece com o meio natural e/ou com sua memória cultural e patrimonial como expressão do conjunto de experiências e saberes acumulados pelo humano, no tempo e no espaço. Fundamentos estes que podem viabilizar a valorização de aprendizagens sobre corpo e sobre sexualidade como patrimônio cultural, tendo como meta a promoção da solidariedade e da tolerância entre as culturas, o respeito à diferença e o diálogo intercultural, bem como a ampliação do olhar sobre a práxis educativa.

Esta Tese possui **viabilidade** acadêmico-científica, primeiramente, porque está vinculada a um Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* (Doutorado em Museologia e Patrimônio), ministrado pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, estando ancorada na Linha de Pesquisa 1 – **Museu e Museologia**, que se encontra assim descrita:

Abordagem do Museu como fenômeno e da Museologia como campo disciplinar, em suas relações com os diferentes campos do saber. Teoria da Museologia. Museu: gênese, desenvolvimento e representações no tempo e no espaço. Museu e indivíduo. Museu e Cultura. Museu e Sociedade. Modelos conceituais de Museu e suas relações com o corpo social. Museologia e Sistemas Simbólicos. Critérios semiológicos. Terminologia da Museologia. Museologia como geração do novo: interpretação de

realidades. Discurso museológico – constituição e análise. Teoria da Exposição. Teoria do Objeto. Museologia e novas tecnologias da informação e da comunicação. (PPG-PMUS, UNIRIO, MAST, 2013).

É relevante elucidar que a tese em questão, na medida em que traz à baila concepções emanadas do projeto “Educação como Patrimônio Cultural e Pessoal: Etnoconhecimento para um Etnorreconhecimento”, coordenado pela Professora Doutora Maria Amélia Gomes de Souza Reis, com vinculação da pesquisadora estrangeira Professora Doutora Maria do Rosário Pinheiro (Universidade de Coimbra, Portugal), possibilita uma argumentação que defende o “olhar” para o patrimônio, estendendo-se até o sentido educativo que ele pode indicar, ou, na esteira peirciana, “indiciar”. Essa discussão alarga, ainda mais, o campo de abrangência dos debates em torno de Museu e Museologia, porque permite que se leia museu no escopo da fenomenologia pelo viés da leitura tridimensional.

E esse “olhar” transforma-se em sentidos, em ressignificações, em articulações entre os sujeitos e suas culturas, entre os sujeitos e as manifestações simbólicas, materiais e imateriais que aderem o seu pertencimento a um grupo sociocultural e a suas vivências e experiências contemporâneas e ancestrais. Vislumbrar a educação sob este escopo teórico é cultivar a crença de que, ao se “educar”, dialoga-se com o conhecimento Do Outro, em suas diferenças e singularidades, multiplicidades e pluralidades culturais e étnicas; em suas vivências, experiências, seus mitos e rituais plurais e diversos. Trata-se, pois, de entender como se urdiram seus desejos, comportamentos, sentimentos, emoções e espiritualidade em forma de convicções definidas e indefinidas de vida.

No tocante à **metodologia**, elegeu-se a **pesquisa qualitativa de caráter descritivo-analítico** (BOGDAN; BIKLEN, 1994; TRIVINÕS, 1992), numa perspectiva de transcender a mera obtenção dos dados, o que possibilitou captar e desvendar a questão do corpo sexualizado no campo da Museologia e do Patrimônio, através da obra pictórica musealizada Marabá, de Rodolpho Amoedo, exposta no Museu Nacional de Belas Artes, como fonte primária da pesquisa, com base nos dados (re)colhidos em palavras e imagens, lidas como narrativas repletas de símbolos. No panorama da pesquisa qualitativa, optou-se pela adoção do **Estudo de Caso Único**, numa concepção fundamentada em Stake (2007), na perspectiva de abordar profundamente, retratar, compreender, interpretar e analisar, sob a lente do estudo de Museu e Museologia, o corpo como patrimônio em Marabá, de Rodolpho Amoedo, deslindando-se os índices e símbolos que a leitura semiótica da interculturalidade oitocentista capturada na obra musealizada pode suscitar no leitor contemporâneo e, por conseguinte, educá-lo para esse “olhar” sensível.

No que se refere ao Estudo de Caso no âmbito da pesquisa qualitativa, na percepção de Stake (2007), este método constitui-se no estudo da particularidade e da complexidade de um caso singular, único, levando a entender sua atividade dentro de importantes circunstâncias.

Incorporou-se, ao procedimento metodológico, a técnica de **Grupos Focais** (GF – CRUZ NETO; MOREIRA; SUCENA, 2002), no momento em que a pesquisadora imergiu no campo da Educação com os professores em formação do 2º Período (posteriormente 3º) do Curso de Pedagogia, da Faculdade de Educação e Tecnologia do Rio de Janeiro (FAETERJ), Itaperuna-RJ. A escolha pelos GF se deu por se tratar de uma técnica que emprega uma práxis analítica, a qual concilia sua aplicabilidade teórica à pesquisa de cunho descritivo-analítico; ainda, cabe evidenciar sua utilização como técnica de prestígio, com destaque metodológico, no cenário da pesquisa social.

Para fins didáticos, esta tese foi assim estruturada:

- o **capítulo inicial** versa sobre os aspectos interculturais presentes no contexto sócio-histórico da época que subsidiam a compreensão do papel da “mestiçagem” como uma das marcas identitárias, imbricada na constituição identitária do povo brasileiro;
- o **segundo capítulo** trata de um estudo do corpo musealizado em Marabá, por meio da leitura de suas representações simbólicas presentes na cultura e na sexualidade, que povoaram o imaginário social brasileiro no cenário das artes oitocentistas;
- o **terceiro capítulo** contém uma abordagem reflexiva, alicerçada em preceitos da semiótica peirciana, acerca do corpo como território de representações simbólicas do imaginário social da sociedade oitocentista, visando à construção de uma análise comparativa entre o conteúdo ensejado na criação artística de Amoedo e os tempos atuais;
- no **quarto capítulo**, utilizando-se a técnica de coleta de dados do Grupo Focal, após análise teórico-metodológica fundamentada na semiótica peirciana feita pela pesquisadora, esclarece como o corpo nu, feminino e sexualizado – que porta uma etnia mestiça, por meio do estudo interdisciplinar entre sexualidade, interculturalidade e comunicação no espaço “museu” – pode servir de veio para promover a educação.
- Por fim, as **considerações finais**, com o resultado da pesquisa, comprovando-se que o museu, como fenômeno social, não só presentifica, como também integra

culturas, uma vez que uma obra musealizada, como no caso da Marabá de Rodolpho Amoedo, não se limita à circularidade temporal, mas ajuda a entender a passagem, o fluxo e o movimento dos seres humanos, portanto educa, numa linha de tempo tão perene, que concede imortalidade às obras e lhes deixam propensas a estágios de semioses e epifanias ilimitadas, conforme a capacidade de “olhar” lá dentro, “ver” e revelar aquelas experiências de vida apreendidas ao mundo.

- Em seguida, as **referências e os anexos**.

## **CAPÍTULO 1**

# **O CORPO COMO MARCA IDENTITÁRIA**

## **CAPÍTULO 1- O CORPO COMO MARCA IDENTITÁRIA**

### **1.1 Corporeidade e Cultura**

Pensar o corpo como lugar, espaço geográfico, que permite morar, guardar, sentir, registrar, memorar e, sobretudo, viver, suscita o desejo de busca da função identitária que a corporeidade assume em cada cultura. Dessa forma, torna-se plurissignificativo o olhar em torno do corpo – que trabalha; que se modela no que reconhece como belo e saudável; que luta pelo direito de ser livre na sexualidade; que protesta nas ruas contra o mal-estar inadmissível; que sofre com a violência cotidiana num mundo tão desigual, com a fome de comida, de justiça, de afeto; que é, acima de tudo, “fonte de angústia, de prazer, de consumo, de carência, visível e ignorado, esquadrinhado, controlado, liberto ou regulado. Multifacetado em tantos aspectos e objeto de tantos estudos [...]” (VILHENA; NOVAES, 2012, p. 13).

Na presente tese, apresenta-se o corpo como patrimônio pessoal, cultural e social, no palco da Museologia e do Patrimônio, com o propósito de compreender de que forma o corpo humano retratado na obra musealizada pode atuar como instância de expressão das implicações e representações sociais e culturais de uma dada época, a partir de uma relação intrínseca entre o corpo e patrimônio, sob a perspectiva de que o museu primordial é o corpo e que o patrimônio essencial é a vida. Trata-se de um corpo simbólico, motivo pelo qual se pautará na leitura da produção imagética de Marabá, arte pictórica de Rodolpho Amoedo, século XIX, a fim de investigar de que maneira a figura humana do corpo como fenômeno cultural em suas diferentes representações não neutras, valores e relações de poder presentes no Brasil oitocentista, tem seu nascedouro no bojo das demandas sociais, culturais políticas, nas quais se incluem as demandas da sexualidade humana.

Através da arte acadêmica, ancorado na perspectiva intercultural, Amoedo retrata o simbólico flagrante na expressão artística da mestiçagem, fato que constitui o traço identitário do corpo cultural e sexual brasileiro. Urge elucidar que o enfoque será direcionado para a questão da sexualidade, e não do gênero, uma vez que essa distinção epistemológica não interessa ao estudo em apreço, por não servir para elucidar as discussões pretendidas. Na trama identitária, além de uma organização biológica, o corpo revela o que temos de mais particular, a singularidade, entretanto, paradoxalmente, constitui-se como um objeto particular e social, por exhibir as dimensões identitárias

peçoais, bem como socioculturais, simultaneamente. Nesta esteira, atento ao princípio *habeas corpus*<sup>1</sup>, Jeudy salienta:

a ideia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa, o que faz persistir uma dúvida acerca da realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser o sujeito das sensações que o animam? (JEUDY, 2002, p. 14).

Numa teia de configuração indissociável, pensar o corpo como algo de pertencimento exclusivamente pessoal é desconsiderar suas implicações por inserção num contexto cultural e social e, principalmente, educativo. A título de reflexão, Freud (1988, p. 39) postula que “o eu é, primeiro e, acima de tudo, um eu corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície”. Na perspectiva do real do corpo (organismo) e do seu imaginário (constitutivo pessoal, cultural e social), o sujeito se pensa existindo num corpo, porque o eu é por si só já corporal.

Trazendo essa marca identitária para o campo simbólico, Bourdieu (2008) caracteriza o corpo como lugar de categorização social, como superfície de inscrição de marcas distintivas de gênero, de raça, de classe, de poder. Sendo a premissa verdadeira, pensar o corpo sob esse prisma possibilita apresentar o “eu” e o “outro” através do nu artístico de “Marabá”, de modo a permitir o não posicionamento do corpo como um objeto neutro, mas como uma linha de força que conduz a narrativa erótica e sensual pictórica a uma cumplicidade tangível entre o artista – corpo nu – e o observador. “A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la.” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 71). A estética das imagens corporais, portanto,

não vem da posição de um sujeito decidir ver o mundo, o corpo alheio e seu próprio corpo como um “quadro artístico vivo”; ela depende de uma certa autonomia de aparição e de evanescência das imagens corporais [...] irrupção constante e incontrolável das imagens que subvertem a ordem das representações (JEUDY, 2002, p. 16).

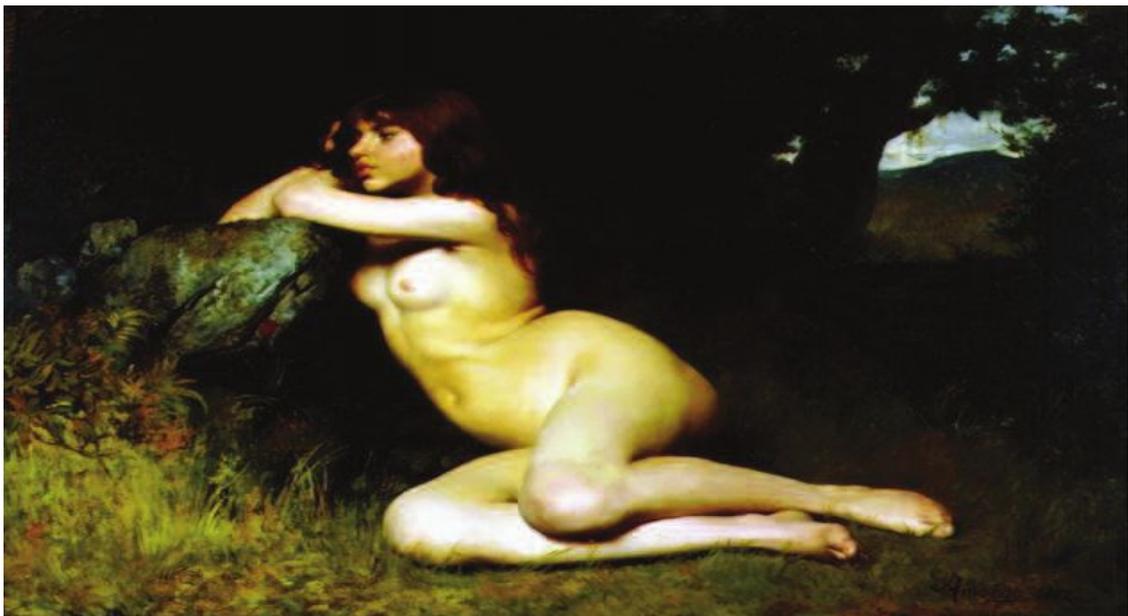
Em razão da complexidade que abrange a temática, o conceito de representações postulado por Chartier (1999) traz contribuições de vários autores, sobretudo entendimentos de Bourdieu, em cuja descrição, representações são como classificações e divisões que

<sup>1</sup> *Habeas corpus* significa “que tenhas o teu corpo”, e é uma expressão originária do latim. *Habeas corpus* é uma medida jurídica para proteger indivíduos que estão tendo sua liberdade infringida, é um direito do cidadão, e está na Constituição brasileira. “Nasce com formato próximo ao atual na Magna Carta de João sem Terra em 1215, consagrando-se no *Habeas Corpus Act* de 1679. No Brasil, surge expressamente no Código de processo Criminal de 1838. Hoje, a Constituição Federal, em seu art. 5.º, LXVIII, prevê que conceder-se-á *habeas corpus* sempre que alguém sofre ou se achar ameaçado de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, por ilegalidade ou abuso de poder” (FULLER; JUNQUEIRA, MACHADO, 2013, p. 307).

organizam a captura do mundo social como formas de percepção do real. As representações não estarão sob as formas de compreensão do real pelos grupos ou classes sociais desejantes de um paradigma universal, mas sim sob a tutela determinante dos interesses dos grupos que as tecem. Para Chartier (1990, p. 17), o poder e a dominação estão presentes no cotidiano humano, tornando as representações discursos não neutros, cujas mensagens traduzem práticas de imposição de uma autoridade, que legitimam escolhas, muitas vezes advindas da concepção de outro ou de um mesmo grupo social.

Assim, esta tese, uma vez constituída especificamente da leitura crítico-analítica da obra plástica do corpo nu de Marabá, integrante do conjunto de obras indianistas de Rodolpho Amoedo, século XIX, demonstra quão salutar torna-se a observação de que o corpo oitocentista foi experimentado como “um corpo examinado que faz emergir a ideia de que conhecê-lo é vê-lo, e representá-lo é descrevê-lo” (BROOKS, 1993, p. 221).

Desse ângulo da observação e da representação, Rodolpho Amoedo faz, portanto, da imagem do corpo em tela um ligame direto do humano com a própria pintura, de modo que a criação artística retrate no pictórico a face humana representada. Sendo mais pontual, segundo Chartier (1990), o leitor “reconfigura” sua própria existência (fenomenologia) e torna-se uma mediação para a compreensão de si mesmo, isto é, quando Amoedo pinta Marabá (Figura 1 – Rodolpho Amoedo, *Marabá*, 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro ) do poema de Gonçalves Dias, ele reconfigura a personagem a partir da leitura que faz de si mesmo no bojo da realidade circundante à época da pintura.



(Fig. 1)

No entanto, Amoedo apresenta (Figura. 2 - Rodolpho Amoedo, *Estudo para Marabá*, 1882, óleo/ tela, 65,5 x 89 cm, MNBA – (Reserva Técnica), Rio de Janeiro), a mesma Marabá com a disposição do corpo na mesma posição apresentada na Marabá da Figura 1, porém o rosto, que antes se apresentava em posição de perfil, na Figura 2 está voltado para frente, suscitando a percepção de um olhar no olho de quem a observa. Curiosamente, esta tela se encontra na Reserva Técnica do MNBA do Rio de Janeiro e não em exposição.



(Fig. 2)

A Figura 3 (Rodolpho Amoedo, *Marabá* (detalhe), 1882, óleo/ tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro) é um recorte da Figura 1, para melhor observar a lágrima no olho esquerdo de Marabá, através da qual demonstra em seu rosto a dor e o sofrimento de sua personagem.



(Fig. 3)

Reitera-se, em Bourdieu (2012), a importância do campo simbólico como agente primordial na construção do sentido no social. Sob a ótica do autor, o mundo social se articula em níveis diferentes de realidade que sustentam o mundo social: campos sociais e *habitus*<sup>2</sup>. Consubstanciando o conceito de representação em Chartier, “a relação entre estas instâncias faz com que as estruturas se tornem corpo, e igualmente, que o corpo se faça estrutura [...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16).

Para o autor mencionado, a malha constituinte da dimensão social traz em seu âmago relações de poder que reproduzem o sistema de dominação interiorizado como subjetividade. Nessa perspectiva, Foucault, em suas proposições acerca do desenvolvimento das tecnologias do poder entre os séculos XVII ao XX, salienta que

a educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, é bem sabido que segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e poderes que eles trazem consigo (FOUCAULT, 2012, p. 41).

Fundamentado nos preceitos foucaultianos, Castelo Branco descreve o modo de compreensão do corpo e a incorporação do sujeito em cada época:

1) as técnicas disciplinares, iniciadas no século XVII, tinham como foco o corpo, sua regulação, adestramento, e a ampliação de suas forças, tendo sido objeto de investimentos nas fábricas, nas casernas, nas escolas; 2) as técnicas normalizadoras (oriundas do poder pastoral praticado na Igreja Católica), iniciada no século XVIII, tinham por objeto a constituição de comportamentos adequados a normas de conduta e a padrões morais e como foco de investimento as famílias, as escolas, os hospitais, os indivíduos no exercício da cidadania; e 3) o biopoder e a biopolítica, desenvolvidos no final do século XIX e a primeira metade do século XX, tinham como objeto a espécie humana considerada em termos de eugenia e pureza raciais e de investimentos que visam ao controle das populações e subgrupos sociais que devem (ou não) ter direito à continuação na vida biológica (CASTELO BRANCO, 2011, p. 18).

Na perspectiva de Certeau (1982, p. 172), “[...] o corpo é um código à espera de ser decifrado [...]; cada sociedade tem seu corpo, assim como ela tem sua língua”. Daí a conclusão de que não existe um paradigma corporal único, nem corpo igual, nem diferente,

---

<sup>2</sup> [*habitus*] são sistemas de disposições duráveis e transferíveis, estruturadas e estruturantes do agente. O *habitus* enquanto produto da história orienta práticas individuais e coletivas. Ele tende a assegurar a presença ativa das experiências passadas que depositadas em cada indivíduo sob a forma de esquema de pensamento, percepção e ação, contribuem para garantir a conformidade das práticas e sua constância através do tempo (BOURDIEU; PASSERON, 1975).

mas semelhantes, cada qual com suas particularidades, variáveis culturais assimiláveis para cada indivíduo, época e sociedade.

Na mesma esteira, Corbin (2008, p. 10) acentua que “o corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos”, engendrada por significados culturais, capazes de transformarem conceitos, registros e informações em representações visuais do paradigma do poder vigente.

Ocorre, no entanto, um paradoxo, segundo Jeudy:

O corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que eu aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens do meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento (JEUDY, 2002, p. 20).

Nessa linha de pensamento, a imagem corporal apresenta-se como registro de algo no tempo. A representação imagética imortaliza uma realidade não somente extratextual, mas sobremaneira o conteúdo intrínseco que “grita”!

Em tempos hodiernos, vivemos uma fase de buscas e avanços no que tange à construção social da sexualidade, exigindo dos atores sociais responsabilidades para exercerem sua sexualidade e compreenderem as múltiplas sexualidades que se apresentam numa sociedade plural, da qual fazemos parte como cidadãos.

A partir dos pressupostos epistemológicos da museologia, “o patrimônio cultural é compreendido como a relação do homem com o meio, ou seja, o real na sua totalidade – material, imaterial, natural e cultural –, em suas dimensões de tempo e espaço” (SANTOS, 2008, p. 134). Nesse contexto, numa perspectiva interdisciplinar, no palco da museologia, o presente estudo traz, para o campo dos direitos humanos, um olhar profundo sobre a importante função educativa para a formação de pessoas que consideram e respeitam a diversidade sexual como direito na existência humana.

## **1.2 O Corpo como “museu fundamental da vida”**

Evocar patrimônio etimologicamente e seus correspondentes traduz a ideia de anunciar o sentido de propriedade, bem (material, cultural ou artístico), herança/herança social, cultural e monumento, de atribuir o caráter de preservação cultural (CHUVA, 2011) e

de “formação simbólica” (BOURDIEU, 2011). Na interface entre as representações de Museologia e de Patrimônio, “bens simbólicos” (BOURDIEU, 2012, p. 105) “compartilham significações de base comum” (LIMA, 2012, p. 33), para a compreensão do pensamento e da percepção dos sentidos, possibilitando aos museus comunicar e promover a posse universal do patrimônio cultural, através do entendimento da diversidade cultural (SCHEINER, 2007).

Algumas considerações epistemológicas acerca da origem e do desenvolvimento do conceito de patrimônio

Remonta ao mundo romano, era republicana (510 a.C. – 27 d.C.), o marco histórico para entendimento do termo Patrimônio, *Patrimonium* como referência ao conjunto de bens transmitidos ao filho pelo pai de família, *pater familias*, consignando ao primogênito o direito à herança pela via da sucessão e respaldada na Lei das XII Tábuas (462-450 a.C.) que, no contexto das fundações do Direito Romano, estabeleceu em lei escrita os princípios do direito de família e das sucessões embasados nos antigos padrões do modelo consuetudinário (LIMA, 2012, p. 33).

Na vida romana, o pai (*pater familias*) segurava em suas mãos o controle e o *status* social de chefe e senhor de sua família, provedor e mantenedor financeiro e da continuidade dos valores e costumes culturais, deixando, com sua morte, o legado ao herdeiro, com os mesmos direitos sociais e religiosos, revelados na força do poder simbólico. Patrimônio correspondia ao “conjunto de direitos aos bens e às atribuições sociais do pai, herdado pelo primogênito”. (FARIA, 1962, p. 708 apud LIMA, 2012, p. 33). Segundo a autora há pouco mencionada, as práticas culturais legitimadas, realizadas desde o período arcaico, contribuíram para a elaboração das leis do Direito Romano. Em sua origem *Patrimonium* (latim) "pairis" = do pai, + "*munus*" = ofício, encargo, faz alusão à estrutura da família patriarcal romana, na qual ao "*Pater familias*" pertencia a propriedade de todos os bens (ÁVILA, 1972).

Na trilha epistêmica do patrimônio, compreender seu significado traz contribuições para fortalecer o valor patrimonial de um bem, seja de natureza material seja imaterial, em suas configurações com o simbólico cultural, uma vez que o ser humano traz, impregnado em si, o desejo de sua continuidade, de transmitir às gerações o seu legado.

[...] é justamente no século 18 que se percebe a relação entre a ideia de patrimônio e a ideia de permanência: quando o pensamento ocidental, já tendo incorporado a percepção do tempo na sua rede de significações, permitisse perceber as evidências do mundo desde o ponto de vista evolutivo; e a ciência, já dominando a prática da classificação, consegue reportar o visível ao invisível, ligando cada coisa ao seu significado – com o auxílio da linguagem, que agora aparece segundo modos de ser múltiplos (SCHEINER, 2004, p. 79)

Neste sentido, a concepção de patrimônio baseia-se fundamentalmente na imaterialidade e está vinculada às percepções de tempo, espaço, matéria e movimento das diversas culturas, ao longo do processo civilizatório, sendo, portanto, muito anterior ao Direito Romano (SCHEINER, 2004).

Mais que legado jurídico, o patrimônio seria um conjunto de valores essenciais à constituição e manutenção da identidade de cada grupo social - e, portanto um conceito fluido, já que as identidades se modificam no tempo e no espaço. Patrimônio seria, então, o que cada indivíduo ou grupo reconhece e valoriza como seu. A vinculação entre a ideia de patrimônio e a ideia de permanência se apresenta, assim, sob diferentes combinações, em diferentes contextos histórico-sociais (SCHEINER; CARVALHO, 2015, p. 449).

De acordo com “Conceitos-chave de Museologia”, o termo patrimônio teve usos diversos, mais ou menos amplos. Segundo a sua etimologia, houve uma maior expansão no mundo latino a partir de 1930 (DESVALLÉES, 2013), enquanto o mundo anglo-saxônico por muito tempo optou pela palavra *property* (referente ao bem material), antes de adotar, nos anos 1950, o termo *heritage*, distinguindo-o de *legacy* (herança). A partir da Revolução Francesa e durante todo o século XIX, o sentido da palavra patrimônio esteve ligado ao conjunto de bens imóveis, confundindo-se como a noção de monumentos históricos. A partir de meados dos anos 1950, houve considerável ampliação e compreensão do significado de patrimônio, de modo a agregar, progressivamente, o conjunto de vivências materiais do homem e do seu meio, como patrimônio folclórico, científico e recentemente, o industrial.

A UNESCO (1972) em convenção sobre a proteção do patrimônio mundial cultural e natural estipulou que fariam parte do conceito de patrimônio monumentos, pinturas, sítios naturais ou zonas naturais. No Quebec francófono, trouxe novas contribuições acerca do entendimento de sua dimensão conceitual de patrimônio, passando a considerar patrimônio todo e qualquer objeto ou conjunto, material ou imaterial, desde que reconhecido e apropriado conforme seu valor de testemunho e de memória histórica, tendo de ser, portanto, protegido, conservado e valorizado. Neste sentido, patrimônio agrega um

conjunto de todos os bens e valores naturais ou criados pelo homem, materiais ou imateriais, sem limite de tempo nem de lugar, que sejam simplesmente herdados dos ascendentes[...] reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes das gerações futuras. A inclusão das especificidades naturais e culturais de caráter local contribui à concepção e à constituição de um patrimônio de caráter universal. O conceito de patrimônio se distingue do de herança na medida em que os dois termos repousam sobre temporalidades sensivelmente diferentes: enquanto a herança se define logo após uma morte ou ao momento da transmissão intergeracional, o patrimônio designa o conjunto de bens herdados dos ascendentes ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos

descendentes. De certa maneira, o patrimônio se define por uma linha de heranças (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74-75).

“Se o passado é o que não é mais, portanto é inobservável” (REIS, 2011, p. 45), o patrimônio como legado reconstitui no presente (simbólico) a legitimidade de valores culturais de vida e a inspiração como ponto de referência identitária e como um símbolo de elo social. Entretanto, sem hermenêutica, abre-se espaço para novas construções e configurações, recontextualizações sobre as desvalorizações e as deslegitimações que o circunscrevem.

Na linha antropológica, Abreu (2008) salienta que, embora se institua a difícil desarticulação da noção de patrimônio com a de outras categorias de pensamento, como a cultura, a tradição e a herança, avançam perspectivas de conceituação de patrimônio, desvinculando-o do sentido de acumulação, buscando-se âncora num sentido de evocação da memória de uma sociedade, de uma cultura, “como realidades materializadas em espaços, indivíduos ou objetos, signo como discurso” (SCHEINER, 2002, p. 33).

Nesta mesma linha de raciocínio, a noção de patrimônio se apresenta de maneira forte como ideia de um fenômeno da consciência e da linguagem humana; uma conjunção que direciona julgamentos e raciocínios presentes nas relações que se estabelecem entre o eu e o outro, presentes nos contornos semânticos no tempo e no espaço. Nesse sentido, Scheiner consubstancia as reflexões acima ao enfatizar que

o termo patrimônio designa os conjuntos de signos que referem práticas, valores e sensações do indivíduo, como ser biológico e/ou como elemento do corpo social – especialmente quando permanecem, de alguma forma, na memória afetiva dos homens. Constitutiva do ideário individual e coletivo de todas as sociedades, em todos os tempos e espaços, a ideia de patrimônio ocupa lugar de destaque na configuração de cada grupo social, unificando os sentidos do corpo e da mente sobre a sensação de pertencimento. Refere-se, antes de mais nada, à percepção que temos sobre o valor da própria vida, nossa primeira (e talvez única) medida real de pertença. E daí estende-se à percepção do valor de tudo o que representa a vida [...] (SCHEINER, 2007, p. 1).

Patrimônio, identidade e singularidade dialogam num sentido mais amplo sobre os novos entendimentos e inserções acerca da preservação e valorização do patrimônio cultural (de natureza material ou imaterial), ampliando o espectro para a proteção da memória e a continuidade da vida. Memória tem sua origem no Grego "*mnemis*" ou do latim, "memoria", cujo significado em ambos os casos denotam conservação de uma lembrança. Traz uma abordagem recoberta de um esplendor de divindade; daí a referência à "deusa Mnemosyne", mãe das Musas, que protegem as artes e a história (CHAUI, 2005, p. 138).

Neste sentido, o patrimônio desvela inúmeras identidades e variadas relações, indispensáveis à construção da identidade social/cultural e, conseqüentemente, a própria caracterização da realidade sociocultural. A herança material criada pelo homem no trajeto de sua história é o elemento fulcral das transformações culturais de cada sociedade, que carrega em si o desejo de perdurar na memória coletiva o legado de arquiteturas, de objetos e valores ancestrais, que, pela sua significação simbólica, dão início à história do patrimônio.

Em se tratando de bens culturais, referência simbólica dos ambientes construídos no passado, que retratam formações hierárquicas, concentração de saberes e poderes, o patrimônio é um processo cultural ligado aos modos de produção e de negociação, atrelados à identidade cultural, à memória social e cultural de um povo (SMITH, 2006). Partindo desse pressuposto, para além dos aspectos ideológicos, o patrimônio atua como a ponte que alinha e articula representações sîgnicas à ideia de guardar, proteger, promover, difundir, refletir, valorizar, configurar sistemas culturais específicos que contribuem para a construção de novos paradigmas e/ou para evidenciar experiências únicas e intransferíveis de raízes identitárias.

Contrapondo ao pensamento de que patrimônio está ligado ao passado, a concepção de patrimônio na contemporaneidade articula tempo e espaço de forma a dar sentido às experiências no real, buscando, na composição sîgnica, o modo de sentir a relação de pertencimento.

Se o desejo de eternidade está na origem da experiência humana da temporalidade, é na relação entre a percepção do efêmero e o desejo do eterno que poderemos reconhecer as articulações de pensamento que teriam dado origem à ideia de patrimônio, fundamentando as suas muitas representações (SCHEINER, 2004, p. 37).

Os signos identitários trabalham, neste contexto, como “índices de uma singularidade cultural mantida e exibida” (JEUDY, 2005, p. 28) apontando como sinais de uma identidade sinalizada como étnica, numa consagração patrimonial. Como já abordado no início deste capítulo, o patrimônio está de mãos dadas, e até amalgamado, com a Museologia, por ser

a museologia a área que permite a ligação do social com o patrimonial, porque trabalha necessariamente na transversalidade, porque é a possibilidade de recorte da realidade que une desenvolvimento social, dinâmica cultural, políticas públicas, práxis cotidiana, desenvolvimento humano, processo educacional com patrimônio cultural, conhecimento e preservação (CURY, 2014, p. 70).

Contribuindo para com a definição dos fundamentos da Teoria da Museologia, Stránsky (1987, p. 294) destaca-se nos fins dos anos de 1960, pelo caráter filosófico e

gnosiológico, ao postular que o museu não pode ser considerado como um fim em si mesmo, senão como um mediador que possibilita a relação entre o homem e a realidade; complementa dizendo que o museu reflete a memória parcial das pessoas nas diferentes formas históricas de se apresentarem. Nesta visão global, Gregorova (1980, p. 20) define a museologia como uma ciência que examina a relação específica entre o homem e a realidade e que, através destas relações, se tem a eleição do que é museal e do que deve ser preservado para o futuro.

A partir das ideias de Gregorova (1980), Stránský (1980, p. 43) apresenta nova visão acerca do paradigma museu-instituição, ao evidenciar um caráter fenomênico e que “Museologia”, “museografia”, “Teoria dos museus”, “Museístico” são termos que reportam ao fenômeno museu. Para Stránský, o museu está em movimento, portanto em transformação constante, porque acompanha a trajetória da construção da história do homem em seu contexto social e cultural.

Dessa forma, sob um olhar fenomenológico, a experiência museológica está intrinsecamente arraigada no indivíduo e assinala de maneira singular sua participação peculiar com o real. Por isso mesmo, cada objeto tem a sua historicidade de acordo com o contexto no qual está inserido; e a trama simbólica, que o permeia, alicerça o processo de reconhecimento dos valores de cada cultura. Num universo contingencial histórico, talvez o maior desafio, no que tange à identidade e à subjetividade humana, seja a percepção de si mesmo na perspectiva do real, tendo em vista a complexidade que adorna a constituição humana em suas próprias proposições. “Quando adentramos um museu, portanto, estamos entrando em nós mesmos, no museu que nos envolve e com o qual nos relacionamos” (SOARES, 2009, p. 39).

O olhar stránskiano acerca do museu e da sua relação com o homem abriu possibilidades para o reconhecimento do patrimônio e da memória como elementos constitutivos das representações das identidades socioculturais que interconectam o mundo das percepções e dos sentidos, instigam um repensar nos pressupostos ideológicos que promulgam a construção de uma cidadania ativa em contraposição às que produzem opressão e intolerância, à medida que concede espaço para conviver com a diversidade e a integração com o ambiente, numa relação plural, sem perder o elo com o individual e sua articulação com o coletivo. Entende-se, assim, que o fazer museológico promove uma

museologia dialógica, processual e comprometida com as transformações sociais, uma [...] relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também

participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora (RÚSSIO, 1984, p. 60).

Nos anos de 1980, acompanhando as concepções de Gregorova (1980), Stránský (1980) e Desvallées; Mairesse (2013) passam a privilegiar o caráter fenomênico do Museu e os novos paradigmas sociais, redefinindo conceitualmente Museologia como a ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade. Dessa forma, raciocina-se que, como a museologia nomeia pela linguagem, falando daquilo que não está mais, ou seja, nomeia a ausência, a verdade deixa de ser a presentificação, para ser um relato/história. “Portanto, a museologia é uma ciência social que está intimamente ligada às disciplinas científicas da documentação da memória, contribuindo para uma melhor compreensão da sociedade” (STRÁNSKY, 1987, p. 75).

Imerso na complexa rede em que se constitui o processo comunicativo, é através da linguagem que o homem se revela a si mesmo e se torna senhor do mundo, como salienta Hegel, ao abordar a onipotência da linguagem:

É na linguagem que pensamos [...] Acredita-se em geral, é certo, que o que existe de mais elevado é o inefável. Isso, entretanto, é opinião superficial e sem fundamento; porque, em realidade, o inefável é o pensamento, é o pensamento obscuro, o pensamento em estado de fermentação, e só é o pensamento quando encontra a palavra. Assim, pois, a palavra dá ao pensamento a sua existência mais elevada e mais verdadeira (HEGEL, 1989).

A concepção de Hegel situa a palavra no cerne da representação do fluxo caleidoscópico das impressões a respeito do mundo, conferindo à palavra o poder de organização deste caos. Acredita-se que, muito mais do que qualquer outro ser, é o artista capaz de promover o desvelamento entre as ideias e as coisas, por intermédio da utilização inusitada dos recursos da linguagem, a qual, juntamente com o pensamento, apresenta inquestionável essência simbólica, mesmo que o recurso textual não seja de natureza gráfica, como no caso da pintura, que é a transposição da intencionalidade do artista, antes pensada sob a forma de palavra, mas trazida ao mundo sob a forma pictórica.

Assim, pensamento, linguagem e símbolo interconectam-se, no ato de representar aos olhos, novas e infinitas possibilidades para a mágica da criação do mundo, o que acontece em incontáveis vezes. “A linguagem representa a mais elevada forma de uma faculdade que é inerente à condição humana: a faculdade de simbolizar”. Claret acrescenta que

a linguagem, como escrita, saiu da imagem, carregada do mais alto teor de subjetividade e depois serviu para comunicar as ideias. A ideia-palavra se

enriquece, carrega-se de sensibilidade valendo-se de seu poder de suscitar imagens; atinge, então, a poesia (CLARET, 1980, p. 43).

No que concerne à função simbólica, ainda na visão do autor, a linguagem autoriza o ser humano a possuir a capacidade de representar o real por um signo e entender o signo como um legítimo representante do real, logo, instituir uma relação de significação entre alguma coisa e outra coisa, por meio de palavras ou de outras manifestações linguísticas quaisquer. Em outras palavras, equivale dizer que o texto só cumpre sua missão se ele desencadear na mente do leitor uma imagem ou uma simbolização para a releitura do cotidiano.

Como reflexão acerca do papel do simbólico no campo de Museologia e Patrimônio, a imersão na teoria da Museologia faz refletir o seguinte: se o fundamento primeiro da Museologia é o Patrimônio e se o principal fundamento do Patrimônio é a vida, então o museu fundamental é o corpo. Aqui, o corpo, no âmbito de um museu, traz dobra sobre dobra de significantes.

Assim como a memória, a percepção do patrimônio se inicia pelo corpo – e pelas relações primordiais entre o corpo que temos, os modos e formas através dos quais, com o corpo, apreendemos o mundo; e os modos e formas pelos quais as coisas do mundo nos tocam e ficam em nós. Importa, assim, conhecer o corpo como instância topográfica e como instrumento de articulação entre os diversos “mundos” que nos constituem: o mundo exterior (ao corpo); o próprio corpo como universo; e os mundos interiores que através do corpo se especificam (o mental, o emocional) (SCHEINER, 2004, p. 56).

Numa perspectiva sensível, Serres (2001) traz em “os cinco sentidos” uma abordagem do corpo sob o contorno da percepção. Para o autor, a pele assume um papel preponderante, porque é onde se dá a mistura entre o corpo e a alma: “na pele, a alma e o objeto se avizinham. [...] O corpo se posiciona e anda no espaço das mensagens, orienta-se no ruído e no sentido, entre os ritmos e os rumores” (SERRES, 2001, p. 19). É mistura porque corpo e mundo tangenciam-se nela (na pele) e através da qual estamos mergulhados no mundo. “Estar no mundo é assim um exercício continuado de microsimbioses; e neste processo de articulações, o corpo sem dúvida é o centro” (SCHEINER, 2004, p. 57). É “Fiel depositário de todos os sentimentos, aprendizagens, marcas que o tornam ‘território identitário’, espaço patrimonial primeiro, definidor das múltiplas relações biológicas e culturais que nos significam” (Idem).

Não se trata de mero devaneio teórico dizer que o corpo apresenta-se em sua relação com o mundo como um signo que remete ao real e à representação simbólica do contexto cultural e social de uma história de vida, de uma dada época, com todo seu aparato

comunicacional, pensamento, cultura e a própria linguagem em si, na imbricada trama da subjetividade como patrimônio da ética, da estética, da política e da história, enfim, da vida como um patrimônio cultural. Nesse aspecto, Chauí salienta que, até o XVIII,

cultura, vinda do verbo latino *colere*, que significa cultivar, criar, tomar conta e cuidar [...] era assim, a intervenção deliberada e voluntária dos homens sobre a natureza de alguém para torná-la conforme os valores de sua sociedade. Dessa perspectiva, a cultura era a moral (o sistema de *mores* ou de costumes de uma sociedade), a ética (a forma correta da conduta de alguém graças à modelagem de seu *ethos* natural pela educação) e a política (o conjunto de instituições humanas relativas ao poder e à arbitragem de conflitos pela lei). [...] a cultura era o cultivo ou a educação do espírito das crianças para tornarem-se membros excelentes ou virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e pelo refinamento de suas qualidades naturais (caráter, índole e temperamento). [...] A partir do século XVIII, cultura passou a significar, em primeiro lugar, as obras humanas que se exprimem em uma civilização, mas, em segundo lugar, passou a significar a relação que os humanos, socialmente organizados, estabelecem com o tempo e com o espaço, com outros humanos e com a natureza; [...] **agora**, cultura torna-se sinônimo de história [...], portanto, é a relação dos humanos com o tempo e no tempo. (grifo nosso) (CHAUÍ, 2006, p. 105-107).

Tomando como referência os pressupostos mencionados por Chauí, a cultura assume uma representatividade significativa como patrimônio de um povo, sobre o qual um conjunto de modos de ver, ser, pensar, falar e até mesmo agir estão amalgamados a cada formação social. Ampliando a visão sobre o conceito de cultura, Lima (2008, p. 33) salienta que “a cultura, espaço das interpretações no qual se dá a relação do Ser Humano versus Real, produz a atribuição de sentidos/significados para o mundo natural e social”. Assim, o corpo como museu fundamental da vida traz, imbricado em si, os sentidos de patrimônio pessoal, social e cultural, assumindo no contexto da Museologia o caráter de mediador entre o sujeito<sup>3</sup> e a realidade.

“O patrimônio é, portanto, um valor fundamental, constitutivo do corpo identitário básico de cada sociedade ou grupo social, essencialmente vinculado aos modos e formas através dos quais cada um deles recria, para si, o mundo” (SCHEINER, 2004, p. 122).

Contextualizando o corpo – museu fundamental – como lugar de exposição da cultura de um povo numa dada época, constata-se que todo corpo é um corpo político,

---

<sup>3</sup> Segundo Hegel, “o sujeito deve ser compreendido essencialmente como atuante, como vida em pura atividade, autodesenvolvimento, autoarticulação e manifestação de si” (HEGEL, 1995, v. 3, § 379). “Desse modo, subjetividade, para Hegel, não significa e tampouco se assemelha a algo como uma substância (res), como uma coisa fixa e fechada que possuísse certas qualidades interiores e capacidades cognitivas sem conexão entre si. O sujeito, na perspectiva hegeliana, é destacadamente fenomenal, de maneira que não pode simplesmente ser considerado como algo acima da esfera sensível, nem tampouco como uma coisa empírica entre outras, como algo mecânico e sem vida. De outro modo, ele desenvolve todos os seus momentos constituintes em íntima e recíproca relação, se afirmando idealmente como sujeito ativo em meio à realidade natural e mundana, em meio à concretude da existência” (MORAIS, 2014, p. 2).

dotado de limites que circunscrevem sua propriedade e afetado por um regime que o faz funcionar. Bourdieu (2011) postula que a reprodução da ordem não se confina apenas aos aparelhos coercitivos do Estado ou às ideologias, mas se inscreve em níveis mais profundos para atingir, inclusive, as representações sociais ou as escolhas estéticas. Na lente bourdiana, concepções, valores, ideologias dos grupos sociais dominantes, através de instrumentos simbólicos estruturados e estruturantes, como “padrão de beleza”, por exemplo, perpassam o tempo e a história, contribuindo, assim, para o fortalecimento da ordem social em vigor. Portanto, o corpo é, na trajetória humana, lugar de exposição cultural da ordem dominante.

Chauí (2006, p. 112) salienta que “um símbolo é uma coisa que se representa no lugar de outra e presentifica algo ausente”. Neste sentido, o símbolo representa a cultura: “Dizer que a cultura é invenção de uma ordem simbólica é dizer que nela e por ela os humanos atribuem à realidade significações novas por meio das quais são capazes de se relacionar com o ausente”. E acrescenta: a “presentificação do ausente é obra da linguagem” (Idem).

O corpo humano tomado como criação artística traz em si linguagens simbólicas repletas de padrões estéticos, que são o resultado das representações culturais, portanto ideológicas, presentificadas pela lente sensível da linguagem. Tais padrões, embora diferentes para diversos povos e épocas, carregam consigo significados especiais quando da busca pelo belo. Colocado no cenário das artes, o corpo humano entra em cena para lembrar toda força de suas possíveis expressões, captando o olhar ao acaso dos encontros. Sua função é demonstrar o quanto as manifestações estéticas do corpo humano devem participar de uma idealização coletiva do prazer (JEUDY, 2002).

Expor em tela o corpo humano nu, como ocorre em Marabá, uma vez lido como museu fundamental, não se presta à exposição objetiva da função da nudez, mas ao corpo sexuado em representação como espaço de negociação dentro de uma linguagem específica inscrita, cujo fio norteador é o erotismo e o desejo. O nu humano representado na imagem artística da obra em questão atua como espaço de negociação cultural, pois materializa o olhar acerca das concepções de sexo, gênero e sexualidades vigentes no Brasil oitocentista, uma vez que a leitura concede a percepção pessoal, cultural e social da imagem e do sentido, singularmente capturados. Que corpo é produzido, por quem e para quem, são questões que permeiam as relações de poder manifestadas pela imagem.

O “corpo como objeto de arte” é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções

e atos [...] Ficamos então fascinados pelas imagens corporais, mas não paramos de lutar contra elas, crendo fabricar nossas próprias representações (JEUDY, 2002, p. 17).

As imagens capturadas pelo sujeito que olha o corpo na arte são estabelecidas por meio de construções culturais nas realidades sociais do momento histórico. São as instituições dos limites do corpo e do sexo que abrem janelas de possibilidades para o campo discursivo, demarcando e alimentando os critérios daquilo que nós consideramos na margem do humano ao desumano. Cumpre ressaltar que estudar o corpo é, pois, uma prática da produção artística desde a antiguidade. Contudo, a seara da sexualidade e das diferenças sexuais sempre traz novos elementos para diferentes abordagens teóricas, históricas e contemporâneas.

“O homem da cultura da imagem não será imediatamente dotado da cultura necessária para decifrar a obra pictural, ou seja, a imagem entre as imagens?” (BOURDIEU, 2007, p. 20). Daí a insistência na tese de que o corpo, como museu fundamental, funciona como espaço de exposição da cultura e da formação simbólica que envolve a criação artística. Nesse contexto, o museu tem a prerrogativa de falar a linguagem da época, a linguagem da imagem, dos costumes, enfim, uma linguagem aberta para ser lida e interpretada.

O corpo nu de Marabá como linguagem problematiza seu significado histórico dentro dos contextos socioculturais; no cenário das artes transcreve-se em linguagem simbólica, fazendo emergir pictoricamente configurações de discursos e concepções de corporalidade imaginada e representada num cenário social, cultural e político.

### **1.3 O nu alegórico em obras musealizadas: instâncias de poder na constituição ideológica do sujeito oitocentista**

A Europa viveu períodos de significativas mudanças econômicas, políticas, intelectuais, artísticas e culturais. Tais movimentos paulatinamente impulsionaram a sociedade a transformações estruturais e a desafiaram com novos paradigmas frente à sua maneira de ver o mundo, em especial a arte, uma vez que o comércio e o desenvolvimento do saber tinham em si o reforço mútuo. Contudo, imergir numa narrativa histórica do corpo nas artes não significa necessariamente fazer uma análise linear dos períodos da história da arte ou dos movimentos literários para trazer luzes sobre a trajetória do corpo na arte.

Novos rumos, pensamentos e comportamentos da sociedade europeia conduziam-na para novos olhares em relação aos modelos estéticos, artísticos e literários. “O momento

histórico colocava em foco, sobretudo, a capacidade criativa da personalidade humana.” (SEVCENKO, 1985, p. 12). Com a chegada da Renascença, o corpo se fortaleceu como símbolo da integração do orgânico com o humanismo antropocêntrico, como demarca Alberti (1989, p. 104-107) em sua principal obra *De Pictura, 1436*:

[...] as partes da história são os corpos, a parte do corpo é o membro, a parte do membro é a superfície. As primeiras partes de uma obra são, portanto, as superfícies, porque delas são feitos os membros, dos membros os corpos e dos corpos a história, que constitui o último degrau do acabamento da obra do pintor.

À luz dos pressupostos supramencionados, o corpo na arte assume, ao longo de toda sua trajetória histórica, lugar de representações plurais, modificando-se, transformando-se sob a égide da percepção do autor em seu contexto relevante da época, cuja narrativa pictórica não neutra, vinculada à figura humana na representação simbólica de suas tramas, promove a identificação e a compreensão de si mesmo. O Renascimento é a retomada da cultura clássica greco-romana cuja beleza está representada na figura central de Vênus (mitologia romana), que, nua, exhibe ao mesmo tempo nudez que simboliza o pecado, mas também simboliza a inocência, a castidade e quase uma santidade. Esse paradoxo funde ideais cristãos com pagãos da mitologia romana, através de formas suaves que sugerem harmonia.

Artistas renascentistas delegaram ao corpo nu a função de representação da beleza ideal que remonta ao passado clássico, por intermédio de elementos religiosos e por grande sensualidade, destacando-se a perfeição das formas e a beleza do corpo nu sob um caráter angelical, porém com certo erotismo no olhar. O nu artístico despontou tendenciosamente na pintura erótica renascentista, mas permaneceu (e permanece) como atividade nas academias de arte como constructo da pintura histórica.

A perspectiva da Renascença é, então, somente um momento no ritmo incessante da “informação poética do mundo”, e as técnicas que transformam o tempo e o espaço de nossas representações jamais determinam, apesar de seu poder de organização simbólica das relações entre o corpo e seu meio, todas as nossas modalidades de percepção (JEUDY, 2002, p. 149).

Nesse período, na pintura era lançado o olhar erotizado para o corpo feminino, uma vez que o sensual, historicamente, era erguido em torno do sexo. Corpos sinuosos, bem talhados e sedutores da mulher preencheram célebres telas, da Renascença até o século XIX. Os corpos exibiam as narrativas eróticas deslocando e, com isso, abonando, legitimando a nudez feminina, no espaço temporal da mitologia e do erotismo.

[...] a partir do fim do século XVI, a “colocação do sexo em discurso”, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa, mas ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades poliformas e que a vontade de saber não detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou – sem dúvida através de muitos erros – em constituir uma ciência da sexualidade (FOUCAULT, 2011, p. 19).

Representações e imagens construídas sobre diferentes povos assinalam distintas formas de identificações e construções do imaginário social, edificados sob o foco de múltiplos olhares culturais. Os episódios de impacto planetário no fim do século XV, sobretudo o término da reconquista e a chegada dos ibéricos ao Novo Mundo, trariam incontáveis e densas modificações nas maneiras de ver e valorar o planeta e os povos; o corpo humano seria, desde sempre, o *locus* de registros num tempo de movimento e transformações. No campo da arte europeia, de meados do século XVI até o início do século XVII, o estilo italiano da arte maneirista marcou a passagem da linguagem renascentista para uma nova estética reinterpretativa do classicismo, refletindo uma conjuntura de mudança social, política e religiosa.

O termo *maneira* tem um significado inteiramente positivo em Borghini, que chega a lamentar a falta desta qualidade em certos artistas, e assim antecipa a distinção moderna entre o estilo e a falta de estilo. Os clássicos do século XVII – Bellori e Malvasia – são os primeiros a relacionarem com o conceito *maneira* à ideia de um estilo de arte afetado e trivial, redutível a séries de fórmulas, são os primeiros a revelar a consciência da lacuna que o maneirismo introduz na evolução da arte, e os primeiros a notar a oposição perante o verdadeiro classicismo, que se faz sentir na arte, depois de 1520 (HAUSER, 1954, p. 472).

Atores em seu tempo e construtores de registros iconográficos da figura humana, os artistas, buscam representar, mesmo que inconscientemente, a ordem do momento. O Maneirismo, por exemplo, é um movimento de elites, cujas obras de arte são pensadas e refletem um bem para o consumo dos que possuem mais condições financeiras, atraídos pelo colecionismo emergente. Se no Renascimento o otimismo e a crença nas potencialidades do homem foram características marcantes, o Maneirismo trouxe a época das inquietações. As certezas do Renascimento foram sendo abaladas por conflitos de origens diversas. Desde as primeiras décadas do século XVI, período subsequente à chegada das grandes navegações na América, na África e na Ásia, uma prática comum na Península Ibérica não só foi empregada, mas também intensificada. Tratava-se da distinção dos vários grupos que já naquela época passaram a compor sociedades coloniais americanas. De forma geral, o Novo Mundo inaugura uma lógica, uma estética e uma perspectiva social mestiça, nas quais colonizadores e seus respectivos herdeiros nascidos

nesse universo escalavam rapidamente o cume social, em detrimento, sobretudo, de negros e de índios.

As mestiçagens americanas alteraram profundamente o esquema inicial de representações dos negros e valorizaram os resultados biológicos e culturais do crisol colonial – mulatos, pardos, cabras, crioulos (cor), morenos, caboclos –, ao mesmo tempo em que inauguraram um conjunto novo de representações sobre a amoralidade, a degenerescência, a barbárie e a luxúria americanas. Essa mistura relativizava antigas imagens pejorativas, mas também decretava a não civilização nos trópicos. Os corpos, novamente, foram emblemas desse novo universo (PAIVA, 2011, p. 83).

Já ao final do século XVI, sob o modelo do Barroco, o estilo marcante do Antigo Regime e da Arte traz à tona um tipo social muito característico e um espírito mesclado de misticismo e paixão. A consagração do movimento, da materialização da emoção, da sensualidade das formas, do excesso ornamental, das contraposições intensas de sombra/luz, curvas/contracurvas, massas/vazios, côncavos/convexos davam identidade à arte nesse período. No Brasil, emergem como novidade temática o índio e seu habitat, o que incita na geração cultural da colônia o nativismo cuja força faz germinar os pilares de uma frutífera tradição. A propósito, já desde os séculos XVI e XVII, o corpo e costumes do índio brasileiro eram mote de relatos, como o da carta feita por Pero Vaz de Caminha ao rei português, como lembra Amantino:

Foram descritos como pardos que viviam nus, não possuíam nada que cobrisse “suas vergonhas” [...] As informações sobre aquelas pessoas “exóticas” eram sempre voltadas para seus corpos [...] A preocupação com o corpo do índio e com seu controle será item importante do processo de cristianização e, conseqüentemente, das formas encontradas para a colonização do Novo Mundo. [...] As cartas dos anos iniciais deixam transparecer a crença de que seria fácil acabar com os “maus costumes” indígenas. Dentre eles, os mais preocupantes eram a antropofagia, o seminomadismo, as condutas sexuais vistas como depravadas, a presença dos pajés e a mancebia generalizada (AMANTINO, 2011, p. 15-17).

Seguindo os renascentistas, escritores setecentistas, os árcades, propunham a retomada do estilo clássico, ainda que em face de um novo contexto, daí serem conhecidos como neoclássicos: razão e ciência procedentes do Iluminismo eram suportes nas manifestações artísticas. Entretanto, se o artista árcade centrava sua arte na razão limitando-se a eliminar os exageros do Barroco e a retomar os modelos do Classicismo do século XVI, a tarefa de criar uma nova linguagem, que se identificasse com os padrões simples de vida da classe média e da burguesia, caberia, mais tarde (século XIX), ao Romantismo.

No Brasil e em Portugal, a experiência neoclássica na literatura ocorreu em torno dos modelos do Arcadismo italiano, com a fundação de academias literárias, à luz de ideais de vida simples e natural, indo ao encontro dos anseios de um novo público consumidor em formação, a burguesia, que, ao longo da história, lutava pelo poder e almejava a vida luxuosa da nobreza nas cortes.

Na passagem do século XVIII para o XIX, encontram-se pensamentos sobre a materialidade corporal em geral, no que tange à valorização e à evidência da pele como celeiro de concepções, expressões e representações da cultura e da arte humana, como ilustra Fend (2005, p. 318): “[...] a representação da pele, portanto, ganha grande atenção nos discursos anatômicos e especialmente nos escritos da anatomia artística do século XIX, quando é descrita como lugar da comunicação”. Jeudy (2002, p. 83) salienta, ainda, que “tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela transforma o corpo-objeto em corpo-texto”.

Na América colonial, já perto do século XIX, o *corpus* social mestiço contemplava porções biológicas e culturais de muitas partes e gentes. Nesse universo de mesclas, de convivências e de coexistências, de acordos, afetos, conflitos, contemplações e invenções, de manutenção de tradições antigas e de construção de novos gostos e estéticas, homens e mulheres das quatro partes do mundo experimentaram fortemente sua recriação (nem a primeira nem a derradeira) [...] (PAIVA, 2011, p. 101).

No Brasil dos anos de mil e oitocentos, com a chegada da Missão Artística Francesa, também chegaram novos paradigmas para a arte, motivo pelo qual a tradição da pintura colonial seria fortemente abalada pela estética neoclássica advinda da cultura europeia. Com a Missão, inaugurou-se no Brasil o olhar científico sobre o ensino da arte com a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que criou regras para a produção de obras de arte sob o olhar do que se considerava “artisticamente correto”, como condição *sine qua non* para organizar os parâmetros dessa produção, que em seguida serão profundamente apreciados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

A AIBA foi criada posteriormente à Independência, pelo Decreto n.º 135, em 1826, fundamentada no Estatuto de 23 de novembro de 1820. A história da arte brasileira, a partir de meados do século XIX até o seu final, é intensamente marcada pelo desempenho dessa Academia, que originou não só a sistematização do ensino artístico, assim como criou um paradigma estético e cultural, constituindo uma nova maneira de apreciação artística, o rigor acadêmico. Assim, a AIBA ampliou-se sob o amparo do Imperador e pela ligação direta com o poder, proferindo seu programa de forma imperiosa.

Aliás, a chegada dos artistas europeus proporcionou entusiasmo a D. João VI, conforme registrado em carta do Marquês de Aguiar ao Marquês de Marialva, que residia em Paris, constatando a satisfação causada ao monarca. Assim transcreve Silva (2014, p. 2): “[...] sumamente agradável a aquisição de estrangeiros que, pela natureza e variedade dos talentos, deviam, sem dúvida, muito contribuir para o melhoramento da indústria nacional [...]”. Naquela época as artes não estavam estagnadas no Brasil, nem totalmente alheias ao que se passava na Europa. Artistas coloniais como Franco Velasco, Manoel Dias de Oliveira e Ataíde estavam produzindo pinturas importantes, e alguns, como José Teófilo de Jesus, expressavam-se com influência neoclássica (SILVA, 2014).

Devido à influência europeia, no início do século XIX, o Neoclassicismo no Brasil teve seus primeiros sinais na literatura e arquitetura, a partir das preferências da corte portuguesa, instalada no Rio de Janeiro em 1808, desencadeando uma ideia de “estilo oficial”, sobrepujando as formas artísticas do Barroco.

Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, começa-se a liberalizar o acesso de estrangeiros ao território nacional, o que produz uma onda de desenhos e gravuras de essência etnográfica e antropológica sobre os índios brasileiros. A chamada Missão Francesa aporta no Rio de Janeiro em 1816 e funda o que se tornaria a futura Academia Imperial de Belas Artes. Entretanto, na produção desses artistas, ainda não encontramos arte indianista (JORGE, 2010, p. 06).

Ao trazer para o palco deste estudo o corpo cultural e sexual na arte oitocentista, percebeu-se o quão premente foi rememorar a Missão Artística Francesa e sua influência na arte do século XIX, ainda que as condições de sua vinda ao país, para muitos, ainda suscita indagações, uma vez que D. João VI não demonstrava à época quaisquer dedicações pela cultura iluminista nem mesmo expressava vontade de educar seus filhos por meio de ideais libertários.

Foi assim que, para a nossa memória histórica, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) destacou-se como o mais respeitável artista francês da Missão; ele viveu no Brasil dias de vasta produção. Convém lembrar, pois, que até o início do século XIX a arte brasileira estava alinhada com sua herança lusitana. Não se registravam, em Portugal, mudanças culturais profundas que a sociedade burguesa tivesse promovido no período entre os séculos XVI e XVIII, pois os amplos empreendimentos de natureza econômica originavam-se do Estado ou da Igreja, que, de certa forma, traziam sob seu controle a ordem vigente.

Na história do Ocidente, esse quartel fora marcado por transformações que já vinham ocorrendo desde o início do século XVIII em vários planos (político, social,

ideológico e econômico) e até mais um pouco de meados do século XIX são representadas culturalmente pelo Romantismo. Tendo suas origens na Inglaterra e na Alemanha, ao chegar à França, o movimento romântico se estabeleceu e se estendeu pelos demais países europeus. Emerso de um contexto tempestuoso da história, o Romantismo por corolário se manifesta avesso a regras, a racionalismo e equilíbrio da tradição clássica. O artista romântico é livre para a criação envolta de emoção, fantasia, heroísmo, mesclada de contradições, quais sejam: otimismo X pessimismo, reformismo social X decepção, saudosismo X contrarrevolução. Enredado em tal atmosfera e rendendo culto à natureza, o romântico criava suas obras, porém em meio a outras tendências e grupos de artistas distintos e até mesmo contrastantes entre si.

Considerando a matriz cultural<sup>4</sup> do século XIX, a arte acadêmica trazia em seu cerne representações artísticas, práticas culturais da sociedade à época do Império brasileiro, como transcrições de valores e formas de instância de poder da sociedade oitocentista, vista sob a lente da subjetividade criativa que vigorava nas impressões de sua elite intelectual. Nas representações dos oitocentos, a boa arte era aquela que contemplava a expressão direta da emoção, da intuição, da inspiração e da espontaneidade vividas na hora da criação. Assim, as obras de arte do Romantismo evadem-se para o passado escamoteando-se do contexto vigente, ou seja, de uma Europa capitalista, alicerçada numa moral burguesa vitoriana.

Desde o século XIX, a arte erótica desafia e, principalmente, questiona os limites morais aceitáveis da representação do corpo sexuado que sofreu, nesse momento, novas complicações entre a sexualidade e o individualismo, de modo que o corpo tornou-se cada vez mais regulado e oprimido por costumes sociais e legislações proclamadas pelos discursos médicos e higiênicos (BATISTA, 2009, p. 3).

Ao longo do século XIX, incide a aproximação entre imagem e realidade advindas dos ideais românticos que ansiavam extinguir os limites entre a arte e a vida, conectando a arte e a natureza em torno do corpo. Nesse pressuposto, o corpo imaginado retorna ao real, só que a experiência do real informa em si a impossibilidade da imagem real fixar-se senão pela intermediação da imaginação (ZERNER, 2008, p. 118). O corpo representado, nas artes, ocupa um lugar obsessivo. Jamais é um corpo real, contudo, simultaneamente, a representação alude à experiência vivida, materializa o corpo figurado, atribuindo-lhe significado para além da percepção visual pela magia da interseção de todos os sentidos.

---

<sup>4</sup> Diz-se de *matrizes culturais do Brasil* a formação cultural de sua população que ocorreu através da miscigenação de vários grupos étnicos (AMARAL, 2013, p. 1).

Cabe ressaltar que a literatura no Ocidente, de uma maneira geral, mais especificamente ao longo do século XIX, teve seu papel em realce no palco de produção de bens simbólicos na construção das identidades nacionais ao longo dos séculos XVIII e XIX. Na arte, em geral o culto ao corpo sob a égide do belo assume concepções artísticas desafiadoras, uma vez que o juízo de beleza é indissociável das civilizações, dos paradigmas culturais e das práticas sociais. A necessidade da visualização da forma humana posiciona o discurso sobre o humano no campo visual, uma vez que a imagem do corpo recebida e lida no discurso social apresenta-se como afirmação do ser humano dentro das concepções vigentes de etnia, classe e gênero (BELTING, 2001, p. 87).

Por mais que a visão do indígena fosse idealizada (indianismo), foi nela que a sociedade burguesa do século XIX se inspirou para criar para si um padrão heroico cujos princípios indicassem a essência dos valores que confiavam mais sublimes. Assim sendo, no Romantismo brasileiro, o indianismo foi uma das principais tendências na literatura brasileira. O índio, elemento genuíno, vivo, correspondia ao “bom selvagem” proclamado pelo filósofo francês Jean Jacques Rousseau. Habitante das terras brasileiras, do “paraíso perdido” desconhecido pelo mundo civilizado, o índio também contribui para a miscigenação do povo brasileiro (BOSI, 2006, p. 92).

Nessa esteira, como parte integrante da presente tese, destaca-se Gonçalves Dias, poeta da primeira geração (a nacionalista), cuja obra pode ser considerada a realização de um verdadeiro projeto de edificação da cultura brasileira, criando poesia voltada para o índio e para a natureza brasileira, com linguagem simples e acessível, implantando e solidificando a poesia romântica no Brasil. Na épica, o poeta canta feitos heroicos de índios valorosos que substituem a figura de herói medieval europeu. Na lírica, evidenciam-se suas referências à pátria, à natureza, a Deus, ao índio e ao amor não correspondido, em grande parte, decorrente de sua frustrada paixão por Ana Amélia F. do Vale, fonte de inspiração para o poema Marabá (1848), o qual mais tarde inspira a concepção da pintura imagética de Marabá de Rodolpho Amoedo (1882).<sup>5</sup>

É importante esclarecer que a visão do indígena em Rodolpho Amoedo distancia-se daquele nacionalismo flagrante nos poemas de Gonçalves Dias, pois, somente em Marabá, ocorre a ruptura com a imagem idealizada do “bom selvagem”, embora a personagem, uma vez alijada e excluída, sofra por não corresponder às expectativas impostas pelo poder dominante. Em Amoedo, constata-se que a personagem Marabá revela a realidade latente

---

<sup>5</sup> Tal constatação serve de aporte que embasa o quarto capítulo desta tese, voltado para o estudo descritivo-analítico flagrante por meio da leitura das concepções do corpo em Marabá e das práticas visuais na sociedade imperial brasileira.

num Brasil oitocentista, por excelência, mestiço, sem demonstrar sentimento culposo, portanto “pronta para o que der e vier”<sup>6</sup>, conforme se pode flagrar no momento em que se depara com a imagem do corpo nu e, por si só, erotizado.

Na segunda metade do século XIX, o contexto sócio-político europeu mudou bruscamente: lutas sociais, tentativas de revolução, novas ideias políticas, científicas e anseios. O mundo abalava-se e a literatura e a arte não podiam mais, como no tempo do Romantismo, viver de idealizações, do culto do eu e da fuga à realidade. Era premente uma arte mais objetiva, que fosse ao encontro do desejo do momento: o de analisar, compreender, criticar e transformar a realidade.<sup>7</sup> Uma arte cujo indício cultural, destaca as leis naturais que a ciência da época produziu. Motivados pelas teorias científicas e filosóficas daquela época, os artistas ansiavam retratar o homem e a sociedade em sua totalidade, sem o véu idealista, na busca por mostrar a face nunca antes revelada: a do cotidiano massacrante, do amor adúltero, da falsidade e do egoísmo humano, da impotência do homem diante do poder.

Na AIBA, a reviravolta realista tinha de enfrentar o método clássico concebido por professores monarcas. Tal crise mudou o modelo clássico, até então vigente. O corpo na arte passa a transcrever em si a cultura e a busca pelo máximo de realismo, buscando retratar com detalhes o corpo nu como narrativa iconográfica que desvelava, em sua complexidade, o corpo físico cultural. Desenhado ou pintado, o corpo nu do homem branco sobrepujava as produções artísticas de corpos mestiços da época. Com isso, supõe-se que a preferência em modelar uma época que se identificasse com a burguesia favorecia a manutenção do olhar etnográfico e eurocêntrico na base dos fatos científicos.

É importante salientar que a construção da nacionalidade que se descortinava como um projeto artístico pelos veios da AIBA não a atrelava à imagem do indígena. Ao longo do século XIX, ao evocar os elementos raciais na composição étnica brasileira, registra-se uma sensível mudança em relação ao contorno indígena, ao trazer para o contexto artístico a figura do mestiço que emergia como imagem representativa de um povo cuja origem nacional está na mescla de raças.

---

<sup>6</sup> Imagem de frente de Marabá, tela preservada na Reserva Técnica do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Como resposta a essa urgência, nascem, quase que ao mesmo tempo, três tendências antirromânticas (ou Realismo) na literatura, que se entrelaçam e se influenciam mutuamente: o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. O primeiro caracteriza-se pela interpretação do caráter, a crítica do homem, o objetivismo, o não eu, a contemporaneidade. O Naturalismo é o ponto extremo do Realismo, configura-se pelas ideias materialísticas, personagens e enredos submetem-se “ao destino cego das ‘leis naturais’” (BOSI, 2006). O Parnasianismo é a expressão da poesia realista cuja finalidade da arte era a própria arte, a forma sobrepondo-se às ideias; foi contemporâneo ao Realismo e Naturalismo.

O modelo de promoção das artes por parte do Estado, mediante encomendas públicas, consolidou-se após a eclosão da Guerra do Paraguai. Esta impôs à corte e aos ministérios novas exigências de propaganda, ensejando a criação de uma epopeia nacional para a qual a contribuição da pintura revelou-se determinante (AGUILAR, 2000, p. 109).

O que anteriormente proporcionava uma ideia de sentimento, como apontam as cenas de batalha da década de 1870, como a Batalha do Avaí (1872-77), de Pedro Américo, ou Combate Naval do Riachuelo (1872), de Victor Meirelles, inspiradas pela Guerra do Paraguai, da qual o Brasil desponta como vitorioso, também se apresentavam como um desenho de nacionalismo e consagração do amor nacional. A paisagem liberta-se da tutela da ilustração e da pintura histórica, sendo introduzida a paisagem tropical caracteristicamente brasileira no processo de desenvolvimento do país, ainda que trouxesse consigo um conteúdo crítico e ambiental.

Finalmente, as representações marcantes dos caboclos de Almeida Júnior, como em O Derrubador Brasileiro (1879), abriam caminho para a mestiçagem como produto da amalgama racial no país. Dessa forma, o indianismo fazia parte de uma parcela do projeto nacionalista brasileiro, mas não era único, dividia espaço e importância com obras pictóricas históricas de caráter diverso.

A pintura de Amoedo, todavia, distingue-se pela atenção às novidades técnicas que fazem parte dela um ponto de referência na inovação da Academia. [...] Assim, em Marabá, a heroína infeliz pintada por Meirelles, Moema, transformava-se num nu feminino francamente realista e sensual. As formas cheias e bem torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam Marabá à Faceira de Rodolfo Bernardelli, abrindo caminho a um indianismo já maneirista. Estamos próximos à sátira aos pais da pátria (AGUILAR, 2000, p. 146).

Beleza, objetivo e desafio artístico, alinhados ao olhar de sensualidade e erotismo desde o século XVI até o século XIX, acentuados nas artes nas quais o corpo nu feminino pintado aparece deitado, fazem emergir da narrativa artística um olhar do observador de legitimidade para a sexualidade. Para Jeudy,

a variabilidade da ideia de beleza – e conseqüentemente dos critérios estéticos – liga-se, em particular, à multiplicidade dos modos de percepção do corpo. Ela não é redutível a um relativismo do Belo, apoiando-se, ao contrário, na própria determinação da percepção. (JEUDY, 2002, p. 25).

Na trilha do corpo como objeto artístico, Marabá, de Amoedo, se apresenta neste estudo como figura imagética, produzida no período dos oitocentos, com as características supramencionadas, que servirão de referenciais para desvelar configurações de discursos de corporalidade imaginados; bem como promover aprofundamento científico sobre o corpo

sexualizado frente aos valores culturais do século XIX, em relação aos preceitos culturais contemporâneos. A um passo da proclamação da República, extenuado está o indianismo tardio de Amoedo: a anatomia humana manifestada nas sinuosidades joviais e provocantes da nudez feminina.

Enquanto na literatura indianista Marabá, componente mestiço, é motivo de dor por ser discriminado pela raça branca e indígena; na pintura, também, o conflito se faz presente ao se inserir a mestiçagem à categoria de pintura acadêmica, uma tentativa de modernizar e nacionalizar o nu acadêmico, harmonizando sensualidade, exotismo e cor local consubstanciados com o Brasil e seu povo miscigenado por excelência. Em meio a uma paisagem sepulcral, Marabá é projetada pelo facho de luz que anima a cena, uma mestiça de pele clara e silhueta rosada e impoluta. Os contrastes não se restringem ao jogo de claro X escuro, mas também de textura, fina e delicada na pele da moça e estriada na pedra em que ela se apoia. Marabá – objeto de investigação desta tese, cujo Capítulo IV é dedicado exclusivamente à análise deste *corpus* – é a imagem da dor da alma traduzida pela escuridão do entorno de seu corpo nu e pelo olhar lacrimajante e disperso num foco indefinido da tela.

## **CAPÍTULO 2**

# **O CORPO COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DO IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DO SÉCULO XIX – EUROPA E BRASIL**

## CAPÍTULO 2- O CORPO COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DO IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DO SÉCULO XIX – EUROPA E BRASIL

### 2.1 Corpo vivo, corpo pensado, corpo imaginado: visão europeia

Ao trazer reflexões sobre história cultural e nuances que emolduram as representações sociais de uma dada época, promove-se, de certa forma, uma nova leitura da realidade social através de contornos simbólicos em seu pluralismo e contradição, na trama do significado do mundo. Na trilha do tempo, o trabalho artístico e intelectual das sociedades oitocentistas europeias se entrelaçava com o sistema de produção e o consumo de bens simbólicos. Nesse período, na Europa, desenha-se, sobretudo na segunda metade do século XIX, o corpo sob a perspectiva da ciência, das técnicas e do imaginário. A projeção do corpo se dá por meio de linguagens variadas conforme a percepção e os segmentos ideológicos impregnados nos discursos, cuja entonação e destaque recaem sobre as inscrições na carne pela diferença sexual e racial que traduziam valores culturais, religiosos, éticos, políticos, estéticos e morais do mesmo século.

As ideias de moral degenerada, de desregramento sexual, de preguiça natural, de incapacidade criativa, pelo menos desde a segunda metade do século XIX, estiveram intimamente ligadas à outra: a de raça inferior. Este seria o principal legado negativo do passado africano e mestiço, na visão de intelectuais, autoridades e políticos daquela época (PAIVA, 2011, p. 105).

Bourdieu e Passeron (1975), ao postularem *habitus*, abriram, também, caminho para o reconhecimento de que há, sempre, propulsores de novas estruturações sociais, que são caminhos para novos instrumentos conceituais, novos esquemas de pensamentos, novas percepções, novos padrões comportamentais que perpassam alinhados ao tempo. Nessa perspectiva, destaca-se a importância das ciências médicas, higiênicas e biológicas para o século XIX, com enfoques originais acerca do conhecimento em saúde, que influenciaram com olhares e crenças sobre o corpo, sobretudo para o surgimento de novos paradigmas comportamentais.

[...] saberes e discursos oferecem e articulam uma série de investimentos feitos ao corpo. Ao mesmo tempo, produzem enunciação de sentidos e percepção do corpo [...] como portador e/ou sede de doenças e desequilíbrios. Ainda como possibilidade histórica daquele período, o corpo foi usado como prova de teorias, sintomas e doenças. Mas, como bem percebeu Veiga-Neto, não se deve esquecer que a disciplina fabrica corpos dóceis, mas isso não significa, necessariamente, dizer que ela produz corpos obedientes. Entre obediências e revoltas, entre normas e fugas, entre enunciações e agenciamentos, corpos foram delineados, forjados e significados historicamente (LOPES, 2011, p. 281).

Os aportes da medicina moderna indicavam que o sofrimento do corpo necessitava de maior investigação para se chegar ao diagnóstico. Nessa perspectiva, o corpo passou

a ser manipulado, sentido, auscultado, dissecado. Seus movimentos analisados, e sua massa e volume calculados. A separação entre o corpo técnico-científico e o corpo que sente prazer e dor começa a eclipsar-se ao longo do século XIX, quando aparecem os primeiros esboços de uma construção da dimensão imaginária do corpo. Na tentativa de melhor captar o corpo, aparecem expressões tais como “imagem do corpo” ou “esquema corporal” que nos dão a noção de espaço e nos permitem deslocarmos no mundo externo, reconhecendo nossos limites corporais (CECCARELLI, 2011, p. 16).

A partir de um olhar diferente da medicina do século XIX, muitos outros se ampliaram, se confundiram, se difundiram; enfim, diferentes abordagens geraram múltiplos pontos de vista sobre o corpo e suas relações como o físico, o mental e o emocional. Contudo, as discussões médicas não deixavam de trazer, em seu bojo, referências sociais, filosóficas e ideológicas da época, que em suas descrições continuavam sendo de um corpo social, mesmo sendo constituído de psiquismo (que o coloca na condição de único, com sentimento de pertença e o habilita na condição de “eu” em relação ao outro); revestido de forças determinantes de vida e de morte, elo entre o eu, o outro e o mundo, ainda assim, um corpo cultural com representações no imaginário social.

Em Foucault (2011), o discurso se apresenta sem neutralidade e conduz as percepções e as sensações que o sujeito possa ter da realidade. O corpo investigado no âmbito das ciências biológicas, no que tange às diferenças sexuais e raciais, produziu a hierarquia dos dois sexos. Dessa forma, esses corpos sexuados definiam seu lugar na sociedade, assim como o *status*, a partir da vertente racial, que, vista a partir do aporte ideológico, cujo paradigma, *a priori*, era a do homem branco europeu que se despontava como demonstração “do melhor” para fazer parte da civilidade, serviu, na prática, para endossar o cumprimento estratégico do biopoder<sup>8</sup>.

A imagem do corpo trazia consigo o modelo idealizado da distinção de papéis entre o corpo masculino e corpo feminino, difundida, sobretudo em relação ao corpo da mulher, que aparecia atrelado aos cuidados com a família e os afazeres domésticos. Essa imagem da mulher alimentou e amparou discursos e argumentos em relação às desigualdades sociais e de gênero. Contudo, a preocupação com a sexualidade ocupou destaque no século XIX, envolvendo corpos masculinos e femininos, povoando e fomentando o imaginário, com

---

<sup>8</sup> Biopoder: “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder” (FOUCAULT, 1977, p. 3).

fantasias e desejos proibidos, abrindo espaço para se pensar o sexo e sua relação com o poder.

O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e fixa o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes e improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder (FOUCAULT, 2011, p. 52).

A linguagem corporal popular calcava-se em costumes, mitos e ritos, experiências que a diferenciava dos refinamentos da elite, entretanto, era entrecortada por arranjos ideológicos de discursos úteis de interdição do sexo, cujo objetivo maior era o de colocá-la como instrumento de controle a serviço do poder. No contexto em discussão, merece destaque o postulado de Sigmund Freud, uma vez que, embora Freud e Foucault abordassem a sexualidade através de pontos de vista diferentes, havia um aspecto em comum: a sexualidade usada como instrumento de repressão. Foi no século XIX que significativas reflexões teóricas por parte desses estudiosos referendaram novas abordagens sobre corpo e sexualidade, tornando-as um divisor de águas para novos paradigmas sobre o homem e sua sexualidade nos séculos seguintes.

Freud (1973) mexeu profundamente com as concepções sociais do século XIX, quando fez afirmações em relação à sexualidade infantil, contrariando pensamentos de que a criança estaria longe de sentir quaisquer sensações de prazer de origem sexual, uma vez que o sexo era ligado diretamente à reprodução. Quebrando o paradigma cristão, fez referência à importância da sexualidade desde o nascimento, por ser a fonte de energia biológica responsável pelo investimento e a relação com o objeto de desejo na manutenção da vida (libido). Na ótica freudiana, o corpo é erotizado desde o nascimento, e a primeira descoberta do prazer acontece quando o bebê, na luta pela sobrevivência, se alimenta pela primeira vez e, por instinto, sente que satisfaz sua necessidade primária, reduz a tensão corporal e é tomado por uma sensação de relaxamento e prazer. Durante o desenvolvimento infantil, o sujeito faz descobertas instintivas de regiões prazerosas no corpo, à medida que satisfaz suas necessidades biológicas, psíquicas e intelectivas.

O inconsciente, objeto de estudo da Psicanálise – teoria desenvolvida por Freud no século XIX –, traz, em seu constructo, a repressão da sexualidade como mola propulsora de muitos sofrimentos e desequilíbrios psíquicos, por vezes, iniciados ainda no período da infância e que restringem as manifestações da sexualidade. Segundo Freud (1986), a civilização edificou-se alicerçada na repressão e na canalização, na transferência da energia

libidinal, para atividades diversas, aceitas pelo social e que trouxessem satisfação pessoal, como as do campo das artes e da cultura.

[...] a sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; e é ela que torna possíveis as atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas e ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada (FREUD, 1986, p. 118).

Canalizar a energia libidinal através do processo sublimatório não torna o sujeito isento do desejo reprimido, dos restos de demandas reprimidas pelo processo civilizatório que, firmado em leis, educação, normas, regras às quais a cultura o submete; pelo contrário, na maioria das vezes, a sublimação causa no indivíduo um eterno impasse entre a natureza e a cultura, produzindo um mal-estar, uma insatisfação, uma angústia, por estar sob a ordem da cultura. Por Natureza, o homem necessita buscar, inventar seus próprios elementos de escolhas num panorama plural, o ideal do eu, o de identificação.

Com o aparecimento e o desenvolvimento das ciências modernas, as *Scientia Sexualis* e a *Ars Erotica*/Arte Erótica se tornam marcos históricos para o surgimento da Idade Moderna da sexualidade, uma vez que a diferenciam da arte erótica predominante na antiguidade. Segundo Foucault (2011), o discurso científico propiciou um campo fértil de relações de poder, para por lado a lado o saber e o poder na produção da verdade sobre a sexualidade e valorizar o corpo como parte do saber e instrumento de poder.

A [...] ciência, essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas [...] em nome de uma urgência biológica e histórica, justificava os racismos oficiais, então iminentes. E os fundamentava como “verdade”. [...] uma biologia de reprodução desenvolvida segundo uma normativa científica geral, e uma medicina de sexo obediente a regras de origens inteiramente diversas [...] O importante é que o sexo não tinha sido somente objeto de sensação e de prazer, de lei ou interdição, mas também de verdade e falsidade, que a verdade do sexo tenha-se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida; em suma, que o sexo tenha sido constituído objeto de verdade (FOUCAULT, 2011, p. 63-65).

Segundo o autor, a forte interferência da medicina na segunda metade século XIX e os programas de eugenia ditaram uma normativa do corpo heterossexual, marcando as diferenças de gênero em relação à “verdade” sobre a orientação sexual que personalizava o sujeito moderno. Também se sobressai, no século XIX, o discurso higienista, a partir da Revolução Pasteuriana e da nova Microbiologia como importante apontamento sobre o corpo moderno e a responsabilidade do próprio sujeito de ter um corpo saudável ou doente, sustentado pela ideia iluminista de perfectibilidade do ser. Assim, o saber elaborado a partir desse discurso favoreceu a construção e/ou reforço do imaginário das diferenças entre o

feminino e o masculino, atribuindo a cada indivíduo características identitárias de gênero a partir do discurso higiênico do controle em oposição aos sentidos, como, por exemplo, a sensibilidade feminina e o robusto controle do masculino. Vale ressaltar que, nesse contexto, nem mesmo o banho era visto apenas como uma ação de higiene, mas sim um privilégio nobre.

[...] se as roupas fossem luxuosas e variadas, seu aspecto limpo ostentava a riqueza de seus proprietários. [...] As roupas de cama e mesa, quando se mostravam nessas condições, também funcionavam como indicativo de poderio econômico de seus proprietários e não apenas como prova de higiene. A limpeza do corpo não era suficiente nesse caso e nem facilmente comprovada. [...] No entanto, quando se tratava da limpeza do corpo, o cenário podia ser diferente: [...] a virtude e a honra de uma mulher não combinavam com banhos longos e assíduos, nem com uma atenção insistente em torno da limpeza corporal [...] (SANT'ANNA, 2011, p. 293).

Com as mudanças nos hábitos de higiene, ampliam-se os interesses pelos cuidados do corpo, aumentando-se a preocupação com a aparência e abrindo-se caminho, inclusive, para a valorização do corpo modelado, com o advento da prática da ginástica. Corpo desenhado, disciplinado, viril, que combinasse com o ideário de corpo desejado para as forças do trabalho, moralizando, dessa forma, o desempenho eficiente do corpo.

A discussão sobre a fadiga no discurso médico trouxe consigo o modelo energético de corpo forjado em meados do século XIX na Europa. O surgimento da metáfora do “motor humano”, nesse contexto, foi tratado por Anson Rabbinbach, que se dedicou à análise das relações estabelecidas entre corpo, máquinas e leis naturais (BERCITO, 2011, p. 394).

As atividades físicas praticadas denotavam, ainda, o mecanismo de *status* e distinção, dando ao sujeito um modelo de indivíduo bem sucedido. Paralelo ao aspecto do vigor corporal, ligado à relação com o trabalho, vinculava-se a canalização das energias sexuais com os movimentos físicos. O corpo masculino definido, saudável e robusto sinalizava importância social amparada na égide dos valores da aristocracia burguesa (SOARES, 2001).

A sociedade oitocentista demonstrou, através dos discursos científicos entrecruzados com a veemência da caracterização da medicina, das teorias higienistas e evolucionistas, que os labirintos simbólicos pelos quais os corpos humanos femininos ou masculinos viventes em uma dada época sustentam argumentos do contexto histórico e produzem, de forma complexa, significantes e significados concebidos e ordenados pela organização cultural. O corpo aparece como instrumento do biopoder cujas práticas discursivas exercem um processo de controle e dominação sobre as imagens, as crenças e os comportamentos do sujeito. Neste sentido, as contribuições reflexivas de Foucault (2008a) sobre o corpo

demonstram a trajetória do corpo como lugar do controle na fabricação da adaptação e da conformidade pelo exercício de um poder que promove sutileza de técnicas subliminares.

Nessa trajetória vê-se como o exercício do poder se desloca da visibilidade escancarada do suplício corporal para se multifacetar em fluidos mecanismos quase invisíveis que se infiltram e invadem a interioridade subcutânea da pele, tornando-se praticamente imperceptível, porém igualmente doloroso e poderoso (PINHEIRO, 2012, p. 251).

Acerca do imaginário sobre o corpo no contexto do século XIX na Europa, houve dois paradigmas que serviram para delimitar, demarcar espaços socioeconômicos, bem como o *status quo* que atendesse ao discurso da ordem. O primeiro referencial estava ligado à imagem do corpo masculino do homem branco como arquétipo simbólico que assegurava posição social e de autoridade, patrão, provedor familiar e cidadão. O segundo paradigma era o sexo, uma vez que o corpo da mulher carrega em seu trajeto histórico um passado com marcas de inferioridade em relação aos dos homens.

Segundo os médicos do século XVII, a mulher era um homem diminuído; seu corpo era menor, seus ossos pequenos, suas carnes moles e esponjosas. Sua subordinação expressava-se, ainda, na capacidade de reproduzir, quando solicitada pelos homens (DEL PRIORI, 2012, p. 240).

Como estratégia de domínio, além de atrelar o corpo da mulher à função de reprodução, à educação dos filhos e aos afazeres do lar, o discurso imperativo das virtudes de mãe e esposa que alicerçava a moral da família no imaginário religioso, o do contentamento com o corpo que não mais reproduzia, se atrelava à sua inutilidade, portanto, de corpo de mulher que não mais “servia”, na tentativa de apagar da imagem feminina a sua sexualidade. Não era só o corpo da mulher que se encontrava sob a força do poder: o corpo dos homens considerados fora dos padrões burgueses, como os judeus, negros ou homossexuais, por exemplo, era estigmatizado como diferente no caminho da exclusão.

Para Foucault (2011) a repressão era um elemento marcante na sociedade burguesa quando o assunto era sexualidade, apresentando-se como modelo para todas as classes sociais, componente indispensável à compreensão da constituição do sujeito como um ser individual, cultural e social.

As relações dos homens e mulheres no final do século XIX eram baseadas nas representações que estes faziam de si e das imagens que projetavam sobre o outro. Os comportamentos das mulheres eram carregados de símbolos e diziam muito da sociedade, seus valores e regras sociais. [...] A virgindade da mulher como critério de honra e preservação da vida social [...] (MATOS, 2013, p. 1).

Discursos conservadores e suas nuances, amparados, especialmente no discurso médico, colocavam a virgindade lado a lado com a dignidade, a pureza e a perfeição da mulher. Numa mesma perspectiva ideológica, mesmo na segunda metade do século XIX, o discurso religioso alimentava o imaginário social de exaltação à mulher casta como símbolo de honra, pureza, bondade e merecedora de um bom casamento.

Artistas oitocentistas traziam suas fantasias, desejos, percepções, crenças e seu modo particular de simbolizar o que vivia para o campo da arte, contribuindo, através de sua criação artística, para que gerações futuras possam entender sua história, seu trajeto epistemológico de vida, por intermédio do registro da cultura da época.

## **2.2 Corpo Vivo, Corpo Pensado, Corpo Imaginado, Corpo Sentido: Visão Brasileira**

Não é possível pensar e compreender as representações simbólicas brasileiras a respeito do corpo do século XIX sem ter em mente que o Brasil era parte do universo colonial lusitano. Sob a regência de D. Pedro II, a Nação oitocentista se constituía em tessituras imperiais cujo corpo proclamava a expressão de sua identidade comum pela interferência de ritos, crenças e mitos, a partir da Constituição do Estado imperial e das concepções para um país civilizado.

Em alusão aos corpos submissos, controlados e conduzidos pelo que chamou de biopolítica, Foucault (1977) ressalta que os que governam se utilizam de instrumentos que simulam atender aos anseios daquele que é governado, mantendo-o, de alguma forma, como o alvo em uma relação de poder. Nesse sentido, o discurso que norteava as constituições simbólico-imaginárias do Brasil vinham das autoridades imperiais Dom Pedro I e Dom Pedro II, cuja ideologia e valores estavam presentes na construção de saberes e conhecimentos daquela época.

A construção da identidade de um povo não se desenvolve a partir de uma meta. Levando-se em conta que tal construção, embora objetiva, se desenvolve de maneira involuntária e inconsciente, não é e nem será identidade definida. Entretanto, o constructo de uma sociedade não se inventa, não se determina, mas continua, amplia, modifica e transforma um legado histórico-cultural em novas mentalidades, novas identidades. No que concerne ao Brasil, sua história traz em seu bojo um modelo externo europeu, mas que busca adaptar-se e constituir-se como autêntico país que reconhece sua raiz na miscigenação. “Assim, quanto mais se tenta afirmar a identidade nacional, mais fortemente

se reafirma sua inexistência. [...] O nacionalista brasileiro sempre foi e será, por definição, um milenarista” (MARQUES, 2001, p. 25).

O autor em questão destaca que havia, nos oitocentos, uma preocupação com a necessidade de uma Escola brasileira de pintura, devido à heterogeneidade de seus elementos constitutivos de identidade nacional, que pudesse transcrever traços que caracterizassem a genuinidade identitária. A AIBA (1826), por sua vez, foi encarregada da elaboração dos símbolos visuais do país, assim como de gerar uma caracterização aos heróis emblemáticos fundadores do Brasil, como indígena na gênese da natureza tropical. Assim, a construção do imaginário do corpo brasileiro sobre a história do Segundo Império firmou-se em discursos literários, produções científicas e trabalhos escritos, destacando a mestiçagem como traço forte da constituição do corpo brasileiro nos diversos segmentos artísticos, sobretudo em poesias e romances. A literatura brasileira enaltece e idealiza, na figura do mestiço, o estilo do corpo identitário brasileiro. A arte romântica exprime, delinea e emoldura de forma autêntica, sobretudo em telas, a mistura cultural do corpo ideal brasileiro.

Nesse cenário, o corpo assumiu o lugar de elemento principal para a inscrição de gênero e raça, sobretudo como paradigma para definir o brasileiro. O corpo imaginado e descrito no período dos oitocentos aparece como componente principal na construção histórica e identitária do Brasil, trazendo a marca da soberania cultural da época, da qual o índio e o negro não faziam parte, mas carregavam a gênese brasileira como elementos emblemáticos e fundamentais à constituição da matriz genética brasileira. E assim o Brasil vivenciou padrões comportamentais de colonizar e ser colonizado, não passou incólume às marcas deixadas por tais práticas: “a partir dos primeiros contatos que os colonos e as autoridades leigas e religiosas tiveram com diferentes grupos indígenas, começou a elaboração de uma série de imagens acerca deles” (AMANTINO, 2011, p. 22). Tais referências favoreceram uma leitura do estrangeiro, sobretudo do europeu, sobre a imagem do brasileiro nos períodos dos séculos XVIII e XIX.

O olhar do europeu forjou uma espécie de configuração da brasilidade, expressa através da literatura romântica brasileira e das artes plásticas, aludindo costumes e raças ao cenário tropical. Assim, tornou-se hábito descrever todo o cenário de um Brasil exótico, visto pela lente do padrão europeu.

Montaigne, no século XVI havia analisado o índio como o representante de uma pureza edênica e sem o pecado original e que não seriam eles os bárbaros, e sim as populações europeias corrompidas, violentas e falsas. Para Couto Reis, um militar ilustrado, os indígenas que viviam dispersos pelas matas eram dotados de uma condição feroz, e inclinados a mais

brutal crueldade, de tal sorte que, caindo qualquer indivíduo de diferente nação nas mãos de sua barbaridade, o dilaceravam logo para uso de seus manjares. Acreditava-se que eles viviam uma extrema preguiça e, segundo sua concepção claramente moldada no iluminismo, [...] na maior, e mais lastimosa obscuridade de ignorância [...] (AMANTINO, 2011, p. 30).

Através de pinturas e escritos, buscava-se a transposição de significados, como figuras de linguagem, revestidas de sentidos.

Entre 1847 e 1851, as datas de *Primeiros Cantos* e *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias, definem-se os temas indianistas do imaginário nacionalista: a revalorização da figura do primitivo, o contraste entre a cultura europeia e a cultura indígena. Alguns dos indigenistas gostavam de projetar na figura idealizada do índio o caráter original da nova nação, contrapondo-se à civilização da velha Europa, invariavelmente em declínio. A Confederação dos Tamoyos, de Gonçalves de Magalhães, publicada em 1857, é o indicio mais evidente disso (AGUILAR, 2000, p. 103).

A constituição do povo brasileiro, segundo Darcy Ribeiro, salienta, de maneira própria e indelével, a gênese da construção de sua história, calcada em questões das raças, ambiente e poder econômico.

Essa unidade étnica básica não significa, porém, nenhuma uniformidade, mesmo porque atuaram sobre ela três forças diversificadoras. A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram as adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses (RIBEIRO, 2006, p. 21).

No olhar convicto do naturalista bávaro Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868), a mestiçagem constitui o alicerce particular da formação do povo brasileiro:

Qualquer um que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorrerão para o desenvolvimento do homem. São, porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular (MARTIUS, 1982, p. 87).

Para Martius (1982), o Brasil é um país com uma força diferente, por constituir-se na mestiçagem, cuja conjunção original advém dos elementos raciais do índio que aqui já morava, do imigrante branco português e do negro africano, que, de maneira urdida, é trazido para estas terras e contribui profundamente para com o nascimento de um povo e a configuração de uma nação organizada. No encontro dos referidos elementos, o corpo é o

protagonista, e o elo relatado em a “História do Corpo no Brasil”, por Amantino (2011), como fonte de encantamento desde a chegada do homem branco na esquadra de Cabral. Assim constata a autora através das cartas de Pero Vaz de Caminha ao rei português, que, por vezes não raras, fazia referências aos corpos indígenas, relatando espanto pela nudez, mas realçando sua pureza quando da observação de seus corpos e comportamentos. “Foram descritos como pardos que viviam nus, não possuíam nada que cobrisse “suas vergonhas” e não se sentiam encobertos com isso, pelo contrário: eram de grande inocência” (AMANTINO, 2011, p. 15).

O corpo do índio chamava a atenção dos portugueses, sobretudo por se diferenciar dos paradigmas europeus, que os denominavam com a alcunha de “exóticos”, despertando no homem branco um misto de sentimentos, como o de espanto, preocupação e atração.

Ainda que a nudez feminina incomodasse os europeus, também lhes proporcionava momentos de satisfatórias comparações com as mulheres da Europa e elas, as índias, ganhavam na disputa. Comentando sobre uma jovem nativa em particular, Caminha afirmou que era “tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, envergonhara, por não terem as suas com as delas” (Idem).

O branco europeu projetou referências sobre o corpo do nativo quando veio para estas terras com o intuito de desbravar, conquistar e dominar, reafirmando a conquista europeia como princípio religioso cristão e alegando a preocupação em “salvá-los”, uma vez que eles haviam sido criados por Deus, que lhes tinha dado bons corpos e rostos e que o fato de os portugueses terem sido levados até eles era sinal de que deveriam ter suas almas salvas. A preocupação com o corpo do índio e com seu controle e domínio foram pontos importantes do processo de cristianização e, conseqüentemente, das formas encontradas para a colonização do Novo Mundo.

A sexualidade indígena, vista como desregrada, colocava em perigo o processo de colonização, na medida em que os prazeres sexuais estavam diretamente ligados às concepções culturais dos povos autóctones e não aos padrões tidos como corretos dos europeus cristãos (Idem).

Nessa perspectiva, intensificava-se o sentimento de controle e domínio por parte dos europeus, o que contribuiu para a não valorização dos nativos, de sua cultura e favorecer a elaboração de variadas imagens acerca deles. A antropofagia faz com que passe a fase do encantamento pelo índio e leva o europeu a pensar que poderiam e precisavam ser dominados ou destruídos para que a colonização pudesse seguir seus passos.

Tal enfoque na linha histórico-etnográfica é relevante para que se entenda como se teceu o olhar de fora sobre o Brasil, sobre a brasilidade dos corpos brasileiros. Olhar o olhar do outro, um desafio etnográfico, para que se tenha a dimensão de que, quando vemos a nós mesmos com os olhos do outro, estamos sujeitos aos valores e parâmetros de superioridade ou inferioridade, que impregnam imagens estereotipadas construídas de forma egocêntrica. Nesse sentido, criaram-se imagens sobre o corpo brasileiro, em sua gênese, a figura de um Brasil exótico e belo cujo desenho nasce da cor da pele, dos costumes pertencentes a uma paisagem silvestre. Conjuntamente, a paisagem, a raça e os costumes constituem a base do simbólico imaginário acerca da identidade brasileira e

nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo, num novo modelo de estruturação societária. Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam (RIBEIRO, 2006, p. 19).

A construção simbólica do corpo brasileiro encontrou terreno fértil na literatura. Durante o Romantismo: buscava-se *a priori* a identidade nacional pela exaltação da natureza. Coincidindo com os movimentos políticos de independência e um intenso sentimento nacionalista de certo, a literatura do princípio do século XIX procurava transcrever a criação do herói nacional e pagar a imagem do português conquistador. O imaginário patriótico também aparece nas décadas de 1840 a 1860 representado pela figura indianista, forma mais destacada da literatura romântica, cuja intencionalidade era a de viabilizar a inserção do Brasil na cultura do Ocidente, com valores locais e particulares em detrimento dos paradigmas da literatura clássica ocidental.

Bourdieu postula acerca do que seja o poder simbólico como um “poder invisível que só é aplicado com a convicção daqueles que não se opõem à sua sujeição” (BOURDIEU, 2012, p. 7-8). Nesse sentido, trata-se de uma forma de manifestação de poder que somente pode ser exercido com a permissão, mesmo que inconsciente dos sujeitos partícipes da produção desse poder, no contexto relacional, seja qual for o lugar em que se encontrem os envolvidos, seja em relação harmoniosa e consciente ou não. Partindo desse pressuposto, salienta-se a importância e a contribuição dos constructos ficcionais literários e artísticos acerca do indígena para a elaboração de um simbólico imaginário brasileiro, porque a ele se confere um lugar original interconectado às belezas naturais deste país tropical, bem como à

cultura primeira de uma história etnográfica, contudo remonta-se a ideia de que a figura imagética do índio foi instrumento de poder e de conquista no Novo Mundo.

A trilogia – paisagem, raça e costumes – alicerça a formação do simbólico imaginário brasileiro, que desde o início aparece imbricada na mestiçagem, dando ao sujeito destas terras características identitárias construídas. Nessa linha, o corpo assume o lugar principal no cenário simbólico, uma vez que traz em si a raça, a cor da pele permitindo ser também o ícone simbólico e genuíno do povo brasileiro.

Compreende-se de forma indutiva que a sociedade brasileira do século XIX se delinea a partir de brancos europeus, negros e índios e suas combinações. Contudo, o poder simbólico emudece a expressão do negro, à medida que permite atrelar o discurso literário ao imaginário da escravidão e da submissão. Dessa forma, não ocupa lugar de expoência; muito pelo contrário, em poemas, contos e livros, o negro residia longe do simbólico heroico.

Entre os destaques da literatura romântica está Gonçalves Dias, que transcreve angústias presentes no período e simboliza crises e conflitos amorosos que giravam em torno da rejeição à cor da pele, condição escravagista e diferenças culturais e de gênero. Sua literatura (1823-1864), carregada de significação simbólica, sobressai em âmbito nacional à época, na figura imagética do índio como ícone do nacionalismo, demonstrando adjetivos da terra contemplada através do corpo saudável, belo e de ligação com a natureza, a exemplo, em o Canto do Guerreiro.

Com o desenvolvimento das ciências no final dos oitocentos, muitos artistas se influenciaram, oportunizando o ressoar do realismo em contraposição ao romantismo. Essa nova concepção de arte refletiu na leitura do corpo, até então caracterizado pelo gênero e pela raça, a perda do deslumbramento a ele atribuído com os realces das teorias positivista, darwinista e evolucionista.

A valorização da ciência faz com que seja sobrepujada a imaginação romântica do indianismo oficial, abandonando assim tão somente o entendimento de nacionalidade por um novo modelo baseado nas teorias científicas e naturalistas. A partir de então, o corpo romântico, que vinha sendo apresentado com marcações naturalistas na paisagem, passa a ser um corpo real, um corpo social, e as raças como inscrições que denotam condições das desigualdades. O eco do movimento abolicionista traz o corpo negro para o cenário real.

Nas obras “O mulato” (1881) e “O cortiço” (1890), ambas de Aluísio Azevedo, são apresentados corpos mestiços criados para retratar as inquietudes sociais acerca da questão racial. Azevedo faz uma profunda crítica à sociedade racista, através da personagem “O Mulato” Raimundo, caracterizando-o como um jovem mulato, que pouco carrega no corpo marcas de suas origens negras: olhos azuis, herança paterna, cabelos pretos, pele morena, cílios grandes e negros, sobrancelhas desenhadas, gestos suaves e contidos, voz educada, trajas sóbrios e de bom gosto, amante das artes, das ciências, da literatura, sem nutrir muito gosto pela política. Já a negra Bertoleza, de “O cortiço”, retrata uma determinação racial. A personagem realça a falta de trato e traquejo para o convívio social; é descrita corporalmente como um ser semelhante a um animal, menos evoluído e de corpo sujo, mas com traços sensuais como a pele e lábios quentes, dentes brancos e bonitos e a dignidade de guardar-se pura em virgindade. Para o autor, assinalando a luta dos pobres por sua sobrevivência no século XIX, o corpo nessa conjuntura atua como um mecanismo de linguagem nas relações de poder.

As relações entre arte figurativa e indústria são centrais na reflexão crítica da época. Na perspectiva histórica das elites brasileiras, o problema da formação do Estado e da integração dos povos que o compunham começava a entrelaçar-se de modo inextricável com o da criação de uma economia moderna no país, da imposição de valores da cultura burguesa: o trabalho, o espírito empreendedor, o progresso tecnológico e científico. Essas mudanças também estão associadas à difusão da influência positivista, sob a forma de religião da humanidade pregada pelo filósofo Augusto Comte (AGUILAR, 2000, p. 100).

O contexto da luta pela abolição da escravatura, o cultivo, a logística e a economia em torno do café, visões religiosas plurissignificativas acrescidas da visão política, ou seja, um período de efervescência cultural e social, aquecido pelo engendramento político, econômico, filosófico e ideológico da sociedade oitocentista, direcionava o olhar social sobre os corpos mestiços sob a perspectiva darwinista e spenceriana para explicar e aprovar a diferença das raças e sua relação hierárquica natural, sem abandonar a possibilidade de evolução e desenvolvimento, mas poder justificar a distinção entre classes sociais, condições econômicas e de interdependência na manutenção da estrutura social conveniente.

No final dos oitocentos, era forte a valorização do pensamento científico, contrapondo-se ao romântico indianismo, substituindo assim a concepção de nacionalidade pelo racionalismo das teorias científicas e naturalistas, que, além de embasar a hierarquia natural, respaldava a visão de classes inferiores na pirâmide social e as infelicidades vistas pelo poder como originárias da miscigenação. Nesse período é que se fixam, através do

corpo, as diferenças de raça, gênero e classe através dos discursos evolucionistas e de eugenia. Contudo, caminhava junto com os avanços da nação a figura dos corpos indígenas, negros e brancos como real possibilidade de mestiçagem e de representação simbólica do brasileiro, como fusão étnico-cultural e sinalizando a elaboração do imaginário erótico no campo mestiço.

Retomando à obra “O Cortiço”(1890), de Aluísio Azevedo, a personagem Rita Baiana é a imagem contrária à da mulher romântica. Rita é uma mulata, fruto do Realismo naturalista, de personalidade forte, quente, sedutora, apaixonada, sexualidade à flor da pele, politicamente incorreta e isenta de preconceitos. O autor apresenta a mulata como uma mulher consciente de seus encantos, fogosa, com sede de vida, generosa, uma mulher à frente de seu tempo e que se deleita com quem a agrada, vive a vida sempre pronta para o que der e vier, destemida e sempre firme para enfrentar as adversidades da vida e se deliciar nas paixões com a mesma intensidade.

A sensualidade, como uma característica ligada a uma identidade, é uma propriedade e uma marca da mulata de *O cortiço*, pois a sexualização costuma ser uma figura de controle ou dominação, pois a caracterizando como mulata ela se distancia um pouco da condição de negra, escrava e inferior. [...] Rita Baiana é representada fisicamente, essa mulata, na obra de Aluísio Azevedo, é marcada por muitos adjetivos, utilizando a sinestesia como figura de linguagem para descrever as sensações provocadas pelos gostos, cheiros e imagens emanados pela mulata. Azevedo, ao exibir o "requebrado luxurioso" de Rita Baiana e "movimentos de cobra amaldiçoada", sexualiza a personagem que envolve o português Jerônimo. Este se hipnotiza com a mulata, a qual o encanta e o torna brasileiro. Não há casamento, eles se amasiam, isto é apresentado como uma opção de Rita, ela acredita que o marido escraviza sua esposa (ALVES, 2015, p. 1).

Em Rita Baiana, a literatura caracteriza o perfil da mulata como símbolo da brasilidade quente que conquista e invade a alma e o desejo masculino, como acontece com o personagem lusitano Jerônimo, que cai desvairadamente aos pés da mulata, embevecido pelos seus encantos sedutores, a ponto de perder referenciais morais e abraçar uma vida de prazeres e loucuras. Apesar de Rita Baiana exprimir o melhor e o pior da mulher, transcende alegria, energia, coragem para lutar pelo seu sustento e o orgulho da beleza da raça negra da qual descende e o adjetivo de agir humanamente. A mestiçagem mulata (negro e branco), com características amalgamadas de exotismo e erotismo, tece no Brasil dos oitocentos um parâmetro da identidade de um corpo da mulher brasileira como um corpo que se associa à imagem e à fantasia do desejo.

A abordagem acerca do corpo na perspectiva apresentada aqui através da literatura romântica e no palco social oitocentista apresenta possíveis corpos femininos e masculinos

fundantes do imaginário brasileiro. São todos corpos que se fundiram na trilogia paisagem, raça e costumes, transformando imagem, práticas, valores, costumes hegemônicos em sentidos peculiares e plurais na formação de um imaginário dos corpos brasileiros.

## **CAPÍTULO 3**

# **PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS**

## CAPÍTULO 3- PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### 3.1 Natureza, Contexto e Sujeitos da Pesquisa

Do ponto de vista metodológico, foi realizado, inicialmente, um levantamento bibliográfico, por meio da seleção de autores que asseguraram uma fundamentação teórica que serviu de arcabouço à realização do estudo. Pela própria natureza do projeto, elegeu-se a pesquisa de cunho qualitativo, de caráter descritivo-analítico.

Dessa forma, a opção pela pesquisa qualitativa originou-se no pressuposto de prover à tese uma estrutura corpórea que propiciasse o enfoque dialético, uma vez que, neste tipo de pesquisa, a complexidade do real é analisada em sua aparência e em sua profundidade, para estabelecer “a coisa em si”, que se define e se justifica existencialmente na prática social, com vistas à emancipação e à autonomia. Existe, por parte do pesquisador, a consciência de que, embora a metodologia sempre possua um suporte instrumental (que se dá através da sistematização e dos procedimentos), deve-se enfatizar o lado ético como fundamental (TRIVINÓS, 1992).

Para tanto, elegeu-se o **Estudo de Caso Único** como abordagem que norteia a investigação (STAKE, 2007), por se entender que se está diante de uma proposta conceitual sólida e uma orientação metodológica coerente, através da qual se busca a possibilidade de se acompanhar atentamente o fluxo de acontecimentos na trajetória da pesquisa. Ainda, na perspectiva de adotar um aporte que transcendesse à mera obtenção dos dados, incorporou-se a técnica de “Grupos Focais” (GF) ao escopo metodológico deste estudo, no campo da Educação, tendo como universo amostral professores em formação do Curso de Pedagogia, com o propósito de se garantir o captar e o desvelar da problemática da realidade observada. A técnica de GF, de fato, constituiu um alicerce que se aliou ao Estudo de Caso para prover à pesquisa melhor organização, entendimento e aplicabilidade.

Ao se referir ao Estudo de Caso, Bogdan e Biklen (1994, p. 67) afirmam que o investigador imerge numa malha larga, procurando indícios de como desenvolver o estudo e qual a possibilidade de realizá-lo. Assim sendo, a expectativa, no relato do Estudo de Caso em tela, foi a de capturar a complexidade de um caso único, ou seja, a obra pictórica Marabá, de Rodolpho Amoedo, para buscar e investigar detalhes de interação com seus contextos.

No dizer de Stake (2007, p. 24), no estudo de caso, “a ênfase é colocada na singularidade”, em que o intérprete mergulha no universo da pesquisa, para registrar o que

acontece e, simultaneamente, examinar o seu significado, (re)direcionando a observação para aperfeiçoar ou fundamentar tais significados. Justamente, por esse motivo, ancorada no método de Estudo de Caso, a presente pesquisa adota a concepção embasada em Stake (2007), tendo como *locus* o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro-Brasil, e como universo amostral a obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo. Depreende-se que o método de Estudo de Caso, aqui adotado, tem como preocupação deslindar detalhes pertinentes à pesquisa, que possam ser colhidos mediante a observação cautelosa de “Marabá”, a partir da seguinte problematização: de que maneira o corpo se inscreve como patrimônio em exposição no museu, sob a égide de implicações sociais e culturais de uma dada época?

Na perspectiva de investigar sobre a referida obra musealizada no escopo acima mencionado, elucida-se, como chama atenção André (2005), que se alicerça nas concepções de Stake, que o Estudo de Caso não é um método específico, mas um tipo de conhecimento: “Estudo de caso não é uma escolha metodológica, mas uma escolha do objeto a ser estudado” (STAKE, 1993, p. 236 apud ANDRÉ, 2005, p. 16). Uma questão fundamental, segundo ele, é o conhecimento derivado do caso, ou melhor, o que se apreende ao estudar o caso, ou seja, a particularidade dentro da generalidade. Por conseguinte, na esteira desse pressuposto, o estudo de caso delineado apresenta-se como caminho que tende a contribuir para sistematizar os dados da pesquisa resultantes de um processo investigativo acerca do conhecimento e do reconhecimento, no campo da Museologia, do corpo mestiço como patrimônio cultural e social, através do estudo da obra “Marabá” de Rodolpho Amoedo.

Pretende-se, pois, imergir nas questões do caso, com a perspectiva de construir uma narrativa descritiva e analítica que realmente tenha valor e relevância no espaço acadêmico-científico. No estudo em questão, o que se intenciona, em todo momento, é entender em que medida a aproximação entre os processos educativos e museológicos estabelecida no ato da proposta de leitura da obra Marabá, na perspectiva da educação sexual e sociocultural, fornece base para a construção e a reconstrução do patrimônio como instância privilegiada do conhecimento, capaz de ensejar o cotejo entre a interculturalidade oitocentista e a do Brasil contemporâneo. No tocante aos sujeitos da pesquisa – protagonistas do processo de coleta de dados –, importa ainda explicitar que participaram desta pesquisa a pesquisadora e 12 estudantes (dos sexos/ masculino e feminino), na faixa etária entre 18 e 30 anos, do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação Tecnológica de Itaperuna (FAETERJ), Todos atuaram como integrantes do chamado GF.

A esta altura, cabe esclarecer que Grupos Focais resultam de uma técnica de coleta de dados qualitativos que emergiu na década de 80, conquistando um espaço privilegiado nas mais diversas áreas de estudo. Realiza-se através de entrevistas grupais, propícias para estudos que buscam entender atitudes, preferências, necessidades e sentimentos. Tem sido utilizada por pesquisadores acadêmicos, por ser adaptável a uma diversidade de tipos de abordagens (DIAS, 2000). Instaure-se como uma técnica que contempla os pressupostos e premissas, através dos quais o pesquisador a interpreta como uma técnica que oferece e instiga o conhecimento de um tema pouco conhecido, visando ao delineamento de pesquisas futuras.

Na pesquisa em tela, entre o GF e a pesquisadora, ocorreu a realização de “encontros” periódicos na FAETERJ/FAETEC, cujo cômputo da carga horária total foi de 60 horas – distribuída em doze meses, segundo semestre do ano de 2013 e primeiro semestre de 2014. A título de explicação, esses Sujeitos do GF, com a atuação e o envolvimento descritos ao longo do relato do caso, no entrecruzamento das atividades que permeiam sua cooperação na trajetória da pesquisa, adicionaram sua contribuição ao parecer da pesquisadora, a fim de que, na etapa de categorização e análise dos dados, se consolidasse o estudo de caso.

### 3.2 Técnicas/instrumentos de coleta de dados

Sobre técnicas/instrumentos de coleta de dados adotados pela pesquisadora, optou-se por seguir a prática do Estudo de Caso orientada por André (2005), como explicitada abaixo:

- i. **fase exploratória ou de definição dos focos de estudo**, a qual se deu através de pesquisa e leitura sobre obras de Arte, selecionando-se a criação pictórica Marabá, de Rodolpho Amoedo, inspirada na também Marabá (poema), de Gonçalves Dias, com o fito de se compreender como a interculturalidade e a sexualidade se apresentam no corpo educado sexualizado do século XIX;
- ii. **fase de coleta de dados ou delimitação do estudo** – momento em que se apontaram caminhos a serem percorridos no decorrer da pesquisa, selecionando-se os aspectos mais relevantes e a determinação do recorte dos aspectos cruciais para atingir os propósitos do estudo e propiciar uma compreensão da situação investigada, ou seja: sob a inspiração da Semiótica Peirciana, foram levantados índices existentes na obra musealizada pela pesquisadora, os quais, juntamente com

outros índices desvelados a partir da técnica dos Grupos Focais, conduziram a uma interpretação plurissignificativa;

iii. **fase de análise sistemática dos dados** – etapa em que se procedeu a uma análise dos índices emanados das técnicas de coleta de dados (embasada no referencial citado acima), tanto realizados pela pesquisadora quanto pelo GF, a fim de garantir a qualidade dos resultados alcançados e conferir-lhes significância.

Numa trilha reflexiva, recorrendo-se, sempre que possível à literatura pertinente, epistemologicamente embasada nos referenciais teóricos da questão do corpo sexualizado na instância do campo da Museologia e do Patrimônio, delinear-se as técnicas e instrumentos para a coleta de dados.

Como Triviños (1992), destaca-se que os “estudos de caso documentais” são úteis quando o intuito do pesquisador é o de analisar objetos que não podem mais ser alcançados de forma direta, pois são desenvolvidos mediante a análise de todo e qualquer registro capaz de servir como fonte de informação. Assim, ainda como salienta Demo (1994), valoriza-se neste estudo a possibilidade que oferece de conferir maior concretude às argumentações. Deste modo, após o debruçar sobre o estudo meticoloso e singularizado da obra musealizada “Marabá”, através do aporte da Análise Documental, incorporou-se a técnica de “Grupos Focais” ao escopo metodológico deste estudo, no momento em que se imerge no campo da Educação, com os sujeitos-atores da pesquisa, professores em formação, no universo do Curso de Pedagogia.

[A] dinâmica dos Grupos focais conforme Trentini e Gonçalves (2000) está voltada para um determinado foco que consiste do tema de pesquisa em questão e será discutido pelo grupo nas suas mais diversificadas dimensões possíveis dentro de um processo de interação e participação dos envolvidos (OLIVEIRA et al., 2008, p. 1).

Como explicita Dias (2000, p. 1-2), o moderador do GF levanta tópicos para reflexão através de um roteiro e incentiva à participação de todos, evitando que alguns participantes não tenham predomínio sobre os demais e conduz a discussão de forma que esta se mantenha dentro dos aspectos de interesse. O moderador, por sua vez, precisa ficar atento ao fato de não fazer julgamentos, mas salientar as ideias significativas que emanam da fala dos participantes, encorajando-os a darem prosseguimento à discussão.

Igualmente, aponta-se a escolha da técnica de GF para coleta de dados neste estudo, na medida em que ele emprega uma práxis analítica que concilia sua aplicabilidade teórica à pesquisa de caráter descritivo-analítico. Nesse sentido, há de se ressaltar que esta

técnica<sup>9</sup> tem sido utilizada, prestigiada no âmbito da pesquisa social e destacada no campo metodológico, como já elucidado anteriormente. Ademais, sua organização e sistematização conjugam-se com a proposta didático-pedagógica, imbricada nos tópicos dos temas discutidos no presente estudo.

Nesse contexto, ressalta-se que uma das particularidades dessa técnica consiste no fato de que ela lida com a reflexão revelada e desvelada no “discurso” dos participantes, nas atividades desenvolvidas como intervenção educativa no âmbito da formação de alunos e alunas participantes do GF, possibilitando que estes apresentem e formulem, ao mesmo tempo, suas ideias, impressões e concepções sobre determinado tema. Imerso em tal cenário, cabe ao pesquisador estimular o debate entre os participantes, sem haver uma preocupação com o assentimento de todos no que tange aos assuntos em debate.

[...] algumas opiniões causam mais impacto e polêmica que outras, gerando reações que ora convergem ora divergem. O importante é que todos tenham possibilidades equânimes de apresentar suas concepções e que elas sejam discutidas e refinadas (CRUZ NETO; MOREIRA; SUCENA, 2002, p. 6).

No tocante ao encaminhamento dos debates, como propõem os pesquisadores supracitados, foi fundamental o aprofundamento e a multiplicidade dos temas abordados, havendo, basicamente, dois procedimentos para a realização da referida técnica, quais sejam: 1) manter os mesmos participantes e realizar com eles mais de um GF, apresentando novos temas e/ou aprofundando assuntos abordados anteriormente (conforme o mote da discussão) a cada reunião; 2) manter os mesmos temas, sem substituir os participantes como opções vinculadas aos objetivos da pesquisa.

Como recomenda Krugger (1996 apud CRUZ NETO; MOREIRA; SUCENA, 2002, p. 12), uma sessão de GF deve ser composta por, no mínimo, quatro pessoas e, no máximo, doze pessoas. Quanto às sessões a serem realizadas, “o Pesquisador não deve esquecer-se de que, por ser uma técnica que visa à coleta de dados qualitativos, o número de Grupos Focais [...] não é rigidamente determinado por fórmulas matemáticas, mas pelo esgotamento dos temas [...]” (CRUZ NETO; MOREIRA; SUCENA, 2002, p. 6).

Ainda, como apontam os pesquisadores acima mencionados, almejando-se o pleno êxito do desempenho no GF, foi imprescindível apontar seis funções indispensáveis à técnica e distribuídas e organizadas em dois macromomentos, a saber:

---

<sup>9</sup> Cruz Neto, Moreira e Sucena (2002, p. 5) a descrevem como uma técnica de Pesquisa na qual o Pesquisador reúne, num mesmo local e durante certo período, uma determinada quantidade de pessoas que fazem parte do público-alvo de suas investigações, tendo como objetivo coletar, a partir do diálogo e do debate entre eles, informações de um tema específico.

- 1) **mediador** – o pesquisador e um auxiliar com função-chave da técnica; o mediador é o elemento que coordena a realização dos debates do início à conclusão, mediando e motivando seu desenvolvimento. A qualidade dos dados emanados no GF está intrinsecamente vinculada ao seu desempenho, sob os seguintes pressupostos: a) facilitar a integração dos participantes; b) garantir oportunidades iguais a todos; c) controlar o tempo de fala de cada participante, bem como a duração do GF; d) incentivar e/ou abrandar os debates; e) valorizar a diversidade de opiniões; f) respeitar o modo de falar dos participantes; g) abster-se de posturas influenciadoras e formadoras de opinião;
- 2) **relator** – encarregado de anotar as falas, associando-as aos motivos que as estimularam e enfatizando as ideias nelas contidas, o pesquisador deve, também, anotar a linguagem não verbal dos participantes, como, por exemplo, tons de voz, expressões faciais, gestos. A transcrição das falas não precisa ser literal, uma vez que tal atribuição cabe a outras funções. Ao relator cabe observar um rol de posturas, pontos de vistas que contribuirão para as análises posteriores;
- 3) **observador** – função cujo objetivo é analisar e anotar o processo de condução do GF, avaliando criticamente a participação do grupo e seu relacionamento com o mediador, relator e operador de gravação, considerando a melhoria da convivência no grupo, superação dos problemas e dificuldades que possam surgir;
- 4) **operador de gravação** – gravação integral do debate, de acordo com os dispositivos disponíveis;
- 5) **transcritor de fitas** – apesar de encarada como função subalterna, tem função importante, pois, se não for bem desempenhada, pode alterar a fala dos participantes, acarretando prejuízo à correta análise das informações obtidas. A transcrição deve ser a mais fiel possível, no intento de se ressaltar interpretações pessoais. As transcrições devem manter as idiosincrasias do discurso, pausas, diálogos, para que não se perca a originalidade do discurso, permitindo desvelar o “dito” no “não dito”, entre outros aspectos, que configuram a veracidade da análise;
- 6) **digitador** – assim como a função anterior, seu valor é erroneamente, minorado; constitui-se na atribuição de transpor os dados de modo sistematizado, codificados ou gravados para um programa de computador, utilizando o *software* apropriado ao resultado desejado (CRUZ NETO, MOREIRA; SUCENA, 2002).

Ressalta-se que a aplicação dos Grupos Focais ocorreu a partir de sessões realizadas desde o segundo semestre de 2013, estendendo-se até o final do primeiro semestre de 2014 no curso de Pedagogia já citado do qual participaram 12 sujeitos, que se apresentaram espontaneamente, no empenho de melhor conhecerem e aprofundarem conhecimentos no campo da Museologia e do Patrimônio.

Para condução dos debates foram elaborados “roteiros”, que serviram de parâmetro para as análises desta pesquisadora como elemento catalizador dos objetivos da pesquisa, os quais nesse estágio, naturalmente, já foram delimitados. Os debates não se constituíram em instrumentos estáticos, mas, sim, envolvendo a pontuação de tópicos discutidos no grupo, de modo que as sessões fossem bem conduzidas, direcionadas, contemplando todos os temas propostos. Portanto, nessa esteira, foram elaboradas questões-chave<sup>10</sup>, com o propósito de elucidar a obtenção de dados e informações que elucidassem respostas para os objetivos específicos propostos pela pesquisa.

Ao definir o número de questões, a pesquisadora adotou como referencial o tempo de duração dos Grupos Focais, oscilando entre uma a duas horas (CRUZ NETO; MOREIRA; SUCENA, 2002, p. 11), devendo o debate de cada questão durar de 15 a 20 minutos. Igualmente, seguiu-se a recomendação desses autores para que, ao final de cada sessão, se propiciasse a cada participante um minuto, para que expressasse e manifestasse suas impressões sobre o evento.

Acrescenta-se que, no contexto da coleta de dados no Estudo de Caso, procurou-se delimitar os focos da investigação, uma vez que não foi possível explorar todos os ângulos do fenômeno num tempo razoavelmente limitado. Sendo assim, selecionaram-se os aspectos mais relevantes.

### **3.3 Pressupostos teóricos para a análise dos dados**

Para organização e análise dos dados – entrecortando o arcabouço epistemológico da Museologia/PATRIMÔNIO e da Educação, base desta investigação, conceitos da teoria do discurso de Michel Foucault, em especial –, são adotados os conceitos de “enunciado”, “prática discursiva”, “sujeito do discurso” e “heterogeneidade discursiva” (FISCHER, 2001). A partir desse referencial, opta-se pela perspectiva de explicitar a relação intrínseca entre discurso e poder, sob o olhar da complexidade das formas de investigar as “coisas ditas”. Situa-se o problema da intolerância às diferenças, sobretudo em termos de sexualidade

---

<sup>10</sup> Os Roteiros contendo as questões-chave dos debates que foram realizados, nos Grupos Focais, com os sujeitos – participantes – desta pesquisa encontram-se no Apêndice A.

como forma de atuação desta – um universo para discussão e pesquisa sobre questionamentos a respeito de cultura, poder e subjetividade. Com esse propósito, o presente estudo tem a pretensão de amalgamar as contribuições da teoria de Foucault (1984) sobre o discurso com a dos fundamentos epistemológicos da Museologia e do Patrimônio, buscando desvelar a conexão entre sexualidade, saber, poder e educação, por intermédio da leitura semiótica da obra musealizada Marabá.

Para tanto, pretende-se demonstrar como o corpo, na condição de abrigo simbólico, retrata as instâncias de poder as quais ele representa, em virtude da intrínseca relação com aspectos interculturais pertencentes a uma dada sociedade, no caso da obra em questão, a oitocentista. Parte-se, na verdade, do princípio de que, se o museu é de fato o espaço da interculturalidade, então, desvelar na obra musealizada as instâncias de poder oriundas das relações institucionais que motivam uma dada criação artística significa também admitir que “[...] educar por meio do uso do patrimônio cultural, a inclusão social e o exercício da cidadania [...] permite atribuir, portanto, as dimensões social e educativa à Museologia” (SANTOS, 2008, p. 153). Dessa forma, na esteira da Museologia e do Patrimônio, principalmente na perspectiva da semiótica peirciana, busca-se compreender como os atores desse ensino-aprendizagem realizam suas leituras. Investe-se no entendimento de entender como é balizada a análise na reconstituição dos processos semióticos por eles inconscientemente deflagrados. Nessa perspectiva, o foco do estudo em relevo volta-se para um ângulo de visão muito mais privilegiado que o de um visitante de museu que tenha uma leitura convencional das obras.

Empenha-se na busca de suporte para a análise metodológica pretendida na semiótica peirciana, cujo mote de leitura é orientado pelo seguinte itinerário: potencialidade sígnica no discurso literário, triangulação dos dados e representação simbólica dos mesmos. Nessa fase da pesquisa, interessa à pesquisadora o deslindar dos ícones e enigmas contidos na criação artística de Marabá, de Rodolpho Amoedo, sob a égide da leiturização possibilitada pela semiose emanada da obra, a partir do ponto vista da pesquisadora. Nesse empenho, o percurso teórico da pesquisa se embasa na semiótica concebida por Peirce e seus sucessores; adiciona-se às identidades semióticas saberes de outras áreas do conhecimento, como a psicanálise lacaniana, já que se pretende desvendar a dinâmica do signo numa obra que, de *per sí*, é, por excelência, plurissignificativa.

Desenvolve-se, assim, a análise dos constituintes sígnicos mais significativos para o entendimento do texto, sob a perspectiva da semiótica peirciana, tomando-se como âncora para a leiturização a tríade ícone-índice-símbolo, devidamente comprovada por

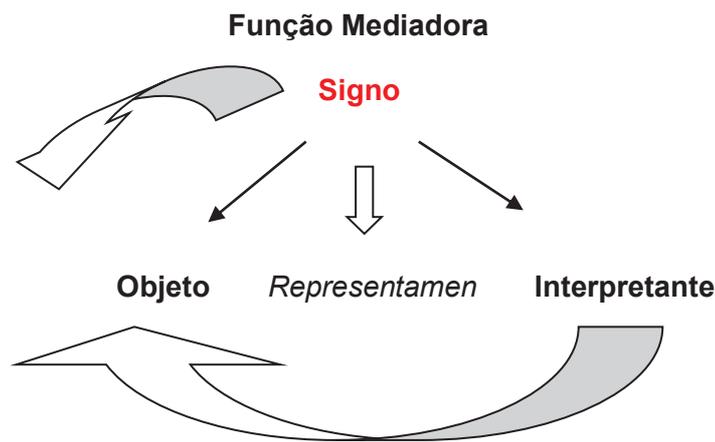
demonstrativos e consubstanciada pelas teorizações pertinentes. Assevera-se, em tempo, que a proposta de leitura em questão serve tão somente para deflagrar a interpretação da obra musealizada Marabá, no âmbito da Museologia e Patrimônio. Esclarece-se que Charles Sanders Peirce, para iniciar suas especulações acerca da potencialidade sógnica, considerou que tudo aquilo que surge à mente – fenômeno ou *phaneron* – está posto numa ordem intangível, que se situa além do que se pode sentir, perceber, lembrar ou inferir, ou mesmo localizar numa organização espaço-temporal, como são as coisas explícitas do mundo de existência psicossocial ou mundo real.

Nesse sentido, a ideia aparece amorfa, tal qual uma cortina de fumaça. É exatamente o percurso resultante do trânsito entre esse primeiro estado indizível que aflora no pensamento até sua transformação em mensagem que interessa aos estudos que tratam do universo da linguagem, sobretudo a conotativa. A literatura, circunscrita num espaço movediço em termos semânticos, transcende sobremaneira a estreita relação binária entre significante e significado, postulada por Louis Ferdinand de Saussure, no Curso de Linguística Geral, uma vez que em tal teorização se excludenciou o terceiro elemento – o interpretante. Peirce, por sua vez, preconiza a existência de uma relação triádica, abarcando categorias fundamentais do pensamento e da natureza. Apesar de apresentarem um substrato lógico-formal invariável, tais categorias receberam diversas denominações, conforme o fenômeno a que aludem. Daí poder-se pensar em três denominações de ordem mais globalizante: primeiridade – remete o leitor às ideias de acaso, indeterminação, originalidade etc., ou seja, momento de sensação; secundidade – alude ao movimento ação-reação, resistência, forma de conflito; terceiridade – refere-se ao instante em que o indivíduo consegue emitir ideias generalizantes, proceder a representações.

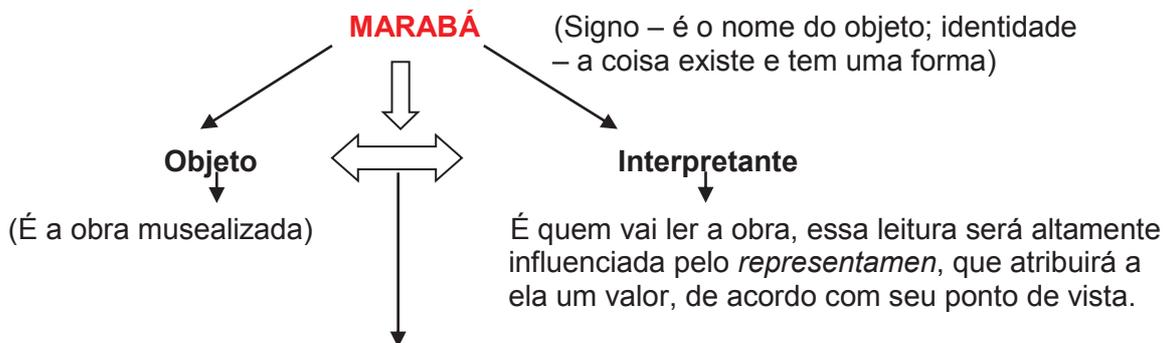
Como a ação do signo é dialética, já que um signo sempre vai gerar, produzir ou se transformar num outro signo, o processo interpretativo resultante de uma determinada cadeia semiótica apenas será válido para aquele contexto, se todos os partícipes da cena de iconicidade forem considerados de igual modo. Mesmo assim, provavelmente haverá alguma nova nuança de sentido, pois o aqui e o agora não mais poderão ser reconstituídos. Em outras palavras: perfilando com Peirce na tese de que qualquer pensamento é continuação do outro, para continuar em outro, esta pesquisadora busca deslindar a autogeração sógnica suscitada no imaginário do leitor, que tem a chave para desencadear o diálogo com a obra num franco processo de semiose ilimitada.

Para assegurar o acesso aos dados que comprovam os estágios de potencialidade da linguagem literária, toma-se de empréstimo da semiótica de Peirce a tríade que

protagoniza o itinerário da leitura constituída de ícone, índice e símbolo, respeitando-se as características de cada elemento, com o propósito de que essas três espécies de relações consubstanciem as etapas em que, em Marabá, o signo possa estar para o objeto (a obra em si), como signo desse objeto. Como as incursões teóricas advindas da semiótica peirciana são assaz complexas, para dar conta de ler sob o viés da tricotomia mencionada, o estudo em tela se conduz, *a priori*, pela estrutura mais elementar do postulado de Peirce, qual seja:



No ensejo de dar pertencimento aos constituintes supracitados, foi elaborado o esquema a seguir, a partir dos elementos da pesquisa em tela:



Isso é **Semiose**; a criação artística é aberta; a leitura é modificada tantas e quantas forem as vezes que alguém propuser uma nova perspectiva de análise.

Para melhor enveredar na consolidação de um novo campo do saber, imprescindível se faz imergir em reflexões que norteiam o percurso de uma perspectiva crítico-analítica acerca da temática no campo da Museologia e do Patrimônio. Nesse caminho, busca-se planejar uma fundamentação teórica sobre sexualidade, saber e poder na construção da subjetividade na cultura brasileira. A imersão no aporte teórico contribui principalmente para a tessitura do texto-tese, posto que, ao apontar para novas abordagens à luz da Museologia e do Patrimônio, traz à baila inferenciações, com tom de originalidade, para as categorias de

estudo e análise sobre sexualidade, cultura, identidade, patrimônio, simbologia em seus significantes e significados, “apresentando-se sob a forma de Arte, Língua, Mito/Religião, e Ciência, implicando em relações voltadas para ver e pensar o real” (LIMA, 2008, p. 33), o “mundo como representação” (CHARTIER, 1990, p.17).

A relação de complementaridade entre Museologia e Patrimônio aparece amalgamada com os avanços no campo do desenvolvimento humano, razão pela qual a pesquisadora defende no texto-tese uma estreita associação inter-, multi- e transdisciplinar. Acredita-se que a concepção adotada possibilita a intermediação entre matrizes híbridas circunscritas em terrenos interculturais, justamente por se encontrarem dispostas num espaço misto de interlocução, de ordem heterogênea, estratégias de negociação, formas e rupturas de paradigmas e construções de novos saberes.

Eleito pela pesquisadora como um dos ícones de referência social e de identidade cultural, o corpo humano em Marabá assume, no cerne deste estudo museológico, o *lugar* de representante simbólico da relação do humano com a realidade social como patrimônio da cultura.

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser especificada para escapar do economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro lado, as condições sociais da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo (BOURDIEU, 2008, p. 9).

Do ponto de vista bourdiano, pensa-se o corpo, a cultura e o social como algo dinâmico, cuja ação dos signos contidos na representatividade é capaz de suscitar o desejo de escuta da alteridade flagrada nos labirintos das simbologias identificadas quando da autogeração de semiose ilimitada, do ciclo interminável de possibilidades de pontos de vista lançados em torno do mesmo objeto, a depender do ângulo sobre o qual se projeta o foco de visão, ou seja, do *representamen* que sobre eles exerça influência preponderante.

Os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) [...] A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os membros e distinguindo-os das outras classes; para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação das distinções. [...] Os sistemas

simbólico distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e, ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo [...] (BOURDIEU, 2012, p. 9-10).

No que concerne à função simbólica, a linguagem habilita o ser humano a possuir a faculdade de representar o real por intermédio de um signo e compreender o signo como representante do real, portanto estabelecer uma relação do significado entre alguma coisa e outra coisa. Acrescenta-se, todavia, que, embora o signo não se constitua numa representação consistente (porque convencional, arbitrário, polissêmico etc.) possui, sim, uma função representativa que pode ser, desde uma pura forma ou simples imagem, até outras formas mais complexas (esquemáticas, paradigmáticas, ou mesmo, alegóricas) – o que reforça a tese de que a palavra tem o poder de gerar a plasticidade do sentido. O texto só cumpre seu papel se ele criar na cabeça do leitor uma imagem ou uma simbolização dos espíritos naufragados no cotidiano, ou seja, caso se insira em um processo educativo.

Nessa linha de pensamento, por meio de Peirce e sua visão fenomenológica, pode-se apreciar qualquer gênero textual que ofereça maior condição de interpretabilidade, pois, partindo-se do pressuposto de que o exame pela relação triádica do signo permite demonstrar que o pensamento é constructo do diálogo com outros pensamentos, confirma-se que o interpretar instaura uma continuidade *ad infinitum*.

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por conseguinte, denominei fundamento do *representamen* (SANTAELLA, 1983, p. 23).

Nesse contexto, o nome “Marabá” remete ao signo ou *representamen* do contexto do qual a obra (objeto) advém. Ela traz em seu bojo todas as matrizes interculturais que perpassam a criação artística e dialogam com o interpretante. Daí o entendimento de que as ideias trazidas por Santaella (1983) atestam que o engendramento lógico é decorrente do contato entre signo, objeto e interpretante, uma vez que se colocam em relevo as relações de determinação tanto do signo pelo objeto quanto do interpretante pelo signo. O signo aparece, na verdade, exercendo função mediadora entre objeto e interpretante, sendo esse interpretante algo criado pelo próprio signo, na medida em que as associações com base na busca de entendimento ou mesmo no estabelecimento das representações simbólicas são realizadas. Bourdieu ainda acrescenta que a contribuição singular de uma dimensão do real

(contexto) que, em si mesma, não possui realidade alguma, efetiva-se em forma de símbolos através da cultura:

[...] a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável da função política. Assim como não existem puras relações de força, também não há relações de sentido que não estejam referidas e determinadas por um sistema de dominação. [...] porém importa identificar as relações de sentido, modalidade com que as relações de força se manifestam [...] (BOURDIEU, 2011, p. 13).

Além da contribuição da semiótica peirciana, relevantes contribuições de Paul-Michel Foucault permitiram focalizar a obra em questão, apesar de cronologicamente inscrita no século XIX, no conjunto de reflexões para os saberes do século XXI, contextualizando-a em tempo real, num momento em que movimentos de minorias de todo tipo buscam reconhecimento e espaço de direito em suas respectivas culturas. Afinal, a obra está em exibição e produz significados e significantes produtores de novos significados e novos significantes a quem a aprecia. No caso, busca-se saber se os participantes que compõem o GF conseguem estabelecer correlação entre o corpo sexualizado de Marabá e as representações simbólicas que emanam do Brasil oitocentista.

As proposições foucaultianas contestam toda forma de poder, valorizam o papel dos indivíduos livres, éticos e racionais nas lutas pela transformação social e política. Suas ideias suscitaram a renovação da epistemologia das ciências humanas e trouxeram uma série de contribuições ao debate histórico-crítico contemporâneo. Na égide foucaultiana, Castelo Branco ressalta que

[...] são lutas de resistência contra o gigantesco aparato, técnicas e procedimentos desenvolvidos para conhecer, dirigir e controlar a vida das pessoas. Essas técnicas e saberes têm o objetivo explícito de conhecer e controlar a vida subjetiva de cada um dos membros submetidos a seu campo de ação: a característica do poder moderno é dispor, simultaneamente, de técnicas totalizantes e procedimentos que visam ao “governo por individualização” [...] O resultado desse controle é submetido a normas e padrões de constituição de sua subjetividade. O assujeitado é o indivíduo condicionado e autocondicionado, é o bom moço instituído nos padrões individualistas de entender o mundo, regido pela moralidade capitalista e seu modo de vida burguês (CASTELO BRANCO, 2011, p. 21).

Mediante o exposto, torna-se premente para a pesquisadora o ato de compreender como cada um se vê em meio às memórias, em se tratando de patrimônio pessoal, cultural e social, num cenário de poder e negociações que compõe esses discursos, os quais podem ser estudados no campo da Museologia. Assim, as várias representações do corpo

imaginário e imaginado indicam negociações que dizem respeito ao discurso do corpo, das relações sociais, normas e valores de uma sociedade. Em outras palavras, Reis e Patane assim se posicionam, em “O discurso do poder ou o poder do discurso sobre a sexualidade”:

As ideologias que incorporam a disciplinação do corpo se instauraram principalmente nas relações sociais movidas pelo senso comum e entre as instituições responsáveis por “moldar as identidades”, como a família e a escola. Tais instituições passaram a servir de alvos para uma política de controle social que se iniciou no XVIII e atingiu seu alvo no século XIX, quando a medicina se consolidou definitivamente como uma produção discursiva que trazia em si o poder de estabelecer a “verdade” sobre as questões relacionadas às manifestações da sexualidade nos corpos (REIS; PATANE, 2012, p. 25).

A título de recorte epistemológico que interessa diretamente ao constructo teórico da tese, os nus brasileiros representam os heróis ou anti-heróis da literatura romântica indianista e seus mitos, ou figuras características do interior brasileiro; fazem parte da construção simbólica da cultura brasileira. Nessa linha de pensamento transdisciplinar, especificamente o corpo nu na obra musealizada Marabá, quando lido sob a perspectiva da representação, ocupa um lugar crucial no imaginário social e traz à baila áreas de conflito, atrito e polifonias, nas quais o corpo educado complexo é capaz de representar a si próprio e, ao mesmo tempo, oferecer um espaço de hipóteses sobre a cultura brasileira moderna.

Na sequência, a pesquisadora arrola os dados que constituem a pesquisa, partindo-se da quantificação das ocorrências de ícones que cumprem o papel de índices (ou pistas) para se chegar ao conjunto de simbologias existentes na obra; em seguida, os dados coletados são devidamente tabulados e sintetizados em gráficos e tabelas, para, logo após, serem analisados sob a aquiescência das teorizações mencionadas, considerando-se a perspectiva de interpretação da pesquisadora, outrora mencionada. Ressalta-se que a predileção pela semiótica peirciana indubitavelmente forneceu instrumentos para uma demonstração mais plástica, portanto visualizável, da fenomenologia em tela, o que possibilita o surgimento de mais um campo de pesquisa no âmbito de Museologia e Patrimônio.

Sublinha-se que, na trajetória dos pressupostos anteriormente apontados e explicitados na tessitura da análise dos dados, no tocante ao trabalho realizado nos Grupos Focais, o mote é conhecer a opinião, a percepção, a reflexão crítica e os sentimentos dos atores – protagonistas da pesquisa – a respeito da Educação do corpo pelo Patrimônio. Nesse sentido, os temas dos debates, para a análise de dados, foram utilizados como unidades de registro para compreender e deslindar opiniões, atitudes, valores, crenças, tendências etc.

Em tal encaminhamento, fazendo-se recortes dos enunciados dos dados brutos, desvelando “núcleos de sentido”, os quais emergem das informações, através das “falas de debate”, no cenário dos Grupos Focais, chega-se ao Processo de Categorização, conforme elucidado no parágrafo anterior, configurando-se, assim, o desenho do Estudo de Caso Único, em sua própria singularidade.

## **CAPÍTULO 4**

# **O CORPO FEMININO SEXUALIZADO DE MARABÁ COMO UM TERRITÓRIO SIMBÓLICO DO IMAGINÁRIO SOCIOCULTURAL BRASILEIRO DO SÉCULO XIX: OLHARES PLURISSIGNIFICATIVOS**

## **CAPÍTULO 4- O CORPO FEMININO SEXUALIZADO DE MARABÁ COMO UM TERRITÓRIO SIMBÓLICO DO IMAGINÁRIO SOCIOCULTURAL BRASILEIRO DO SÉCULO XIX: OLHARES PLURISSIGNIFICATIVOS**

### **4.1 Marabá em sua Origem**

Estudar a obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, no campo da Museologia, é permitir, segundo Sofka (2009), que os museus desempenhem seu papel nos dias atuais de promover a prática indissociável entre suas três principais funções, isto é, preservar, pesquisar e difundir conhecimento. Nesse sentido, a presente pesquisa desenvolve-se numa abordagem qualitativa do “aprender para conhecer e supõe, antes de tudo, aprender a aprender, exercitando a memória e o pensamento” (DELORS, 2003, p. 92), sem destacar todos os constructos que nos trazem os conhecimentos dos outros da cultura, como resposta ao mundo e à necessidade de construção crítica da realidade (REIS, 2012b).

A pintura em tela, “Marabá”, de Amoedo, tem sua origem na poesia “Marabá”, de Gonçalves Dias, publicada em 1851, na obra *Últimos Cantos*, cujas abordagens épicas transbordavam suas inquietações acerca da importância de lutar por preservação e manutenção das origens, dos valores fundantes do Brasil, que se assentam na raça, costumes e paisagem, sem contar lutas, conquistas e dores emanadas da imbricada relação de mestiçagem.

Antônio Gonçalves Dias, poeta, professor, crítico de história, etnólogo, nasceu em Caxias, MA, em 10 de agosto de 1823, e faleceu em naufrágio, no Baixio dos Atins, MA, em 3 de novembro de 1864. Era filho de João Manuel Gonçalves Dias, comerciante português, natural de Trás-os-Montes, e de Vicência Mendes Ferreira, uma maranhense mestiça, provavelmente cafuza. Sua mãe já havia sido casada, antes de viver maritalmente com seu pai, vindo este a abandoná-la em 1829 para casar-se com Dona Adelaide Ramos de Almeida, com quem teve outros quatro filhos. Gonçalves Dias seguiu com o pai e, incentivado pela madrasta, que o matriculou no curso de latim, francês e filosofia, ingressou nos estudos, embarcando para Portugal, em 1838, para prosseguir sua trajetória acadêmica, no curso de Direito, em Coimbra.

Com a morte de seu pai, permaneceu em Portugal com a ajuda de amigos, formando-se em 1845. Ainda em Portugal, escreveu a expoente “Canção do Exílio”. Regressando ao Brasil, em 1845, trouxe na bagagem influências portuguesas dos românticos franceses, ingleses, espanhóis e alemães. Chegando ao Brasil se assentou no Rio de Janeiro até 1854, porém, em 1851, viajou para o Norte em missão oficial e no intuito de casar-se com Ana Amélia Ferreira do Vale que, desde os 14 anos, fora grande amor de

sua vida; entretanto a mãe da moça se opôs ao casamento pelo fato de Gonçalves Dias ser de origem bastarda e mestiça.

Decepcionado, foi para o Rio de Janeiro onde, em 1852, casou-se, não por amor, mas por oportunidade, com Olímpia Carolina da Costa – casamento este, de curta duração, chegando ao fim, em 1856. A poesia de Gonçalves Dias traduz sua autobiografia. As experiências de rejeição e a consciência da inferioridade de origem, saúde debilitada e frustrações amorosas foram inspirações para o pulsar em suas obras poéticas, líricas ou épicas, alinhando-se ao contexto da América para encaixar-se nos assuntos e paisagens brasileiros na literatura nacional, ressaltando a independência do Brasil de Portugal.

No que concerne à ênfase da natureza local, trouxe o indígena primitivo ao realce do modelo brasileiro, que desponta através do movimento literário indianista, revelando lendas, mitos, conflitos, pelejas, amores, frustrações, sobretudo sua fusão com o branco, enriquecendo o contexto das significações simbólicas da mestiçagem. Apesar de não ter sido o primeiro a apresentar o indígena nativo como representante brasileiro na literatura, Gonçalves Dias foi o romântico brasileiro que mais destacou o indianismo.

A obra indianista está contida nas “poesias americanas” dos Primeiros Cantos, nos Segundos Cantos e Últimos Cantos, sobretudo nos poemas “Marabá”, “Leito de folhas verdes”, “Canto do piaga”, “Canto do tamoio”, “Canto do guerreiro” e “I-Juca-Pirama”, este talvez o ponto mais alto da poesia indianista. É uma das obras-primas da poesia brasileira, graças ao conteúdo emocional e lírico, à força dramática, ao argumento, à linguagem, ao ritmo rico e variado, aos múltiplos sentimentos, à fusão do poético, do sublime, do narrativo, do diálogo, culminando na grandeza da maldição do pai ao filho que chorou na presença da morte. Pela obra lírica e indianista, Gonçalves Dias é um dos mais típicos representantes do Romantismo brasileiro e forma com José de Alencar na prosa a dupla que conferiu caráter nacional à literatura brasileira (ABL, 2015, p. 1).

Através do percurso literário romântico, é possível identificar imagens projetadas do masculino e do feminino no século XIX no Brasil, construídas a partir da visão de mundo da sociedade da época, de forma idealizada, correspondente ao modelo propiciado pelas demandas sociais, lembrando sempre de colocar o índio ligado à selva, como seu habitat por condição. Os corpos suscitados no imaginário literário, a partir da metade do século XIX, recebem variações na narrativa. Ao corpo nu feminino afluía a imagem da sensualidade, um corpo erótico que não excedesse aos preceitos da moral, e ao masculino, o símbolo da virilidade, da força e do belo.

As obras de Gonçalves Dias trazem uma trilogia, quase que indissociável como contextos-chave do começo do movimento literário romântico, desvelando questões sobre a

raça, o costume e a paisagem. Em suas produções os corpos eram quase sempre apresentados numa paisagem tropical e esplendorosa, marcando o indígena e o ambiente. Embora de modo subjacente, situava a raça e o gênero num contorno de sensualidade, fragilidade, sobretudo sem identidade, fruto da época e, por conseguinte, de seus conflitos. As expressões literárias são resultados dos discursos, simbolismos e conjecturas pessoais emanadas da sociedade branca e imperial dos oitocentos, sob a qual estava projetada a cultura preponderante, cujo contexto social direcionava ao indígena o olhar de “Outro”, de fora da cultura burguesa.

O gênero apresentado na obra romântica possibilita a expressão de sentimentos correspondidos ou não, advindos de questões étnico-raciais, acenando valores e regras culturais inscritos nos corpos. E, nesse sentido, a questão da mestiçagem aparece em destaque nas obras dos oitocentos. Obras, como *Marabá*, de Gonçalves Dias, *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, de José de Alencar, entre outras, manifestam uma tendência de por em destaque o índio e um embargo ao negro, de acordo com enfoque atribuído por cada autor, de forma que atendesse aos interesses ideológicos do poder hegemônico.

É com a narrativa etnográfica que a literatura brasileira transporta para toda a Europa um olhar sobre o exótico, favorecendo a construção do imaginário acerca da América em descoberta. Na obra “*Iracema*”, por exemplo, o autor a estigmatizou como a índia “virgem dos lábios de mel”, destacando atributos de inocência e fertilidade. Em tom de poesia, a virgindade enaltece a sensualidade com doçura atribuída ao corpo da mulher índia. Como heroína tipicamente romântica, *Iracema* é associada a elementos da fauna e da flora brasileiras que auxiliam a formar uma imagem idealizada. Aliás, a força imagética e simbólica da personagem começa pelo próprio nome, já que se tem em “*Iracema*” um anagrama de “*América*”, apresentando-se, pois, como ampliação de uma sintomatologia local globalizadora. *Iracema* trouxe, com seus lábios de mel, o imaginário erótico a ser entregue ideologicamente ao mestiço. A literatura oitocentista também contribuiu para a construção simbólica acerca do olhar sobre a mulata e a cafuza como perfis de símbolo da mulher sensual. Como figura não apenas para ser pintada, mas para ser sentida, como criatura não esposável, mas para ser usada, a mulata imaginada como o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata reinante (SANTA’ANNA, 1984).

Se por um lado, os corpos imaginados e transcritos nas obras dos oitocentos traziam a força e o heroísmo como traços emblemáticos do corpo masculino; por outro, ao corpo feminino atribuíam-se o imaginário de sensualidade e fertilidade, desenvolvendo a visão estereotipada, na literatura, da imagem da mulher brasileira. Como demonstra a literatura, a

estreita e ativa relação entre o pertencimento da inspiração imaginária do corpo, expressa também em pinturas e discursos fisiológicos acerca da pele, bem como a tessitura biopolítica dos discursos das ciências e da vida em sociedade, aparecem intrinsecamente entrelaçadas ao subjetivo e às nuances do poder. Corrobora Foucault:

[...] há, sem dúvida, uma vontade de verdade no século XIX que não coincide nem pelas formas que põe em jogo, nem pelos domínios de objeto aos quais se dirige, nem pelas técnicas sobre as quais se apoia, com a vontade de saber que caracteriza a cultura clássica. [...] não há sociedade onde não existam narrativas maiores que contam, se repetem e se fazem variar, fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas [...] (FOUCAULT, 2012, p. 15-21).

Apesar de Gonçalves Dias e Amoedo trazerem os silvícolas como personagens fulcrais em suas obras, diferenciam-se na ênfase e contextualização ao indianismo romântico e ao indianismo acadêmico. Rodolpho Amoedo, pintor, nascido e batizado em Salvador-BA (1857)<sup>11</sup> – onde passou grande parte de sua infância –, considerava-se carioca. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1868. Seus pais eram artistas de teatro, pessoas simples que enfrentavam muitas dificuldades a ponto de Amoedo, mesmo aprovado no Colégio Pedro II, não concluir seus estudos por falta de recursos financeiros. Como assistente do pintor-letrista Albino Gonçalves, ele busca seu sustento, retomando seus estudos aos 16 anos, no Liceu de Artes e Ofícios, tendo aulas com Costa Miranda (1818-s.d.), Victor Meirelles (1832-1903) e Antônio de Souza Lobo (1840-1909), de quem ganha proteção a partir de então. Teve também ensinamentos de Vitor Meirelles e Zeferino Costa.

Seu ingresso na AIBA se dá em 1874. Em 1879, segue para Paris vindo a estudar na *Académie Julian* e, em seguida, na *Académie de Beaux-Arts*, com Cabanel e Puvis de Chavannes. Considera-se que o maior período de produtividade de Amoedo foi o de sua residência em Paris. Observador da anatomia humana, dos contornos instigantes dos nus femininos e da diversidade temática nas quais se inseriam, Amoedo aproveitou sobremaneira os densos oito anos de produção vividos intensamente na atmosfera artística de Paris. Ao retornar ao Brasil em 1887, torna-se professor da AIBA, em seguida, da Escola Nacional de Belas Artes, obtendo um inegável reconhecimento nacional legitimado pelo Império. Retorna a Paris no ano seguinte para uma exposição de suas obras e recebe

---

<sup>11</sup> Arquivo Central IPHAN – Seção Rio de Janeiro/ Série Personalidades – CX 143/0457.07. De acordo com informações oficiais do Ministério da Educação e Saúde, em arquivos da Câmara Eclesiástica de Salvador, o mês e o ano de nascimento de Rodolpho Amoedo são estimados 11 de dezembro de 1857, tendo em vista a data do batismo, 06 de maio de 1858, lavrado do livro de batizados da freguesia de São Pedro Velho, onde foi mencionado que Rodolpho Amoedo tinha 6 meses de idade.

críticas positivas em relação ao seu talento. A presença de D. Pedro II a uma exposição de Amoedo confirmava a sua consideração valiosa pelo artista.

O começo da carreira de Amoedo, nos últimos anos do Império, foi marcado pela tradução em um registro realista de ícones do imaginário oficial, bem como pela ruptura, levada quase à paródia, dos limites convencionais dos gêneros. O alvo do pintor foi a poesia indianista de Gonçalves de Magalhães e de Gonçalves Dias, e seu paralelo figurativo criado por Meirelles. Os jovens artistas, inconformados com a sociedade conservadora e carola da época, só podiam achar totalmente falsa esta já velha visão da história oficial difundida pela corte e pelos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (MIGLIACCIO, 2001, p. 32).

O lirismo de Victor Meirelles tem um papel importante na formação artística de Amoedo, pois contribui para os traços suaves e o colorido em suas obras. Ao retomar ênfases artísticas como manifestação épica do final do século XIX, recordam-se abordagens em torno da crise do Império e da instauração da República, em destaque nas sátiras moralistas de Ângelo Agostini, de Bordalo Pinheiro, de Belmiro de Almeida, que trouxeram contribuições para renovar a cultura figurativa dos anos em crise. Gonzaga-Duque ressaltava algumas poucas figuras que “agitavam as águas paradas da academia naqueles anos que, inspirados nas novidades procedentes dos maiores centros europeus, tentaram introduzir no Brasil um novo padrão figurativo” (MIGLIACCIO, 2001, p. 30).

Amoedo era o mestre de todos. Não apenas por motivos de idade e porque ocupava uma das cadeiras mais importantes da Escola Nacional de Belas Artes, mas, sobretudo porque encarnava, aos olhos daqueles jovens atrevidos, o exemplo do artista moderno. [...] A arte para ele era uma forma de viver numa esfera superior, afastada das convenções e da politicagem. Devoto de uma religião pessoal cultuava aquela pintura, a qual, parafaseando Baudelaire, “parte do princípio que um quadro deve antes de tudo reproduzir o pensamento íntimo do artista”. [...] Como mestre do romantismo, Amoedo é um artista de reflexão, ligado à filosofia e à literatura, mas traduz sempre a reflexão numa indagação constante sobre os meios de seu fazer (MIGLIACCIO, 2001, p. 30-31).

Em tempos de fragilidade e decadência do império no Brasil, a figura do índio, do escravo, enfim, a do mestiço, passou a simbolizar uma herança ruim para a elite, uma vez que o país abolia a escravidão de seus negros úteis e abria o caminho para uma nação cidadã. Nesse contexto, os artistas da época criavam e apresentavam seus personagens, como “Marabá”, “A Escrava Isaura”, “O Mulato”, “O Carvoeiro”, “O Derrubador”, que, num misto de fantasia e realidade, exteriorizavam a complexidade social na qual o Brasil estava imerso. O corpo indígena foi o ícone simbólico do projeto nacionalista até os primeiros sinais de falência da monarquia.

Como já foi dito por Migliaccio (2001), Amoedo é um artista de reflexão, ligado à filosofia e à literatura, mas traduz sempre a reflexão. Nesse sentido, Costa (2013, p. 25-27) acrescenta que Amoedo, apesar de procurar se adaptar às novas exigências da política cultural do império, uma vez que seus trabalhos eram patrocinados pela monarquia, buscava introduzir uma nova perspectiva sobre o corpo indígena:

Será de suma importância entendermos Amoedo como uma espécie de renovador da temática indianista e seu ponto de chegada enquanto projeto visual atrelado à política cultural do Império: com ele, o indígena e o mestiço, primordialmente através de suas configurações corporais e composicionais, deixam de ser um símbolo de heroísmo patriótico e tornam-se anteparos de uma ordem social excludente e exterminadora, resquícios decaídos, e porque não anedóticos, de uma retórica nacionalista desgastada. [...] A mestiça Marabá e o tamoio Aimerê são deliberadamente esvaziados de vigor heroicos e valores elevados atrelados ao civismo nacionalista daquele período. Nesse sentido, Amoedo parece estar de acordo com o crítico ao adequar, por assim dizer, tal temática à contemporaneidade que lhe era própria: de acordo com os novos valores da referida sociedade burguesa – e aqui devemos ter em mente os particularismos da burguesia brasileira – e com a realidade social e política de mestiços e indígenas, quais eram as reais intenções do pintor ao retrabalhar esses motes em plena década de 1880, se não fosse para ressignificá-los? (COSTA, 2013, p. 25).

Amoedo permanece enraizado na cultura acadêmica do século XIX, contudo, dono de um expressivo talento para desenho, de traços quase que impressionistas marcados também pelas cores sutis e, por vezes arrojados. Procura traduzir através de suas obras o delicado momento nos quais os indígenas eram protagonistas e antagonistas nos palcos do poder oitocentista.

#### **4.2 Itinerário Compreensivo-interpretativo para “Análise dos dados” da Pesquisa na Obra “Marabá”, de Rodolpho Amoedo: uma Abordagem Semiótica**

Para melhor se desenvolver o processo de inferenciação de um dado texto, seja ele oral, gráfico, iconográfico seja puramente icônico, é relevante conhecer sua natureza, isto é, saber se se trata de um texto artístico ou apenas informativo. A diferença reside exatamente no plano de expressão através do qual cada um é engendrado. Para fins informativos, o texto tem como foco a transmissão objetiva da realidade, utilizando-se, para tanto, de vários recursos linguísticos, conforme requeira sua superfície; e, para fins artísticos, o texto volta-se para a avaliação da lógica que se estabelece entre os constituintes do texto pelo princípio da interpretabilidade. É importante esclarecer que a forma, através da qual cada gênero textual (artístico ou não) é delimitada em grande parte tanto pela intencionalidade do produtor quanto pelo nível de leiturização do público alvo a quem a obra se destina.

Todo e qualquer texto desvela uma ideia a que antes estava subjacente, portanto detém uma intencionalidade precedente à produção da linguagem. Isso se dá tanto com a criação artística quanto com o texto convencional (não artístico), demonstrando um incomensurável manancial quando se pensa no potencial de comunicação da palavra e da imagem. No texto convencional, as palavras e as imagens organizam-se numa sucessão coerente e de subordinação categórica entre as ideias, sem que estas sejam independentes, mas apenas sejam úteis na comunicação. Em outras palavras, o texto não artístico tem compromisso com o dizer o que é, devido ao seu conjunto de características, com o mostrar como é para quem quer e pode ver. Aliás, “[...] a distinção entre dizer e mostrar permite penetrar nas relações entre linguagem, homem e mundo: é sob esse aspecto que se torna possível falar de ideologia na linguagem” (KOCH, 2000, p. 25).

Em contrapartida, na criação artística, os recursos linguísticos, por exemplo, conferem à palavra e à imagem o poder de transformar a realidade, sem a pretensão de estabelecer parâmetros para o que é verdade ou invenção, posto que a ficcionalidade é patente à dimensão da arte. Por esse motivo, não é delirante pensar a criação artística, sobretudo a pictórica, a exemplo de Marabá, de Rodolpho Amoedo, como uma entidade pluri-isotópica, a qual, constituída por diferentes níveis de expressão, reivindica uma relação de interdependência entre os constituintes textuais e intertextuais. Composta de um todo estrutural, em muito distanciado do discurso científico, sua forma é fictícia, pois se trata de arte e, por isso, faz sérias conexões com o contexto do qual emerge.

As noções de dizer e mostrar foram tomadas por empréstimo da linguística, por elucidarem exatamente o que se pensa sobre os níveis de significação que permeiam os diversos tipos de textos. Dessa forma, ainda se poderia ressaltar que o texto não artístico ou convencional requer do leitor menos esforços para captar um sentido que está explícito, ao passo que o artístico, por vezes não raras, instiga-lhe a busca de implícitos, inclusive em conteúdos subjacentes. Não se pretende afirmar com isso que tudo que precisa ser lido no texto não artístico sempre apareça claramente escrito na linha e que tudo que é extraído do texto criativo somente seja interpretável no discurso velado. A atividade interpretativa, que está em ação em todo momento no processo comunicativo, funda-se na suposição de que quem tem determinadas intenções, constituindo a intelecção justamente na captação dessas intenções, supõe uma pluralidade de interpretações.

Nesta tese, trilha-se pelo viés da semiótica peirciana, mote metodológico desta leitura atenta às pistas contidas na obra “Marabá” de Rodolpho Amoedo, que desempenham o papel de índices que atuam como forma de bússola orientadora para a captação do

sentido inferível no percurso do ícone ao símbolo. A noção de interpretabilidade da criação artística, aqui defendida, advém do desejo de conceituar a obra musealizada como autônoma, com funções distintas das iminentes aos textos convencionais, que não são fruto da criatividade artística. É prudente lembrar que tanto a literatura quanto a pintura se firmaram também como fontes de conhecimento, pois disputavam espaço no século XIX com diversas ciências, as quais, inclusive, o intitularam como o século científico.

Considerando-se que a ênfase desta pesquisa está na narrativa, busca-se compreender as possibilidades que a linguagem artística apresenta e, especialmente, investigar a seleção e a combinação dos signos na obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, colocando-se em relevo alegorias, símbolos, analogias, entre outras peculiaridades da obra, que reforçam a manifestação do belo, o impacto estético, aguçando a curiosidade do leitor.

No caso de Marabá, a investigação do grau de expressividade artística ocorre, em primeira instância, pela identificação das escolhas estéticas feitas pelo pintor, que são elementos que instigam a capacidade interpretativa, em virtude de conflitos que instauram na mente do leitor, a partir do momento em que entra em processo de semiose com a obra; em seguida, as pistas ou índices capturados quando do contato com a obra convertem-se em símbolos, processando a autogeração signica, ou experiência com um ciclo *ad infinitum* que se abre na mente do leitor ao realizar experiências de leiturizações. As formas pictóricas não são diferentes das formas linguísticas, mas sua organização as torna (pelo menos algumas delas) mais visíveis, até mesmo porque a potencialidade da arte não se define em presença ou ausência, de tudo ou nada, mas de mais ou menos elementos linguísticos (no caso da análise semiótica peirciana, os signos linguísticos são índices), isto é, a dosagem dos recursos utilizados faz a diferença.

Quando se trata da arte, não se procura a facilidade e a transparência da linguagem. Utilizam-se recursos que prendem a atenção para instigar o leitor à busca do sentido ausente ou metafórico, não se detendo no sentido literal, mas no *ostranenie* – estranhamento. Assim, não há exagero ao se afirmar que toda arte intenciona, mesmo, descortinar a rotina do cotidiano, situando as coisas num contexto completamente inusitado, no qual não se penetra sem a passagem, de forma cíclica, pelos estágios de sensação, conflito e razão. Infere-se, pois, que é primordial para a recepção do texto criativo que o leitor seja um intérprete das pistas linguísticas deixadas na pintura artística durante a justaposição de signos, de modo a procurar o que não está expresso, em seus significados usuais, mas na combinação criteriosa e proposital desses feita pelo criador, a fim de

realizar, com certa margem de segurança, a leitura do texto à luz da ótica pretendida. A respeito da perspectiva de análise da obra Marabá, de Rodolpho Amoedo, o detalhamento da proposta está elucidado nas seções subsequentes.

Ao pesquisar, cabe ao estudioso imergir no campo das ciências, percorrendo caminhos que o conduzam a resultados válidos, a uma lógica crítica, com análises argumentativas, no caso desta tese, possibilitadas pela leitura da obra “Marabá”, de Rodolpho Amoedo. Partindo desses pressupostos, o percurso pelo viés científico assume característica de saber dinâmico, para que a sistematização do conhecimento signifique processo de permanente descoberta. Compactuando com essa linha de pensamento, Demo (1985, p. 29; 38; 76), ao afirmar que a ciência é um processo, atribui aspectos como “volúvel, mutável, contraditória, nunca acabada, em vir-a-ser”. Pierce elenca características humanas para distinguir o perfil do pesquisador em permanente construção:

[...] a primeira consiste naqueles para quem a primeira coisa está na qualidade de sentimentos. Esses homens criam a arte. A segunda consiste nos homens práticos, que levam à frente os negócios do mundo. Estes não respeitam outra coisa senão o poder, e o respeitam na medida em que ele pode ser exercido. A terceira espécie consiste nos homens para quem nada parece grande a não ser a razão. Se a força lhes interessa, não é sob o aspecto do seu exercício, mas porque ela tem uma razão e uma lei. Para os homens da primeira espécie, a natureza é uma pintura; para os homens da segunda, ela é uma oportunidade; para os homens da terceira, ela é um cosmos, tão admirável que penetrar nos seus caminhos lhes parece a única coisa que faz a vida valer a pena. Esses são os homens que vemos estarem possuídos pela paixão por aprender, do mesmo modo que outros homens têm paixão por ensinar e disseminar sua influência. Se não se entregam totalmente à paixão por aprender é porque exercitam o autocontrole. Estes são os homens científicos; e eles são os únicos homens que têm qualquer sucesso real na pesquisa científica (PIERCE, 1999, p. 135).

Santaella (2014), em sua interpretação sobre a obra de Pierce, sublinha que o conhecimento abraça substancialmente tudo o que pensamos ou dizemos, por isso os arranjos das ciências são muitos; donde se depreende que, num movimento incessante, a construção do conhecimento permeia as indagações humanas, abrindo espaço para o surgimento de novos horizontes sem, contanto, esgotar a realidade.

Ao apontar o perfil humano voltado para as investigações, Pierce interpreta, em suas profundas análises, o processo investigativo como parte da natureza humana, bem como o desejo em desvelar o que encanta por assim estar sob o véu do invisível e do imaginário. Nesse intento, o desafio se confunde ao prazer de aprender como ator e coadjuvante no universo da pesquisa.

Neste estudo, a trama que o enreda se lança ao desafio de mergulhar na obra Marabá, de Rodolpho Amoedo, de modo a promover uma leitura alicerçada no referencial semiótico dos índices apontados pela personagem Marabá, ao visitar, reconstituir e reorientar a narrativa de Gonçalves Dias. Na figura imagética em tela, de Rodolpho Amoedo, toma-se como ponto de partida a hipótese (já enunciada na introdução desta pesquisa) de que o corpo sexualizado, musealizado e mestiço da Marabá, de Gonçalves Dias é o simbolismo da valorização das dificuldades, do sofrimento, sobretudo da exclusão /inclusão<sup>12</sup> mais incisiva do índio e mais timidamente do negro na matriz do povo brasileiro e, em Marabá, de Rodolpho Amoedo, aparece uma mestiça reconhecida como tal e que tem dificuldades em pertencer à sociedade brasileira oitocentista.

Reitera-se o encaminhamento de um desenho metodológico alicerçado nos referenciais teóricos da semiótica peirciana, como possibilidade pragmática de contextualizar cenários da vida real e suas interfaces com o simbólico-imaginário, numa obra ficcional, para, a partir dela, dar continuidade ao processo de análise, em cujo momento entram as narrativas do GF.

### **4.3 Semiótica: Potencialidade Sígnica na Criação Pictórica**

A complexidade sociocultural traz à baila a existência de um mundo hiperpovoado de signos verbais e não verbais, num livre processo de interação. Com efeito, a linguagem se consolida através dos signos para configurar o processo de comunicação. Uma imagem, sobretudo quando artística, como o caso do estudo em apreço, pode suscitar semioses ilimitadas, carregadas de signos oriundos dos lugares ocupados pelos poderes multi/pluriespaciados. Para deslindar todo esse percurso semiótico, esta tese ancorou-se metodologicamente nas ideias defendidas por Peirce. Antes, porém, da análise, suscitam-se estas indagações: quem é Peirce? Por que seus postulados são importantes para o estudo do signo? Em que medida a semiótica peirciana serve de recurso para deflagrar possibilidades de isotopias (grosso modo: perspectivas de leituras) nos leitores da obra Marabá?

Charles Sanders Peirce, considerado o pai da semiótica de vertente norte-americana, preocupou-se com a compreensão da entidade experienciável (fenômeno ou *phaneron*), pondo em destaque que, para se buscar o fundamento científico para tudo aquilo

---

<sup>12</sup> Foucault, a partir do eixo genealógico, apresenta como base de tais reflexões o saber e suas implicações no jogo do poder: [...] “o poder é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe” (FOUCAULT, 2011, p. 175). Acrescenta-se que, em a Microfísica do Poder, Foucault postula que a noção de inclusão e exclusão confere relevância ao lugar do poder e/ou ao poder que ocupam microfisicamente os espaços.

que aparece à mente, tem-se de ir além do sentir, perceber, inferir, lembrar, ou mesmo da localização da suposta realidade no senso comum na ordem espaço-temporal. Para ele, qualquer coisa sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada, enfim, qualquer ideia, pode ser vista como fenomenologia analisável pelo viés da semiótica. Essa visão fenomenológica, segundo o autor, faculta ao leitor de qualquer gênero textual maior condição de interpretabilidade. Parte-se, pois, do pressuposto de que o exame pela relação triádica do signo permite demonstrar que o pensamento é constructo do diálogo com outros pensamentos. Peirce (1974) confirma para o suposto leitor que o interpretar instaura uma continuidade *ad infinitum*.

À procura da gênese da semiótica, descobriu-se que “semiótica significa semi-ótica ou ótica pela metade”. Na explicitação de Santaella (1983, p. 7), “o nome semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos. [...] A semiótica é a ciência geral de todas as linguagens”. Assim, justifica-se o caráter universalizante e interdisciplinar do arcabouço teórico em questão, uma vez que não se atém somente à linguagem verbal, como é o caso da semiologia ou semiótica linguística (interpretação semântica apenas dos signos escritos na linha do texto), mas sim promove o entendimento das linguagens verbal e não verbal, partindo do pressuposto de que qualquer texto antes de ser um texto propriamente dito é, *a priori*, imagem. Em Marabá, é a própria imagem que se coloca em amostragem para provocar o desejo de compreensão de seu potencial signico.

Diferentemente do que preconizou Ferdinand de Saussure no *Course de Linguistique Generale* (1916), que tratou de preterir o estudo da linguagem não verbal. Saussure optou pela linguagem verbal, não fazendo concessões no que concerne à circunscrição de seu objeto de análise, motivo pelo qual optou pela *langue* (ou língua) em detrimento da *parole* (fala). Para tanto, Saussure investiu sobremaneira na compreensão da estrutura do signo linguístico, por ele bifurcado na díade significante-significado (o primeiro referindo-se à imagem acústica do que se pensa ou escreve; o segundo, por seu turno, correspondendo ao conceito criado na mente do usuário da língua, a partir de suas próprias experiências cotidianas ou de conhecimentos sobre a situação comunicativa em que o significante está inserido). Em outras palavras, para Saussure a concepção de signo linguístico restringe-se tão somente à estreita relação entre o nome e o objeto que ele designa.

Embora Peirce e Saussure tenham surgido em lugares diferentes, mas temporalmente quase sincronizados, existem diferenças quanto às áreas de atuação: de um lado, Saussure não evidencia mecanismos internos de engendramento do signo no sistema linguístico, motivo pelo qual deixa lacunas no tocante ao processo de representação quando

se discutem as “intrincadas relações entre signo e referente, linguagem e pensamento, conhecimento e linguagem, linguagem e ação” (SANTAELLA, 1995, p. 25); no contexto peirciano, por outro lado, as concepções de signo não se limitam à linguagem verbal, haja visto que de tal instância também emanam entendimentos por intermédio de **categorias cenopitagóricas (primeiridade, secundidade e terceiridade)**, que podem ser traduzidas como categorias do conhecimento ou “modos de apreensão dos fenômenos da consciência”, ou “as três espécies de elementos que a percepção atenta pode decifrar no fenômeno” (PEIRCE, 1974, p. 35-36).

Como elucidado neste capítulo, Peirce propôs questionamentos acerca das possibilidades da linguagem que datam de mais de vinte e cinco séculos. Apesar disso, ainda não foram descortinados os equívocos entre o ser e a linguagem que o representa lógica e discursivamente. Decerto a chave para o entendimento da querela instaurada está, em grande parte, na dialética do signo com a vida, resultando em infindas manifestações de epifania. Assevera-se que, antes de tudo, deve-se compreender a correlação ideia-forma:

A ideia sem a forma não passaria de um magma de imagens confusas e incoerentes, uma excentricidade; a forma sem a ideia seria um envoltório vazio, um vácuo de pensamento, uma fonte seca. A forma alimenta-se nas pastagens da ideia; a ideia precisa da forma para se converter em matéria e vida (CLARET, 1980, p. 7).

Numa reflexão sobre o posicionamento de Jacques Claret, constata-se, indubitavelmente, o modo como o ser humano representa a vida por intermédio de signos, sejam eles verbais sejam não verbais. Quanto a tal constatação, apesar de se conferir a Ferdinand de Saussure o mérito de ser o precursor na organização de estudos do signo, não se verifica em seus postulados um interesse em aspectos mais complexos da relação entre o nome e o objeto designado, como o fizeram os filósofos pré-socráticos, ao se posicionarem em prol das formas que representam a “substância primordial”, ou melhor, que “o conhecimento das palavras leva ao conhecimento das coisas”.

Quanto aos estudos que perfilam com a tese de Saussure ao estabelecer que a ideia e a sua explícita expressão têm a mesma relação entre significante e significado, verifica-se certo reducionismo de pensamento, uma vez que há uma interdependência do significante em relação ao significado; ou indeterminismo das relações aleatórias que se formam no cérebro, gerando uma probabilidade subjetiva no que tange ao uso da linguagem.

Para maior clareza quanto ao papel do signo ao atuar na representação simbólica, a pesquisadora Santaella (1983) aponta a semiótica de Charles Sanders Peirce como ciência

que “tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (Idem, p. 13); “busca divisar e deslindar seu ser de linguagem, isto é, sua ação de signo”. (Idem, p. 14). Sendo este o desafio metodológico em questão nas palavras do próprio Peirce:

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por alguma razão, denominei fundamento do *representamen* (PEIRCE, 1999, p. 23).

O excerto mencionado explica que o engendramento lógico é decorrente do contato entre signo, objeto e interpretante, uma vez que se colocam em relevo as relações de determinação tanto do signo pelo objeto quanto do interpretante pelo signo. O signo aparece, efetivamente, exercendo função mediadora entre objeto e interpretante, sendo esse interpretante algo criado pelo próprio signo, na medida em que as associações com base na busca de entendimento ou mesmo no estabelecimento das representações simbólicas são realizadas.

O ato de penetrar no universo do signo abre janelas para a leitura do mundo. Nesse sentido, a semiótica torna-se ancoradouro de três tipos de ciências: 1) ciências da descoberta; 2) ciências da digestão (digerem e divulgam as descobertas); 3) ciências aplicadas (uso da ciência para a compreensão de experiências vivenciadas no cotidiano dos seres humanos). Confirma-se, pois, o caráter eminentemente interdisciplinar da disciplina em exame, o que em muito interessa a quaisquer estudos versando também sobre Museologia e Patrimônio.

Como arquitetura filosófica para seus constructos teóricos acerca do signo, Peirce chega à conclusão de que a preocupação fenomenológica devia constituir a base de seus estudos. Tanto é legítimo o que se diz que foi a partir de categorias mais linguísticas do que lógicas que ele esquematizou o substrato para a Doutrina das Categorias, que, profundamente influenciadas por Kant, postulou formas e propriedades universais de toda e qualquer experiência e pensamento, ao considerar que “vivemos num mundo de forças que atuam sobre nós, sendo essas forças, e não as transformações lógicas do nosso próprio pensamento, que determinam em que devemos, por fim, acreditar”. Isso revela, sem dúvida alguma, o caráter metafísico tão flagrante em sua obra e explica o fato de ela ser ascendente sobre todas as ciências especiais, haja vista que a descrição dos *phanerons* ou

fenômenos, em razão da natureza de seus princípios, pode atuar como semáforo para infinitas descobertas científicas, dada à flexibilidade que instaura no momento da pesquisa.

A respeito da fenomenologia, ou doutrina das categorias, Peirce dizia que sua função é possibilitar a análise de todas as experiências, o que, aliás, é a primeira tarefa a que a filosofia tem de se submeter. Ela é a mais difícil de suas tarefas, exige processos cognitivos muito peculiares, como a habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, sem recolocá-las de maneira sistemática.

Para dar conta desse desafio, estabeleceu-se o que Santaella (1983, p. 33), aponta como três faculdades indispensáveis ao pesquisador e pesquisados: “1) a capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos; 2) saber distinguir, discriminar resolutivamente diferenças nessas observações; 3) ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes”.

#### **4.3.1 Marabá: Leituralização da Semiose da Obra (Crítica)**

Ao enveredar pelos caminhos da semiose, descortina-se uma gama de possibilidades em relação a definições e interpretações, pelo fato de não haver reducionismo a uma verdade. De fato, compreender fenomenologia oportuniza a cada leitor ser um interpretante livre do signo, a partir do ícone até atingir o estágio de símbolo (PEIRCE, 1993). O conceito de iconicidade encontra na literatura um campo privilegiado de manifestação na teoria dos signos de Peirce, responsável por ter notabilizado tal conceito.

O ícone é um signo que significa seu objeto porque apresenta semelhanças qualitativas com ele. Ora, um texto é tanto mais literário quanto mais a linguagem, ao resultar da manipulação do potencial icônico da língua, sendo capaz de materializar por meio das próprias palavras aquilo sobre o que fala, de modo a transfigurar a convencionalidade em sentidos motivados que saltam à flor da pele das palavras. Quanto ao poder das analogias, no âmago da iconicidade, a linguagem literária, na sua quinta essência (que é a poesia), chega a roçar as nervuras e os vincos secretos das coisas e dos ritmos vitais (SANTAELLA, 2014).

À luz da teoria de Peirce (1974, p. 147), entende-se de que maneira os elementos se atualizam ao *representamen* (aquilo que representa todo o percurso de um determinado interpretante, ou seja, o resultado alcançado mediante o processo de interação das categorias cenopitagóricas – primeiridade, secundidade e terceiridade), a saber:

- **primeiridade** – é a fonte primitiva, indefinida, fresca, espontânea; é, portanto, o momento da sensação imediata;
- **secundidade** – envolve o momento do conflito (resistência, reação, compulsão, interrupção, intrusão) diante do objeto experienciado fenomenologicamente;
- **terceiridade** – trata-se de uma espécie de lei de probabilidades em busca de uma interpretação racional acerca do fenômeno experienciado.

Assim, esses elementos, de natureza tricotômica, engendrados em franca interação semiótica, atingem o estágio da concepção simbólica, que poderá desencadear uma nova sequência cenopitagórica a partir de um novo ícone, agora degenerado, constituindo, assim, a autogeração de outro *representamen*. Logo, através da leitura pelo itinerário semiótico do interpretante sobre o “corpo feminino sexualizado de Marabá”, na obra musealizada de Rodolpho Amoedo, consideram-se contingências interdisciplinares e possibilidades educativas de compreensão do corpo como patrimônio pessoal, social e cultural. Freire corrobora esse pensamento, quando faz a seguinte ponderação:

É alentador tratar de desmistificar a realidade: é o processo pelo qual aqueles que antes haviam estado submersos na realidade começam a sair, para se reinserirem nela com uma consciência crítica [...] para uma educação da liberdade são aquelas que se transmitem sob a cobertura da autoridade pedagógica sem reconhecerem-se como opções. Além disso, todo sistema de educação procede de opções, de imagens, de uma concepção do mundo de determinados modelos de pensamento e de ação que se procuram tornar aceitos como melhores que outros. Quando um tal sistema esconde o aspecto convencional, pode-se dizer, arbitrário, dos esquemas que tem como tarefa fazer assimilar, está ocultando uma prática que contribui, no fundo (as investigações o demonstram), para favorecer os possuidores desta cultura que é a do poder... [...] (FREIRE, 1979, p. 21).

Torna-se relevante a este estudo o sentido apontado por Freire (1979), no que concerne ao deslindar caminhos educativos que promovam novos olhares sobre o corpo e a sexualidade que possam suscitar novas possibilidades de construção de uma educação emancipadora, crítico-reflexiva e, sobretudo, que promulgue um olhar sobre o corpo sob a lente da libertação e autonomia. Nessa perspectiva, como uma escafandrista, lança-se um olhar atento à criação artística de Marabá, levando-se em conta a trama exposta na tela, especialmente nos traços femininos em comparação com as palavras da poesia de Gonçalves Dias, no intento de descobrir a direção do fio condutor do discurso expresso na tela, para melhor aproveitar seus desdobramentos e pinçar os detalhes-chave do enunciado que funcionam como ícones, índices e símbolos, da narrativa e, mais enfaticamente, da imagem, mas também para examinar em que medida o conteúdo da pintura se assemelha ou diverge da poesia, considerando-se a intencionalidade ideológica em que ambas se circunscrevem.

As palavras contidas no texto de Gonçalves Dias, envoltas por uma cortina metafórica, surpreendem o leitor a cada proposição, assim como possibilitam um vasto campo para infindáveis interpretações. Sua personagem Marabá, ensimesmada num panorama reflexivo-existencial, proporciona ao leitor oportunidades ímpares de, a partir de um breve estudo das palavras, tomá-las como âncoras textuais, de modo a desvelar mensagens que abrem caminhos para novos olhares a respeito das necessidades humanas.

No contexto da pintura, Marabá instiga, pelo levantamento dos índices (PEIRCE, 1993), que a percepção dos elementos que integram sua criação artística varia, ora em decorrência do momento reflexivo da época em que é pintada a personagem, ora em razão da capacidade de realização semiótica de um dado leitor. Ademais, enveredar pelos subterrâneos de uma obra é um ato de desejo. Imergir no âmago de uma composição literária é um ato de desejo. Desvelar e investigar personagens são ações que impulsionam o desejo de viajar no enunciado e capturar o momento da enunciação.

Com o devido respaldo teórico peirciano, a obra é dividida em três momentos:

- **primeiridade:** submetida à interpretação, a Marabá, de Gonçalves Dias, alude a tudo que está presente à consciência do autor naquele instante e a todo aspecto de qualidade suscitado ao vivenciar tal experiência na época. A angústia da personagem literária em relação à falta de pertencimento e aceitação, despida de toda e qualquer roupagem, sem capacidade de resistência e sobrevivência frente às intempéries da vida, com negação ao direito de escolha. É caracterizada pela submissão à força do outro.

Da mesma forma, a pintura, por se tratar de uma releitura, embora não suscite o estágio de ícone puro ou de espanto diante do original como ocorre quando da leitura do poema em questão, também desperta sensações inusitadas no interpretante, posto que, além da percepção dos lugares de poder suscitada pela releitura da personagem Marabá em decorrência da mudança de linguagem artística (do poema para a pintura). Rodolpho Amoedo, ao operar o deslocamento espaço-temporal, instiga o leitor a acrescentar novas contingências sociais, culturais, políticas e históricas ao contexto, portanto, volta-se ao “novo”;

- **secundidade:** ao se buscar a compreensão da Marabá, de Rodolpho Amoedo, constata-se modificações que a diferem da Marabá, de Gonçalves Dias, dentre as quais se nota que a personagem da criação pictórica chora, talvez para se retratar o momento de busca da compreensão do conflito que a tomara desde sua constituição

como mestiça, através de comparações e situações étnico-raciais e sexuais da mulher mestiça no Brasil oitocentista. Esse momento transparece, na tessitura da obra, como um rito de passagem, no qual a personagem externa um estado que proporciona a percepção e o reconhecimento do leitor frente à existência do direito de existir e viver como ser humano;

- **terceiridade:** na tentativa de se reconstituir o simbólico do real ou estágio da razão, ao se fazer a leitura das representações simbólicas permitidas pela semiótica peirciana, revolveram-se todos os signos e símbolos intercambiados durante a análise da Marabá, de Rodolpho Amoedo, no intento de se construir uma proposta de interpretação da fenomenologia flagrante na obra musealizada, que envolve educação, sexualidade, museologia e patrimônio.

Assim, Amoedo (1882), ao pintar intencionalmente a obra Marabá, possibilitou ao leitor um encontro entre pessoas e mundos diferentes, cujos mediadores são os signos não verbais. Segundo Bordenave (2002, p. 36), “os símbolos representam ideias complexas em nossa vida, e os signos são qualquer coisa, ou estímulo físico utilizado para representar objetos, qualidades, ideias ou eventos”. Certos fenômenos que ocorrem na natureza e o homem os interpreta como indicando alguma coisa. O autor, neste contexto, complementa o seu pensamento dizendo que

[...] o símbolo nasce da necessidade que temos, os humanos, de partilhar com os outros o que pensamos e sentimos”. [...] Esse é o papel do símbolo. Ele toma lugar de algo que está em nossa mente ou em nossos sentimentos, fazendo visível e público o que é privado em cada um de nós. Símbolo é, então, a representação observável e tangível de uma ideia intangível (BORDENAVE, 2002, p. 36).

A abordagem do autor revela que a cada leitor cabe o privilégio de empregar coisas que intermedeiem entre uma mente e as demais, porque os signos são uma criação livre da imaginação humana (PEIRCE, 1999). Com base nessa premissa, elencam-se, a seguir, os ícones capturados na Marabá, de Amoedo, em cotejo com os ícones da Marabá, de Gonçalves Dias, distribuídos em quadro de categorização/classificação iconográfico, tendo como ponto de partida o ícone puro e índices da poesia de Gonçalves Dias, que é nesta linha de pensamento o texto-fundador, para depois serem explorados os índices da pintura, com os aspectos que forem pertinentes à proposta de pesquisa anunciada.

No encaminhamento acerca da coleta de dados icônicos na tela Marabá, procede-se, à luz de uma abordagem teórico-metodológica peirciana, à extração do conteúdo icônico existente na obra, categorizando-o em primeiridade, secundidade e terceiridade, partindo do

pressuposto de que o trânsito entre o pensamento e a compreensão de um dado texto fundamenta-se no mesmo elemento integrador, o signo. Esclarece-se, em tempo, que a escolha da obra deve-se sobremaneira ao incomensurável manancial de leitura tanto do plano de expressão quanto do conteúdo que a pintura suscita ao interpretante, sobretudo quando ele se dispõe a ler as pistas deixadas nas linhas e entrelinhas da linguagem.

Permanecendo-se nessa diretriz, o signo será lido em três fases: ícone, índice e símbolo. Por intermédio de tal tricotomia, verifica-se o percurso sógnico que permeia o contato do próprio signo com seu objeto, no discurso imagético. Essa classificação semiótica habilita o estudioso “[...] para a leitura de todo e qualquer processo sógnico, desde a linguagem indeterminada das nuvens que passeiam no céu, ou as marcas multiformes e cambiantes que as ondas do mar vão deixando na areia, até uma fórmula, a mais abstrata, de uma ciência exata” (PEIRCE, 1999, p. 53).

Como a linguagem utilizada na obra Marabá, de Rodolpho Amoedo, é figurativa, repleta de índices que remetem a símbolos, as ideias, expressas sob a forma de imagem, despertam no leitor a sensação de estar diante de algo amorfo, incompreensível, indizível. O contato com a criação pictórica, por não se tratar de um texto linear, provoca no leitor uma conjunção de acontecimentos: a sensação, primeiramente; de caos, num segundo momento; e, depois de vazio, numa terceira fase, uma pseudo-razão. Uma vez que o estilo de Amoedo comporta a mescla da narrativa com reflexões, imagens e símbolos remetem a significados aparentemente herméticos, daí a premente necessidade de busca pela leitura semiótica como chave para se desvendar o universo plurissignificativo em Marabá.

#### **4.3.2 Marabá: do Canto em Pranto ao Encanto!**

A autonomia estético-discursiva que emana da criação pictórica possibilita ao artista e ao suposto leitor a imersão nas inúmeras possibilidades de “olhar” museu e patrimônio a partir da leitura da interculturalidade, com embasamento em pressupostos da Semiótica de Charles Sanders Peirce. A partir dessa perspectiva e do percurso compreensivo-interpretativo escolhido para “análise de dados” da pesquisa na obra “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, elucida-se o problema do corpo sexualizado feminino e mestiço pintado e sua agregação aos saberes e às relações de poder presentes no Brasil oitocentista. De fato, pelo que se veio deslindando até então, evidencia-se uma dialógica da obra com questionamentos pessoais (do autor), sociais e culturais (da contemporaneidade). Como toda obra de arte, Marabá (apesar de fruto de tais contextos) é atemporal.

O corpo nu feminino e sexualizado em “Marabá”, lido sob o escopo teórico-metodológico que vem sendo delineado nesta tese enseja novos olhares educativos sobre a

sexualidade e a interculturalidade, até onde a imaginação, a sensibilidade e o conhecimento de cada um podem chegar. O corpo nu aí, lírico e idílico, envolve mais fascínio que prazer e incita um “olhar” plurissignificativo em torno do corpo, que tem nascedouro na concepção de “museu como fenômeno”, lugar teórico que é ponto de interseção com a semiótica peirciana, aporte teórico de relevância ímpar nas incursões teórico-metodológicas desta tese.

No sentido do pensar Museu e Museologia, portanto, a **tela** Marabá consubstancia-se como patrimônio, dada à convergência imaginação e pensamento, ao valor e ao afeto que a sociedade lhe atribui. Eis um corpo vestido em arte; ainda que idealizado, imaginário, representado, não é neutro, está, carregado de relações simbólicas, vida e morte, sonhos e frustrações, religião, sociedade, história, marginalidade – é fruto, não de um indivíduo, mas de toda uma civilização, de um conjunto de corporeidades.

É natural da arte a não obrigatoriedade de ser fidedigna à fonte literária, e nessa via de mão dupla, a relação interpretativa pela semiótica peirciana sustenta a possibilidade de visualizar Marabá como um corpo numa pintura de gênero histórico, imaginado, sonhado ou desejado com a capacidade de traduzir inquietações da época que circundavam a vida e o imaginário que nela se constrói, inclusive a semiótica do corpo burguês. Até mesmo, “A pintura abstrata, assim como qualquer imagem, pode ser observada como signos que representam aspectos do mundo palpável quando representada em si mesmas, figuras puras, coloridas, formas representativas” (SANTAELLA, 1999, p. 37). Marabá – o registro do corpo humano feminino e mestiço na arte plástica, configurado na textura pictórica – é uma tentativa um tanto frustrada de aproximação entre representação e referente, entre vida, arte e natureza. Assim, o corpo não é real, mas sim produto de todos os sentidos e de todas as experiências. O corpo nu de Marabá revela-se como um corpo, na forma de objeto de arte, cuja matriz é literária, é capaz de representar o mundo visível ou invisível, desvelar e fixar temas, questões de gênero e etnia, erotização, inclusive consubstanciar a formação de um imaginário social sexualizado. Amoedo, apesar de não pintar fielmente a figura literária de Marabá, de Gonçalves Dias, na qual se inspirou, traz o corpo feminino como um corpo mestiço sensual e o seu *lugar* no imaginário brasileiro. Sua criação, já unguida no realismo, ultrapassa o estilo assaz inventivo de representações do corpo humano, procurando evidenciar o que realmente tocava o dia a dia das pessoas que naquele momento faziam parte do cenário social e político brasileiro. Ao observar Marabá com os olhos da sensibilidade, abre-se uma janela para enxergar além de uma pintura histórica. Para tanto, vejam-se as obras que se apresentam.

## MARABÁ (Gonçalves Dias)

Eu vivo sozinha, ninguém me procura!  
 Acaso feita  
 Não sou de Tupá!  
 Se algum dentre os homens de mim não se  
 esconde:  
 "Tu és", me responde,  
 "Tu és Marabá!"  
 Meus olhos são garços, são cor das safiras,  
 Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;  
 Imitam as nuvens de um céu anilado,  
 As cores imitam das vagas do mar!  
 Se algum dos guerreiros não foge a meus  
 passos:  
 "Teus olhos são garços",  
 Responde anojado, "mas és Marabá:  
 "Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,  
 "Uns olhos fulgentes,  
 "Bem pretos, retintos, não cor d'anajá!"  
 É alvo meu rosto da alvura dos lírios,  
 Da cor das areias batidas do mar;  
 As aves mais brancas, as conchas mais puras  
 Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.  
 Se ainda me escuta meus agros delírios:  
 "És alva de lírios",  
 Sorrindo responde, "mas és Marabá:  
 "Um rosto crestado  
 "Do sol do deserto, não flor de cajá."  
 Meu colo de leve se encurva engraçado,  
 Como hástrea pendente do cáctus em flor;  
 Mimosa, indolente, resvalo no prado,  
 Como um soluçado suspiro de amor!  
 "Eu amo a estatura flexível, ligeira,  
 Qual duma palmeira",  
 Então me respondem; "tu és Marabá:  
 "Quero antes o colo da ema orgulhosa,  
 Que pisa vaidosa,  
 "Que as flóreas campinas governa, onde está."  
 Meus loiros cabelos em ondas se anelam,  
 O oiro mais puro não tem seu fulgor;  
 As brisas nos bosques de os ver se enamoram  
 De os ver tão formosos como um beija-flor!  
 Mas eles respondem: "Teus longos cabelos,  
 "São loiros, são belos,  
 "Mas são anelados; tu és Marabá:  
 "Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,  
 "Cabelos compridos,  
 "Não cor d'oiro fino, nem cor d'anajá,"  
 E as doces palavras que eu tinha cá dentro  
 A quem nas direi?  
 O ramo d'acácia na frente de um homem  
 Jamais cingirei:  
 Jamais um guerreiro da minha arazóia  
 Me desprenderá:  
 Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,  
 Que sou Marabá!

(DIAS, Gonçalves. Marabá. In: GUIDIN, Márcia  
 Lígia. Poesia Lírica e indianista. São Paulo: Ática,  
 2003, p. 89-91)

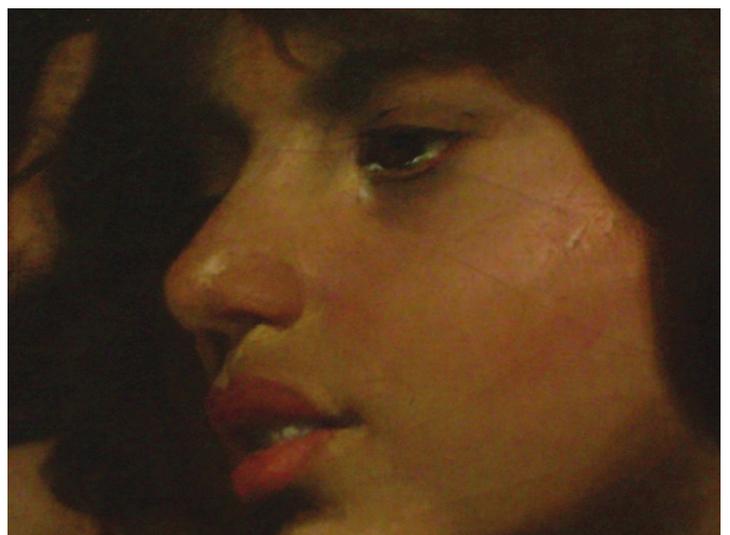
## MARABÁ (Rodolpho Amoedo)



Rodolfo Amoedo, *Marabá*, 1882, óleo/ tela, 120 x171 cm, MNBA, Rio de Janeiro.



Rodolfo Amoedo, *Estudo para Marabá*, 1882, óleo/ tela, 65,5 x 89 cm, MNBA – (Reserva Técnica), Rio de Janeiro.



Rodolfo Amoedo, 1882, óleo/tela, 120 x 171 cm, MNBA, Rio de Janeiro. (Recorte da tela em exposição no MNBA, Rio de Janeiro)

Na linha biográfica do romântico Gonçalves Dias, remonta-se um percurso de vida de muita sensibilidade, consciência e dor do existir. Em sua obra, projeta amor, sentimentos de frustrações, de construção e reafirmação da identidade brasileira, exaltando em suas poesias o indígena massacrado pela colonização e ressaltando predicados do gentio e o lamento dos apartados da cultura europeizada branqueada dominante, simbolizados pela mestiça de seu poema Marabá.

Livre ao entendimento do interpretante, se a poesia Marabá for lida pela inversão do gênero, é possível identificar Gonçalves Dias e o sentimento emanado da dor de não poder viver seu grande amor com Ana Amélia, justamente por ser mestiço. No poema Marabá, o poeta ascende o “eu lírico feminino”, que, na verdade, é uma mulher que traz nas veias dois sangues, amalgamando duas raças, e que, num momento de introspecção, suscitam questionamentos de pertencimentos e de identidade.

Num movimento poético, a personagem Marabá busca a compreensão de si mesma, enquanto canta os versos se descrevendo num corpo de mulher que recebe comparações com elementos da natureza: “é alvo meu rosto da alvura dos lírios, da cor das areias batidas do mar; as aves mais brancas, as conchas mais puras, não têm mais alvura, não têm mais brilhar”. Com ênfase no ambiente paisagístico, Gonçalves Dias situa a mulher como a própria natureza, corpo sensual e belo, mas estigmatizado pela raça que lhe causa espanto e dor por causa da mestiçagem e do branqueamento. Em relação à sofreguidão de Marabá, não se assinala uma dor física, mas uma dor simbólica de uma morte psicossocial sentida por sua natureza mestiça.

O autor descreve Marabá como uma jovem índia miscigenada, que se sente rejeitada pelos homens de sua tribo. Ela não entende por que ninguém a desejava apesar de a cor de sua pele, de seus olhos e cabelos – comparados a elementos belos da natureza – a colocarem em pé de igualdade com o que há de mais belo. Numa leitura de conteúdo subjacente, Marabá sente o desejo de ser aceita como índia, apesar de sua aparência exótica que em muito destoa etnicamente dos seus, já que é prova irrefutável da desonra que acontece em sua tribo, restando-lhe tão somente um lamento solitário. Chamam atenção os versos “quero antes uns olhos bem pretos, luzentes”, “Uns olhos fulgentes”, “Bem pretos, retintos, não cor d'anajá!”. Ela quer ter olhos pretos “originais”, não os amarelados frutos da mestiçagem.

Numa transposição da poesia romântica para a arte em tela realista, salienta-se que alguns pintores do século XIX, dentre eles Rodolpho Amoedo, traziam em suas criações

artísticas a figura do corpo sob a base do ensino acadêmico brasileiro, “cientes de que deveriam seguir estritamente as regras ditadas pela Academia Brasileira” (JORGE, 2010, p. 1).

Amoedo apresentou Marabá em 1882, no *Salon*, uma exposição que se realizava desde o século XVIII em Paris. Essa era uma ótima oportunidade para um jovem artista ganhar fama. Entretanto, no Brasil, a receptividade não foi percebida por parte dos críticos, sob a alegação de que Amoedo havia modificado, na tela, a Marabá descrita por Gonçalves Dias em sua poesia, já que esta havia a fonte primeira para criação de sua obra em tela. Nesse contexto, importante também ressaltar que o ambiente de arte de salão, na França, apresentava, com seus ilustres professores, o estilo *pompier* e o *néo-greco* como paradigmas artísticos num intrincado e variado universo da arte acadêmica nutrido pela questão religiosa, mitológica do estilo histórico e que ia ao encontro do anseio francês aristocrático.

Entretanto, os artistas brasileiros que estudavam na França encontraram as referências iconográficas em artistas-professores da pintura de salão que dissolveram, ao longo da segunda metade do século XIX, as divisões categóricas dos gêneros de pintura com o novo gênero híbrido. Eram professores da pintura de gênero histórico anedótico, alicerçados nos princípios acadêmicos e na demanda da população por narrativa muitas vezes lúdica, garbosa ou até mesmo erótica. Tais referências pesaram sobre as criações artísticas no que dizia respeito à construção de um corpo simbólico que, através de um texto visual, instigasse percepções de corpos imaginados na cultura brasileira.

Comum a todo processo de aprendizagem, tudo que se aprende se ancora na memória e serve de base para as ações, logo, não poderia ser diferente com os artistas brasileiros. A apreensão da linguagem visual europeia uniu-se às narrativas históricas brasileiras para que o gênero do nu se alinhasse intensamente ao novo gênero histórico anedótico, que é, na visão de Blake e Frascina (1998, p. 50) um “produto típico” do constructo social moderno.

Ao imergir num conjunto de reflexões sobre o corpo feminino sexualizado como um território de representações do contexto sociocultural brasileiro do século XIX, observa-se que Marabá passa a ser um símbolo da mulher oitocentista, que traz para a realidade nua e crua a representação simbólica do contexto cultural, político e social. Num caldeirão efervescente de paradoxos, tal representação imbricava relações de poder, repressão à

sexualidade e ao erotismo; ao mesmo tempo, porém, permitia aos pincéis e à arte trazerem o nu de maneira forte, como forma de dar voz a um modo de viver.

Para conferir mais densidade à leitura, a partir de agora serão utilizados elementos da semiótica na vertente de Peirce, com ênfase em duas tricotomias mais relevantes para o tipo de estudo pretendido, a saber: 1) ícone, índice e símbolo; 2) primeiridade, secundidade e terceiridade.

A imersão no contexto da Marabá, de Amoedo, provocada à luz da semiótica peirciana, revela um espaço para novas perspectivas de leitura, devido à potencialidade do signo em se manifestar sob a forma de inesgotabilidade. Nesse empenho, Santaella (2014) afirma ser a semiótica a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis. Partindo-se de tal pressuposto, calca-se a coleta de dados icônicos<sup>13</sup>, a partir de critérios, como: os traços de representatividade do corpo poético descrito no canto Marabá, por Gonçalves Dias, na releitura de Amoedo. Na pintura o corpo é caracterizado pelo olhar do interpretante, Amoedo. O novo signo se apresenta marcado por um corpo nu feminino; a relevância deste novo ícone (um corpo sexualizado) está na trama simbólica representativa de um Brasil nos oitocentos.

Com efeito, o fato de a semiótica ser uma filosofia científica da linguagem, conforme salienta o próprio Peirce, levou-o a postular seus estudos ao que ele próprio chamou de *Categorias do Pensamento e da Natureza*, ou *Categorias Universais do Signo*. (PEIRCE, 1993). Imergindo na obra em estudo, observa-se a presença de signos importantes e enigmáticos que estruturam o dito no não dito, como revela Foucault:

[...] é preciso renunciar a todos os temas – tradição; influência; desenvolvimento e evolução; mentalidade ou espírito; tipos e gêneros; livro e obra; ideia da origem; já-dito e não dito – que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade e dispersão temporal, que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado... Não remetê-lo à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo da sua instância (FOUCAULT, 1986, p. 28).

À luz da semiótica, “os signos não têm um significado único e geral. Eles deflagram com maior ou menor probabilidade um determinado tipo de significado na mente do destinatário” (BORDENAVE, 2002, p. 47). Pierce esclarece que nenhum pensamento, nenhum raciocínio pode prescindir dos ícones e índices:

---

<sup>13</sup> *Ícone* deve ser entendido aqui como o que já está degenerado, portanto, traduzido em significante, ou nome *Marabá*.

[...] o mundo real não pode ser distinguido do mundo da imaginação por nenhuma descrição. Daí a necessidade de pronomes e índices, e quanto mais complicado o objeto, maior a necessidade deles [...] Todo raciocínio dedutivo, mesmo que um simples silogismo, envolve um elemento de observação; ou seja, a dedução consiste em se construir um ícone ou diagrama onde as relações de duas partes deve apresentar uma completa analogia com aquelas partes do objeto de raciocínio, consiste em se experimentar na imaginação, e em se observar o resultado, de modo a descobrir relações ocultas e despercebidas entre as partes (PIERCE, 1974, p. 37).

Nesse viés, caminha-se de forma anticartesiana para a correlação dos resultados icônicos, observados na obra, com a inclusão das inferências, ou seja, processo de tradução sígnica por parte da pesquisadora. Em outras palavras, como ressalta a teoria peirciana, quanto maior a complexidade do objeto, maior a necessidade de índices. Nesse diapasão, o corpo de Marabá está como um corpo simbólico, produto da imaginação e da possibilidade de dizer algo em relação à realidade que se desloca e se articula no tempo, de modo que a nudez se pronuncie e se conecte a uma verdade maior, numa outra forma de expressão representativa. Ao sujeitar o nu feminino em Marabá, Amoedo apresenta, numa perspectiva etnográfica, um corpo miscigenado que, se pensado sob a ótica topográfica, faz conexão com o coração do Brasil.

É importante, no entanto, lembrar que os artistas, poetas e romancistas do século XIX se assentavam em padrões éticos e estéticos da elite branca, que por vezes bancavam seus estudos na Europa, de onde traziam influências etnográficas e estéticas que influenciaram em suas criações, a ponto de através delas ser possível a leitura sobre as relações de gênero e etnia como relação de poder. Nesse sentido, inicia-se uma imersão no constructo simbólico de Marabá, a partir da observação do que Amoedo trouxe sobre o “olhar o corpo diferente”, tabu no século XIX, sendo este corpo caracteristicamente brasileiro e distinto pelos matizes de tons étnicos, ainda idealizados e exaltados pelo romantismo e degenerado por alguns olhares no realismo.

Para deflagrar a semióse que a obra pode despertar num leitor menos desavisado, procedeu-se (por meio do Quadro 1 – Índices e Símbolos - abaixo) à explanação dos dados que interessam à discussão da questão-problema e objetivos elencados nesta pesquisa, sob a égide da semiótica peirciana, a saber:

Quadro 1 – Índices e Símbolo

ÍNDICES (pistas)	SÍMBOLO
<p>O principal índice levantado na Marabá de Amoedo advém de um <i>representamen</i> que gera <b>ícone degenerado</b>, ou seja, o pintor faz uma releitura da poesia de Gonçalves Dias e modifica algumas características da personagem, como a cor dos olhos, a cor dos cabelos, problematiza conflitos fundamentais na hierarquização de gêneros, característica própria da pintura acadêmica: oscilação entre o nu e a pintura histórica em posição épica.</p>	<p>“O ícone, de acordo com Peirce, é definido como um signo que possui caráter sógnico simplesmente devido às qualidades (de primeiridade) materiais próprias a ele” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 144) (quali-signo icônico)</p> <p>“Apesar de os signos pertencerem à categoria da terceiridade, já que eles unem um primeiro, a saber, o veículo do signo (<i>representâmen</i>), a um segundo, o objeto representado no signo, em um terceiro, a consciência interpretativa, os aspectos da primeiridade e da secundidade podem, em certos casos, predominar, de maneiras distintas, no signo.” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 143)</p> <p>Quali-signo icônico: um <i>perceptum</i> “sem referência pode ainda ser interpretado como signo ou [...] um signo sem objeto não representa um paradoxo semiótico?” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 145).</p> <p><b>Para Peirce não há contradição porque pode haver a autorrepresentatividade do signo: um signo pode ser signo de si mesmo.</b> (grifo nosso) (eis uma possibilidade hipotética a que <b>Peirce denomina Signo Degenerado, em oposição ao Signo genuíno</b>) (grifo nosso).</p> <p>“Quali-signo icônico: <b>signo degenerado que se refere a si próprio.</b> (grifo nosso); nega-se a relação referencial, o observador precisa abrir mão da ilusão da referência, concentrando-se na materialidade do signo, na primeiridade”.</p>
<p>Amoedo reedita a personagem mestiça e sexualizada em dois momentos: o que chora a dor da exclusão e rejeição caracterizando de maneira visual com <b>uma lágrima no olho esquerdo de Marabá, num rosto em posição de perfil;</b></p> <p><b>Num rosto em posição voltada para frente, não existe lágrima em Marabá.</b></p>	<p><b>“As lágrimas</b> [...] expressam o alívio imediato, escoamento do traumático pelo universal da palavra, compartilhando sua história, sobre a qual [...] não é capaz de conter a emoção. Com elas, caem por terra os sonhos de uma vida familiar e a simples imagem de um conflito necessário para seguir o rumo [...] para recriar o cotidiano” (KETZERI; SOUSA, 2012, p. 4).</p>
<p>O <b>corpo</b> que Amoedo apresenta é <b>assimétrico em seus contornos na composição corpórea:</b> pés com traços finos, perfeitos e delicados, pernas longas com joelhos e quadril grandes e desproporcionais, seios pequenos, arredondados e rijos.</p>	<p><b>Pernas:</b> “A perna é um símbolo de vínculo social. Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias. <b>Reveste-se, portanto, de importância social</b>” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 710) (grifo nosso).</p> <p><b>Pernas e Pés:</b> O pé, prolongando a perna, tem simbolismo complementar: a perna cria os laços sociais, o <b>pé</b> é deles o <b>senhor e a chave</b>. Por extensão a perna está para o corpo social como o pênis para o corpo humano: <i>é o instrumento do parentesco</i></p>

	<p><i>uterino e das relações sociais</i>, como o pênis é o instrumento da consanguinidade. “A perna, como o membro viril, é símbolo de vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 710).</p> <p><b>Joelhos:</b> representam como símbolo o <b>engendrar humano</b>, eles deveriam ser objetos de atenção e carinho. Na tradição judeu-cristã os joelhos falam da procriação realizada, da criança benigna e bendita em cada ser humano e do coroamento do crescimento interior (MENDONÇA, 2004, p. 9).</p> <p><b>Coxas:</b> As coxas evocam a adolescência e as passagens iniciáticas do amadurecimento que preparam para a experiência sexual, para a reprodução, para a entrada na idade adulta, a passagem do homem na tríade Hod, Netsach e lessód (MENDONÇA, 2004, p. 9).</p> <p><b>Seios:</b> “os seios são símbolos de proteção, sobretudo <b>símbolo da maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos</b>. É ligado à fecundidade e ao leite, o primeiro alimento; são associados às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 820).</p> <p>“[O seio] ocupa na obra freudiana, um papel central na primitiva experiência de satisfação do bebê, impulsionada por suas necessidades vitais. Este contato corporal entre a mãe e o bebê, mais especificamente o seio, ficará associado à <b>representação tanto de satisfação como também de frustração</b>, daí que a representação do seio materno é estabelecida como uma imagem mnemônica do objeto, sendo reativada em situações de tensão e desejo. O seio acaba se tornando um dos lastros da <b>constituição da sexualidade feminina</b> [...] O seio na realidade é um <b>órgão singularmente</b> marcado por características únicas na vida da mulher, é um <b>órgão sexual</b>, de intenso investimento <b>erógeno</b>, além de <b>suporteidentificatório</b> para a menina. Já para Lacan, o seio seria um destes objetos de valor simbólico, representante do dom da potência materna e estará sempre presente ao longo do processo identificatório” (SOARES, 2009, p. 3).</p>
<p><b>Lábios carnudos e sensuais da negra entregues à mestiça.</b></p>	<p>“A fim de reforçar o erotismo da construção: os lábios grossos e úmidos pedem o beijo” (DUARTE, 2009, p. 67).</p>
<p>Na <b>poesia</b>, Marabá <b>não</b> está <b>nua</b>; contudo, na tela, Amoedo traz <b>a sensualidade da</b></p>	<p><b>Nudez:</b> “se a nudez do corpo aparece muitas vezes no Ocidente como um signo de</p>

mulher mestiça brasileira através do corpo nu de Marabá.	sensualidade, de degradação materialista, é preciso lembrar, primeiro, que esse não é de modo algum um ponto de vista universalmente partilhado; segundo a tradição cristã, é a consequência do pecado original, da queda de Adão e Eva [...] É muito natural que a nudez também designe a pobreza e a fraqueza espiritual e moral” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 710).
--	--

Enveredar pelos enigmas de Marabá é possibilitar uma viagem em direção às origens constitutivas brasileiras e trazer à tona perguntas originais: a) “quem foi o Outro que nos designou desde o começo?”; b) “que corpo temos desde de que o Outro nos designou?”.

Ler o corpo nu e sexualizado da Marabá, de Amoedo, oportuniza novos olhares reflexivos acerca do aparato social e das relações de poder que intercruzavam e constituíam, muitas vezes velado, o *modus vivendi* dos corpos do século XIX, pensados aqui pelas abordagens plurissignificativas, a partir do olhar do interpretante permitido pela semiótica peirciana. A semiótica, dessa forma, abre as lentes de leitura para o estudo da obra musealizada, uma vez que, assim como a Museologia, a semiótica busca aporte no entendimento da relação fenomenológica existente nas coisas. Dessa visão simbólica, emergiram as reflexões sobre a correlação histórica do corpo nas instâncias de poder dos oitocentos, por muitos, registradas, denunciadas, ressaltadas ou questionadas. A título de complemento ideológico, Bourdieu elucidada:

Trazer à luz tudo o que está oculto tanto pela *doxa*, cumplicidade imediata com a própria história, como pela *alodoxia*, falso reconhecimento baseado na relação ignorada entre duas histórias, que leva a reconhecer-se numa outra história, a de uma outra nação ou de uma outra classe, a pesquisa histórica fornece os instrumentos de uma verdadeira tomada de consciência ou, melhor, de um verdadeiro autodomínio (BOURDIEU, 2012, p. 104-105).

Imergindo mais densamente na análise pelo **ícone degenerado**, que, segundo Peirce, em oposição ao signo genuíno (que se refere a si próprio), nega a relação referencial mantida com o primeiro objeto (a “Marabá” do poema de Gonçalves Dias), ou seja, o observador precisa abrir mão da “ilusão da referência”, concentrando-se na materialidade do novo signo, desencadeando todo o ciclo a partir de uma nova perspectiva de primeiridade, instaurada a partir do momento em que se defronta com a “Marabá” de Amoedo. Nas trilhas do ícone degenerado, Amoedo faz uma releitura da poesia de Gonçalves Dias. Além de caracterizá-la pictoricamente, **modifica** algumas características da personagem, como a cor

dos olhos, a cor dos cabelos, sobretudo apresenta Marabá despida, nua, detalhe que em momento algum foi explicitado na poesia.

A semiótica peirciana oferece suporte para a compreensão desse acontecimento da arte, através das relações triádicas, nas quais se fundam as semioses. Numa abordagem didática, compreende-se que, em princípio, toda forma de representação se encontra no campo do abstrato, na medida em que a mediação sígnica representa alguma coisa sob alguma ótica, existindo assim uma modificação representacional. Para ocupar a função de representar, o signo sugere a si próprio em relação a um objeto e, assim, aparta seus atributos ou suas probabilidades de significação. Nas semioses, há uma janela para uma modalidade de pensamento que não necessita de racionalismo propriamente dito.

No palco da arte, a **sensibilidade** é o ingrediente que explicita da melhor maneira a categoria peirciana da **primeiridade** (diz respeito à qualidade, à percepção, ao impacto diante do que se vê), desencadeamento de sensações, aflições, angústias, conflitos, próprios da **secundidade** (aspecto do singular – sentimento) até atingir a **terceiridade** (generalidade, possibilitando a leitura numa visão de senso comum), que consubstanciam as relações entre o signo, o objeto e o interpretante.

A primeiridade não se encaixa numa categoria conceitual, mas sim relacional, consentindo um fluxo comunicacional e direções semióticas em múltiplas áreas do conhecimento. No caso de Marabá, o signo na **primeiridade** é caracteristicamente região do ícone, ligado ao momento de aflição, angústia, indagação existencial, na tentativa de resgatar o que não sabe que se perdeu. Traduz a dor do vazio existencial na obra genuína, “a poesia de Gonçalves Dias”. Amoedo, todavia, na recriação de Marabá, novo signo ou ícone degenerado, constrói a imagem de uma mulher que, mesmo mergulhada em suas dores existenciais, está nua, como se não tivesse medo, nem vergonha de ser quem é, ou seja, pronta para enfrentar a vida! Assim, os artistas que se propõem à releitura de outros trabalhos, como no caso de Amoedo com relação à Marabá, de Gonçalves Dias, produzem signos indiciais e simbólicos durante o processo de construção sígnica, sendo a obra o fruto de uma ordem da primeiridade em distintos níveis.

“Se a secundidade é uma relação existencial, o índice é genuíno. Se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado.” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 148). Partindo desse postulado, Marabá, de Amoedo, se apresenta como índice degenerado, porque nasce de uma referência de uma índia mestiça que já fora retratada, cujas características apresentadas na matriz poética são relidas e transformadas. Na imagem em questão,

Amoedo evidencia conflitos fundamentais na hierarquização de gêneros, característica própria da pintura acadêmica, que retrata a oscilação entre o nu e a pintura histórica em posição épica.

A **terceiridade simbólica degenerada** em relação à primeiridade **é a pintura simbolista**, na medida em que os signos mantêm uma relação de similaridade com os objetos (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 148). Nesse pressuposto, Amoedo traz no nu de Marabá a chave da alteridade sensual, desarticulada do imaginário primário, inscrevendo-a no corpo de outra etnia (ou raça, como se tratava nos oitocentos), de modo que a nudez não fosse algo ou um fato inconveniente e que incomodasse à elite da corte e ao público, mas que traduzisse as práticas discursivas de hegemonia social.

Observa-se que, na pele embranquecida de Marabá, Amoedo manteve a originalidade da poesia, trazendo o sentido de manutenção da integridade social da raça dominante, resguardando-se à mestiça o atributo da sensualidade, exposta no corpo despido, bem como uma ideia de corpo sem pudor, pronto para o que der e vier, em oposição à repressão dos corpos e da sexualidade que havia no século XIX.

Retomando o sentido primeiro do ícone, Marabá não foi aceita por ter um corpo mestiço, entretanto registrou-se, através do seu corpo nu, um olhar sobre uma identidade feminina da brasileira vista nos moldes do século XIX.

Tivemos nossa identidade, enquadrada, definida pelo Outro estrangeiro no nosso nascimento, digamos assim, eles traziam esse enorme poder simbólico que é esse poder de nomear o outro, este Outro que nos definiu, como o Outro, que se definiu desde o princípio como superior, como civilizados, em oposição a nós, os bárbaros, os canibais, incivilizados, os mestiços etc. Nomear é como tomar posse! (VELOSO, 2015, entrevista em documentário – TV Senado).

O corpo alegórico tem em sua gênese a função de expressar algo diferente, assumindo a função de um signo com forma e estilo para representar alguma coisa ou um valor abstrato, outorgando às artes plásticas a mágica de dar vida e personificação ao intento do artista de representar o mundo ou, quem sabe, se representar nele. Assim, a personagem Marabá, criada por Amoedo, representa etnicamente, embora revestida de uma alva tez, várias mulheres de etnias diferentes para a constituição de sua identidade e da(s) identidade(s) brasileira(s) em processo educativo identificatório.

As descrições étnicas correspondem à personificação de uma mestiça (cabelos negros, olhos escuros, pele de cor branca) trazem também, além do corpo nu, outros índices relevantes à representação pictórica, como **corpo assimétrico em seus contornos**

**na composição corpórea:** pés com traços finos, perfeitos e delicados, pernas longas com joelhos e quadril grandes e desproporcionais, seios pequenos, arredondados, rijos e **lábios carnudos**.

Os índices descritos acima provocam um deslocamento do sentido indianista apresentado no poema de Gonçalves Dias para uma atmosfera erótica na pintura de Amoedo, que instiga pensar em direção ao processo de reconstrução de imagem a partir dos discursos ideológicos. Isso porque “Imagens se tornam símbolos quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural” (NÖTH, SANTAELLA, 1998, p. 150).

A descrição realista de Amoedo no corpo de Marabá traz um discurso de pertença sociocultural do período dos oitocentos. Indica uma imperceptível mudança de foco no que tange ao destaque dos elementos raciais na constituição étnica brasileira. Diminui a ênfase à figura indígena, em destaque até então como um ícone genuinamente brasileiro e, portanto, símbolo identitário do Brasil, fazendo emergir sutilmente a figura do mestiço resultante da miscigenação racial brasileira, de modo a situar o produto dessa mistura de raças, *a priori*, branco, negro e índio, como o verdadeiro biótipo do corpo brasileiro.

Com seu estilo, Amoedo apresentou uma Marabá (uma mulher mestiça) com características muito peculiares, as quais, levantadas como índices neste estudo, possivelmente servem de pistas a respeito dos sentimentos e ideias que povoavam as cabeças e os discursos ideológicos nos oitocentos.

Em meio a muitos acontecimentos significativos para os rumos da história brasileira nas décadas finais dos oitocentos, como a falência do império, a iminência da Proclamação da República, a abolição da escravatura, entre tantos outros eventos, circulavam discursos, mesmo disfarçados, que buscavam a manutenção do poder político e econômico da elite branca. Nesse período de tanto preconceito de raça, transferia-se do índio para o mestiço a representação simbólica do valor do Brasil. Mas,

Seria talvez mais correto dizer que eles [os intelectuais] viam aquelas ideias [raciais europeias] através de sua realidade. A elite branca brasileira já tinha em sua própria sociedade os elementos necessários para forjar sua ideologia racial. Tinha aprendido desde o período colonial a ver os negros como inferiores. Tinha também aprendido a abrir exceções para alguns indivíduos negros ou mulatos. Qualquer europeu ou americano que postulasse a superioridade branca seria necessariamente bem recebido. Ele traria a autoridade e o prestígio de uma cultura superior para ideias já existentes no Brasil. Os brasileiros teriam apenas de fazer alguns ajustes. E os fizeram. Para formular o “problema negro” em seus próprios termos, eles descartaram duas das principais suposições das teorias racistas europeias:

a natureza inata das diferenças raciais e a degeneração dos sangues mestiços (SCHNEIDER, 2005, p. 75).

A vida, como um cenário humano, permeada por constantes discursos de negociação ideológica e práticas dominantes, teve no período dos oitocentos a literatura e a arte como instrumentos midiáticos que divulgavam ideias, anseios e reforçavam o discurso da ordem do momento. Nesse sentido, Pinheiro (2012, p. 250) destaca a preocupação de Foucault em “sustentar seu argumento de que cada momento histórico produz determinado tipo de organização cultural, que, por sua vez, implica em modos específicos de conceber e ordenar o mundo em que vivemos”.

O índice da representação da pele branca em Marabá, de Amoedo, apresentada também na poesia de Gonçalves Dias, aponta a projeção do mestiço ao modelo ideal europeu. O reconhecimento do mestiço

não significava um abandono do anseio pelo branqueamento da nação, algo que Romero defendia abertamente e julgava essencial. Visto por este prisma, o processo miscigenatório tinha a incumbência de manter os vínculos com nosso passado, com as raças fundadoras. Contudo, o branqueamento da população seria inevitável e natural pela superioridade numérica e intelectual dos brancos: o tráfico de escravos havia cessado e a extinção dos indígenas era perfeitamente verificável como uma espécie de processo de seleção natural. Esta premissa resvala nas ambiguidades do pensamento romeriano: a defesa do branqueamento não implicava em uma crença na descartabilidade total de índios e negros [...] (COSTA, 2013, p. 75).

Ao observar a Marabá da poesia de Gonçalves Dias e a Marabá na pintura de Amoedo, alguns índices diferem as duas Marabás; entretanto, em ambas, a cor da pele chama atenção, por se apresentarem como “brancas”, num contexto de mestiçagem. Buscando entendimento sobre a convergência desse índice nas duas criações, recorre-se a Bourdieu (1997), que postula sobre as classes superiores que dominam, no caso daqui, a branca, e assevera que são distintas e fragmentadas segundo determinada estrutura de distribuição dos diferentes tipos de capital, particularmente, do capital econômico e do capital cultural que foram utilizados como princípio de diferenciação do espaço social.

Nesse sentido, situando a pintura de “Marabá” num contexto espaço-temporal dos oitocentos, a pele branca traz um recorte da ordem social vigente no contexto europeu que não favorecia enxergar o mestiço como representante legal e constituinte da nação brasileira. Ao contrário, manter os olhos sobre a origem indígena e negra – retomando sempre a lembrança das marcas indeléveis atreladas à degeneração – produzia

discriminação racial, reforçando que brancos europeus e mestiços em nada se assemelhavam, nem mesmo na cor da tez.

No final do século XIX e primeiras décadas do XX os franceses se questionavam sobre o “grupo étnico” enquanto os ingleses sobre a “raça” em suas colônias – por sua vez, reverberando e reformulando a tradição de conhecimento do Outro construído no Novo Mundo a partir do século XV. Passou-se de “raça”, e a conseguinte biologização da cultura e da diferença para “etnia”, “tribo” e “nação” (SANSONE, 2008, p. 165).

Assim, como já dito anteriormente, a arte e a literatura desempenhavam uma função midiática no século XIX, que, em determinados contextos, por vezes não raras, expressavam e divulgavam a negação às possibilidades da mestiçagem e seus benefícios para um país vindouro, realçando o branqueamento da pele através de suas personagens. Um bom exemplo disso na literatura é o que ocorre na obra “A Escrava Isaura”, escrita por Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, na qual o escritor romancista brasileiro dos oitocentos retrata a mestiça linda, delicada, de pele clara (com mensagem subjacente para o realce da beleza cativa do corpo da mestiça), criada como filha na casa grande, que despertava paixões e encantamentos nos homens de várias origens sociais, do seu senhor ao jardineiro, ao feitor e até mesmo ao seu próprio irmão. Assim, a literatura já apresentava a figura do homem branco sob o hipnotismo do corpo sedutor da mestiça.

A Marabá do poema de Gonçalves Dias, com a pele branca, assim como a Escrava Isaura, de Bernardo Guimarães, são personagens que corroboram a negação da consagração do mestiço como um símbolo do novo mundo no período dos oitocentos, com a real cor de pele mestiça, contanto que não se negasse a atração do branco pelo corpo sexualizado mestiço como propaganda positiva da miscigenação brasileira. Esse é um índice capturado no ícone degenerado da Marabá, de Amoedo, quando o artista apresenta na figura imagética o corpo nu, numa perspectiva de paisagem natural, como canal de aceitação e aprovação do público da época, haja vista a premiação recebida através da referida obra no *Salon* de Paris. Neste constructo simbólico, ao apresentar a figura imagética do corpo nu sexualizado de Marabá, recorre-se às abordagens de Schneider acerca dos postulados bourdianos, no que tange às tramas simbólicas. Entende o autor que

a constituição do campo literário dá-se na troca de forças com outros campos, sobretudo com a chamada “Segunda Revolução Industrial”, a produção artística e seu produtor passaram a dialogar com novos sujeitos: o capitalista, o empresário, o comprador de bens, cujo valor simbólico e cultural pode ser trocado por moeda (SCHNEIDER, 2005, p. 39).

Na Marabá, de Amoedo, outro índice capturado foram as pernas e pés, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 710), apresentam-se como “um símbolo de vínculo social.

Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias. Reveste-se, portanto, de importância social”. Para os referidos autores, o pé, prolongando a perna, tem simbologia complementar:

[...] a perna cria os laços sociais, o pé é o senhor e a chave. Por extensão, a perna está para o corpo social como o pênis para o corpo humano: é o *instrumento do parentesco uterino e das relações sociais*, como o pênis é o instrumento da consanguinidade. A perna, como o membro viril, é símbolo de vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 710).

Seguindo tal pressuposto, submetendo-se os pés de Marabá à lente semiótica dos autores aqui referenciados, a observação como interpretante/interpretâmen desencadeia uma conexão do pé, de origem europeia, pelas características e formatos delicados que foram observados, como a chave de entrada, a conquista deste território: entrou pelos pés que aqui foram colocados! As pernas delicadas e longas, como símbolo de aproximação e estabelecimento de vínculos ou relações sociais duradouros e profundos, ou seja, o pé, como chave de entrada, marcou território e disse a que veio.

No fascinante deslindar dos índices, os **joelhos** da Marabá, de Amoedo, são retratados pictoricamente através de um desenho de joelhos grandes, grossos e fortes. Na perspectiva científica, anatômica e fisiológica, concebem-se joelhos como “uma articulação intermediária do membro inferior. É principalmente uma articulação com um grau de liberdade – a flexão e extensão – que lhe permite aproximar ou afastar mais ou menos a extremidade do membro da sua raiz” (RODRIGUES; SILVA, 2003, p. 1). Num contexto simbólico apresentado por Mendonça, os joelhos

Representam como símbolo o **engendrar humano**, eles deveriam ser objetos de atenção e carinho. Na tradição judaico-cristã os joelhos falam da procriação realizada, da criança benigna e bendita em cada ser humano e do coroamento do crescimento interior (MENDONÇA, 2004, p. 30).

A semiose gerada do índice das pernas posiciona-as como simbólico de vínculo das relações sociais. Partindo dessa premissa, os joelhos, na perspectiva de Mendonça (2004), seriam elementos de ligação, sustentação e flexibilização de todo o corpo social que se constitui na junção de raças, no caso, europeus, indígenas e negros, e que, por sua função importante, deveriam ser cuidados com demasiado carinho e atenção. Com a permissão da semiose, abre-se aqui uma indagação simbólica e hipotética de que sobre os joelhos estão calcados o “peso” do sucesso ou do fracasso do olhar social sobre a miscigenação, à junção de raças desde o início da história brasileira, simbolizando a necessidade de serem fortes para dar sustentação.

O índice **coxas** evoca a adolescência e as passagens iniciáticas do amadurecimento que preparam para a experiência sexual, para a reprodução, para a entrada na idade adulta (MENDONÇA, 2004, p. 9). O que se pode observar, na figura imagética de Marabá, de Amoedo, é que as coxas são longas e se encontram deitadas, em posição de preservação da intimidade, da sexualidade, o que poderia representar que “[...] ser livre em relação aos prazeres é não estar a seu serviço, é não ser seu escravo.” (FOUCAULT, 2010, p. 74).

A relação apresentada por Mendonça (2004) é a de que, entre as coxas, está a preparação para a experiência sexual. A posição das pernas, sobrepostas e fechadas, pintadas por Amoedo, em Marabá, dá pistas de uma reserva em relação à sexualidade, por vezes apontada na história dos oitocentos, não com o sentido de prazer, mas como instrumento de controle, dominação e usurpação do desejo de sentir, imbricado nas redes dos discursos científicos, religiosos, econômicos, sobretudo ideológicos, do saber e do poder sobre uma nação em constituição.

[...] a sexualidade é o nome dado a um dispositivo histórico [...] à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles, das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e poder (FOUCAULT, 1993, p. 100).

Uma vez lidos como índices, os **seios** aparecem, na figura imagética da Marabá, de Amoedo, apresentados em formato arredondado, firme e pequeno, emoldurados por uma alva tez. “Seios são símbolos de proteção, sobretudo símbolo da maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos. São ligados à fecundidade e ao leite, sendo o primeiro alimento; são associados às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 820).

A partir da visão dos autores supramencionados, os seios são fonte de alimento e símbolo da maternidade, portanto, nos seios de Marabá, de Amoedo, estariam a presença e a marca da matriz étnica brasileira. Os seios, interpretados aos olhos da semiótica peirciana, revela-se à pesquisadora um apontamento para a matriz europeia da mestiçagem brasileira como aquela que faz nascer, que dá “segurança” e provê recursos, por isso o formato dos seios se assemelha ao do padrão feminino europeu, e não ao da indígena, muito menos ao da africana.

Já na perspectiva da Psicanálise freudiana, o sentido simbólico da maternidade atribuída aos seios é ampliado, ligando-os à fonte de manutenção da vida pelo prazer, atribuindo-lhes, assim, um valor simbólico da erotização singular feminina, que assume

também, na visão lacaniana, um valor simbólico da potência materna no processo de identificação.

[O seio] ocupa, na obra freudiana, um papel central na primitiva experiência de satisfação do bebê, impulsionada por suas necessidades vitais. Este contato corporal entre a mãe e o bebê, mais especificamente o seio, ficará associado à representação tanto de satisfação como também de frustração, daí que a representação do seio materno é estabelecida como uma imagem mnemônica do objeto, sendo reativada em situações de tensão e desejo. O seio acaba se tornando um dos lastros da constituição da sexualidade feminina [...] O seio na realidade é um órgão singularmente marcado por características únicas na vida da mulher, é um órgão sexual, de intenso investimento erógeno, além de suporte identificatório para a menina. Já para Lacan, o seio seria um destes objetos de valor simbólico, representante do dom da potência materna e estará sempre presente ao longo do processo identificatório (SOARES, 2009, p. 3).

Na égide da semiótica, olhando os seios como um índice de sexualidade, a Marabá, de Amoedo traz seios bonitos, porém pequenos, marcando o corpo feminino sexualizado nos oitocentos nas complexas tramas da repressão. Como pode ser observado nas imagens de Marabá apresentadas aqui, anteriormente, Amoedo faz duas pinturas imagéticas de Marabá, quando reedita a personagem mestiça em dois momentos distintos, mantendo, porém a mesma posição do corpo: o que chora a dor da exclusão e rejeição à mestiçagem, caracterizando-o de maneira visual com uma lágrima que cai do olho esquerdo de Marabá, do rosto em posição de perfil e, em outro momento, pinta um rosto posicionado para frente, em cujos olhos não existem lágrimas.

Em lupa semiótica voltada para o rosto de Marabá em posição de perfil, do qual rola uma lágrima, Amoedo denunciou o olhar e o sentimento triste do excluído, distante, numa perspectiva de um olhar perdido, sem permissão ou convite para que o vejam!

As lágrimas [...] expressam o alívio imediato, escoamento do traumático pelo universal da palavra, compartilhando sua história, sobre a qual [...] não é capaz de conter a emoção. Com elas, caem por terra os sonhos de uma vida familiar e a simples imagem de um conflito necessário para seguir o rumo “[...] para recriar o cotidiano” (KETZERI; SOUSA, 2012, p. 4).

Não se trata de um corpo espelhado, tampouco de uma imagem prismática, mas sim do mesmo objeto com um índice, no caso, os olhos, como “espelhos da alma”, que retratam o estado de espírito de Marabá em torno de seu próprio eu/Ego, ou seja, a imagem que reflete sobre si mesma, revelando que, no fundo, ela também se rejeita. “O ego é, acima de tudo, uma entidade corporal, não somente uma entidade de superfície, mas uma entidade que corresponde à projeção de uma superfície” (FREUD, 1997, 179). Narciso acha feio o que não é espelho!

Um dos sentidos mais nobres, desde os gregos, é o sentido do olhar como o espelho, como reflexo do que somos o que Jeudy, a partir dos postulados lacanianos, traduz com maestria:

[...] a questão do corpo como origem das origens continua sempre presente na criação artística e, de uma maneira mais geral, em toda reflexão sobre a relação especular. Redescobrir o corpo tal qual ele pode ser imaginado do lado de cá dos efeitos do espelho, esta seria uma perspectiva cara aos artistas [...] Na vida quotidiana, as práticas de expressão corporal, colocadas para restituir ao corpo seu poder originário, demonstram o quanto essa obsessão por uma redescoberta da primitividade concerne a múltiplas técnicas. [...] Essa busca de um “corpo originário” serviu em grande parte para definir uma função social e cultural da criação artística (JEUDY, 2002, p. 80-81).

O olhar traz, em si, um sentido carregado de poder de discriminação, de classificação e de organização da realidade, uma capacidade de enquadramento do outro, numa espécie de grade feita de valores, de conceitos que preexistem àquele olhar. Por isso, ele tem tanta repercussão sobre a imagem que os brasileiros fazem de si mesmos. “Basicamente, pode-se conceituar imagem como a representação visual de um objeto ou como o fruto de uma projeção mental” (CARVALHO; GOMES, 2012, p. 154).

Em busca do corpo perdido, Marabá (o mestiço) chora num corpo que impõe uma lógica determinante do sentido, contudo se vê perdido diante de uma incerteza quanto à questão da ordem simbólica definida pelo poder que inscreve suas marcas, suas concepções reveladas pela cultura, que, de forma especular, é o olho que nos vê!

Entretanto, Amoedo, ao retratar em outra pintura a mesma Marabá, cujo rosto está voltado para frente, ao contrário do anterior, que de perfil se esquivava: os olhos são provocantes ao olhar de frente, como se estivessem chamando para encarar olho no olho. A provocação do olhar, nesse contexto, pode ser entendida como o fim do luto emanado da dor da constatação do olhar do Outro sobre o mestiço, fazendo brotar uma força, uma “raça” expressada através do olhar de frente, que será a mola propulsora para ressignificar a condição de existir dos mestiços brasileiros, dando-lhes novos rumos e atribuindo-lhes novos valores, transformando o canto em pranto de Marabá em encanto brasileiro!

“Pintar a superfície do corpo é escolher um modo singular de exibição; é, conforme cada um imagina, encontrar o meio de exprimir de si mesmo, o que seduzirá o Outro” (JEUDY, 2002, p. 88). E é nesse sentido que o rosto da Marabá, de Amoedo, manifesta-se com lábios carnudos, exóticos e sensuais da negra entregues à mestiça, à mulata, por fim, à

mulher brasileira, “a fim de reforçar o erotismo da construção”: “lábios grossos e úmidos pedem o beijo” (DUARTE, 2009, p. 67).

Como já enfatizado anteriormente neste estudo, ao longo do século XIX, a Literatura Brasileira contribuiu consubstancialmente para imprimir e associar como fator positivo da mestiçagem, a sensualidade e o erotismo, censurado para as mulheres brancas.

Embora em aparência igual à mulher negra – ainda condenada a uma vida destinada aos trabalhos subalternos – a situação da mulata é diferente. Segundo Roger Bastide, ela guarda as características da mulher branca, “com o acréscimo desta pontinha de fogo, dessa lascívia atraente, que lhe dá o sangue negro”. Interposta a meio caminho cromático entre brancas e negras, a mulata concentraria o exotismo das negras sem sofrer as desvantagens estéticas atribuídas às brancas. Bem ao contrário, a cor de sua pele parece servir muito bem para despertar a sensualidade, sugerindo atrativos inacessíveis à brancura nem sempre expressiva das jovens e das mulheres livres (HANCIAU, 2015, p. 3).

Nesta mesma abordagem, captura-se a nudez do corpo da Marabá, de Amoedo, como um índice em destaque, tendo em vista que, em momento algum, a Marabá da poesia de Gonçalves Dias. A Marabá (pintura) tem sua matriz, mas, diferente desta, ela está nua. Amoedo traz sua Marabá, além de nua, revestida da sensualidade da mulher mestiça brasileira.

Se a nudez do corpo aparece muitas vezes no Ocidente como um signo de sensualidade, de degradação materialista, é preciso lembrar, primeiro, que esse não é de modo algum um ponto de vista universalmente partilhado; segundo a tradição cristã, é a consequência do pecado original, da queda de Adão e Eva [...] É muito natural que a nudez também designe a pobreza e a fraqueza espiritual e moral (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 710).

O corpo de Marabá, de Amoedo, revelado nu, apresenta detalhes que são caracterizados como índices, como os lábios carnudos, quadril largo, seios rijos, aponta para uma descrição destinada ao corpo feminino mestiço no âmbito do imaginário, que constituiu o estereótipo da mulher brasileira sob o estigma da sensualidade da mulata.

Esses mulatos ou eram brasileiros ou não eram nada, já que a identificação com o índio, com o africano ou com o brasilíndio era impossível. Além de ajudar a propagar o português como língua corrente, esses mulatos, somados aos mamelucos, formaram logo a maioria da população que passaria, mesmo contra sua vontade, a ser vista e tida como a gente brasileira (RIBEIRO, 2006, p. 128).

Numa sociedade de valores patriarcais, o Brasil dos oitocentos ainda tinha a ideia de que as moças, para chegar ao casamento, deveriam trazer consigo a virgindade, mas os homens deveriam se firmar viris, sobretudo perante o social masculino da época que, de

certa forma, cobrava deles esse comportamento para marcar sua força masculina. Quanto à negra escrava, na condição de submissa ao seu senhor, era o feminino à disposição do sexo, suscitava-lhe o desejo de tê-la para se servir sexualmente. Esse imaginário era corroborado na literatura, como salienta Gilberto Freire, em *Casa Grande & Senzala*, numa frase que se tornou comum: “A negra, no fogão, a mulata na cama e a branca no altar”.

A partir de tais inferências oportunizadas pela perspectiva simbólica/semiótica, o corpo pode ser entendido como um produto da cultura, portanto “educado” para ser visto a partir das lentes do discurso do momento. Nesse sentido,

[...] a eficácia simbólica só se efetiva quando as categorias de percepção, apreciação e ação dos agentes correspondem (no duplo sentido) às estruturas objetivas das organizações sociais, por serem elas – as categorias – produto da incorporação dessas estruturas objetivas. Nesse sentido, certas categorias de percepção e apreciação estão nas estruturas mentais dos agentes, porque foram sendo forjadas em todos os procedimentos de sua aprendizagem social. Nessa aprendizagem, os agentes acionam *práticas* – individuais e coletivas – que interagem – conservando ou transformando – com as estruturas sociais. São essas práticas – e as representações que a elas subjazem e que delas derivam – que realizam a “vontade” e o poder de (e, depois, da) instituição dessas (novas) ordenações (PAIVA, 2003, p. 22-23).

Como já explanado no capítulo 1, o campo simbólico, se lido na perspectiva bourdiana, atua como agente primordial na construção do sentido social, articulando-se em diferentes níveis de realidade que alicerçam o mundo social através de sistemas de valores que atuam sobre campos sociais e de um *habitus* sobre práticas coletivas. Nesse âmbito, o corpo de Marabá, de Amoedo, incorpora a construção de um novo *habitus* e projeta um enquadramento no contexto social de características simbólicas em relação à mestiça brasileira, que atuam sobre práticas sociais e individuais a partir das percepções e do imaginário constituído acerca da estrutura da ordem do discurso do momento. O corpo nu de Marabá, de Amoedo, traz à tona a sexualidade dos corpos oitocentistas, marcado

[...] por técnicas (educativas) que dispõem os indivíduos quanto à quantidade e tipo de campo das investidas do capital, ou seja, com sua pertinência ao campo econômico (capital econômico) e a cultura acumulada (capital cultural) que geram internalizações de disposições (*habitus*) diferenciando os espaços (lugar do poder) a serem ocupados pelos homens e os homens entre si (REIS, 2012a, p. 182).

A nudez da Marabá de Amoedo permite, por intermédio da semiótica peirciana, reconhecer a dimensão dialógica do homem a partir do “facho da representação para o interpretante, significando que o signo é sempre inelutavelmente incompleto em relação ao objeto que ele representa” (SANTAELLA, 1995, p. 44). Nessa linha, isentando a tendência

da arte erótica no século XIX, a figura imagética de Marabá, de Amoedo, permite a reflexão à luz do pensamento foucaultiano sobre a sexualidade no século XIX.

Ao apresentar-se nua, estaria gritando, de forma transparente, em contraposição à repressão intensa à manifestação de sexualidade, como se o nu desvelasse a chave para a compreensão da individualidade e da subjetividade feminina, uma vez que o dispositivo da sexualidade a partir do século XIX era determinante para a formação ideológica de família, lugar definido para os afetos e os sentimentos de amor.

Não sendo aceita na tribo, foi negado o direito à Marabá (ao mestiço) de pertencimento, já que os guerreiros não a aceitavam para constituir família, *lugar* definido pelo discurso da ordem para ter direito aos sentimentos reconhecidos pelo discurso do poder<sup>14</sup>, sentimentos “certos” originários do contato sexual. Assim sendo, como consequência, era-lhe negado o direito de ter afeto, carinho, amor e prazer. De certa forma, pode-se interpretar como uma mensagem subjacente endereçada aos mestiços brasileiros, pois o espaço e o direito ao “lugar” da sexualidade “certa” pertenciam aos brancos.

Os índices nudez, pele embranquecida, lábios carnudos e seios rijos, capturados no corpo sexualizado de Marabá, de Amoedo, indicam que, apesar de ter em sua constituição biológica o sangue do branco, a “sensualidade dos negros africanos e o uso de seus corpos formatavam ideias que degeneravam o conjunto” (REIS, 2012b, p. 186).

Se é na rede de inter-relações que se demarcam dimensões discursivas que, por sua vez, formatam imagens inter-intra grupos, sublinhando fronteiras que distinguem identidades e *ethos* prototipificados e imaginados, o esbater dessas fronteiras poderá conduzir tanto à complexificação dessas imagens e pontos de vistas pré-fixados como criar ou desmontar estereótipos aqui associados às noções de *ethos*, *habitus* e campo simbólico como articuladores da intersubjetividade, interações e dimensões culturais (REIS, 2012b, p. 189-190).

Nesse caminho aberto pela rede de inter-relações, Marabá, de Amoedo, sai do pranto e se fixa na Marabá do encanto! Que corpo é esse que surge das relações interculturais?

---

<sup>14</sup> [...] a importante afirmação de que o poder (para Foucault) não é uma coisa, uma propriedade que pertence a alguém ou alguma classe; não existe, de um lado, aqueles que detêm o poder (dominantes) e, de outro, aqueles que a ele estão submetidos (dominados). Na realidade, “o Poder” não existe. Existe, sim, práticas ou relações de poder. Logo, o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona em rede e que, portanto, deve ser entendido antes como uma tática, manobra ou estratégia do que uma coisa, um objeto ou bem. [...] Isto é, a ideia de que o poder funciona como uma maquinaria que não está localizado em um lugar específico, mas que se dissemina por toda a estrutura social e a perpassa. Trata-se de relações de poder que constituem um sistema de poder, a partir de instituições que mantêm uma ligação social, política entre si, com base no Estado: temos, como exemplo, o aparato estatal, meios de comunicação, escolas, fábricas, e o que é legítimo e/ou ilegítimo a eles enquanto elo comum de suas relações. (DANNER, 2010, p. 162).

*Corpus* do latim ganha em sua origem os significados de forma, beleza, ordenamento. Nesta segunda palavra está implicada a noção de interioridade e de inteligência própria. Ainda é Muniz Sodré que nos ensina que o árabe possui três palavras: *jassad* – corpo inerte; *jism* – corpo vivo em movimento e *daat* – corpo vivido como experiência singular, irreduzível ao psicológico e ao linguístico (CHEBABI<sup>15</sup>, 2012, p. 89).

Apropriando-se de tais conceitos epistemológicos acerca do corpo, acima traduzido conceitualmente, a pesquisadora deste estudo assim avalia: este é o corpo brasileiro, aquele que abarca todos os corpos; o corpo pensado (inerte enquanto pensado pelo branco europeu), o corpo vivo em movimento (processo de miscigenação), corpo vivido como experiência singular (nação brasileira), de forma irreversível ao psicológico e ao linguístico (forma de incorporação da mestiçagem, sendo seu maior patrimônio o corpo sexualizado brasileiro) e, sobretudo, um corpo sentido (livre para viver e compartilhar a beleza indelével da “marca”, não raça, Brasil!).

Ainda, sob o alicerce do aporte epistemológico da Semiótica, no bojo do desenho deste estudo que se dá na trilha de reflexões plurissignificativas, procurou-se nesta neção estabelecer uma relação de dialogicidade entre as demandas sociais e culturais oitocentistas com as da contemporaneidade, almejando contribuir com novos olhares educativos sobre a sexualidade, no que tange à educação do corpo pelo patrimônio. Assim posto, na continuidade da análise de dados, a obra “Marabá”, de Amoedo, desvela-se como ícone do corpo feminino, sexualizado e mestiço como patrimônio identitário da nação brasileira, sob o olhar dos protagonistas do universo amostral, através da técnica de coleta de dados, GF, como já foi elucidado no capítulo em que se delineou a metodologia.

#### **4.4 Museu como espaço educativo: uma porta aberta por Marabá, de Amoedo**

##### **4.4.1 A educação do corpo pelo patrimônio**

Ao considerar a ideia imaginada, estereotipada, do corpo feminino e sexualizado, mestiço, como patrimônio identitário e cultural da nação brasileira, elege-se a Museologia como referencial básico deste estudo. A propósito, ela evocar elementos da interculturalidade que se conectam numa rede complexa, portanto intertextual, na medida em que “para sua aplicação, o patrimônio cultural é compreendido como a relação do homem com o meio, ou seja, o real, na sua totalidade material, imaterial, natural e cultural, em suas dimensões de tempo e de espaço” (SANTOS, 2008, p. 150). Nesse contexto, Reis assevera que

---

<sup>15</sup> Psicanalista, membro da Sociedade Psicanalítica do Rio de Janeiro, da *Internationa IPsicoanalitic Association*, da *World Society of Victimology* e do Grupo “Ética na Psicanálise”.

o corpo reflete e é refletido em imagens sociais e culturais – é um corpo imaginado. É também uma materialidade, uma concretude de imagens construídas em múltiplos e variados modos de pensar de si mesmo ou através dos outros. Como traduz a concepção ampliada de educação em sua integralidade o corpo educado é fruto de um processo de construção de imagens e representações que tanto podem demandar estratégias de submissão quanto de conscientizações para a libertação de amarras que se impõem sem críticas (REIS, 2012b, p. 222).

Por isso mesmo, no estudo em apreço, foi preciso optar por uma abordagem metodológica que permitisse penetrar no universo imaginário descrito na obra, relevando-se o fato de que no labirinto de Marabá seria fundamental uma proposta conceitual sólida e coerente que possibilitasse uma análise de dados como demandam os referenciais da pesquisa de natureza qualitativa.

Ao iniciar o empreendimento da tarefa analítica do conteúdo icônico da obra em questão, ressalta-se o que assevera Bardin (2008, p. 119) acerca de pesquisas dessa envergadura: “[...] o processo classificatório possui uma importância considerável em toda e qualquer atividade científica. [...] A categorização tem como primeiro objetivo [...] fornecer, por condensação, uma representação simplificada dos dados brutos”. Se categorizar os dados é atividade importante em toda a pesquisa, mais premente e enfático o é em estudos de cunho humanístico como o de uma análise voltada para a extração da semiose literária da obra Marabá, de Amoedo, cuja explicitação dos respondentes do GF serve de suporte para corroborar o enfoque qualitativo buscado na interpretação da obra. Bardin (2008, p. 42) conceitua a análise de conteúdo como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, uma vez que fornece procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens (quantitativos ou não), a ponto de suscitar a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) de tais mensagens.

Conjugando-se os referenciais que alicerçam a discussão sobre Museologia harmonicamente com o referencial que elucida o olhar semiótico, desvela-se o corpo mestiço em Marabá como patrimônio musealizado sob o jugo da sexualidade, da interculturalidade e da educação. Isso é percebido a partir dos ícones, índices e símbolos dispostos num movimento idiossincrático, isto é, apresentados por Amoedo, em sua criação pictográfica, numa interlocução com os interpretantes – sujeitos-atores componentes do GF.

Para entendimento da análise do conteúdo, foram adotados pressupostos teórico-metodológicos da semiótica peirciana. Tomou-se como norte a relação triádica que abarca categorias fundamentais do pensamento e da natureza, proporcionando um maior

entendimento dos momentos narrados, os quais expressam a sensação e a aflição do contato primeiro do interpretante com a pintura de Marabá (primeiridade), depois com a alusão ao movimento ação-reação ou resistência em conflito que suscita (secundidade) e, por conseguinte, a referência ao instante em que o interpretante atinge a razão e consegue emitir um olhar, como que consciente de suas representações (terceiridade). Ressalta-se, aqui, que o primeiro interpretante da obra foi a própria pesquisadora desta tese.

Os estudos desenvolvidos no GF, sob a mediação da pesquisadora deste trabalho, possibilitaram a construção e a ampliação de conhecimentos acerca da Museologia e do Patrimônio, oportunizando, assim, colher frutos de uma experiência ímpar, no curso de Pedagogia da Faculdade de Educação e Tecnologia do Rio de Janeiro (FAETERJ), Itaperuna-RJ. Tal diligência possibilitou corroborar a proposta inicial deste estudo: promover a educação do corpo sexualizado pelo patrimônio musealizado, tendo como pano de fundo o ícone Marabá, de Amoedo, num curso de formação de professores.

Convém sublinhar que a pesquisadora desta tese, que também é pedagoga nos cursos de formação de professores, já havia identificado a falta de preocupação de docentes, de um modo geral, em se trabalhar a memória cultural do povo brasileiro pela promoção do encontro da educação com o museu. Esta hipótese primária foi aguçada ao observar matrizes curriculares de cursos de formação de professores num período anterior à pesquisa em tela, quando esta pesquisadora integrava o quadro docente da instituição de ensino supracitada – FAETERJ – entre os anos de 2001 a 2010.

Por conseguinte, a trilha percorrida, em ação conjunta com os professores em formação do referido curso, constituiu-se um laboratório de ideias compartilhadas, através das sessões de GF (um total de seis, realizadas a partir do mês de agosto de 2013 e agosto de 2014) as quais propiciaram o empreendimento da tarefa analítica, que ora desponta num processo de “categorização” dos dados emanados, tomando-se como pressuposto a sua redundância e prevalência no discurso dos protagonistas do grupo amostral.

Assim sendo, partindo dos recortes dos dados coletados por meio da técnica de GF, foram revistos e analisados os agrupamentos que originaram as categorias quanto à sua relevância e acuidade. Igualmente, destacaram-se suas nuances, garantindo-lhes uma representação segura dentro da grade, que, posteriormente, permitiu que fossem gerados **Quadros de Categorização**, construídos a partir dos encontros realizados sob a sistematização do GF. A transcrição literal desses dados se encontra no Apêndice B.

Esclarece-se que os quadros a seguir foram concebidos a partir das interpretações dos temas sugeridos como balizadores do estudo. São interpretações semióticas de Marabá, de Amoedo, pelos membros do GF, que revelam índices relativos a cada temática descrita no roteiro dos debates apresentados no “Apêndice A”. Posto isso, as categorias e subcategorias que emergiram dos dados encaminharam a análise compreensivo-interpretativa retratada nos quadros traçados abaixo, à luz dos referenciais teóricos que alicerçaram o Estudo em todo o seu decurso.

Para fins didático-metodológicos, os dados emanados dos respondentes do GF foram distribuídos no Quadro 2 (abaixo), em três categoriais, quais sejam: 1 – **Museu e patrimônio** (avaliar o conhecimento e forma como os professorandos compreendem a relação entre museu e patrimônio); 2 – **Corpo e Patrimônio: aspectos interculturais a partir da figura imagética de Marabá** (promover discussão sobre etnoconhecimento, sexualidade e poder, através da observação e da leitura da obra Marabá, sob a perspectiva de corpo e patrimônio); 3 – **A obra Marabá – representação da mestiçagem como um índice identitário do corpo brasileiro: poema *versus* pintura** (verificar a identificação dos respondentes com a obra e a poesia, para, através de analogias, com o propósito de promover, numa abordagem intercultural, a interface entre educação e museu). Para melhor visualização, o quadro, a seguir, expõe de modo resumido e organizado a descrição das categorias e subcategorias resultantes dos dados coletados do GF.

Quadro 2 – Categorias e Subcategorias

CATEGORIA 1 MUSEU E PATRIMÔNIO		
SUBCATEGORIAS (Recortes dos dados brutos)		
<b>1.1 CONCEPÇÃO DA IDEIA DE MUSEU: FENÔMENO DA HISTÓRIA, NUM ESPAÇO EDUCATIVO</b>	FA <sup>17</sup> 9	FP <sup>18</sup> 100%
- “Museu seria um local pra se sensibilizar pra querer entender porque ele é assim, local que disponibiliza o que foi construído num sistema de valores e desvalores [...]” (R <sup>16</sup> E). - “Vejo o museu como um lugar pra te contar a história, ter uma vivência, ver o que acontece e ter relatos da nossa história e do que a gente já viveu.” (R F). - “Nunca vi um museu, nunca tive essa oportunidade, mas, eu vejo o museu como um lugar pra te contar histórias, onde você vai ter uma vivencia do que aconteceu [...]” (R H). -“Eu também nunca estive num museu. Museu, pra mim, significa voltar na história [...]” (R D).		
<b>1.1 IDEALIZAÇÃO DE MUSEU E PATRIMÔNIO</b>	6	66,6%
<b>1.2.1 Tangível e intangível</b>		
- “[...] coisas que passaram e estão ali guardadas e não vão passar [...]” (R A).		

<sup>16</sup> R – Respondente. Total de Respondentes: 9 (nove).

<sup>17</sup> FA – Frequência Absoluta: refere-se ao número total de respostas.

<sup>18</sup> FP – Frequência Percentual: refere-se à porcentagem do total de respostas.

<p>- “[...] patrimônio [...] tem características intangíveis, o museu tem uma representatividade mais tangível [...]” (R E).</p> <p>- “[...] vai ter provas que vão te mostrar fatos através do concreto [...]” (R F).</p> <p>- “[...] memória rica de um passado que a gente tem hoje.” (R G).</p> <p>- “[...] onde guarda relíquia, onde tem toda história, sentimentos [...]” (R I).</p> <p>- “[...] lugar de evolução histórica, cultural, estética, que está manifestada de forma material”. (R J).</p> <p><b>1.2.2 Identitário</b></p> <p>- “[...] é um pedacinho de cada um que está lá, que conta um determinado período da História.” (R D).</p> <p>- “[...] o museu está relacionado àquilo que você sabe que tem relação com você, questões sociais, culturais e outras [...]” (R E).</p> <p>- “[...] também passa, assim, uma referência da evolução humana pra gente compreender como a humanidade evoluiu [...]” (R J).</p>	3	33,3%
<p><b>1.3 INDISSOCIABILIDADE ENTRE MUSEU E PATRIMÔNIO</b></p> <p>- “[...] o museu está relacionado àquilo que você sabe que tem relação com você, questões sociais, culturais e outras [...] Em relação a patrimônio, que tem características intangíveis, o museu tem uma representatividade mais tangível, você vai lá e vê alguma coisa [...]” (R E).</p> <p>- “Museu é um lugar onde você preserva o patrimônio, vai encontrar vários patrimônios, vai contar várias histórias, vai valorizar muito mais o patrimônio; às vezes, se ele não estiver ali no museu para ser contado, ele não vai ter tanto valor de referência,” (R F).</p> <p>- “Não se separa porque a cultura é o elo que liga os dois e essa cultura não é estática, ela está tanto no passado quanto no presente; então, ela muda. Ela acompanha através do quê? Através do museu e do patrimônio, por isso ele é associado e não tem como se separar.” (R G).</p> <p>- “[...] também passa, assim, uma referência da evolução humana pra gente compreender como a humanidade evoluiu, como se modificou, é o registro do que nós vivemos e vamos passar para as próximas gerações.” (R J).</p>	4	44,4%
<p><b>CATEGORIA 2</b>  <b>CORPO E PATRIMÔNIO:</b>  <b>ASPECTOS INTERCULTURAIS A PARTIR DA FIGURA IMAGÉTICA DE “MARABÁ”</b></p>		
<p><b>SUBCATEGORIAS</b>  <b>(Recortes dos dados brutos)</b></p>		
<p><b>2.1 RECONHECIMENTO EM MARABÁ DO PATRIMÔNIO IDENTITÁRIO BRASILEIRO</b></p> <p>- “Ela queria, por ser diferente, ser o que realmente é...” (R B)</p> <p>- “[...] é uma pessoa que não se encontra, isso ainda se mantém [...] não é que ela não busque identificação, mas consegue se encontrar, porque existe uma rejeição das matrizes primárias.” (R E).</p> <p>- “[...] enfatizar que ela é diferente, mesmo com a pele branca, você é Marabá. É o que eu acho [...]” (R F).</p> <p>- “Ela estava presente na tribo, mas ao mesmo tempo, ela estava invisível. [...] é uma coisa bonita, suave, gostosa de se ver, não mostra um corpo pela cultura que nós temos agora do corpo humano, mostra um corpo disforme; aqui ela está perfeita, está humana.” (R I)</p> <p>- “Eu, por exemplo, tenho uma filha bem parecida com isso aqui, que tem todas essas misturas aqui, é a Marabá, a minha Marabazinha!” (R J).</p> <p><b>2.2 SEXUALIDADE, CULTURA E PODER</b></p> <p>- “[...] influências de outras culturas [...] tem a parte da sociedade em que temos normas,</p>	<p>FA<sup>19</sup> 5</p> <p>4</p>	<p>FP<sup>20</sup> 55,5 %</p> <p>44,4 %</p>

<sup>19</sup> FA – Frequência Absoluta: refere-se ao número total de respostas.

<sup>20</sup> FP – Frequência Percentual: refere-se à porcentagem do total de respostas.

<p>direitos, deveres, ética, princípios e isso vai mudando a partir de cada geração. Então, isso também influencia o modo de como ver o corpo, como a gente age.” (R D).</p> <p>–“Sexualidade, penso que tem a ver não só com o que você vê, mas com o que você imagina. [...] Tem os dois lados da moeda, uma cultura europeia diferente da indígena, apesar do lapso de tempo, parecida com a nossa cultura [...] tem influências fortes da religiosidade, principalmente, do catolicismo, principalmente dos europeus e a gente tem que separar religiosidade que é diferente da sistematização religiosa.” (R E).</p> <p>–“A questão do europeu, olharia isso aqui e ficaria constrangido e o brasileiro já acharia isso aqui normal. Então, a cultura do brasileiro é expor mais o corpo.” (R F).</p> <p>– “A cultura querendo ou não querendo, desde pequeno, é condicionada ao que pode e ao que não pode por causa da igreja [...]” (R G).</p> <p><b>2.3 SEXUALIDADE NO CORPO NU DE MARABÁ: ATRAÇÃO</b></p> <p>- “[...] ela está nua pra mostrar a pele branca e que, naquele tempo, né, era hábito; ela estava numa tribo indígena, por que usaria vestes?” (R B).</p> <p>- “Quando eu olho pra ela nua, eu posso até [...] elogiar alguns dotes que ela tem em si mesma, que são atraentes, que tem a ver com o gosto do brasileiro, [...] retratar alguém inserido numa cultura, talvez por isso ela esteja nua, talvez tenha sido esta a intenção do autor do quadro, mas a gente trabalha com a ideia daquilo que a gente imagina também, não com aquilo que a gente vê.” (R E).</p> <p>- “Ela não atrai muito, eu sou mulher pra falar, eu acho que toda mulher que olhar por esse lado vai olhar seios fartos, barriguinha e cinturinha fina, quadril mais largo. Seria assim que, talvez, uma mulher gostaria de ser vista. Eu acho que a única coisa que atrairia mais pelo lado sexual seriam os seios mais durinhos assim, que chamaria mais. Acho que o rosto dela chama mais do que a questão da sexualidade.” (R F).</p> <p>- “Acho que ela tem sensualidade, sim, na posição, no formato do rosto dela, os lábios dela, por tudo, mas, mais mesmo, pelo aspecto físico do quadril, da bunda e dos seios fartos.” (R G).</p> <p>- “O que mais me chamou atenção não foi propriamente o corpo dela, mas, sim, o rosto em si, o olhar mostra ternura [...] Fica mais bonita, vê-la isolada [...] do bico do seio ao cabelo, do que o restante do corpo.” (R J).</p>	<b>5</b>	55,5 %
<p><b>CATEGORIA 3</b>  <b>A OBRA “MARABÁ” – REPRESENTAÇÃO DA MISTIÇAGEM COMO UM ÍNDICE DO PATRIMÔNIO IDENTITÁRIO DO CORPO BRASILEIRO: POEMA VERSUS PINTURA (na opinião dos Respondentes)</b></p>		
<p><b>Com qual obra os respondentes disseram se identificar:</b></p> <p>Marabá da Poesia de Gonçalves Dias = 7 respondentes</p> <p>Marabá da Pintura de Amoedo = 2 respondentes</p> <p>- “Para mim, o poema retrata o lado mestiço, porque, por exemplo, eu sou mestiça, eu tenho olhos claros (verdes), cabelos claros (louros e ondulados), meu pai é moreno, minha mãe é morena, meu irmão também é moreno e eu não, eu sou mestiça. Por isso que eu escolhi o poema, sou a Marabá, de Gonçalves Dias”. (R I).</p> <p>- “Me vejo na pintura, a característica tá bem marcante, há mistura, só que a diferença é só a cor, mas o restante é todo na mistura”. (R G)</p>	<p>FA<sup>21</sup></p> <p>7</p> <p>2</p>	<p>FP<sup>22</sup></p> <p>77,7 %</p> <p>22,3 %</p>

Dos encontros realizados através da sistematização do GF, surgiram categorias (conforme as expostas no quadro acima) derivadas das interpretações sobre os temas sugeridos como condutores do estudo, o qual possibilitou interpretações semióticas do ícone

<sup>21</sup>FA – Frequência Absoluta: refere-se ao número total de respostas.

<sup>22</sup>FP – Frequência Percentual: refere-se à porcentagem do total de respostas.

Marabá, de Amoedo, pelos membros respondentes. Deflagraram-se índices relativos a cada temática descrita no roteiro de debates apresentado no apêndice A.

Da categoria 1 – **Museu e Patrimônio**, cujas subcategorias (demonstradas no quadro) abrigam concepções e ideias sobre museu – emergiram entendimentos, percepções, visões, mesmo por parte de estudantes participantes que ainda não tiveram a oportunidade de visitar um museu, mas que o veem como um fenômeno da história, um espaço que educa. Interessante destacar, nesse contexto, que, no que tange à primeira subcategoria, o museu se destacou 100% (cem por cento) como um fenômeno histórico nas falas de todos os respondentes.

“Vejo o museu como um lugar pra te contar a história, ter uma vivência, ver o que acontece e ter relatos da nossa história e do que a gente já viveu” (RF).

“Museu seria um local pra se sensibilizar pra querer entender porque ele é assim, local que disponibiliza o que foi construído num sistema de valores e desvalores [...]” (RE).

“Nunca vi um museu, nunca tive essa oportunidade, mas, eu vejo o museu como um lugar pra te contar histórias, onde você vai ter uma vivência do que aconteceu [...]” (RH).

“Eu também nunca estive num museu. Museu, pra mim, significa voltar na história [...]” (RD).

Os estudantes, quando se referem ao Museu, no momento em que o nomeiam em suas falas como “lugar”, não o fazem à instituição museu, mas ao fenômeno museu, porque, para eles, museu é “um espaço de presentificação da cultura, relacionando a percepção de tempo e representação da imortalidade (o que está presente não morre jamais) [...] a mudança, a apresentação da vida, os processos de natureza e cultura” (SCHEINER, 2012, p. 45). Na fala dos estudantes, observa-se que o fazer museológico é compreendido como um processo de indagação, preservação, comunicação, aprendizagem em tempo real, através da interação do homem com a realidade em tempos e espaços geográficos distintos, porém interconectados pelas culturas que estão preservadas na alma do museu. Nesse sentido, Scheiner (2012, p. 20) realça que “a principal meta dos museus é a educação e a transmissão de informação e do conhecimento, por todos os meios disponíveis [...] os museus devem estar, antes de tudo, a serviço de toda a humanidade”.

Em face do exposto, estende-se uma linha de conexão indissociável entre o museu e a educação, a partir do momento em que se compreende e se internaliza a concepção de

sermos sujeitos da História, em diferentes tempos e espaços, numa simbiose ilimitada contada através do patrimônio material ou imaterial preservado pelo museu. Tal indissociabilidade corrobora-se no discurso dos respondentes (antecipando) no que concerne à terceira subcategoria – Indissociabilidade entre Museu e Patrimônio –, como, por exemplo:

“Museu é um lugar onde você preserva o patrimônio, vai encontrar vários patrimônios, vai contar várias histórias, vai valorizar muito mais o patrimônio; às vezes, se ele não estiver ali no museu para ser contado, ele não vai ter tanto valor de referência” (R F).

“Não se separa porque a cultura é o elo que liga os dois e essa cultura não é estática, ela está tanto no passado quanto no presente; então, ela muda. Ela acompanha através do quê? Através do museu e do patrimônio, por isso ele é associado e não tem como se separar” (R G).

Na segunda subcategoria, acerca da **idealização de museu e patrimônio**, brotaram ideias pessoais a partir das percepções e do entendimento do que seria patrimônio e como vê-lo em relação ao museu. O momento de coleta de dados permitido pela dinâmica do GF, cujas participações da pesquisadora e dos pesquisados se entrelaçaram no processo de construção do conhecimento, fez nascer um sentimento de gratidão pela possibilidade de descortinar um campo de aprendizagem significativo, através da ciência da Museologia que apontou o GF para além de uma técnica de coletas de dados, para caminhos de estudo e aprendizagem conduzindo estratégias de ensino contextualizadas. Esse sentimento aflorou quando a pesquisadora introduziu abordagens acerca de Museologia e Patrimônio e capturou o brilho nos olhos dos estudantes do GF quando, ao se depararem com conhecimentos novos, reconheciam nesses saberes as ideias que já tinham sobre museu, as quais estavam indissociadas de suas concepções de patrimônio. Importante salientar que tais os conhecimentos ali construídos no ambiente acadêmico não faziam parte do idealizado pelo currículo para a sua formação de professor. “Eis aí o fundamento do patrimônio: a sua essência sutil, o traço intangível que une imaginação e pensamento – e que permite a organização de afetos sobre os traços arquetípicos que identificam e significam cada grupo social” (SCHEINER, 2004, p. 108).

Quando discutida a ideia de patrimônio, logo é associada ao sentido de identidade e ao que é tangível e intangível. Eis o que explanam:

- “[...] patrimônio [...] tem características intangíveis, o museu tem uma representatividade mais tangível [...]” (R E).

- “[...] vai ter provas que vão te mostrar fatos através do concreto [...]” (R F).

- “[...] memória rica de um passado que a gente tem hoje.” (R G).
- “[...] onde guarda relíquia, onde tem toda história, sentimentos [...]” (R I).
- “[...] lugar de evolução histórica, cultural, estética, que está manifestada de forma material” (R J).
- “[...] é um pedacinho de cada um que está lá, que conta um determinado período da História.” (R D).

Referindo-se à última fala, vale apontar a ênfase ao olhar identitário.

Assim, numa interpretação permitida pela semiótica peirciana, em primeiridade, o entendimento dos integrantes do GF, no que diz respeito à concepção de patrimônio, é o de que estão ligados aos conceitos de valores, sentimentos, pertencimentos, espaço e tempo, sobretudo ao de infinitude: - “[...] coisas que passaram e estão ali guardadas e não vão passar [...]” (R A). Buscando-se fundamentação em Stránsky, constata-se que as maneiras de ver, pensar, interpretar, atribuir sentido estão entrelaçadas e contendo “[...] aquelas coisas que são a própria motivação, que estimulam a origem e a formação desta realidade”<sup>23</sup> (STRÁNSKY, 1987, p. 127).

Ainda nesta perspectiva, Scheiner (2004, p. 122) assevera que **“o patrimônio é, portanto, um valor fundamental, constitutivo do corpo identitário básico de cada sociedade ou grupo social, essencialmente vinculado aos modos e formas através dos quais cada um deles recria, para si, o mundo”**, ficando evidenciado na terceira subcategoria que os estudantes internalizaram e explicitaram em suas palavras a compreensão da indissociabilidade entre **MUSEU E PATRIMÔNIO:**

“[...] o museu está relacionado àquilo que você sabe que tem relação com você, questões sociais, culturais e outras [...] Em relação a patrimônio, que tem características intangíveis, o museu tem uma representatividade mais tangível, você vai lá e vê alguma coisa [...]” (R E).

“Museu é um lugar onde você preserva o patrimônio, vai encontrar vários patrimônios, vai contar várias histórias, vai valorizar muito mais o patrimônio; às vezes, se ele não estiver ali no museu para ser contado, ele não vai ter tanto valor de referência” (R F).

“Não se separa porque a cultura é o elo que liga os dois e essa cultura não é estática, ela está tanto no passado quanto no presente; então, ela muda. Ela acompanha através do quê? Através do museu e do patrimônio, por isso ele é associado e não tem como se separar.” (R G).

---

<sup>23</sup> “*those things that are proper motivation, that stimulate the origin and forming of tis reality*” (STRÁNSKY, 1987, p. 127).

“[...] também passa, assim, uma referência da evolução humana pra gente compreender como a humanidade evoluiu, como se modificou, é o registro do que nós vivemos e vamos passar para as próximas gerações.” (R J).

Passando a abordar a Categoria 2 – **Corpo e Patrimônio: aspectos interculturais a partir da figura imagética de “Marabá”** –, buscou-se extrair do discurso dos respondentes do GF, à luz da semiótica peirciana, uma relação de dialogicidade entre as demandas sociais e culturais oitocentistas com as da contemporaneidade, almejando contribuir com novos olhares educativos sobre a sexualidade no que tange à educação do corpo pelo patrimônio. Nesse sentido, da primeira subcategoria surgiu o **Reconhecimento em Marabá do patrimônio identitário brasileiro**. Ao analisarem a figura imagética de Marabá, de Amoedo, os respondentes do GF apontaram os índices levantados durante a leitura semiótica:

“Ela queria, por ser diferente, ser o que realmente é...” (R B).

Ao enveredar pelos caminhos da semiótica, descortina-se um conjunto de possibilidades em relação a definições e interpretações, pelo fato de não haver reducionismo a uma verdade, ou seja, oportuniza a cada leitor ser um interpretante livre do signo, a partir do percurso do ícone até atingir o estágio de símbolo, uma vez que o ícone é, por excelência, um signo motivado que rompe com o princípio da arbitrariedade da língua (SANTAELLA, 2001). Quanto às imagens e aos símbolos que remetem a significados aparentemente herméticos, acredita-se estar – na leitura semiótica – a chave para se desvendar esse universo plurissignificativo, o qual promove um momento de ruptura entre o modo de ser anterior e o posterior à percepção. A fenomenologia descrita na frase dita pelo “respondente B”, acima enunciada, apresenta um fato aparentemente banal que revela, porém, uma profundidade existencial que consagra a sutileza do universo humano com a relação de pertencimento e o direito de existir na cultura.

Ao fazer a leitura e a interpretação de Marabá, de Gonçalves Dias, e da pintura de Marabá, de Amoedo, a respondente B relatou uma ideia de expressão da subjetividade da psiquê da personagem, seus conflitos. “O consumo de modernos signos de prestígios traz à tona o aspecto da desfiguração da oposição entre o próprio e o e o alheio” (TIBAU, 2012, p. 59). A discussão circula em torno do que seria próprio da cultura na qual o sujeito está inserido, mas não tem sentimento de pertença. Tais fronteiras se apresentam marcadamente identificadas nos traços físicos, sobretudo no vazio ou no sentimento de ausência do “Eu”.

“[...] é uma pessoa que não se encontra, isso ainda se mantém; [...] não é que ela não busque identificação, mas não consegue se encontrar, porque existe uma rejeição das matrizes primárias.” (R E).

Ao difundir a ideia do encontro do “Eu” com o de processo identificatório através da aparência do corpo, Tibau (2012, p. 63) salienta que há “[...] uma ação de ator relacionada com o modo de se apresentar e de se representar [...]” e que, “de maneira geral isto remete ao pertencimento sociocultural” (TIBAU, 2012, p. 63). Numa perspectiva simbólica, igualmente, interpreta-se um investimento na imagem para apresentar o corpo ao outro, mesmo que isso aconteça de forma sombreada. Entretanto, na malha semiótica, a interpretação do respondente (descrita abaixo) conduz a um olhar mais profundo, ao existencial na trama do poder, como ressalta Foucault (1993), ao se referir aos corpos marcados microfisicamente pelo poder e pelos saberes disciplinares que ditam e editam padrões, referências para obediência “em sua pluralidade cultural estruturante do tecido social e geradora de contatos, transformações ou permanências” (REIS, 2012b, p. 180).

“Ela estava presente na tribo, mas ao mesmo tempo, ela estava invisível. [...] é uma coisa bonita, suave, gostosa de ver, não mostra um corpo pela cultura que nós temos agora do corpo humano, mostra um corpo disforme; aqui ela está perfeita, está humana.” (R I).

O corpo fala em suas expressões, provam-no as respondentes I e J, quando direcionaram seus olhares interpretativos sobre Marabá, observando que ele [o corpo] não estava sob a égide da cultura contemporânea, que traz no discurso da ordem um padrão de beleza perfeita, escultural em suas formas, nos quais Marabá não se encaixaria também. A interpretante aprofundou seu olhar em direção à personificação de Marabá, trazendo-a para um contexto atual, não para ser vista pelos olhos da cultura imperativa, mas pelo lado valorativo do existir, do sentir.

“Eu, por exemplo, tenho uma filha bem parecida com isso aqui, que tem todas essas misturas aqui, é a Marabá, a minha Marabazinha!” (R J).

Na subcategoria **sexualidade, cultura e poder**, abriu-se a discussão sobre a condição do corpo como lugar ou espaço destinado a abrigar todos os constructos pessoais, trazendo como fio condutor a ideia de que

[...] apesar do sujeito do inconsciente ser constituído pelo Outro e ser de uma estatura intersubjetiva, existe algo a mais no aparelho psíquico que não é harmônico com a cultura e não se absorve na ordem da linguagem, produzindo com isso a diferença mínima e insofismável na relação do sujeito com o corpo (BIRMAN, 1994, p. 129).

Contudo, ao corpo também é endereçada a responsabilidade de desempenhar a função de espelho da cultura: corpo educado para refletir a imagem simbólica do discurso ideológico da identidade idealizada.

“[...] influências de outras culturas [...] tem a parte da sociedade em que temos normas, direitos, deveres, ética, princípios e isso vai mudando a partir de cada geração. Então, isso também influencia o modo de como ver o corpo, como a gente age.” (R D).

O olhar sobre a sexualidade a partir do nu de Marabá trouxe à tona o corpo visto como um produto cultural, portanto dispositivo do poder. Sobre esse cotejo, Foucault (1985) assevera que a sexualidade não deve ser concebida como uma qualidade da natureza, e sim como um produto histórico-cultural. O autor salienta que na cultura ocidental foi a única a praticar uma ciência sexual.

“Sexualidade, penso que tem a ver não só com o que você vê, mas com o que você imagina. [...] Tem os dois lados da moeda, uma cultura europeia diferente da indígena, apesar do lapso de tempo, parecida com a nossa cultura [...] tem influências fortes da religiosidade, principalmente, do catolicismo, principalmente dos europeus e a gente tem que separar religiosidade que é diferente da sistematização religiosa.” (R E).

“A questão do europeu, olharia isso aqui e ficaria constrangido e o brasileiro já acharia isso aqui normal. Então, a cultura do brasileiro é expor mais o corpo.” (R F).

“A cultura querendo ou não querendo, desde pequeno, é condicionada ao que pode e ao que não pode por causa da igreja [...]” (R G).

“Só a nossa civilização desenvolveu processos para revelar a verdade do sexo, que essencialmente se ordena em função de certa forma de saber-poder diametralmente oposta à arte erótica” (MARTINS, 2011, p. 53). Tal abordagem é colocada em contraposição à arte erótica em culturas como a da China, Japão, Índia, Roma, até nações muçulmanas cuja

verdade é extraída do prazer entendido como prática e recolhido como experiência. Por conseguinte, o sexo não é regulado por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, muito menos temos nele o prazer considerado segundo critérios de utilidade (MARTINS, 2011, p. 52).

Nas palavras da interpretante respondente G do GF, ratificam-se os postulados de Foucault quanto ao poder impregnado na cultura da sexualidade, até porque, conforme pontua a evidência histórica, o próprio advento do cristianismo, no Ocidente, promulgava como premissa o fato de que para se conhecer uma pessoa deveria conhecer seu sexo. Conclui-se daí que a ciência sexual veio a configurar-se também como ciência do sujeito, incidindo técnicas disciplinares, provocando sofrimento a partir de relações históricas de

poder, carregando uma violência simbólica, capaz de forjar identidades e subjetividades numa moldura envolvente.

“A cultura, querendo ou não querendo, desde pequeno, é condicionada ao que pode e ao que não pode por causa da igreja [...]” (R G).

Na subcategoria sexualidade no corpo nu de Marabá, o que emergiu em destaque foi o sentido de “atração”.

“físico do quadril, da bunda e dos seios fartos.” (R G).

“O que mais me chamou atenção não foi propriamente o corpo dela, mas, sim, o rosto em si, o olhar mostra ternura [...] Fica mais bonita, vê-la isolada [...] do bico do seio ao cabelo, do que o restante do corpo.” (R J).

Partindo-se da premissa de que “sedução” vem etimologicamente do latim *se-ducere*, cujo sentido traduz-se como colocar à parte, separar, dividir, tem-se, em Couto, uma contraposição, ao ressaltar que

há um avesso na sedução: na sua ambiguidade constitutiva, aparenta-se por um lado com a morte, com o risco da indiferenciação e, por outro, com a vida, [...] aponta, em suas reedições, para o retorno ao ponto fixo, mas sinaliza também a possibilidade de mudança, de avanço. (COUTO, 2003, p. 113).

De acordo com o entendimento da psicanálise, a sedução provoca um retorno ao sentimento de plenitude, vivida pelo sujeito nos primeiros anos de vida no seio materno levando-o ao prazer pleno. Partindo desses pressupostos freudianos, compreende-se que o olhar do interpretante sobre a sexualidade de Marabá estaria direcionado a identificar, no corpo pictórico, a imagem inconsciente do objeto de prazer. Ou seja, a sedução movimentada a pulsão (força) de vida ou de morte, direcionando o investimento de energia libidinal para trazer para si a imagem do desejo, nas palavras dos interpretantes: o que atrai!

No que concerne à Categoria 3 – **Representação da Mestiçagem como Patrimônio Identitário do Corpo Brasileiro: Poema versus Pintura** –, é constituída a base do questionamento acerca da identificação dos respondentes do GF com a “Marabá” do poema, de Gonçalves Dias, ou com a “Marabá”, da criação pictórica de Rodolpho Amoedo. Destacam-se as falas mais representativas:

“Para mim, o poema retrata o lado mestiço, porque, por exemplo, eu sou mestiça, eu tenho olhos claros (verdes), cabelos claros (louros e ondulados), meu pai é moreno, minha mãe é morena, meu irmão também é moreno e eu não, eu sou mestiça. Por isso que eu escolhi o poema, sou a Marabá de Gonçalves Dias” (R I).

“Me vejo na pintura, a característica tá bem marcante, há mistura, só que a diferença é só a cor, mas o restante é todo na mistura” (R G).

Nesse encontro com os membros do GF, como atesta o exposto, realizou-se a leitura do corpo sexualizado de “Marabá”, partindo do etnoconhecimento (ou seja: da ideia do que o indivíduo tem de si mesmo e do contexto que o cerca) para o etnorreconhecimento (reconhecer-se etnicamente a partir de marcas identitárias presentes numa dada obra musealizada). Para transformar essa intencionalidade da pesquisa em ação pedagógica, o ponto de partida provocou intensa e inusitada reflexão acerca das possibilidades educativas da interculturalidade suscitada a partir do contato com obra a musealizada “Marabá”, tendo como escopo o contexto da educação do corpo pelo patrimônio pessoal e sociocultural.

Reconhece-se que a interculturalidade reivindica um projeto educativo-antropológico que dê conta do não-conhecido, do não-compreendido. Seu sentido de objeto de fronteira vem indicar que para conhecer os sistemas e a cultura não basta para dar conta de se escapar do círculo egológico que encerra os sujeitos enquanto prisioneiros do eu (nós) que se é. Importa reconhecer a diversidade e sua multiplicidade, o que significa compreender e conhecer o outro em suas diferenças culturais, em suas singularidades que colocam o olhar distante da ideia de que a diferença é deficiência e anormalidade fatalmente contraídas a partir de contextos históricos perigosos e ameaçadores à ordem vigente em cada época (REIS, 2012b, p. 184).

Quanto ao **respondente I**, nota-se que, embora se identifique mais com a “Marabá”, de Gonçalves Dias, do que com a de Amoedo, percebe-se que a professora em processo de formação se reconhece no contexto e compreende o papel educativo que se deve empreender diante de uma criação artística ao se interpretarem as marcas identitárias flagrantes no corpo como sendo suas.

Nessa abordagem, Reis (2012b, p. 184) elucida que “importa reconhecer a diversidade e sua multiplicidade, o que significa compreender e conhecer o outro em suas diferenças culturais [...]”. Dessa forma, a respondente I, apesar de conhecer tanto a matriz quanto a obra parafraseada em outra linguagem artística, a pintura, foi capaz de estabelecer comparações e fazer sua própria escolha. Daí completou-se o ciclo – do etnoconhecimento ao etnorreconhecimento –, pois a respondente compreendeu as manifestações simbólicas, materiais e imateriais que justificam o seu pertencimento a um grupo sociocultural e a suas vivências e experiências contemporâneas e ancestrais, ao ler etnicamente cada integrante de sua família no campo da Museologia e do Patrimônio.

No que tange à **respondente G**, através do enunciado “Me vejo na pintura, a característica tá bem marcante, há mistura, só que a diferença é só a cor, mas o restante é

todo na mistura”, foram identificadas as articulações entre os sujeitos e suas culturas, através do diálogo das obras artísticas, em suas diferenças e singularidades, multiplicidades e pluralidades culturais e étnicas; suas vivências, experiências, seus mitos e rituais plurais e diversos. Assim, uma vez realizada a análise do conteúdo extraído do discurso dos respondentes do GF, no intento de promover a educação do corpo pelo patrimônio em tempos hodiernos, por intermédio da leitura da obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo (1882), ratificou-se que, mesmo para estudantes de graduação com formação cultural pouco consistente e que residem em localidades que se distanciem consideravelmente dos grandes centros urbanos, como no caso de Itaperuna (noroeste do estado do Rio de Janeiro), à luz de um referencial teórico-metodológico consistente e adequado, é possível desmitificar o pensamento antiquado de museu como lugar de se guardar coisa antiga e ressignificar seu conceito, orientando para que seja visto como fenômeno, que, com base em preceitos da semiótica peirciana, portanto passível de ter sua fenomenologia interpretada, a ponto de desencadear semioses ilimitadas.

Ainda, no desenvolver desta análise pela pesquisadora do estudo – com o propósito de promover a educação do corpo pelo patrimônio na contemporaneidade, no viés da Semiótica peirciana (referencial metodológico da pesquisa) –, assevera-se que foi constituída a interpretação analítica do discurso emanado das reflexões críticas dos protagonistas que compuseram o GF; foi contemplado o entrelace desse discurso com a Leitura dos Índices desvendados no Ícone Pictórico Marabá, de Rodolpho Amoedo; proveu-se à investigação a acreditação que lhe é necessária, corroborando a articulação da teoria com a prática, pontuando a veracidade, a fidedignidade e a confiabilidade – fundamentais à proposta do Trabalho Científico em questão. E, nesse contexto, ensejou-se a premência de apontar os referidos índices através do quadro desenhado abaixo, a partir deste questionamento: em que medida o corpo nu feminino e mestiço flagrante na obra musealizada “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, pode ser interpretado trazendo à tona quando analisadas a partir das representações simbólicas do Brasil oitocentista e sua ressonância na cultura contemporânea?

**Quadro 3 - Entrecruzamento dos olhares da Pesquisadora e do Grupo Focal na obra Marabá, de Rodolpho Amoedo: resultados esperados.**

<b>Quadro 3 – ENTRELACE DOS “ÍNDICES” NA OBRA MUSEALIZADA MARABÁ, DE RODOLPHO AMOEDO</b>	
<b>DA PESQUISADORA</b>	<b>DO GRUPO FOCAL (GF)</b>
<b>ÍCONE DEGENERADO</b>	
<p>- O principal índice levantado na Marabá, de Amoedo, advém de um <i>representamen</i> que gera <b>ícone degenerado</b>, ou seja, o pintor faz uma releitura da poesia de Gonçalves Dias e modifica algumas características da personagem, como a cor dos olhos, a cor dos cabelos, oscilação entre o nu e a pintura histórica em posição épica.</p>	<p>- “Concordo que há semelhança do sentimento que o poema retrata com a tristeza dela ser vista e não conseguir ser aceita nesse desenho, apesar das semelhanças físicas serem diferentes ao que diz o poema” (RI);</p> <p>- “O pintor coloca essa nudez que ela não fala no poema, é para retratar mais essa pele branca dela, talvez ele queria mostrar isso [...]” (RF);</p> <p>- “O poema pressupõe uma pessoa que foi formada por duas etnias, o quadro, quando você vê olha especificamente o rosto e o cabelo, eu acredito que o autor do quadro pensou numa mistura mais diversificada. Quando você pensa numa mistura mais diversificada, automaticamente você identifica mais com o brasileiro, com a mulher brasileira” (RE).</p>
<b>LÁGRIMA</b>	
<p>- Uma lágrima no olho esquerdo de Marabá de Amoedo, num rosto em posição de perfil; na Marabá pintada com o rosto em posição voltada para frente, não existe lágrima.</p>	<p>- “A questão não é nem aquilo que se vê, existe uma tristeza profunda aqui, em relação àquilo que se vê [...] é uma pessoa que não se encontra, isso ainda se mantém; [...] não é que ela não busque identificação, mas não consegue se encontrar, porque existe uma rejeição das matrizes primárias.” (R E);</p> <p>- “[...] a gente pode ver tristeza, a gente pode ver a beleza da mistura [...] mas no recorte, parece que você pode ver o sentimento, porque no corpo, no conjunto, você não consegue ver essa tristeza [...]” (R J).</p>
<b>CORPO ASSIMÉTRICO</b>	
<p>- O <b>corpo</b> que Amoedo apresenta é <b>assimétrico em seus contornos</b>.</p> <p>- Pés com traços finos, perfeitos e delicados, pernas longas com joelhos e quadril grandes e desproporcionais, seios pequenos, arredondados e rijos.</p>	<p>- “[...] é uma coisa bonita, suave, gostosa de se ver, não mostra um corpo pela cultura que nós temos agora do corpo humano, mostra um corpo disforme [...]” (R I).</p>
<b>SEXUALIDADE/SENSUALIDADE/SEDUÇÃO</b>	
<p>- Lábios carnudos e sensuais da negra, entregues à mestiça.</p> <p>- Na <b>poesia</b> Marabá, Gonçalves Dias <b>não relata</b> que a personagem está <b>nua</b>, contudo Amoedo traz a <b>sensualidade da mulher mestiça brasileira exposta no corpo nu de Marabá</b>.</p>	<p>“Quando eu olho pra ela nua, eu posso até [...] elogiar alguns dotes que ela tem em si mesma, que são atraentes, que tem a ver com o gosto do brasileiro, [...] retratar alguém inserido numa cultura, talvez por isso ela esteja nua, talvez tenha sido esta a intenção do autor do quadro, mas a gente trabalha com a ideia daquilo que a gente imagina também, não com aquilo que a gente vê.” (R E);</p>

	<p>“Acho que ela tem sensualidade, sim, na posição, no formato do rosto dela, os lábios dela, por tudo, mas, mais mesmo, pelo aspecto físico do quadril, da bunda e dos seios fartos.” (R G);</p> <p>“O que mais me chamou atenção não foi propriamente o corpo dela, mas, sim, o rosto em si, o olhar mostra ternura [...] Fica mais bonita, vê-la isolada [...] do bico do seio ao cabelo, do que o restante do corpo.” (R J);</p> <p>“Ela não atrai muito, eu sou mulher pra falar, eu acho que toda mulher que olhar por esse lado vai olhar seios fartos, barriguinha e cinturinha fina, quadril mais largo. Seria assim que, talvez, uma mulher gostaria de ser vista. Eu acho que a única coisa que atrairia mais pelo lado sexual seriam os seios mais durinhos assim, que chamaria mais. Acho que o rosto dela chama mais do que a questão da sexualidade.” (R F).</p>
<b>CORPO EDUCADO</b>	
<p>- Amoedo modifica algumas características da personagem Marabá, de Gonçalves Dias, como a cor dos olhos, a cor dos cabelos, problematiza conflitos fundamentais na hierarquização de gêneros, característica própria da pintura acadêmica: oscilação entre o nu e a pintura histórica em posição épica.</p>	<p>- “Vou acabar sendo influenciado pela concepção de sexualidade moderna e tupiniquim. Eu vou responder como homem [...] Então, socialmente falando, o europeu ele iria achar isso aqui absurdo por influência da sua religiosidade católica. Isso aqui, ele iria rejeitar socialmente, mas dentro de sua particularidade, acredito que na época como as mulheres usavam roupas, se cobriam mais do que as de hoje, o masculino trabalha de forma diferente” (RE).</p> <p>- “Porque a cultura, a sociedade, querendo ou não querendo, desde pequeno é condicionada ao que pode e ao que não pode por causa da igreja” (RG).</p>

Antes de qualquer explanação acerca dos pontos de vista da pesquisadora e do GF sobre educação e museu, é relevante pensar esta relação sob a ótica de Paulo Freire, quando suscita que educação tem como base pressupostos sócio-históricos, que precisam ser considerados e deslindados em quaisquer análises que envolvam quem educa, quem é educado e quem educa e é educado, simultaneamente. Nesse sentido, como esta pesquisa se ancora na linha 1 – **Museu e Museologia** (com ênfase no projeto **“Educação como Patrimônio Cultural e Pessoal: Etnoconhecimento para um Etnorreconhecimento”**), torna-se mote compreender de que forma e educação está sendo inserida no museu.

Assim, quando se fala em educação, destacam-se como atores o educador e o educando. Neste cenário de pesquisa, o educador é a tela, e mais ainda, é o sujeito que está ali na tela, quem a construiu, quem a pintou, em que época e como era essa época; o educando, o sujeito que olha a tela (aqui, a pesquisadora e os respondentes do GF). Como

educar é um ato permanente e cíclico, logo, decorrente de semioses ilimitadas, atualizando-se a obra musealizada em questão para outro contexto em que se encontram os respondentes do GF, portanto com outra história e em outra época (a contemporânea), tornou-se profícua a reflexão sobre o que fora apreendido dessa experiência fenomenológica.

Como o museu agrega as experiências de vida circunscritas na história da humanidade (o que ratifica o caráter interdisciplinar da Museologia como ciência), uma obra musealizada pode servir para que sejam identificadas, relidas e ressignificadas as representações simbólicas deixadas nos lapsos do tempo. Sob a égide da ciência museológica, no arranjo desta tese, foi possível transitar por campos epistemológicos diversos, realizar a leitura da obra musealizada “Marabá”, cuja discussão é entretecida com os pensamentos semióticos de Charles Sanders Peirce, o que se consolida no percurso metodológico, ao se proceder à análise de dados.

Dessa forma, o corpo, no caso o da “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, na esteira foucaultiana, assume “espaço de fronteira”, uma vez que possibilita o adentrar no campo socioantropológico, evidenciando a sexualidade e a etnicidade como espaços limítrofes que demarcam instâncias de poder. Com isso, a pesquisa atingiu habilmente (como atestam as análises deste capítulo) a compreensão destas indagações: como a leitura do século XIX incitou nos respondentes do GF a leitura no século XXI? Como um estudante do século XXI em formação vê aquela cafuza pintada numa tela datada do século XIX? Ele vê com os mesmos olhares voltados apenas para o século XIX, ou é capaz de perceber que algumas características do século XIX ainda são mantidas, apesar de estarmos no século XXI? Ademais, ao fazer uma leitura semiótica da obra musealizada, foram capturadas as permanências e as novidades com relação aos aspectos discutidos acerca do corpo como espaço fronteiro e *lugar* de investimento do poder.

Partindo-se do pressuposto de que o ato de educar provoca também uma reflexão sobre si mesmo, a educação que não mexeu com o sujeito, educou-o superficialmente. Quando se educa, penetra-se no outro e o faz trazer para fora algo consubstanciado nele. Daí a responsabilidade de se educar (REIS, 2015a). Por esse motivo, a ação educativa voltada para o GF foi orientada, em primeira instância, para que os respondentes concebessem o corpo da mulher como *lugar* de investimento do poder, “um corpo educado”. Segundo Foucault (2008, p. 129), “Um mecanismo, um dispositivo de poder, são métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição

constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade”. Para esse autor, a sexualidade tem *lugar*.

A título de ilustração do pensamento foucaultiano, o esquadramento, a classificação e a seriação são muito claros na escola, no presídio, no quartel (o corpo do soldado passa a ser disciplinado). Ele apresenta, assim, outros lugares de poder, conforme esclarece no livro “Vigiar e punir”. Essa noção, portanto, não se vincula ao espaço físico; é o *lugar* de investimento de poder.

É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: “ele exclui”, ele “reprime” ele “recalca”, ele “censura”, ele “abstrai”, ele “mascara”, ele “esconde”. De fato, o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção (FOUCAULT, 2008, p. 161).

Na pesquisado GF, os respondentes foram também provocados ao entendimento de que a questão racial ultrapassa a questão do *lugar*, justamente por envolver contingências históricas, socioculturais, econômicas, políticas, dentre outras, que extrapolam quaisquer discussões descontextualizadas que versem apenas sobre etnia. Para tanto, a coleta de dados foi balizada pelas seguintes perguntas: quando os estudantes da Faculdade de Educação Tecnológica do Estado do Rio de Janeiro (FAETERJ) olhavam a obra Marabá, no Grupo Focal, em que pensavam? O que eles externavam? Por intermédio dessas indagações, eles se manifestaram por meio de palavras e sentenças, as quais colocaram, a nu, índices que a obra revela. As análises deste capítulo traduziram esses elementos indiciais em textos, expostos em planilhas e lidos a partir de olhares plurissignificativos, com foco no museu como espaço de educação, como uma arte não só promotora de transformação, mas também de leitura de mundo. Verificou-se, ainda, que tudo é educação, não existe formal e não formal. Tudo é educação, tudo é sistematizado no seu dia a dia.

Assim, evidenciou-se o quanto a educação transforma. Quanto mais transformadora, mais educadora. Consoante Foucault, a sociedade está imersa em constituintes que querem transformá-la ou não. Nela, estão os consumidores, os quais sendo tão somente consumidores, não carecem de educação para o desenvolvimento do senso crítico, já que dispensam as transformações.

Nesta pesquisa evidenciou-se, entre os olhares da pesquisadora e dos respondentes do GF, a captação dos mesmos índices em relação ao corpo tomado como ícone degenerado, destoando apenas quanto ao modo de se pronunciarem. Os estudantes foram capazes, mediante a apresentação e estudo do poema “Marabá”, de Gonçalves Dias (1851)

e da criação pictorial “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, de identificar os mesmos traços semelhantes e diferentes que foram destacados pela pesquisadora.

Também, ainda que de maneira mais simplista, devido à escassez de conceitos epistemológicos advindos das diversas áreas de conhecimento que fazem vizinhança com a Museologia e a Educação, observou-se no GF a expressão de juízos interdisciplinares, com grau de criticidade considerável, se levada em consideração a visão de mundo dos respondentes e, principalmente, o fato de não terem no cotidiano, tampouco na matriz curricular do Curso de Pedagogia, a cultura do Museu.

Como educar é um ato de transformação intra- e interpessoal, emanou da interpretação crítico-reflexiva da pesquisadora em relação às falas dos respondentes do GF que o museu, mesmo não tendo a função precípua de educar, educa. Mas, se ele educa, educa a quem? E como educa o público que nele vai? O que uma simples obra de arte pode provocar? Da análise do corpus extraiu-se que o museu educa, sim, quando provoca num suposto público novos conhecimentos, a ponto de derrubar alguns paradigmas há muito instituídos e sedimentados no seio da sociedade como “verdade” e/ou ampliá-los para construir novos.

Nessa (re)constituição de novos saberes, os estudantes da FAETERJ, ao desconstruírem a visão superada de que museu é apenas instituição onde se guardam coisas antigas, descortinaram novos olhares através da leitura crítica da obra “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, que os impulsionaram para além da imagem outrora visualizada. Os índices capturados revelaram vários constituintes da interculturalidade, os quais envolvem a obra desde a sua constituição como ícone degenerado (século XIX), portanto novo signo, até o diálogo com questões muito prementes na contemporaneidade (século XXI), como sexualidade, mestiçagem (etnia), comunicação, interculturalidade, em suma, educação para a diversidade.

Esclarece-se que – embora o museu e conseqüentemente a obra musealizada não sejam vistos como espaços de construção de uma educação formal, sistemática, esquadrinhada – a educação aí se instaura, dada a natureza interdisciplinar atravessada pelo olhar da Museologia, quando entende o corpo como museu fundamental da vida.

Acerca do teor educativo inferido das opiniões dos respondentes do GF, ficou evidenciado que o corpo da mulher, através da leitura dos índices em “Marabá”, de Amoedo, é *lugar* de investimento do poder. Essa constatação tem seu nascedouro no fato de se compreender que a dimensão da sexualidade depende da ambiência cultural, tendo a ver

com as diferentes culturas. Ela é, pois, interdisciplinar e intercultural. Por isso mesmo, em Marabá, os respondentes notaram que, como mulher mestiça de um Brasil oitocentista, impregnam-se das marcas identitárias representativas do investimento do poder da época.

E, nos dias atuais, 133 anos após a data da exposição de Marabá em Paris, ainda afloram questões sobre o lugar das mulheres mestiças na vida cotidiana da sociedade deste Brasil contemporâneo; perdura uma série de prescrições e enquadramentos comportamentais ditados pela máquina do poder vigente.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese de Doutorado em Museologia e Patrimônio, alicerçada na Linha de Pesquisa 1 – **Museu e Museologia**, com ênfase no projeto “**Educação como Patrimônio Cultural e Pessoal: Etnoconhecimento para um Etnorreconhecimento**” – tomou como mote a análise crítico-interpretativa da obra “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, com foco na compreensão da maneira como o corpo feminino sexualizado agregou representações simbólicas do imaginário sociocultural brasileiro do século XIX, com suas projeções e seus desdobramentos nas relações entre educação, sexualidade e interculturalidade nos sujeitos contemporâneos.

Para tanto, partiu-se do etnoconhecimento para o etnorreconhecimento, deslindando-se a interferência da interculturalidade na obra musealizada em questão, através do método do “estudo de caso único” pela técnica do Grupo Focal, com ênfase no contexto da educação do corpo como patrimônio pessoal e sociocultural.

Concebendo-se museu como fenômeno, voltou-se o “olhar” para o corpo como o primeiro patrimônio ou ícone da vida; portanto, passível de apresentar índices que serviram de pistas para descortinar constructos simbólicos, muitas vezes subjacentes, que permitiram, salvo engano, reler o Brasil oitocentista e estabelecer cotejo com o Brasil contemporâneo.

No estudo em tela, compreendeu-se o *lugar* da mestiçagem aliada à sexualidade como referência identitária do povo brasileiro, reconhecendo-a no corpo feminino sexualizado de Marabá de Amoedo, como um dos patrimônios simbólicos da nação brasileira. Como o tema é assaz complexo, recomenda-se ampliar as discussões, na medida em que a pesquisa atual não se propõe esgotar o tema.

Ao lado dos ícones da Museologia como Scheiner, Stránský, Gregorová e Reis, a Semiótica de Charles Sanders Peirce serviu de arcabouço teórico-metodológico, pelo fato de que tanto a Museologia quanto a Semiótica evocam uma abordagem fenomenológica e, por natureza acadêmico-científica, serem também interdisciplinares, portanto adaptáveis à flexibilidade evidente na dinâmica que se instaura no uso corrente dos signos.

Na criação pictórica, independentemente de lapso temporal, espacial ou estético, o que se torna relevante quando se deflagra o processo de semiose, sem convenções ou preconceitos, é o deslindar da obra, sem limites para estágios de epifania.

Para que o corpo em “Marabá”, de Rodolpho Amoedo, fosse lido como instância de poder, foram importantes as proposições foucaultianas, posto que elas contestam toda forma de poder e valorizam o papel dos indivíduos livres, éticos e racionais nas lutas pela transformação social e política. Suas ideias suscitaram a renovação da epistemologia das ciências humanas e trouxeram uma série de contribuições ao debate histórico-crítico contemporâneo.

Outra relevante contribuição teórica adveio dos postulados bourdianos acerca da dinâmica da distinção social nas lutas de classes pela imposição de uma representação na sociedade, na qual há uma ordem ou sentido imediato do mundo determinada nas produções simbólicas que atuam como forma de dominação.

Partindo-se desses pressupostos, a pesquisa constituiu uma oportunidade ímpar para se entrar no museu e, mais que “olhar”, ver, através da obra musealizada “Marabá” de Amoedo, registros e deslocamentos da construção da história da nação brasileira, para sentir, de perto e na carne, como o corpo abriga resultados de aprendizagens e discursos de dominação e, sobretudo, como o corpo sexualizado feminino é idealizado, imaginado, visto e sentido, de tempo em tempo, de geração em geração, de século em século, como representante de uma ordem social através da qual as pessoas, em especial as mulheres, são utilizadas como instrumentos de manutenção do poder, ou seja, o corpo vem sendo o veículo que transporta toda a ideologia do capital.

Ao se reapresentar a obra musealizada “Marabá” (1882) de Rodolpho Amoedo aos respondentes do Grupo Focal, mediante uma série de reflexões educativas sobre a contextualização da obra, os estudantes de Pedagogia situam Marabá no centro das reflexões sobre o *lugar* do corpo mestiço sexualizado como um dos ícones do patrimônio identitário brasileiro.

Restou constatado pela pesquisadora e pelos respondentes que Rodolpho Amoedo atribuiu à mestiçagem relevância no processo de construção da identidade nacional, por intermédio do registro do corpo mestiço; porém, quando se direcionou o foco para as representações simbólicas dos contextos sócio-históricos do Brasil oitocentista, verificou-se que diversas inquietações, como lutas de classe, preconceito racial, embranquecimento da pele, esteriotipação de beleza e a massificação imposta pelo poder hegemônico, ainda perduram e se manifestam nas criações artísticas da atualidade.

Desvelou-se que sobre o corpo oitocentista imperava a ordem da repressão em torno da sexualidade como forma de controle e manutenção dos interesses das ideologias

dominantes, por isso mesmo um corpo proibido, contrapondo-se à ordem contemporânea de exhibir o corpo, através de um discurso do “livre” ou do “tudo pode”, não como lócus de pertencimento, mas como *lugar* simbólico que, embora se valha de outros índices, continua sob a égide do discurso da ordem: “controle e manutenção dos interesses das ideologias dominantes”.

Em tempos hodiernos, a exposição do corpo sexualizado tornou-se padrão comportamental, inclusive com vasta veiculação midiática, que, perfilado com os demais instituintes socioculturais, econômicos, políticos, dentre outros, continua situando o corpo como um *lugar* a serviço da ordem vigente.

Após análise dos dados emanados das falas dos respondentes do Grupo Focal, concluiu-se que o corpo feminino mestiço e sexualizado pode ser sugerido como patrimônio pessoal e sociocultural, uma vez que a mestiçagem, aliada à sexualidade, atuam como marcas identitárias comuns ao povo brasileiro, uma vez que o corpo mestiço é espaço limítrofe que abriga inscrições simbólicas suscetíveis a olhares plurissignificativos.

Mediante o exposto, comprovou-se que o museu, como fenômeno social, não só presentifica, como também integra culturas, uma vez que uma obra musealizada, como no caso da Marabá de Rodolpho Amoedo, não se limita à circularidade temporal, mas ajuda a entender a passagem, o fluxo e o movimento dos seres humanos, portanto educa, numa linha de tempo tão perene, que concede imortalidade às obras e as deixam propensas a estágios de semioses e epifanias ilimitadas, conforme a capacidade de “olhar” lá dentro, “ver” e revelar aquelas experiências de vida apreendidas ao mundo.

## **REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Patrimônio etnográficos e museus: uma visão antropológica. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina(orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- ABL. Academia Brasileira de Letras. **Gonçalves Dias**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=866&sid=183>. Acesso em: 30 maio 2015.
- AGUILAR, Nelson (Org.). Arte do Século XIX. **Mostra do redescobrimto**: século XIX. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. (De pictura, 1436) – (Trad.)Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 1989.
- ALVES, Marília do Amparo. **Da mulher submissa à rebelde em o cortiço**: (Bertoleza e Rita Baiana). Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/da-mulher-submissa-a-rebelde-em-o-cortico-bertoleza-e-rita-baiana/6942/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.
- AMANTINO, Marcia. E eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.) et al. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.
- AMARAL, Rose. **Matrizes Culturais** do Brasil. Disponível em: <http://roseamarartes.blogspot.com.br/2013/08/matrizes-culturais-do-brasil.html>. Acesso em 13/10/2013.
- ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. **Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional**. Série Pesquisa, v. 13. Brasília: Liber Livro. 2005.
- ARAÚJO, Leonel Martins. Europa renovada: Renascimento e Humanismo – do Maneirismo ao Barroco. In: **Revista da Católica**- Ensino, Pesquisa e Extensão, v.3, n.5., jan./jul.2011. Disponível em: <<http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosn4v2/11-historia.pdf>>. Acesso em: 04 de mar. 2014.
- ÁVILA, Fernando Bastos. Pequena Enciclopédia de Moral e Civismo. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Material Escolar, 1972.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: \_\_\_\_\_. Memória e História. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1984.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: ed. 70, 2008,
- BATISTA, Stephanie Dahn. **Corpo visível – corpo vidente | corpo falado – corpo falante**: As inscrições discursivas no corpo imaginário na pintura acadêmica brasileira do século XIX. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1220.pdf>> . Acesso em: 04 de mar. 2014.
- BELTING, Hans. **Das KörperbildalsMenschenbild**. München, 2001.

BENNETT, TONY. **The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.** London and New York: Routledge, 1995.

BERCITO, Sônia de Deus Rodrigues. Corpos-máquinas: trabalhadores na produção industrial em São Paulo. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.) et al. **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Unesp, 2011.

BIRMAN, Joel. **Psicanálise, Ciência e Cultura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da Modernidade. In: FRASCINA, Francis [et al.]. **Modernidade e modernismo.** Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, SariKnopp. Trad. Maria J. Alvarez; Sara B. dos Santos; Telmo M. Baptista. **Investigação qualitativa em educação:** uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto, 1994.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **Além dos meios e mensagens:** introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas.** 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_; DABEL Alain. **O amor pela arte:** os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. Trad. Guilherme de Freitas Teixeira. São Paulo: USP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BRASIL. SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais/Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BROOKS, Peter. **Body Work: Object of Desire in Modern Narrative.** Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1993.

CARVALHO, Mariane Oliveira de; Gomes, Rogério Zanetti. O poder da linha na construção dos sentidos: uma análise a partir dos vários aspectos da cruz. In: **Projética** Revista Científica de Design | Londrina | V.3 | N.1 | Julho 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/viewFile/8853/11326>. Acesso em 25 fev. 2015.

CASTELO BRANCO, Guilherme. O mundo de Foucault. In: **Mente, cérebro & filosofia:** Foucault, v. 4, 2. ed. rev. São Paulo: Duetto, 2011.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Uma breve história do corpo. In: LAGE, Elaine Soares Neves; TARDIVO, Leila Salomão de La Plata Cury. **Corpo, Alteridade e Sintoma: Diversidade e**

**Compreensão**. 2. ed. São Paulo: Vetor, 2011. Disponível em:

<[http://ceccarelli.psc.br/pt/?page\\_id=519](http://ceccarelli.psc.br/pt/?page_id=519)>. Acesso em: 17 dez 2014.

CERTEAU, Michelde. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: \_\_\_\_\_. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priore. Brasília: EdUnb, 1999.

\_\_\_\_\_. História intelectual e história das mentalidades. In: \_\_\_\_\_. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Convite à filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática. 2005.

CHEBABI, Wilson. Corpo e psicanálise. In: VILLAÇA, Nizia; GÓES, Fred; KOSOVSKI, Ester (Orgs.) **Que corpo é esse?** Novas perspectivas. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHUVA, Márcia (Org.). História e Patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** – História e Patrimônio. n. 34, 2011.

CLARET, Jacques. **A ideia e a forma**: problemática e dinâmica da linguagem. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: 1980.

CORBIN, Alain. A influência da religião. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: da revolução à grande guerra. v. 2. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado**: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2013.

COUTO, Maria Joana de Brito D'Elboux. **Psicanálise e Educação**. São Paulo: Avercamp, 2003.

CRUZ NETO, Otávio; MOREIRA, Marcelo Rasga; SUCENA, Luiz Fernando Mazzi. **Grupos Focais e Pesquisa Social Qualitativa**: o debate orientado como técnica de investigação. XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil. 4-8 nov. 2002.

CURY, Marília Xavier. Museologia – marcos referenciais. **Cadernos do CEOM**. Ano 18, n. 21 – Museus: pesquisa, acervo, comunicação. Disponível em: <<file:///C:/Users/Aldo/Downloads/2271-7860-1-PB.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

DANNER, Fernando. **Revista Estudos Filosóficos**, n. 4, 2010 – versão eletrônica – p. 143-157. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>. DFIME – UFSJ. São João del-Rei-MG. Acesso em: 22 de abr 2015.

DELORS, Jacques. (Org.). **Educação: um tesouro a descobrir**. 8. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: MEC: UNESCO, 2003.

DEL PRIORI, Mary. Conversas sobre a história do corpo. In: VILHENA, Junia de; NOVAES, Joana de Vilhena (orgs). **Corpo para que te quero?** Usos abusos e desusos. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Appris, 2012.

DEMO, P. **Pesquisa e construção do conhecimento: metodologia científica no caminho de Habermas**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

DIAS, C. A. Grupo Focal: técnica de coleta de dados em pesquisas qualitativas. **Informação e Sociedade: estudos**, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2000.

DIAS, Gonçalves. Marabá. In: GUIDIN, Márcia Lígia. **Poesia lírica e indianista**. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-91.

DODEBEI, Vera. Digital virtual: patrimônio no século XXI. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina(Org.) et al. **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra-Capa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4368/4513>> Acesso em 25 fev 2015.

FEND, Mechthild. **Bodily and pictorial surfaces: Skin in French art and medicine**. ArtHistory, v. 28, n. 3, p. 311-339, jun. 2005.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, nov. 2001. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/cp/n114/a09n114pdf](http://www.scielo.br/pdf/cp/n114/a09n114pdf)>. Acesso em: 3 mai. 2011.

FOUCAULT, Paul Michel. **Discipline and punish: the birth of the prison**. London: Penguin, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 4. ed. Cap. 16, p. 243-76. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985a.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

\_\_\_\_\_. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. 35. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008b.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade III: o cuidado de si.** Rio de Janeiro: Graal, 1985b.

\_\_\_\_\_. **Segurança, território, população:** curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso.** Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

FREIRE, Paulo. **Conscientização:** teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREUD, Sigmund. **FREUD:** Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. Pequenas coleções das obras de Freud. Imago: Rio de Janeiro, 1973.

\_\_\_\_\_. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** V. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

\_\_\_\_\_. O id e o ego. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago. Volume XIX, 1988.

\_\_\_\_\_. “Le moi et le ça”. In: FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse.* Paris: Payot, 1951. Ed. Bras: **O ego e o id.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FULLER, Paulo Henrique Aranda; JUNQUEIRA, Gustavo Octaviano Diniz; MACHADO, Angela C. Cangiano. Ações Impugnativas. In: **Processo Penal.** 13. ed. São Paulo: ABDR, 2013.

GOLDIM, José Roberto. **Eugenia.** Disponível em: <<http://www.bioetica.ufrgs.br/eugenia.htm>>. Acesso em: 09 de mar. 2014.

GREGOROVÁ, Anna. [During the recent years of my work with the Slovak National Museum...]. **MUWOP** – Museological Working Papers/DOTRAM. *Museology – Science or just practical museum work?*, v. 1, p. 19-21, 1980.

HANCIAL, Núbia. **A representação da mulata na literatura brasileira:** esteriótipo e preconceito. Disponível em: [http://repositorio.furg.br:8080/bitstream/handle/1/2315/08\\_A%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20mulata%20na%20literatura.pdf?sequence=1](http://repositorio.furg.br:8080/bitstream/handle/1/2315/08_A%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20mulata%20na%20literatura.pdf?sequence=1) Acesso em 10 mar 2015.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** São Paulo: Mestre Jou, 1954.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la filosofia de la historia universal.** Madrid: Alianza Universidad, 1989.

\_\_\_\_\_. A Filosofia do Espírito. In: **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio** (1830). Volume III. São Paulo: Loyola, 1995.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. **As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em:  
<[http://www.dezenovevinte.net/obras/ra\\_indianismo.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm)>. Acesso em 24 fev 2015.

KETZERI, Estevan de Negreiros; SOUZA, Edson Luiz André de. Lágrimas nas profundezas: alegorias utópicas em Moby Dick e o nominalismo na obra de William de Ockham. In: **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**. Ágora (Rio J.) vol. 15, n. 2. Rio de Janeiro. July/Dec. 2012. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151614982012000200005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151614982012000200005&script=sci_arttext). Acesso em: 25 fev 2015.

KOCH, Ingedore G. Villça. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2000.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança Cultural (re)interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio**, v. 1. p. 33-43, 2008. Disponível em :<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/4/2>>. Acesso em 10 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2014.

LOPES, Fábio Henrique. Do suicídio e dos corpos: histórias e problematizações. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.) et al. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

MARQUES, Luiz. Introdução. In: BRASIL. Ministério da Cultura – Museu Nacional de Belas Artes. **30 mestres da Pintura no Brasil**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Pancrom, 2001.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von. Como se deve escrever a história do Brasil. In: \_\_\_\_\_ . **O estado de Direito entre os Autóctnes do Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1982.

MATOS, Paulo Roberto. **A virgindade como “dote natural” da mulher: sexualidade feminina em São Luís na virada do século (1880-1920)**. 2013. Disponível em:  
<<http://www.outrostempos.uema.br/oitocentista/cd/ARQ/46.pdf>>. Acesso em: 28 dez 2014.

MELO, Victor Andrade de. O corpo esportivo nas searas tupiniquins – panorama histórico. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.) et al. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

MENDONÇA, João Guilherme Rodrigues. O corpo e sua dimensão simbólica. **Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente**. Maio, n. 29, vol. VIII, 2004. Disponível em:[http://www.revistapresenca.unir.br/artigos\\_presenca/presenca29\\_completa.pdf](http://www.revistapresenca.unir.br/artigos_presenca/presenca29_completa.pdf). Acesso em: 08 mar 2015.

MIGLIACCIO, Luciano. Rodolpho Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: BRASIL. Ministério da Cultura – Museu Nacional de Belas Artes. **30 mestres da Pintura no Brasil**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Pancrom, 2001.

MORAIS, Júlia Sebba Ramalho. **O conceito de sujeito na introdução da "Filosofia do Espírito" de Hegel**. Disponível em:

<[http://www.hegelbrasil.org/gthege/ arquivos/Julia\\_Sebba\\_Ramalho.pdf](http://www.hegelbrasil.org/gthege/ arquivos/Julia_Sebba_Ramalho.pdf)>. Acesso em: 08 de fev. 2014.

NÖTH; Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras. 1998.

OLIVEIRA, Naiana Alves et al. **Contextualizando o Grupo Focal**: técnica de coleta de dados em pesquisa qualitativa. **Conhecimento sem fronteiras**. XVII Congresso de Iniciação Científica. /X Encontro de Pós-Graduação. 11-14 nov. 2008.

PAIVA, Eduardo França. **Corpos pretos e mestiços no mundo moderno – deslocamento de gente, trânsito de imagens**. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.) et al. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

PAIVA, Fernanda Simone Lopes de. **Sobre o pensamento médico-higienista oitocentista e a escolarização**: condições de possibilidade para o engendramento do campo da Educação Física no Brasil. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003. Disponível em:<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/IOMS-5SYHAX>. Acesso em: 10 mar 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. Tradução de: The Collected Paper of Charles Sanders Peirce, 1999.

\_\_\_\_\_. **Semiótica e Filosofia**. Trad. Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1993.

\_\_\_\_\_. Charles S. Peirce. In: **Os Pensadores**. Trad. Armando Mora D'Oliveira; Sergio Pomerang Blum; Luís Henrique dos Santos. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PINHEIRO, Nadja Nara Barbosa. **Dos corpos dóceis aos corpos-em-busca-de-uma-morada**. Aparentamentos clínicos sobre as relações corpo/psique na contemporaneidade. In: VILHENA, Junia de; NOVAES, Joana de Vilhena (orgs). **Corpo para que te quero?** Usos abusos e desusos. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Appris, 2012.

REIS, José Carlos. O tempo histórico como "representação intelectual". In: CHUVA, Márcia (Org.). **História e Patrimônio: entre o risco e o traço, a trama**. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** – História e Patrimônio. n. 34, 2011.

REIS, Maria Amélia de Souza. **Brincadeiras infantis sexualizadas: um turbilhão de emoções a serviço da ordem**. In: \_\_\_\_\_; ALEVATO, Hilda (orgs.) et al. **Nexus e Sexus**: perspectivas instituintes. Petrópolis: DP et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012a.

\_\_\_\_\_. **O corpo e o patrimônio cultura** – o corpo fala, o corpo inventa, o corpo traduz: a construção discursiva da imagem sociocultural de si pelo(s) outro(s). 21º Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe – ICOFOM LAM 2012b.

\_\_\_\_\_. **Sexualidade e educação**. Entrevista com a autora em 07 de março de 2015.

\_\_\_\_\_; PATANE, Rosana de Sousa. **Políticas de Educação Sexual em meio escolar: um estudo comparativo em Portugal e no Brasil**. In: \_\_\_\_\_; ALEVATO, Hilda (orgs.) et al.

**Nexus e Sexus:** perspectivas instituintes. Petrópolis: DP et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

\_\_\_\_\_.; PINHEIRO, Maria do Rosário. Para uma pedagogia do museu: algumas reflexões. **Museologia e Patrimônio**. vol. II, n. 1, jan/jun de 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.36.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em 05 out. 2011.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, Danielle Cristina Guizan; SILVA, Renata Viana da. **Fisiologia articular do membro inferior**. FisiowebWgate. 2003. Disponível em <<http://www.fisioweb.com.br/portal/>>. Acesso em: 08 mar 2015.

SALTINI, Cláudio J. P. **Afetividade e Inteligência**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

SANSONE, Livio. Urbanismo, globalização e etnicidade. In: PINHO, Os mundo, SANSONE, Livio (Orgs.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. 2. ed. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Comunicação e pesquisa:** projetos para mestrados e doutorados. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento-sonoro, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos:** semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. A Semiótica e os estudos literários. **Revista eletrônica do Jornal científico**. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?Section=8&edicao=11&id=81>>. Acesso em 01 abr 2014.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Higiene e higienismo entre o Império e a República. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.) et al. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

SANTA'ANNA, Affonso Romano de. **Canibalismo amoroso:** o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros museológicos:** reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.

SCHEINER, Tereza C. M.; CARVALHO, Luciana Menezes de. **Construindo o “discurso” do patrimônio:** das organizações internacionais e institutos nacionais a uma relação profunda entre o homem e o patrimônio o caso do Marolo, em Paraguaçu, Minas Gerais. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10373.pdf>>. Acesso em: 20 ago 2015.

SCHEINER, Tereza C. M. **Imagens do “não lugar”:** comunicação e os “novos patrimônios”. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação da UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. **Repensando o Museu Integral**: do conceito às práticas. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

\_\_\_\_\_. Museus, Museologia e o patrimônio universal. **Revista Museu**. 2007. Disponível em: [http://www.diplomatie.fr/label\\_france/label.html](http://www.diplomatie.fr/label_france/label.html). Acesso em 26 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Museología Y Patrimonio Intangible: La Experiencia Virtual. Museología y Patrimonio Intangible en América Latina y el Caribe / Museologia e Patrimônio Intangível na América Latina e no Caribe. **X ICOFOM LAM**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda, 2002. Disponível em: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/lam\\_2001.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/lam_2001.pdf). Acesso em: 27 nov. 2014.

\_\_\_\_\_; SOARES, Bruno, C. Brulon. **A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios “comuns”**: um ensaio sobre a casa. 2010. Disponível em: <http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream>. Acesso em: 05 de out. 2011.

SCHNEIDER, A. L. **Sílvio Romero, hermeneuta do Brasil**. São Paulo: Annablume, 2005.

SERRES, Michel. **Os Cinco Sentidos**. Filosofia dos Corpos Misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**: os humanistas, uma nova visão de mundo, a criação das línguas nacionais, a cultura renascentista na Itália. São Paulo: Atual, 1985.

SILVA, Raul Mendes. **O século XIX**. Disponível em: <http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag006.shtml>. Acesso em 03 de mar. 2014.

SMITH L. **Cultural Heritage**. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. 4. v. London: Routledge, 2006.

SOARES, Bruno C. Brulon. **Caminhos da Museologia**: transformações de uma ciência do museu. Senatus, Brasília, v. 7, n. 2, p. 32-41, dez. 2009. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/183232/000876474.pdf?sequence=6>. Acesso em: 12 dez. 2014.

SOARES, Carmen. **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001.

SOARES, Renata Goltbliatas. **Aspectos emocionais do câncer de mama**. Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de Psico-Oncologia- SBPO. Ano IV, Edição 3 – julho/agosto/setembro, 2009. Disponível em: [http://www.sbpo.org.br/\\_newsletter/boletins/boletim\\_julho\\_agosto\\_setembro\\_2009/cancer\\_d\\_e\\_mama.pdf](http://www.sbpo.org.br/_newsletter/boletins/boletim_julho_agosto_setembro_2009/cancer_d_e_mama.pdf). Acesso em 25 fev 2015.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. Tradução: Tereza Scheiner (2009). **Museologia e Patrimônio**. vol. II, n. 1, jan/jun de 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.80.br/index.php/ppgpmus>. Acesso em 08 fev. 2015.

STAKE, Robert E. **A arte da investigação como estudo de caso**. Trad. CHAVES, Ana Maria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

STRÁNSKÝ, Z. Z. **Museology and Museums**. “Basic Paper”. Estocolmo: ICOFOM Study Series 12, p. 293-298, 1987.

\_\_\_\_\_. **MUWOP**: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie. *Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. Org. and edited by Vinos Sofka. Assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Printing and binding by Departments offset central, Stockholm, Sweden. 67 f. p. 43. Desvallées (1987).

TIBAU, Anderson. Territórios de existência material e usos do corpo: sobre juventude, consumo e aparência na Baía da Ilha Grande. In: VILHENA, Junia de; NOVAES, Joana de Vilhena (orgs). **Corpo para que te quero?** Usos abusos e desusos. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Appris, 2012.

TOSTES DE ALMEIDA, Margarete Zacarias. A sexualidade no cenário educacional: um olhar sobre a formação e a prática pedagógica. In: **PROETNO**: Etnoconhecimento para um EtnoReconhecimento. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

TRIVIÑOS, A.N.S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1992.

UNESCO. **Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage**, Paris, 16 de novembro, 1972. Disponível em: [whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf](http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf). Acesso em: 29 nov. 2014.

UNIRIO, **Linhas De Pesquisa**, Linha 1, 2013 – 02. Disponível em: <http://ppg-pmus.mast.br/inicio.htm>. Acesso em: 25 mar de 2015.

VELOSO, Mariza. **O Brasil no olhar dos viajantes** – Episódio 1. Programa completo – TV Senado. 24 maio de 2014. Disponível em: <http://www.youtubr.com/watch?v=k-+b30v8kkgg>. Acesso em: 14 fev 2015.

VILHENA, Junia de; NOVAES, Joana de Vilhena (Orgs.) **Corpo, para que te quero?** Usos, abusos e desusos. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Appris, 2012.

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.

## **APÊNDICE A**

## APÊNDICE A

### Grupos Focais (GF)

#### - ROTEIROS DE DEBATES-

<b>1º ENCONTRO</b>	<p style="text-align: center;"><b>QUESTÃO-CHAVE: MUSEU E PATRIMÔNIO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Como o professor em formação concebe a ideia de Museu?</li> <li>• Como idealiza Patrimônio?</li> <li>• Como concebe a indissociabilidade entre Museu e Patrimônio?</li> <li>• Em que medida os participantes do GF conseguem perceber a indissociabilidade entre Museu e Patrimônio?</li> </ul>
<b>2º ENCONTRO</b>	<p style="text-align: center;"><b>QUESTÃO-CHAVE: A MUSEOLOGIA COMO CAMPO INTER, MULTI E TRANSDISCIPLINAR</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O que os professores em formação conhecem sobre os conceitos de interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade?</li> <li>• Até que ponto os estudantes localizam o campo da Museologia nos conceitos de inter, multi e transdisciplinaridade?</li> <li>• Em que medida o GF consegue posicionar/contextualizar o museu como espaço educativo?</li> </ul>
<b>3º ENCONTRO</b>	<p style="text-align: center;"><b>QUESTÃO-CHAVE: O CORPO COMO PATRIMÔNIO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sendo o patrimônio de valor intransferível, o corpo pode ser um bem patrimonial?</li> <li>• Como o GF considera o corpo na perspectiva pessoal, cultural e social?</li> </ul>
<b>4º ENCONTRO</b>	<p style="text-align: center;"><b>QUESTÃO-CHAVE: ASPECTOS INTERCULTURAIS A PARTIR DA COMPREENSÃO DO PAPEL DA MISTIÇAGEM COMO PATRIMÔNIO IDENTITÁRIO BRASILEIRO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Como o GF entende por patrimônio identitário?</li> <li>• A partir da figura imagética de Marabá, é possível reconhecer nela o patrimônio identitário brasileiro?</li> </ul>
<b>5º</b>	<p style="text-align: center;"><b>QUESTÃO-CHAVE: SEXUALIDADE E PODER</b></p>

<b>ENCONTRO</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Pode o corpo nu de Marabá desvelar a representação simbólica do poder no período oitocentista?</li><li>• Como o GF enxerga o corpo e a sexualidade na sua cultura?</li><li>• Em que medida a cultura pode determinar a sexualidade do corpo?</li></ul>
<b>6º ENCONTRO</b>	<p data-bbox="533 533 1295 600">QUESTÃO-CHAVE: EDUCAÇÃO DO CORPO PELO PATRIMÔNIO</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Como a educação do corpo pelo Patrimônio pode contribuir para uma formação educacional libertadora?</li></ul>

## **APÊNDICE B**

## APÊNDICE B

Entrevista na íntegra com os participantes do Grupo Focal, que serão representados por letras do alfabeto A, B, C, D, E, F, G, H, I, J.

### **Indissociabilidade Museu e Patrimônio**

(F) Museu é um lugar onde você vai preservar o patrimônio, vai encontrar vários patrimônios, onde vai contar várias histórias, onde vai valorizar muito mais o patrimônio, às vezes se ele não estiver ali no museu para ser contado, ele não vai ter tanto valor de referência.

(J) Também passa assim, uma referência da evolução humana para gente compreender como a humanidade evolui, como que se modificou, é o registro do que nós vivemos, e que vamos passar para as próximas gerações.

(G) Não se separa porque a cultura é o elo que liga os dois, e essa cultura não é estática, ela está tanto no passado quanto no presente, então ela muda, ela acompanha através do que? Através do museu e do patrimônio, por isso é algo associados e que não tem como se separar.

### **Marabá (semelhança entre as duas)**

(E) A questão não é nem quilo que você vê, existe uma tristeza profunda aqui, e em relação àquilo que se vê, penso que esse período aí, entre a composição do poema e a pintura. Creio que o conceito do que se era padrão, vamos dizer assim, ou fora do padrão, se modificou um pouco, a gente percebe quando se fala de corpo humano ou aquilo que é aceitável com atraente, ou que é aceitável com étnico, vamos dizer assim, os grupos se separam, as etnias de certa forma ainda são, mesmo no Brasil, são um pouco fechadas, eu penso que no fundo existe uma atração por aquilo que é proibido, vou dar um exemplo comum aqui no Brasil, é a questão da loira e do negro, as pessoas pensam para um casal que o interessante seria um negro com um negro uma loira com um branco, mas eu não acho que seja por causa das características de ambos, mas do que possa formar a partir dali, dos tipos, né, dos subtipos que nasceu a partir dali, por causa dessa união. Então a gente rejeita, a gente se sente atraído, mas a questão do corpo ela é ainda muito influenciada pela cultura, lá dentro nós nos sentimos atraídos pela mistura, pela característica exótica que essas misturas podem trazer, mas ainda existe muito formalismo, muito fundamentalismo entre as etnias e que diz que determinada etnia não pode, atualmente falando né, se misturar com ou outra etnia, são questões extremas, apesar e ser estranho pensar isso no Brasil, que é multicultural, que essas coisas aqui, são incontáveis, ainda existe isso e talvez na

época da concepção do poema até a pintura, pode ser que alguns conceitos tenham mudado e tenham interferido ainda né, eu penso que é isso né, é por causa do tempo e que talvez alguns aspectos dos conceitos tenham mudado, penso que pode ser isto, mas pegando um gancho no que se vê hoje, existe esta questão que se mantém uma pureza racial, é uma coisa meio nazista, mas existe isso, um pouco disso ainda.

(E) A tristeza dela (Marabá) é por não se enquadrar, por ser rejeitado pelas matrizes étnicas pelas quais ela foi formada, então ela é uma pessoas que não se encontra, isso ainda se mantém, a semelhança que se mantém, é que ela é uma pessoas perdida, ela não se encontra, não é que ela busca identificação, mas não consegue se encontrar, porque existe uma rejeição das matrizes primárias aqui.

(F) O pintor quando coloca a nudez, eu acho que ele colocou essa nudez que ela não fala no poema, é para retratar mais essa pele branca dela, talvez se ela tivesse vestida, talvez chamaria tanto, e ela queria mostrar isso, que ela é branca, que no poema é falado, ele queria mostrar, talvez até pelo que ele falou sobre enfatizar que ela é diferente, que mesmo com a pele branca, é Marabá, e o que eu acho, que ele quis mostrar essa nudez para retratar mais essa pele branca dela, que talvez ela vestida não aparecesse tanto.

(B) Eu penso também que ele ao retratar a pele branca, ele mostra o lado negro dela, porque mostra o quadril, porque daqui para baixo ela já começa a ter uma descendência de índio, porque o quadril dela já é mais largo, no popular, ela já é mais brito, eu também acho que se ela tivesse vestida, não daria para a gente perceber esses detalhes que fazem toda a diferença quando a gente olhar todo o contexto.

(J) O que me chamou mais atenção, não foi propriamente o corpo dela, mas sim, o rosto em si, o olhar...o olhar mostra ternura ao mesmo tempo que mostra um mal estar de se sentir inadequada na vida. Então, é bonito, é termo, fica mais do bico do seio até o cabelo, do que o restante do corpo, aqui, por exemplo, eu consigo ver a poesia de G. Dias, aqui ela já não se manifesta da mesma forma. O olhar é diferente. No recorte, a gente pode ver o olhar, a gente pode ver o contorno do rosto, a gente pode ver tristeza, a gente pode ver a beleza da mistura, que a miscigenação é importante, até mesmo para se tornar algo dela. Então, esse quando aqui é muito mais bonita do que a de cá e é a mesmo, mas no recorte parece que você pode ver o sentimento, porque no corpo, no conjunto, você não consegue ver essa tristeza. Eu por exemplo, tenho uma filha bem parecida com isso aqui, que tem todas essas misturas aqui, é a Marabá, a minha Marabazinha. Rsrtrs.

(I) Concordo que a semelhança. Refeito do sentimento que o poema retrata com a tristeza dela pela rejeição e a tentativa insistente dela em ser vista e não conseguir, está retratada nesse desenho, apesar das semelhanças físicas serem diferentes ao que diz o poema.

(I) Ela estava presente na tribo, mas do mesmo tempo ela estava invisível.

(H) Corrobora o que falou o (I).

(B) Comparando, o que destacou também em relação à ela está nua, a pele branca, é que, naquele tempo né, o habito, ela estava numa tribo indígena, por que usaria vestes? Também destaca o lado natural, a inocência, sem se preocupar com as formas, sem estereótipos, ao contrario de hoje, ao mesmo tempo ela foi rejeitada, excluída por ser diferente, por não ser aceita. Ela queria por ser diferente ser o que realmente é.

### **Sexualidade no corpo nu de Marabá**

(E) Vou acabar sendo influenciado pela concepção de sexualidade moderna, moderna e tupiniquim. Eu vou responder como homem. Existe uma coisa que acontece, tem a ver com a forma com que a gente vê, às vezes o que nos atrai não é o que a gente está vendo, mas o que a gente pensa que pode ver, nível de sexualidade, para mim seria terrível ser um índio, porque imagina a mulher, aqui no Brasil com o pensamento masculino Brasileiro com poucas vestes, mas que tem alguma veste, porque uma mulher nua não é atraente, uma mulher com poucas vestes é atraente, uma mulher com determinado tipo de veste é atraente, ou seja, uma mulher que deixa transparecer alguma coisa que não é tudo, porque a sexualidade penso que tem a ver não só com o que você vê, mas com o que você imagina. A sexualidade, ela é, vamos dizer assim, entretanto animal e um tanto racional-reflexivo, o que você imagina que deve ser e isso tem a ver com o lado fantástico da sexualidade. Então, quando eu olho para ela nua, eu posso até, vamos dizer assim, elogiar alguns dotes que ela tem em si mesmo que são atraentes, que tem a ver com o gosto do brasileiro, mas por retratar alguém que está inserido numa cultura, talvez por isso ela esteja nua, talvez tenha sido esta a intenção do autor do quadro, mas a gente trabalha com a ideia daquilo a gente imagina também, não com aquilo que a gente vê. Eu acho pouco atraente. Acho que a questão dos europeus, porque têm os dois lados da moeda, eu acredito que, uma cultura européia, diferente da cultura indígena, apesar do lapso de tempo, parecida com a nossa cultura, ela tem influencias fortes da religiosidade, principalmente do catolicismo, principalmente dos europeus, e a gente tem que separar religiosidade da sistematização religiosa. A sistematização

religiosa ela permite buscar aquilo que é legal segundo o que é religiosamente correto. Então, socialmente falando, o europeu ele ia achar isso aqui absurdo por influencia da sua religiosidade, católica. Isso aqui, ele iria rejeitar socialmente, mas dentro da sua particularidade, acredito na época, com as mulheres usavam roupas, se cobriam mais do que hoje, o masculino trabalhava de uma forma diferente. Então, quando ele tivesse o impacto de ver uma mulher nua ele seria atraído, individualmente, lá dentro dele, o homem que está dentro dele iria se sentir atraído, mas o homem social iria rejeitar. Estou falando da cultura religiosa da época. Então, de qualquer forma aqui, só se fosse algo escondido, seria rejeitado, a não ser que burlasse o sistema para poder ter alguma coisa. E como a sociedade é tão exigente para estas questões, acredito que o cara (pintor) talvez não preferiu se arriscar.

(F) Ela não atrai muito, eu sou mulher para falar, eu acho que toda mulher que olhar por esse lado, vai olhar os seios fartos, barriguinha mais fina, quadril mais largo, seria assim, que talvez uma mulher gostaria de ser vista. Então eu acho que a única coisa que atrairia mais pelo lado sexual seria os seios mais durinhos assim, que chamaria mais, mas questões de atrair, acho que o rosto dela chama mais do que a questão da sexualidade.

(G) Acho que ela tem sexualidade sim, na posição, no formato do rosto dela, os lábios dela, por tudo, mas mais mesmo pelo aspecto físico do quadril, da bunda e dos seios fartos.

(E) O poema pressupõe uma pessoa que foi formada por duas etnias, o quadro ando você olha especificadamente o rosto e o cabelo, eu acredito que o autor do quadro, pensou numa mistura mais diversificada. Quando você pensa numa mistura mais diversificada automaticamente você identifica mais com o brasileiro, com a mulher brasileira.

(F) O poema fala mais do mestiço e olhando para a pintura eu não vejo uma mestiça. A pele muito clara e quando a formação, para olhar aí, e lembrar-se de uma brasileira, acho que falta aspectos nosso, mias fartos, poemas, quadril, então eu acho que ela não se enquadra com a mulher brasileira, ele tem a ver mais com a mulher europeia. E quando ele fala de ser mestiça, ela tem uma pele muito clara e brasileira é mestiça. É difícil você achar um brasileiro com cabelo negro, mesmo olhos negros, e a pele mais clara.

(G) A ênfase que ele dá no poema é da etnia porque nenhuma tribo a queria. Então mostra que ela é uma mestiça mesmo. Fica bem evidente que se trata de uma mistura. Não uma possível mistura. Por causa disso eu prefiro o poema que descreve Marabá.

(H) Na pintura a característica tá bem marcante, há mistura, só que a diferença é só a cor, mas o restante é todo na mistura.

(I) Para mim o poema retrata o lado mestiço, porque por exemplo, eu sou mestiça, eu tenho olhos claros(verde), cabelos claros(loiros ondulado), meu pai é moreno, minha mãe é morena, meu irmão também é moreno e eu não, e eu sou mestiça. Por isso que eu escolhi o poema, sou a Marabá de Gonçalves Dias.

(J) Eu me identifiquei com o poema também. Porque é uma coisa bonita, suave, gostosa de se ver, nas mostra um corpo pela cultura que nós temos agora do corpo humano, mostra um corpo disforme, aqui ela está perfeita, está humana.

### **Educação do corpo (cultura)**

(F) A questão da religiosidade, o europeu olharia isso aqui e ficaria constrangido e o brasileiro já acharia isso aqui normal. Então, a cultura do brasileiro é expor mais o corpo, essa é a diferença.

(E) A cultura que mais nos influencia é a americana. Os americanos cultuam os seios grandes e essa maneira de pensar americana influenciou os brasileiros, no sentido de injetar o silicone nos seios. Uma cultura nunca é isolada, ela é influenciada por outras culturas e acaba encontrando uma identidade. Vez por outra, alguma coisa de uma cultura se destaca e acaba sendo introjetadas nas outras culturas, estou falando, por exemplo, dos seios grandes que os americanos idolatram e que a cultura brasileira acabou incorporando e dizendo que tem que usar isso. Por isso que tem mulheres aí que estão à beira de morrer por causa disso, por causa de prótese.

(E) Mas, a influencia sim, pelo lado brasileiro, todo mundo sabe o que existe de preferência nacional, o brasileiro gosta de bumbum[...] a mulher para o brasileiro, na sua individualidade, sua atração é o bumbum.

(G) Porque a cultura, a sociedade, querendo ou não querendo, desde pequeno é condicionada ao que pode e ao que não pode por causa da igreja. Eu acho que influencia sim.

(D) Influencia sim, tem a ver com as influencias de outras culturas, mas tem a parte da sociedade em que temos normas, direitos e deveres, ética, princípios e isso vai mudando a partir de cada geração. Então, isso também influencia o modo de como vê o corpo, como a gente age.

(E) A cultura tem um aspecto interessante, tudo que é determinado e proibido do ponto de vista doutrinário, ideológico, ou por sexo anal é proibido no pensamento cristão, é uma prática que não pode ser, é algo que não pode ser praticado e culturalmente interessante porque tudo que é proibido, automaticamente quando se fala de sexo, dependendo do equilíbrio ou distorção da cabeça do sujeito, ele acha que vai proporcionar mais prazer. Então, se busca o prazer naquilo que socialmente é visto como algo, relativamente negativo, no caso a influência. Então, ele aceita a orientação doutrinária que deve ser evitado, mas ao mesmo tempo ele é estupidamente atraído pelo desejo e vontade de fazer aquilo que é proibido.

(J) Ah, um bumbum bem trabalhado, numa academia, sabe, proporcional ao corpo, faz bem aos olhos, faz bem para autoestima da mulher, desperta coisas interessantes nos homens, então isso é bom, o que é bonito. Então, o bumbum da brasileira é bonito e não tem como negar.