



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE – CCBS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENFERMAGEM E BIOCÊNCIAS
PPGENFBIO

Andréia Neves de Sant'Anna

**Imagem pública em pedra e bronze: o fantasma da *Pietà* nas
esculturas de enfermeiras**

Rio de Janeiro
2016

Andréia Neves de Sant'Anna

Imagem Pública em Pedra e bronze: o fantasma da *Pietà* nas esculturas de enfermeiras

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Enfermagem e Biociências, Área de Concentração: ENFERMAGEM, BIOCÊNCIAS, SAÚDE, AMBIENTE E CUIDADO

Orientador: Prof. Dr. Fernando Porto

Rio de Janeiro
2016

Sant'Anna, Andréia Neves de.

S232 Imagem pública em pedra e bronze: o fantasma da Pietà nas esculturas de enfermeiras / Andréia Neves de Sant'Anna, 2016. 145 f. ; 30 cm

Orientador: Fernando Porto.

Tese (Doutorado em Enfermagem e Biociências) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Enfermeiras. 2. Escultura pública – 1904-2014. 3. Arte. I. Porto, Fernando. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Biológicas e de Saúde. Programa de Pós-Graduação Em Enfermagem e Biociências. III. Título.

CDD – 610.73092

Dedico uma homenagem especial para meus filhos Rian Sant'Anna Menezes e Giovanna Sant'Anna Zaniboni, que ao crescerem, espero que compreendam meus momentos de ausência e introspecção.

Deixo minhas eternas desculpas pela ausência e o meu muito obrigada pela existência, que em alguns momentos me fizeram parar, mostrando meus limites, em outros me deram forças para prosseguir.

Dedico também a minha irmã Alzira Neves Sant'Anna de Oliveira, a pessoa mais linda e forte que tive o prazer de conhecer, que se mostrou uma rocha, e no momento que mais precisei se tornou muito mais que uma irmã.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela persistência e força ao longo do caminho, por me mostrar que objetivos podem ser alcançados e por me fazer entender que a força maior vem Dele.

Ao meu marido Jeferson Gonçalves Zaniboni pelo apoio e parceria durante essa jornada.

Aos meus pais, Adilson dos Santos de Sant'Anna e Jadir Neves de Sant'Anna pelo carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Porto, por ter mostrado uma compreensão que eu não esperava, por ter conseguido perceber que passei por momentos difíceis durante esse percurso, por ter esperado quando foi necessário e por ter me feito voltar a caminhar quando era fundamental, e principalmente, por ter respeitado meus limites.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa do Laboratório de História do Cuidado e Imagem em Enfermagem – LACUIDEN, pelas trocas constantes, pelas discussões e crescimento, pelo companheirismo e apoio durante este período de estudo.

Meu agradecimento especial a Juliane Aguiar, Tatiana Gomes, Pedro Nassar e Simone Aguiar, pelo apoio e suporte operacional na realização do trabalho.

Aos amigos do Hospital Universitário Pedro Ernesto, por terem a compreensão da necessidade da ausência, mesmo quando presente.

Aos membros da banca, pelas enriquecedoras contribuições para construção do estudo, em especial a Prof^a Dra. Silvia Borges, pelas contribuições no decorrer da construção do objeto.

Enfim, a todos os amigos e familiares que direta ou indiretamente contribuíram para o presente produto acadêmico.

Obrigada

“Mesmo quando tudo parece desabar, cabe a mim decidir rir ou chorar, ir ou ficar, desistir ou lutar. Porque descobri, no caminho incerto da vida, que o mais importante é o decidir”

Cora Coralina

RESUMO

SANT'ANNA, Andréia Neves. Imagem Pública em Pedra e bronze: o fantasma da *Pietà* nas esculturas de enfermeiras . 2016. 135 f. Tese (Doutorado em Enfermagem e Biociências) – Programa de Pós-Graduação em Enfermagem e Biociências, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O presente estudo tem como objeto: o diálogo gestual das esculturas de enfermeiras com o *pathosformel* de *Pietà*. Com delimitação temporal de 1904 a 2014, período em que foram construídas as esculturas encontradas em homenagem a enfermeiras. Utilizou-se a fotografia como estratégia de aproximação das esculturas. Os objetivos traçados foram: Analisar as esculturas de enfermeiras em espaços públicos; Discutir a gestualidade das imagens em diálogo *pathosformel* com *Pietà*. Na operação metodológica se utilizou a historiografia, tendo como alicerces de construção o método Warburgiano e a semiótica para análise das imagens. Foram analisadas 15 imagens de esculturas criadas para homenagear enfermeiras após situações de conflito, tendo como foco principal a posição das imagens dessas esculturas. Sendo os achados referentes a gestualidades respaldados com suporte teórico de Aby Warburg, que observou enfoque na gestualidade por meio da representação do movimento do corpo, cabelos e vestes no período quatrocentos. Foi possível observar por meio das articulações feitas, pelo olhar da enfermagem, em diálogo com a história da arte, a representação de um fenômeno não só profissional, mas também social da enfermagem por meio das esculturas, e perceber a presença fantasmal da *Pietà* de Michelangelo, manifestam por meio do gesto, permitindo perceber o *pathosformel* impresso nas esculturas de enfermeiras.

Palavras chaves: Escultura. Enfermeira. Arte.

ABSTRACT

Public image in stone and bronze: the ghost of the Pietà in the nurses sculptures

This study has as object: the sign of dialogue sculptures of nurses with pathosformel of Pietà. With temporal delimitation from 1904 to 2014, the period in which the sculptures found in honor of nurses were built. We used photographs as a strategy to approach the sculptures. The objectives were: To analyze the sculptures of nurses in public spaces; Discuss the gesture of the images in pathosformel dialogue with Pietà. The methodological operation history is utilized, with the construction of foundations and the Warburgiano semiotic method for image analysis. 15 images from sculptures built to honor nurses after conflict situations were analyzed, focusing mainly on the position of the images of these sculptures. As for the findings in gesture backed with theoretical support of Aby Warburg, who noted focus on gesture through body movement representation, hair and clothes in the period four hundreds. It was observed through articulations, by the look of nursing, in dialogue with art history, the representation of a phenomenon not only professional, but also social nursing through sculptures, and realize the ghostly presence of Michelangelo's Pietà, expressed through gesture, allowing realize the printed pathosformel the nurses sculptures.

Keywords: Sculpture, nurse, art.

RESUMEN

Imagen pública en piedra y bronce: el fantasma de la Piedad en las esculturas de las enfermeras

Este estudio tiene como objeto: el signo de esculturas de diálogo de las enfermeras con *Pathosformel* de la *Pietà*. Con la delimitación temporal 1904-2014, durante el cual se construyeron las esculturas encontradas en honor de las enfermeras. Se utilizó la fotografía como estrategia para aproximación de las esculturas. Los objetivos fueron: Analizar las esculturas de las enfermeras en los espacios públicos; Discutir el gesto de las imágenes en el diálogo *Pathosformel* con Piedad. En la operación metodológica se utilizó la historiografía, con la construcción de bases y el método semiótico Warburgiano para el análisis de imágenes. Fueron analizados quince imágenes de esculturas creadas para honrar a las enfermeras después de situaciones de conflicto, principalmente con enfoque en la posición de las imágenes de estas esculturas. Además los hallazgos en gestualidades fueron respaldados con el apoyo teórico de Aby Warburg, quien señaló enfoque en gesto a través de la representación del movimiento del cuerpo, el pelo y la ropa en el período de cuatrocientos. Se observó a través de las articulaciones, por la mirada de la enfermería, en diálogo con la historia del arte, la representación de un fenómeno no sólo profesional, sino también de enfermería social a través de esculturas, y darse cuenta de la presencia fantasmal de la *Pietà* de Miguelangelo, manifestado a través del gesto, lo que permite realizar el *Pathosformel* impresa en las esculturas de las enfermeras.

Palabras llaves: Escultura, enfermera, el arte.

Imagem Pública em Pedra e bronze: o fantasma da *Pietà* nas esculturas de enfermeiras

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Enfermagem e Biociências, Área de Concentração: ENFERMAGEM, BIOCÊNCIAS, SAÚDE, AMBIENTE E CUIDADO.

Aprovada em 01 de fevereiro de 2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernando Rocha Porto
Presidente

Prof. Dra Silvia Barbosa Guimarães Borges
1º Examinadora

Prof. Dr. Antonio Marcos Tosoli
2º Examinador

Prof^a Dr. Wellington Mendonça De Amorim
3º Examinador

Prof. Dr. Luiz Carlos Santiago
4º Examinador

Rio de Janeiro
2016

LISTA DE ICONOGRAFIAS

Figura	Página
Figura n. 1: <i>Pietà</i> de Michelangelo, 1498.	18
Figura n. 2: Mãe do Mundo, pela Cruz Vermelha, 1918.	18
Figura n. 3: Madona Litta de Leonardo da Vinci, 1490.	18
Figura n. 4: Prancha 01 - Imagem inicial para observação do deslocamento das imagens	37
Figura n. 5: Michelangelo	40
Figura n. 6a: Pieta	43
Figura n. 6b: Pieta	48
Figura n. 07: Rosto de Cristo	50
Figura n. 8: Rosto de Maria	52
Figura n. 09: Faixa	54
Figura n. 10: Mão direita de Maria	56
Figura n. 11: Mão direita de Cristo	53
Figura n. 12: Mão esquerda de Cristo e Maria	57
Figura n. 13: Mão esquerda de Maria	58
Figura n. 14: Parte do Corpo de Cristo - tórax	59
Figura n. 15: Parte do Corpo de Cristo	60
Figura n. 16: Joelhos de Cristo	61
Figura n. 17: Pé esquerdo de Cristo	62
Figura n. 18: Pé direito de Cristo	62
Figura n. 19: Prancha 02 - Leitura dos seguimentos da escultura de <i>Pietà</i> .	63
Figura n. 21: Mapi Mundi	65
Figura n. 22: <i>Mother Galesburg</i>	70
Figura n. 23: <i>Women of the South Monument</i>	73
Figura n. 24: <i>Monument Women</i>	75
Figura n. 25: <i>The Civil War Nurses Memorial</i>	77
Figura n. 26: <i>Memorial to Florence Nightingale</i>	79
Figura n. 27: <i>Vietnam Women's Memorial</i>	82
Figura n. 28: Monumento da Cúpula da Fachada da Cruz Vermelha	84
Figura n. 29: Placa Narrativa Anna Nery	86
Figura n. 30: Monumento as Enfermeiras francesas que morreram em conflito	88

Figura n. 31: Exchange Newsroom War Memorial	90
Figura n. 32: Monumento de Eladia Fernández-Espartero y Blanco	92
Figura n. 33: Monumento aos Médicos e Enfermeiros (Sevastopol)	94
Figura n. 34: <i>Pomnik Sanitariuszki</i>	96
Figura n. 35: Monumento Nacional em comemoração aos 100 anos da I Guerra	98
Figura n. 36: Monument to Australian Army nurses	100
Figura n. 37: Prancha 03 - Imagens das esculturas de enfermeira.	103
Figura n. 38: Prancha 04 - indumentária feminina	109
Figura n. 39: Prancha 05 - Escultura feminina servindo ao Soldado	112
Figura n. 40: Prancha 06 - A gestualidade das mãos	113
Figura n. 41: Prancha 07 - O braço do herói morto.	115
Figura n. 42: Prancha 08 - A Inclinação da cabeça e a direção do olhar	118
Figura n. 43: Prancha 09 - indumentária masculina	120
Figura n. 44: Prancha 10 - Posição do rosto de Cristo	122
Figura n. 45- Síntese das imagens	130

LISTA DE QUADROS

Quadros Demonstrativos	Página
Quadro demonstrativo 01 - Esculturas em homenagem as enfermeiras	32
Quadro demonstrativo 02 - Elementos do Plano de Expressão das 15 imagens de esculturas de enfermeiras selecionadas para o estudo.	34
Quadro demonstrativo 03 - localização das Esculturas de Enfermeiras	66

SUMÁRIO

SEÇÕES	Página
SEÇÃO 1 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS	
• Motivação	15
• Problematização do Estudo	17
• Objeto, Hipótese e Objetivos	21
• Justificativa	21
SEÇÃO 2 - Operação Historiográfica	
2.1 Operação Historiográfica	25
2.2 <i>Corpus</i> Documental do Estudo	29
2.3 Matriz de análise	33
SEÇÃO 3 - MICHELANGELO E PIETÁ	
3.1 Vida e Obras de Michelangelo	40
3.2 Apresentação da escultura de <i>Pietà</i>	40
SEÇÃO 4 - ESCULTURAS DE ENFERMEIRAS E SUAS GESTUALIDADES	
4.1 Esculturas de Enfermeiras	65
4.2. Estados Unidos	67
4.1.1 <i>Mother Galesburg</i>	70
4.1.2 <i>Women of the South Monument</i>	73
4.1.3 <i>Monument Women</i>	75
4.1.4 <i>The Civil War Nurses Memorial</i>	77
4.1.5 <i>Memorial to Florence Nightingale</i>	79
4.1.6 <i>Vietnam Women's Memorial</i>	82
4.2 Brasil	84
4.2.1 Enfermeiras Voluntárias	84
4.2.2 Anna Nery	86
4.3 França	
4.3.1 <i>Infirmières françaises Monument</i>	88
4.4.1. <i>Exchange Newsroom War Memorial</i>	90

4.5 Espanha	
4.5.1.Eladia Fernández-Espartero y Blanco	92
4.6 Ucrânia	
4.6.1. <i>Пам'ятник медичним працівникам(Севастополь)</i>	94
4.7 Polônia	
4.7.1 <i>Pomnik Sanitariuszki</i>	96
4.8 Rússia	
4.8.1 Escultura da Rússia	98
4.9 - Austrália	
4.9.1 <i>Monument to Australian Army nurses</i>	100
SEÇÃO 5 – GESTUALIDADE NAS ESCULTURAS DAS ENFERMEIRAS (SUBTÍTULOS SERÃO REFEITOS AINDA)	105
5.1 Indumentária Feminina	107
5.2 Enfermeira servindo ao Soldado	111
5.3 A gestualidade das mãos	113
5.4 O braço do herói morto	115
5.5 A Inclinação da cabeça e a direção do olhar	117
5.6 Indumentária masculina	119
5.7 Posição do rosto de Cristo	122
SEÇÃO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132
Anexo 1	144

- SEÇÃO 1 -

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

- Motivação

A motivação para construção deste estudo surgiu em virtude da leitura do artigo intitulado “*Pietà*: Representação imagética do cuidado”, de autoria dos pesquisadores: Fernando Porto, Mercedes Neto e Sandra Goulart Magalhães, que conduziu a reflexão sobre a vivência do cuidado. Este versa sobre uma das possibilidades de representação imagética do cuidado na escultura feita no período renascentista, a *Pietà* de Michelangelo, (figura n. 01), analisada pela noção de cuidado de Paul Ricouer.

Em síntese, o estudo adotou a significação de respeito, estima solicitude, reconhecimento do valor humano em si e no outro na tentativa de superar o ódio, conflito, desconhecimento na proposta do amor e justiça, como condições de realização da humanidade.

Os autores ao aplicarem a noção de cuidado à representação imagética da escultura da *Pietà* identificaram um dos fenômenos do cuidado no sentido da ação ou intervenção, seja na reabilitação ou na promoção do sujeito que é cuidado, mesmo diante do corpo morto. Deste modo, o estudo concluiu, em linhas gerais, que aquela representação poderia ser um dos signos do cuidado no processo de construção da imagem da enfermeira.

Ao seguir a linha de busca sobre esta representação, se identificou na tese de doutoramento intitulada “Os ritos institucionais e a imagem pública da enfermeira brasileira na imprensa ilustrada: o poder simbólico no *click* fotográfico (1919-1925)” (PORTO, 2007) e na forma de capítulo de livro denominado “A enfermeira brasileira na mira do *click* fotográfico (1919-1925)” (PORTO e SANTOS, 2007), alusão à imagem da *Pietà*, como parâmetro de leitura da obra plástica da Cruz Vermelha, Mãe do Mundo, (figura n. 02), no período da I Guerra Mundial (1914-1918). Esta trata da releitura da imagem da enfermeira, tendo por significação bondade e caridade nos cuidados aos feridos no conflito.

No mesmo sentido o estudo “Os Elementos Simbólicos do Monumento a Anna Nery” (PORTO e OGUISSO, 2011), que versa sobre os elementos simbólicos

do monumento - em homenagem a Anna Nery¹. Os autores problematizaram o objeto investigado, fazendo alusão às semelhanças da imagem da *Pietá* e da enfermeira, quando decodificaram os elementos simbólicos do monumento, tendo como parâmetro as representações objetais e *hexis* corporal da pintura de autoria de Victor Meirelles, denominada Anna Nery².

Mediante a temática, à leitura da obra “As mulheres ou os silêncios da história” de autoria de Michelle Perrot (2005), em especial no subtítulo “*No man’s land*”. O destaque se refere a poucos parágrafos, nos quais a autora discorre sobre as modificações causadas na vida, no período da I Guerra Mundial, evidenciando as dificuldades masculinas, quando traz a citação de que “um cartaz americano da Cruz Vermelha, em 1918, mostra gigantesca enfermeira embalando um homem em miniatura sobre uma maca de boneca: ‘*The greatest mother in the world*’, a *Pietá* em novo estilo” (PERROT, 2005, pág. 440-441).

Este fragmento faz alusão à mesma imagem intitulada nos estudos citados, anteriormente, ratificando uma releitura da imagem da *Pietá* com resignificação para a enfermeira, no período do conflito, contribuindo no sentido do investimento intelectual para o aprofundamento desta representação articulado à imagem desta profissional.

Após leitura dos estudos mencionados, surgiu a possibilidade de maior aprofundamento no processo de doutoramento, considerando o avanço do conhecimento da trajetória de construção da imagem da enfermeira. Além disso, o estudo possibilita interface de diálogo com outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, a arte, que mostra aderência a outros estudos realizados no grupo de pesquisa do Laboratório da História do Cuidado e Imagem da Enfermagem (LACUIDEN), do Programa de Pós-Graduação Doutorado em Enfermagem e Biociências (PPGENFBIO), da Escola de Enfermagem Alfredo Pinto (EEAP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Mediante a motivação intelectual apresentada, articula-se a minha vida profissional, considerando o trabalho como enfermeira assistencial em espaços do cuidar, neonatologia e pediatria, no Hospital Universitário Pedro Ernesto da

¹ Localizado na cidade do Rio de Janeiro e descerrado em 1956.

² Localizada na Câmara Municipal Salvador (BA).

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e no Hospital Municipal Jesus, da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro.

Nestas atividades profissionais, ao ter acesso à tese de doutoramento da pesquisadora Mercedes Neto denominada “Aleitamento materno e cuidado nos modos de ver pela janela de *Madona Litta* de Da Vinci” (2014). Foi possível observar que a imagem da *Pietà*, se apresenta, mas como contra ponto a de *Madona Litta* de Leonardo Da Vinci, (figura n. 03), que tem em seus braços o corpo vivo do menino Jesus - no seio materno, mas de gestualidade aproximada, a obra de Michelangelo (NETO, 2014).

Leonardo da Vinci representou Cristo criança ao seio materno, sendo alimentado, que denota, por exemplo, vida, e Michelangelo representou Cristo morto, término da vida carnal, que no sentido religioso católico, pode ser entendido na voz corrente, como a crença estabelecida no Salvador. Depreendeu-se disto que, ambas as representações, quando em paralelo, podem denotar vida e morte.

Nesta perspectiva, de vida e morte, cabe a mim enfermeira assistencial, em especial na minha trajetória profissional, cuidar de neonatos e crianças, que ao atuar, me deparo com a alegria e sofrimento, havendo a necessidade de em alguns momentos, segurá-los, seja para alimentação ou aconchego no colo, no sentido de tranquilizar, em momentos de agitação motora e/ou emocional, com gestualidade que denota afetividade.

- **A Problematização do Estudo**

A aproximação inicial com os estudos mencionados levou a reflexão quanto à posição de sustentar uma pessoa ao colo, no sentido de ser esta uma possibilidade de representação, para a construção da imagem da enfermeira, por observar frequência significativa da mesma.

Destaca-se que o entendimento de representação para o presente estudo converge para o dito por Carlo Ginzburg (2001), no sentido de ambiguidade que o termo apresenta. Ela, se por um lado, é a realidade representada ao evocar sua ausência, por outro lado, à realidade representada se torna visível pela sua presença, como no jogo de espelhos, pois há oscilação entre substituição e evocação mimética.

Para melhor elucidar o exposto, a seguir se apresentam algumas imagens citadas em paralelo com *Pietà*, para se ratificar o dito e se evidenciar a possibilidade da investigação.



Figuras nºs 1, 2 e 3: da esquerda para direita - n.1 *Pietà* de Michelangelo (1498); n.2 representação plástica da Mãe do Mundo, pela Cruz Vermelha (1918) e; n.3 *Madona Litta* de Leonardo da Vinci (1490).

Como se pode identificar, a gestualidade nas figuras de n.1 e 2 se aproximam, bem como das figuras n. 2 e 3, pela releitura plástica da Mãe do Mundo, como processo de desenvolvimento de um símbolo, na perspectiva de *nexus* da transmissão, invenção e transformação do objeto investigado, por meio de procedimento metodológico iconográfico, em delimitação temporal diacrônica, na busca de significação intrinsecamente cultural, seguindo alguns aspectos teóricos, por exemplo, de autores como: Ernest Cassier, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg e Alois Riegl.

A possibilidade de se pensar na gestualidade das imagens pressupõe-se de forma inconsciente a memória de movimento, com configuração harmoniosa, mas também contraditória, que desestabiliza e integra as figuras, aproximando-as em dado momento e afastando-as em outro, sendo que é perceptível às diferenças nas características daquele que é cuidado, fazendo contra ponto vida e morte nas imagens (MICHUAD, 2013).

Neste sentido, se buscou maior entendimento de obras que possibilitassem aproximação para elaboração do objeto a ser investigado, no sentido da construção da iconografia, ou seja, a releitura de *Pietà*, de Michelangelo, em esculturas com a imagem da enfermeira.

Isto se deve em virtude de que, Panofsky (2011) teve seu modo de ver por meio da articulação da filosofia com a arte, ultrapassando o aspecto temporal, ao estabelecer a tese da expressão “hábito mental”, que influenciou o ensino da época. No aspecto metodológico, ele seguiu três etapas interpretativas, a saber: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica, fazendo cumprir a função epistemológica. Contudo, em sua visão alerta para a necessidade do ordenamento sistemático, adaptando as formas de pensamento e os modos de agir.

Nesta perspectiva, na obra “Significado nas Artes Visuais” (2011), pode-se dizer que o autor demonstrou, por meio da leitura do significado das coisas, que estas podem sofrer interferências. Isto ocorre em virtude das nuances psicológicas que interferem no que se observa, bem como o repertório do espectador. Isto conduz, ao entendimento que, para a análise, há necessidade de familiaridade com o que se observa, por meio de objetos, fatos, e a busca de conceitos específicos na literatura, o que, também, não garante exatidão, mas possibilita melhor compreensão por parte do observador (PANOFSKY, 2011, pág. 59).

Nesta lógica de pensamento, a obra “Novos Domínios da História” (2012), sob organização de Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas, dedicaram um dos capítulos do livro denominado “História e Imagem: iconografia/iconologia e além” assinado por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, que discorreu sobre a temática enunciada no subtítulo.

Nele, Meneses percorreu diversos aspectos metodológicos referentes à temática proposta e fez ao mesmo tempo diversos alertas sobre as abordagens no que se refere à imagem. Destaca a importância de Panofsky, mas adverte sobre as fragilidades, denominando como era pós-panofskyana no sentido de iconografia crítica, mediante suas contribuições, mas destaca Willian J. T. Mitchell como uma das referências nos estudos visuais, bem como a antropologia da imagem de Hans Belting e a tradição iconográfica de Carlo Severi.

Hans Belting, em seu artigo “Por uma Antropologia da Imagem”, menciona que a imagem é algo mental, seguindo o pensamento concebido pela cultura grega, ou seja, seria imaterial e representaria a presença do ausente, como forma de evocação, diz ainda que a imagem faz sentido quando nos a questionamos, pois nos geramos nossas próprias imagens, e, portanto, podemos “contrapô-las a imagens do mundo visível” (BELTING, 2005, pág. 66).

Nesse sentido, Meneses discorre sobre o poder da imagem e como não poderia ser diferente, próximo ao final do capítulo articula História e Imagem em dois eixos condutores: imagem-memória, e visões do passado. Por fim, termina o capítulo com o item “O historiador e a imagem visual”, assumindo a “necessidade de libertar a imagem da gaiola epistemológica (...) e confrontá-la com as múltiplas problemáticas do campo visual (...) nesse campo não há unidade normativa de abordagens e métodos”. Propõe, portanto, alternativas sendo elas: a primeira adoção da História das Imagens, tendo por referência a Europa moderna de *Maurice Daumas* na obra “*Imagem et sociétés dans l’Europa modern*”, publicado em Paris, em 2000 e; a segunda, a construção de uma plataforma de documentos visuais, podendo ser entendido como coleção (MENESES, 2012, pág. 260).

Pensar nesta perspectiva conduz a problematização do objeto de estudo, mas acredita-se que se faça necessária a reflexão problematizadora mais aprofundada, no sentido da abordagem a ser adotada, que ocorre de forma transversal na construção do objeto, para que ele seja enunciado. Isto implica trazer à baila, a obra do historiador da arte E. H. Gombrich.

Gombrich (2007) assume haver semelhança familiar entre as pinturas e esculturas produzidas, passando a ideia que elas giram em torno da imitação, *mimesis*, fazendo referência a Vasari nas seguintes palavras “nunca deixou de render tributo aos artistas do passado que fizeram distinta contribuição, segundo ele, à maestria na representação” (GOMBRICH, 2007, pág. 9), mas chama a atenção que, ele não separava a ideia de invenção da imitação da natureza.

Neste sentido, ele destaca os modos diferentes de ver o mundo, pois ver o que não foi visto antes, causa admiração, trazendo a necessidade de se recuperar o olhar inocente. Apresenta assim, a assertiva de que a “mente é o verdadeiro instrumento da visão e da observação, os olhos funcionam como espécie de veículo, que recebe e transmite a porção visível da consciência”, ou seja, buscou-se na Antiguidade clássica a adoção de determinada linguagem visual, que Warburg denominou de *pathosformel*, o que substituiu a antiga preocupação com o estilo, ao construir peças artísticas, comparando o segredo da visão, dando a descoberta de intensa/experimentação (GOMBRICH, 2007, pág. 13, 20-24).

Ao aplicar a ideia de Gombrich associada a Warburg, é possível a construção da imagem da enfermeira como releitura da escultura de Pietá, pode ser entendida

como *pathosformel*, mediante o que foi descrito, pois há certa familiaridade entre a gestualidade das imagens.

No estudo de Carlo Ginzburg denominado “Medo, reverência, terror” (2014), o autor escreve três ensaios com imagens, articulado aos estudos analíticos de Aby Warburg, com a noção de *pathosformel* - fórmulas das emoções, também conhecida como modelos de gestualidade, recuperada no renascimento, ignorada pelos classicistas, que entendiam a arte antiga como de segunda grandeza. Ao estudar a arte do renascimento, Warburg entendeu o fenômeno por meio do *pathosformel*, como gestos de emoção oriundas da Antiguidade, retomados no renascimento com significado invertido ou inversão energética, que podia tender a mostrar gestos similares com significados opostos, uma ilusão retrospectiva, cabendo considerar as circunstâncias de tempos distintos, mas entrelaçados entre eles (GINZBURG, 2014, pág. 8-12).

George Didi-Huberman, na obra “A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg” (2013), relata que, para ele, a imagem era constituída de fenômeno antropológico – cristalização e condensação – significativo da cultura e que *pathosformel* se trata de, gestos intensificados na representação utilizada como recurso visual da Antiguidade clássica, como: mímicas sociais, moda do vestuário, condutas e códigos de cumprimentos.

Desta forma, pensar na imagem da Mãe do Mundo (figura n. 02), articulada as outras duas, ao mesmo tempo, que foi motivação para investigação, também foi à mola propulsora para a busca de outras imagens, de esculturas em espaços públicos, que parafraseando W. J. T. Michell (2015, pág. 165), cabe o questionamento, “O que as imagens realmente querem”? que ao ajustar a questão para este estudo, pergunta-se: O que as imagens, em esculturas de enfermeiras realmente querem?

Pensar nesta lógica é entender como elas se comunicam, por meio de seus signos e como elas podem afetar as emoções e comportamentos dos espectadores, tendo por base o campo da cultura visual. Isto se deve, porque elas são marcadas por cores, formas, gestualidades e atributos, pois apresentam ao espectador para além de uma superfície ao se comunicarem conosco, pois representam atitudes, sejam elas racionais/emotivas e/ou modernas seculares.

E no nosso caso são imagens femininas que coaduna com a questão exposta para o estudo, permitindo completá-la no sentido de que: elas gostariam de exercer alguma maestria sobre o espectador.

Estas são questões que se decidiu para pesquisa com base em Mitchell (2015), para ao final responder “O que as imagens de esculturas querem”? E se elas gostariam de exercer alguma maestria sobre o espectador.

Mediante ao exposto, mais uma vez, recorreu-se as palavras de Carlo Ginzburg de sua obra “Investigando *Piero*” (2010), quando ele cita Apeles na defesa de não se tratar de historiador, da arte na construção do texto sobre pintura, e o mesmo se faz aqui, no entendimento de que “este não entendia nada de pintura e que melhor faria se não falasse sobre o que não conhecia” (GINZBURG, 2010, pág. 15), o que se fez entender a necessidade de certa prudência neste campo do conhecimento, por não se tratar de historiadora da arte.

Na esteira do exposto, se tem por **objeto de estudo**:

- O diálogo gestual das esculturas de enfermeiras com o *pathosformel* de *Pietà*.

E como **hipótese** que:

- As esculturas, em pedra e bronze, de enfermeiras são fantasmas gestuais de *Pietà*, que podem dialogar com espectadores nos espaços públicos.

Desta forma, para se operacionalizar o estudo se teve por **objetivos**:

- Analisar as esculturas de enfermeiras em espaços públicos.
- Discutir a gestualidade das imagens em diálogo *pathosformel* com *Pietà*.

JUSTIFICATIVA

A justificativa deste estudo deve-se ao interesse na imagem e no campo da história da enfermagem e, porque não assumir na construção da imagem da enfermeira que, o Laboratório de História do Cuidado e Imagem em Enfermagem, LACUIDEN (2013), apesar de se tratar de um grupo de pesquisa novo inscrito no

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq (1951), oriundo do grupo de pesquisa Laboratório de Abordagem Científica da História da Enfermagem LACENF (2007), como desdobramento do Laboratório de Pesquisa de História da Enfermagem LAPHE (2000) da Escola de Enfermagem Alfredo Pinto (EEAP) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) vem investindo nas pesquisas sobre a imagem da enfermeira, o que demonstra aderência da presente temática e sua justificativa.

Cabe destacar que a presente pesquisa encontra-se inserida na linha de pesquisa História do Cuidado nos aspectos macro e micromoleculares: práticas, saberes e instituições, considerando que a construção da imagem da enfermeira é transversal à linha proposta, do Programa de Pós-Graduação Doutorado em Biociências e Enfermagem (PPGENF), da EEAP, da UNIRIO.

Ademais, a imagem da enfermeira, ao longo dos anos, vem sendo estudada ou abordada, direta ou indiretamente, por diversos pesquisadores. Os resultados das pesquisas realizadas se pautam em fotografias oriundas de acervos documentais de Instituições de Ensino em prol do desenvolvimento da profissionalização da enfermagem, em imagens veiculadas na imprensa escrita e ilustrada, a mesma lógica é aplicada em imagens reproduzidas em selos comemorativas, mas se carece de investimento em estudos com base nas imagens artísticas, no campo das artes, como pinturas, esculturas, dentre outras, que possam por verossimilhança traçar paralelo, como *pathosformel* para a construção da representação da imagem da enfermeira.

Nesta linha de pensamento, trata-se de desafio para alguns, o investimento proposto, talvez ousado, em se tratando de ser enfermeira e não historiadora, em especial, no campo da história da Arte, me forçando a transpor os limites da minha formação, que por vezes impedem uma interpretação mais apurada, optei seguir por um campo novo e incerto, não com a intenção de que soe como provocação, mas para compreensão de novas possibilidades para profissão, imprimindo esforço intelectual para se entender a significação de aderência desta imagem com a mesma.

Ao mesmo tempo ao se vislumbrar esta possibilidade de investigar um dos elementos simbólicos de construção da imagem da enfermeira, tem-se a intenção de dialogar com outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, Artes,

Moda/Indumentária, Visualidade e outras que mostrem aderência na investigação proposta.

Desta forma, acredita-se que ao fim da pesquisa possa-se contribuir com mais um elemento simbólico, a gestualidade, para a construção da representação da imagem da enfermeira que, se imbrica com a construção da identidade profissional e possibilita acrescentar mais conhecimento na área da enfermagem, em especial, na história da profissão.

- SEÇÃO 2 -

2.1 OPERAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Neste momento serão apresentados conceitos e aspectos compreensivos para operação metodológica. A operação utilizada para esta compreensão foi à historiográfica, ou histórica. Para cumprir esta etapa foi necessário iniciar pelo entendimento dos significados da palavra/termo e expressões a serem utilizadas no estudo.

Assim, a Historiografia é entendida por Certeau (1982), como “história em prática (uma disciplina), seu resultado (um discurso) e sua relação”, e permite “um tempo das coisas”, sendo este um contraponto, “um tempo discursivo”, pois este avança, mediando um tempo como referencia (CERTEAU, 1982, 73,95).

Paul Ricoeur em sua obra “A Memória, história, o esquecimento” (2007, p.148), utiliza o termo historiografia que se refere “preferivelmente a investigação epistemológica”. O termo também é utilizado para designar a própria “operação”, que consiste no conhecimento histórico em ação. Ademais, relata que o uso deste vocabulário tem vantagem considerável, que não é utilizada nesta denominação para a fase escrita da operação, como sugere a própria composição da palavra: historiografia, ou escrita da história. Em outras palavras, ela pode ser dita, como fase representativa, aquela de exposição e exibição, da intenção Histórica, a representação presente das coisas ausentes do passado.

Desta forma, a operação está relacionada a procedimentos detalhados que constituem o estudo na perspectiva da micro-história. Esta se encontra inserida no método, pois “é essencialmente uma prática historiográfica, em que suas referências teóricas são variadas e, em certo sentido, ecléticas”. Porém, não se deve definir em relação às microdimensões do objeto de estudo, mas se refere a histórias de várias partes do mundo interligadas, onde várias civilizações influenciaram uma à outra e se fizeram existir em contínuos intercâmbios com as ciências sociais (BURKE, 1992, pág.133 e 186).

Neste sentido, no presente estudo períodos e lugares se articulam, pois se encontram influenciados por pessoas, religiões e aspectos no decorrer do tempo, ou seja, na construção historiográfica, o documento é mediado pelo tempo, objeto para o estudo do homem e das sociedades, que em certa medida, demonstram os

obstáculos enfrentados pelo pesquisador ao longo do desenvolvimento de seu estudo, mas que muitas vezes não aparecem explícitos no texto por ele escrito, pois o discurso emerge a partir das escolhas do pesquisador, das suas experiências e preferências; da sua percepção ao enxergar vestígios deixados pelas pegadas dos homens no tempo, ao observar situações, aparentemente, insignificantes inseridas na realidade complexa, que nem sempre são perceptíveis no primeiro momento (NUNES, 2011, pág.16 e 18).

Considerando as reflexões e ponderações para a construção do estudo. Ele se trata de um constructo próprio, quando a influência e o traço de quem escreve são perceptíveis, conforme o repertório que possui articulado ao material coletado para construção do trabalho proposto, o que necessita de pesquisa com embasamento em vários autores com experiência na área de incursão pretendida.

Ademais, cada vez mais tipos de documentos se encontram empregados, na pesquisa histórica, pois neles se encontram registrados os fatos para posteridade, e podem ser entendidos como evidências no campo da pesquisa. Por outro lado, o uso como se faz dos documentos, resultam em análises, ações e ideias, explícitas ou implícitas, como base às experiências do passado no presente (BURKE, 1992, pág.48).

Assim, a cronologia é composta de "períodos" entre os quais se indica a decisão de ser outro ou de não ser mais. Assim, cada tempo "novo" dá lugar a discurso que se considera "morto", no que se refere aquilo que o precedeu, recebendo assim, o "passado" marcado pelas cisões anteriores. O corte é o princípio da interpretação, que é construído, inicialmente, do presente específico e seu objeto, sendo assim, as divisões organizam as representações para serem reinterpretadas, e novamente reunidas em diálogos contínuos.

Dessa forma, a pesquisa é no sentido de desvendar pela realidade observada, com análise das opções ou das "organizações de sentido implicadas por operações interpretativas", o passado se torna consequência da falta de articulação com o "fazer a história", o que não é real, fazendo uso da ficção e se torna o sujeito da operação, ou da atividade que reproduz e substitui o sujeito da operação historiográfica ou histórica (CERTEAU, 1982, pág.15, 19, 40).

A noção de operação, portanto, pode estar relacionada à combinação de lugar social, a análise relacionada às práticas científicas e a produção do texto escrito, sendo o produto final que a compõe. No entanto, Certeau cita que, a escrita

é entendida no sentido amplo da organização de significantes, e a sua construção percebida, é como “passagem estranha” que conduz da prática ao texto (CERTEAU, 2002, pág. 65).

Cabe destacar que, existem regras metodológicas diferenciadas de acordo com o lugar, no qual o conhecimento é produzido e de acordo com os objetivos que regem cada produção. Isto posto, foi tempo que os historiadores se utilizavam somente dos documentos/testemunhos escritos. Isto significa que, as imagens são promissoras como objetos de estudo, o que, também, possibilita dialogar com outras áreas do conhecimento e como cita Carlo Ginzburg, “historiadores e historiadores da arte tem todos os motivos para trabalhar juntos, cada qual com os seus instrumentos e competências próprias, a fim de chegar a uma compreensão mais profunda dos testemunhos figurativos” (GINZBURG, 2010, pág.20).

Nas palavras de Ginzburg, se os historiadores podem dialogar entre si, acredita-se que pesquisadores de outras áreas do conhecimento também possam, reservando-se as limitações e proporções, para apropriar-se de conhecimentos para aplicação de estudos de interesse da área do conhecimento.

Neste sentido, se adotou a incursão num campo, confessa-se estranho, mas se limitando ao entendimento da compreensão da materialização da escultura de *Pietà*, construindo o texto com base nos estudos realizados e encontrados em bibliotecas e acervos virtuais dos diversos repositórios de livros, artigos, *papers* e outros estudos, bem como de imagens por semelhanças, a serem entendidas como referencial imagético para dialogar com as esculturas de enfermeiras pelo mundo.

Para tanto, não se tem a pretensão da circularidade no vazio, pois não se pode negar a necessidade da decifração dos elementos simbólicos, mas para se evitar a “iconologia selvagem”, deve-se manter o controle do objeto de estudo (GINZBURG, 2010, pág. 18).

Para tanto, as esculturas de enfermeiras, em espaços públicos, dialogaram com o *pathosformel* da *Pietà*, por meio da gestualidade, como estratégia para se evidenciar o *pathosformel*. Assim, se utilizou a referencia Didi-Huberman (2013), com enfoque no método warburguiano, pelo que foi dito na construção do objeto de estudo, articulado a hipótese e objetivos, que coadunam com as palavras de Carlo Ginzburg, no sentido de se evitar os excessos interpretativos, o que pareceu não como a solução de problemas formais, mas sim, orientação emocional da sociedade. Warburg observou enfoque na representação do movimento do corpo, cabelos e

vestes no período quatrocentos o que na realidade era a imitação da antiguidade clássica. Elas eram entendidas como “testemunhos do estado de espírito transformado em imagem” como traços da existência humana (GINZBURG, 2010, pág.19-20).

Burucua (2003) concorda com o exposto, quando diz que, para Warburg, as crenças e práticas eram terras mágicas que englobavam as correntes de pensamento e conceitos de vida com a intenção de, aprender os mecanismos de apropriação, maneiras de ver e sentir, e isso se refletiu na forma de observação das imagens estudadas por ele (BURUCUA, 2003, pág.14).

Assim pode-se dizer que “o método warburguiano baseia-se na acumulação de textos, imagens e idéias, em cuja articulação as imagens ganham *status* privilegiado. Nisso reside outro aspecto notável da atualidade do seu pensamento” (LEHMKUHL, 2005, pág. 230).

Nesse entendimento pode-se dizer que Warburg trabalhava uma argumentação lógica das imagens, algo essencialmente visual, pautado nos contornos, “*analogias de formas expressivas, aproximaciones cromáticas, congruencias compositivas*” (BURUCUA, 2003, pág. 34).

Percebe-se assim que na arte, escolhem-se modelos estéticos para seguir, permitindo assim *mimeses* recorrentes de obras, uma sobrevivência *sintomal*, sendo ela o fio condutor, que permite a união das diferenças e similaridades, na busca de uma noção de ideal.

Ao seguir este entendimento, Philippe-Alain Michaud em seu livro “Aby Warburg e a imagem em movimento”, relata que a “capacidade analítica da fotografia” vai além da imagem produzida, permitindo possibilidades que vão além da câmara escura e textura, criando em espaço limitado, a “ilusão de uma profundidade ilimitada”, fazendo com que a imagem fotografada, permaneça na ausência do objeto. Ademais, relata que o filme fotográfico é capaz de “reter não só a aparência, mas também a energia de um corpo em movimento, concentrada no desdobrar de uma ação simples que ocorre num tempo limitado” (MICHAUD, 2013, pág. 45, 52).

Destarte, a imagem fotográfica foi utilizada como meio para aproximação das esculturas ao serem analisadas, considerando o acesso direto a cada uma

³ Tradução aproximada: “analogias formas expressivas, abordagens cromáticas, congruências de composição”.

delas. Isto implicou em olhar perspicaz para visualizar “por menores que podem elucidar pontos para uma compreensão mais apurada”. E esta visualização se encontra em “relação direta com a qualidade e a complexidade da análise e interpretação de um texto imagético” (DOMINGUES, 2006, pág.119).

Burucua (2003, pág. 39) diz ainda que “*El método empleado reproduce los procedimientos, caros a Warburg, de aproximaciones sucesivas de discursos a discursos, de imagenes a imagenes, de textos a representaciones visuales y viceversa*”⁴.

Assim, para cumprir o objetivo de analisar as esculturas de enfermeiras em espaços públicos, busquei imagens de esculturas de enfermeiras, em espaços públicos, com o critério de gestualidade aproximada a de *Pietà*, para que fosse possível discutir a gestualidade das imagens em dialogo *pathosformel* com *Pietà*.

2.2 Corpus Documental do Estudo

O corpus documental teve início com 04 (quatro) imagens de esculturas do arquivo pessoal do Prof. Dr. Fernando Porto, a saber: *Vietnam Women's Memorial*, 1993; *Women of the South Monument*, 1910; *Monument to Australian Army nurses*, 1986; *Monument Mother Galesburg*, 1904.

Deste modo foi-se inicialmente em busca de maiores informações acerca das esculturas fornecidas, e se observou então, que elas se encontravam fora do país, o que levou a necessidade de investigação do uso de outra língua, que não a pátria.

Assim, foi realizada incursão pela *web* por meio do Google, que conforme Ginzburg, “por meio da revolução tecnológica” que vem contribuindo para mudança da nossa existencia, nos aspectos mais triviais, permitindo que a internet afete a forma de lermos e escrevermos a história, bem como a maneira como “experienciamos o processo historico” diz ainda, que o google fragmenta os textos, transferindo-os para mídia por meio da tela de computadores (GINZBURG, 2012).

Nesse sentido, podemos dizer que a utilização da ferramenta de busca Google se tornou peça fundamental na estratégia global da internet, contribuindo para o mercado de forma geral. Pode-se dizer que esta ferramenta se tornou um dos

⁴ Tradução aproximada: “O método reproduz os procedimentos, apreciados por Warburg, aproximações sucessivas de discursos para discursos, imagens para imagens, de textos para representações visuais e vice-versa”.

maiores meios de busca da internet. Não resta dúvida de que se tornou popular, justamente pelo seu sistema de busca, que não se restringe apenas ao uso da palavra, nem a língua específica, mas a várias línguas, e também permite o uso de busca por imagem.

Com o recurso de busca por imagem, utilizando o link da “câmera fotográfica”, foi possível encontrar informações das primeiras 4 esculturas. Por este meio de busca se teve acesso a inúmeros sites, onde as mesmas podem ser visualizadas, permitindo obter maiores informações acerca das imagens.

Assim, pode-se dizer que o Google por meio do uso de ferramenta de busca, detém um seguimento no mercado da internet de fundamental importância para as pessoas, que é a necessidade de encontrar coisas diversas na internet. Aliado a busca, existe também a oferta de produtos e serviços agregados que o Google fornece, como é o caso do Gmail, Google Drive, o serviço de mapas e outros que proporcionaram uma experiência nova e em alguns casos até única, como é o caso do *Street View* ou a vista de rua, serviço utilizado com frequência (GRECICO, 2015).

Quanto a busca de novas imagens, esta foi realizada a partir de palavras em inglês, essas identificadas de forma recorrente na busca das primeiras 4 imagens, quando foi possível perceber a identificação nas placas dos memoriais as enfermeiras, em inglês. Desta forma se optou pela língua inglesa por considerar a importância da mesma, sendo elaborado um conjunto de palavras a partir do que foi observado, a saber: *"monument of world war II nurse"* sendo encontrado um total de 05 (cinco) esculturas, 04 (quatro), já pertenciam as fornecidas pelo Prof. Dr. Fernando Porto, ao se retirar as aspas da frase foi encontrada mais uma, totalizando 06 (seis). Com o segundo grupo de palavras *"nurse monument in Spain"* 07 (sete) esculturas, foram encontradas sendo a busca realizada diretamente sem aspas.

Sobre o uso de aspas (“ ”), pode-se dizer que a pesquisa Google geralmente ignora pontuação, porém o uso de aspas como “operador de pesquisa⁵”, permite encontrar resultados que incluem apenas páginas com as mesmas palavras e na mesma ordem do que se encontra limitado por estas.

No que tange a placa narrativa de Anna Nery, a mesma foi encontrada durante a leitura de trabalhos para construção da problematização do estudo, e escolhida para uso por apresentar similaridade na gestualidade proposta. Quanto a

⁵ São sinais e pontuações utilizados em buscas na internet. Um operador de pesquisa auxilia na restrição de resultados da pesquisa. Disponível em < <https://support.google.com/websearch/answer/2466433?hl=pt> > acesso em 04/01/2016.

escultura das voluntárias da cruz vermelha, a buscar ocorreu apartir de referências a mãe do mundo figura n. 02 mencionada anteriormente, o que levou a necessidade de ir ao local para realizar sua fotografia, tendo em vista que pela *web* não era possível boa visualização da imagem da escultura.

A captura das imagens foi realizada em aproximadamente 64 páginas do google imagens, e ao vislumbrar qualquer similaridade com a imagem inicial proposta, foi utilizado o recurso de *zoom* para confirmação e identificação da adequação da imagem a proposta do estudo.

Posteriormente as esculturas foram organizadas de forma cronologia, o que deu origem ao período de 1904 até 2014, sendo esta delimitação temporal do estudo. Dentre as esculturas encontradas, de cinco não foi possível identificar a autoria, e elas se referem a homenagens, direcionadas a pessoas que atuaram em momentos de conflitos, enfermeiras. O quadro n. 01 evidencia as esculturas.

Quadro Demonstrativo 01 - Esculturas em homenagem as enfermeiras

Datação	Obra	Autoria	Local	Motivo de Criação
1904	Mãe em Galesburg	Theo Ruggles Kitson	Illinois, EUA.	Homenagear Mary Ann Ball Bickerdyke, enfermeira. Por atuar na Guerra Civil Americana.
1910	Monumento à Mulher do Sul	J. Wolz	Georgia, EUA	homenagear as mulheres que atuaram na Guerra Civil Americana.
1913	Monumento as Mulheres	Não identificado	Indiana, EUA	Homenagem à coragem das mulheres de Indiana. Guerra da independência dos Estados Unidos.
1914	Memorial as enfermeiras da Guerra Civil	Bela Lyon Pratt.	Boston, Massachusetts, EUA	Homenagear as enfermeiras que atuaram no campo de batalha durante a Guerra Civil Americana.
1917	Memorial de Florence Nightingale	Arthur George	Boston, Massachusetts, E.U.A	Homenagear a enfermeira Florence Nightingale. Guerra da Crimeia.
1919	Memorial de Liverpool	Joseph Philips	Cidade de Liverpool, Inglaterra	Homenagear a memória dos membros do intercâmbio em Liverpool.
1924	Monumento as enfermeiras Voluntárias	Não identificado	Praça da Cruz Vermelha, Rio de Janeiro, Brasil	Homenagem às primeiras enfermeiras voluntaria da Cruz Vermelha
1924	Monumento a Bravura	Denys Puech	Reims na França	Homenagear as enfermeiras francesas e aliadas, que morreram no território francês durante a Primeira Guerra
1925	Escultura de Eladia Fernández-Espartero y Blanco	Julio Gonzalez e Garcia Póla	Santa Adela em Madrid, Espanha.	Homenagem a enfermeira espanhola Eladia Fernandez-Espartero y Blanco
1956	Placa Narrativa de Anna Nery	Luiz Ferrer	Praça da Cruz Vermelha, no Rio de Janeiro, Brasil.	Homenagem à Anna Nery, por sua atuação na Guerra do Paraguai.
1976	Escultura aos Medico e enfermeiros da Segunda Guerra Mundial	VE Sukhanov	Sevastapol, Ucrânia	Homenagear a todos os Profissionais Médicos e enfermeiros que participaram na defesa e libertação de Sevastopol durante a II Guerra Mundial.
1980	Monumento à enfermeira	Adolf Cogiela	Parque Kolobrzeg, Polonia	Homenagem as mulheres que lutaram na fileiras do Exército polonês na II Guerra Mundial, especialmente nas batalhas de Kolobrzeg.
1986	Monumento aos enfermeiros do Exército Australiano	Não identificado	Anzac Square, Brisbane, Austrália.	Homenagear os enfermeiros do Exército australiano que foram mortos em combate
1993	Memorial Mulheres no Vietnã	Glenna Goodacre	National Mall Washington, D.C.United States, E.U.A.	Homenagear as mulheres que serviram na guerra do Vietnã, na sua maioria enfermeiras.
2014	Monumento Nacional em comemoração aos 100 anos da I Guerra.	Não identificado	Russia	Personificar a contribuição para a proteção do povo da Rússia.

2.3 Matriz de análise

Foi necessário criar uma matriz de análise, para tanto, se fez adaptação da matriz de análise fotográfica criada por PORTO, 2007 utilizada na Tese de doutoramento, intitulada “Os Ritos Institucionais e a Imagem Pública Da Enfermeira Brasileira Na Imprensa Ilustrada: O Poder Simbólico No Click Fotográfico (1919-1925)”, por serem esculturas, embora se utilize como meio de aproximação a fotografia.

As imagens informam e comunicam, transformando o diálogo, e se tornando visíveis pelo trabalho de interpretação, fruto do efeito que se dá entre imagem e olhar. O estudo da imagem apresentado como discurso produzido pelo não verbal, abre probabilidades que normalmente não são abordadas nas análises mais repetitivas. Ao envolver imagem o evento poderá ou não se tornar mais esclarecedor para os atores envolvidos na apreciação daquilo que se deseja tornar público (BERNARDES, et. al., 2014, pág. 189).

Neste sentido, para realizar a leitura das imagens de esculturas de enfermeiras utilizou-se matriz de análise composta por 03 itens, a saber: Dados de Identificação, Dados para o Plano de Expressão e Dados para o plano de conteúdo.

É relevante mencionar que para uma leitura mais acurada das imagens foi necessária ampliação e recortes, para que houvesse diálogo pela gestualidade entre as imagens recortadas das esculturas de enfermeiras e a *Pietà*, possibilitando desta forma a decodificação, com focos específicos para se captar os interesses investidos para visualização do *pathosformel*.

Isto posto, se segue com a análise entendendo que o conteúdo encontrado nas esculturas de enfermeiras tem significado verbal, não verbal ou sincrético, sendo esta percepção entendida como plano de expressão da imagem, quando o significado do texto que acompanha as imagens das esculturas é compreendido pela semiótica, buscando o que o texto diz e o que se faz necessário no texto para dizer, como plano de conteúdo (PIETROFORTE, 2004, pág.11).

No quadro demonstrativo de número 02, são apresentados os resultados referentes à descrição do plano de expressão.

Quadro Demonstrativo 02: Elementos do Plano de Expressão das 15 imagens de esculturas de enfermeiras selecionadas para o estudo.

Dados do plano de expressão quanto ao:	Resultados
Autor da obra:	04:15 - não foram identificados
Relação do texto da Web com a escultura:	12:15 - Significativo 03:15 - Pouco significativo
Placa com Inscrição no monumento	10:15 - Com placa descritiva 05:15 - Sem placa visível
Identificação do Tipo	10:15 - Esculturas 05:15 - Relevos
Estrutura	10:15 - Triangular 05:15 - Retangular

Fonte: Matriz Adaptada de PORTO, 2007.

No que se refere à autoria da obra, 04 autores não foram identificados⁶, o que significa 26,6% das obras. Tal fato pode ser atribuído ao posicionamento das esculturas, pois em geral as mesmas possuem a autoria da obra na placa descritiva ou no texto referente à escultura na *Web*, porém um percentual 73,4% possuíam o nome dos responsáveis pela construção da escultura.

No que tange à relação do texto da Web com a escultura, o percentual predominante se referiu a presença de informações de aderência com a imagem da escultura, que contribuíram para identificação e análise das mesmas, com um percentual de 80% de informações relevantes encontradas sobre as imagens, os 20% que não continha o suficiente para entendimento da proposta da escultura, demandaram contato via email para esclarecimento de dados e uso da imagem no trabalho, como ano, autor e por vezes localização exata. Tal fato fez perceber as

⁶ Monumento as Mulheres; Monumento as Enfermeiras Voluntárias; Monumento aos Enfermeiros do Exército Australiano; Monumento Nacional em Comemoração aos 100 anos da I Guerra.

possibilidades de realização da pesquisa ainda que com poucos dados encontrados inicialmente.

Sobre as placas de identificação nas esculturas, não foi possível a visualização em algumas imagens, possivelmente pelo ângulo em que foram fotografadas, em outras esculturas as placas aparecem cortadas, porém mesmo essas foram consideradas, na contagem referente a existência de placas com dados acerca da escultura, desta forma foram identificadas 66,6% de esculturas com placas de identificação.

A respeito da estrutura, não podemos afirmar, mas apenas aproximar que as imagens podem ter a estrutura triangular ou retangular, sendo assim, tivemos em termos numéricos os percentuais de 66,6% e 33,4% respectivamente, predominando então a mesma estrutura da *Pietà*.

No que se refere à localização, foi possível observar a seguinte distribuição das esculturas no mundo: América do Norte: Estados Unidos – 06, América do Sul: Brasil – 02, Inglaterra – 01, Espanha – 01, França – 01, Ucrânia – 01, Polônia – 01, Austrália - 01, Rússia – 01.

Mediante a seleção, as esculturas foram organizadas de forma a buscar significação das imagens com vestígios de movimentos na gestualidade, descrevendo por meio de pranchas o encadeamento das seções, revelando nas esculturas “aquilo que para além da fabula articula-se com o real” (MICHAUD, 2013, pág. 84).

Nesse sentido as pranchas devem ser compreendidas como uma coleção de *Pathosformel*, que é proveniente de técnicas cinematográficas, tendo como suporte o fundo negro, que permite deslocamento das imagens, que propicia “isolamento e concentra a representação no instante da presença”, recria trajetórias de forma silenciosa por meio de fenômenos visuais (MICHAUD, 2013, pág. 243).

Seguindo este entendimento, inicialmente como um ensaio, para compreensão do uso da prancha, foi elaborada a primeira, (figura n. 04), que auxiliou na compreensão dos “encadeamentos e fusões e contradições” entre as esculturas, a partir da observação da variação de tamanho, posição e comparação entre as imagens.

Para elaboração da prancha, (figura n. 04), foi impresso e realizado recorte do objeto, objetivos, hipótese do trabalho, das imagens que caracterizaram o problema de pesquisa e imagens das esculturas de enfermeiras, bem como da

escultura de *Pietà*, sendo todo este material disposto sobre a prancha, com a intenção de perceber o deslocamento das imagens sobre o fundo negro, como proposto nos trabalhos de Warburg, com foco nas esculturas das enfermeiras, na perspectiva de observar a sobrevivência da gestualidade de *Pietà*, permitindo que o movimento não seja visto só pelos atributos, mas pela aproximação dos elementos visualmente semelhantes, por meio da montagem no plano.

A figura n.04 apresenta a disposição do trabalho de uma forma geral tendo no centro e acima as imagens que se referem ao problema de estudo, o que levou a distribuição das demais esculturas de forma vertical para uma visão geral do trabalho, sendo possível perceber a necessidade de fragmentação das imagens, com a intenção de intensificar o gesto por meio do destaque do movimento, para então proceder a leitura. A percepção de deslocamento das imagens é reforçada pelo fundo negro, que tem a intenção de criar a percepção de imagem em movimento, como em um filme.



Figura n. 04 - prancha 01, Imagem inicial para observação do deslocamento das imagens

As imagens (figura n. 04), ainda estavam sendo coletadas, porém a referida prancha foi utilizada como piloto na construção das demais, pois permite a visualização da ideia de *mimesis*, iniciais na construção da pesquisa. Permitiu assim,

uma noção geral e direta da proposta a ser estudada e da importância da utilização do fundo preto.

Neste sentido, é possível observar que o estudo usou a imagética da *Pietà* como referencial para análise, pois esta foi utilizada na perspectiva de diálogo entre as esculturas de enfermeiras, segundo a qual, a linguagem dos gestos é o modo mais expressivo da humanidade e tem uma significação diferenciada. A linguagem dos gestos permite transmitir a história da escultura independente do verbal, e permite a quem observa atentamente um meio de acesso, o que é possível também por meio da prancha de Warburg (MICHAUD, 2013).

Sobre as pranchas, Warburg se refere às mesmas como “iconologia dos intervalos”, ou seja, recurso em que se busca a relação entre as imagens, por meio da disposição das fotografias em papel e permitem recriar intensidades de discursos, com intencionalidades, tendo como suporte o espaçamento entre as mesmas e nas diferentes dimensões destas, pressupondo intensidade, como um dos recursos de leitura narrativa da gestualidade das imagens (MICHAUD, 2013).

Desta forma, serão apresentadas mais pranchas no decorrer do estudo, com a intenção de realizar uma aproximação direta, o que permite uma visão geral do contexto, pois na prancha ocorre a *Pathosformel*, por meio da justaposição das imagens no ponto de expressividade, “levando ao movimento de cristalização no instante de sua intensidade” (MICHAUD, 2013).

Michaud (2013), menciona que nas construções de Warburg, as disposições das imagens nas pranchas bem como suas dimensões permitem recriar trajetórias de intensidades, com variações de ênfase que podem ser observadas por meio das dimensões variadas das imagens dispostas nas pranchas (MICHAUD, 2013, pág. 243).

Em outras palavras, a prancha surge como ideia silenciosa, pautada na leitura de imagens dispostas de forma a permitir ao leitor uma apreciação dinâmica dos fenômenos, que envolvem as pranchas, percorrendo suas trajetórias e recriando caminhos, movimentos e sentidos, conforme seu próprio interesse.

Seguindo a compreensão da utilização da prancha para leitura do trabalho por meio das imagens com a possibilidade de uma narrativa própria, ou seja, uma demonstração visual do que foi escrito na seção.

Nesse entendimento na seção III, será apresentada a prancha que se refere a escultura de *Pietà* e seus respectivos recortes com a intenção de enfatizar

detalhes dos movimentos cristalizados na imagem, usando a aproximação de fragmentos da escultura.

Na seção IV, será apresentada prancha com as esculturas de enfermeiras encontradas ao redor do mundo, para posterior diálogo com a escultura da *Pietà* e na seção seguinte, várias pranchas em diálogo direcionado com uso de vários fragmentos das esculturas de enfermeiras, para identificação da gestualidade em verossimilhança com a *Pietà*.

Nesse sentido, o recurso do recorte das imagens referenciado no método de Warburg de observação do gesto/movimento, delimitando os detalhes por meio dos recortes das imagens, permitiu articulação das mesmas entre si, com seus próprios fragmentos, e com a escultura de *Pietà*, permitindo por meio do uso de indícios, identificar significados e signos nas esculturas de enfermeiras.

- SEÇÃO 3 -

MICHELANGELO E ESCULTURAS DE PIETÁ

3.1 Vida e Obras de Michelangelo di Lodovico Buonaroti Simoni

Esta seção foi construída com o propósito de trazer ao leitor a possibilidade de conhecer a trajetória da vida de Michelangelo, como pintor e escultor, por meio das imagens de esculturas por ele construídas. Com a intenção de identificar vestígios de sua influência em outros trabalhos, por meio de estudos já realizados por outros autores, como por exemplo, Giorgio Vasari e Ascanio Condivi, escritas com o artista em vida, e outras como as de Nadine Sautel e Rolf Schott.



Figura n. 5: Michelangelo

De família de origem nobre, Michele Agnolo, também conhecido como filho de Lodovico Simon Buonaroti e de Francesca di Neri San Miniato Del Sera, recebeu este nome por ter como significado: celestial e divino. Nasceu em 6 de março de 1475, em Caprese, povoado nas colinas da Toscana e aos seis meses de vida foi confiado à ama de leite, em Settignano, local de pedras e jazidas esposa e filha de marmoristas. Isto lhe permitiu mais tarde mencionar que “extraí do leite da minha ama os cinzeis e macetes com que esculpo”, embora não se tenha relatos precisos do período que Michelangelo ficou com a ama de leite, acredita-se que o referido convívio possa ter influenciado em sua trajetória profissional (VASARI, 2011, pág.76).

Hall em sua obra “Um Café com Michelangelo”, diz que os Buonarroti eram uma família próspera de magistrados, mas que com o tempo houve certa queda na renda familiar, passando a derivar apenas da propriedade em Settignano, localizado na vila das colinas perto de Florença, onde seu pai foi prefeito por curto período (HALL, 2009, pág. 14).

No livro “Vida de Michelangelo Buonarroti”, Vasari, 2011, menciona que devido à numerosa família, e a redução de sua renda, Ludovico pai de Michelangelo, parece ter enviado Michelangelo para Escola de Francesco Galatea da Urbino, para que iniciasse seus estudos. Porém, ele se dedicava a desenhar em papeis e paredes (VASARI, 2011).

Schuman e Paxton, porém, mencionam que Michelangelo durante aulas de gramática conheceu Francesco Granaci que era artista de formação e trabalhava como aprendiz de Domenico Ghirlandaio. Este percebeu o interesse do rapaz por seus trabalhos e pediu para ver os desenhos, quando identificou “a maturidade do traço, o cuidado da forma e estruturas na reprodução, a elegância na composição”, e passou a permitir que copiasse seus desenhos para aperfeiçoá-los. Nesta trajetória, ele percebeu o conhecimento de Michelangelo, Domenico Ghirlandaio ao analisar os desenhos, pediu ao pai de Michelangelo que este fosse seu aprendiz (SCHUMAN E PAXTON, 2008, pág.134).

Neste contexto, Michelangelo teve a influência de Ghirlandaio no processo de aprendizagem e pode aperfeiçoar-se. Ghirlandaio se admirava da virtude e habilidades de Michelangelo, ele superava outros discípulos e o próprio mestre. Ghirlandaio observou em certo dia em que precisou se ausentar, durante a realização de um trabalho, e ao retornar encontrou seus outros discípulos, aprendendo com Michelangelo, quando então ficou admirado com a maneira diferente de imitação usada, e considerou que Michelangelo era melhor que ele próprio (VASARI, 2011, pág. 714).

Michelangelo realizava pinturas com pena, de forma que não se encontrava, para época, e surpreendia seu mentor. Este sentiu que deveria encaminhá-lo para Escola de Lorenzo de Medici⁷, em Florença, onde permaneceu por dois anos (1490 a 1492). Nos jardins das esculturas de São Marcos, sob a supervisão de Bertoldo di Giovanni, ele utilizou referências artísticas de vários pintores, escultores e intelectuais da época. Os jovens artistas tinham acesso ao estudo e podiam copiar e imitar os modelos de esculturas antigas (HOLROYD, 2006, pág. 10-11).

Neste sentido, Gombrich diz que, o desenho pode ter “duas intenções em servir de forma a instruir na construção ou ser imitado”. Esta prática era utilizada à época por artista em processo de aprendizado, para realizarem as encomendas nos ateliês (GOMBRICH, 2007, pág. 84).

No processo de aprendizado, por meio da imitação, Michelangelo se sobressaia. Gombrich relata que a, imitação perfeita ou não, não preocupava os

⁷ Os Medici eram família burguesa, patrona das artes e das letras, que comandaram Florença e depois a Toscana até 1737, com breves intervalos (LOPES, 2009).

artistas da época, pois consideravam o avanço na construção dos trabalhos (GOMBRICH, 2007, pág. 80).

Ademais, Michelangelo teve a oportunidade de morar no palácio com a família de Lourenzo Medici, pois teve seu talento reconhecido, e obteve apoio, tendo a possibilidade de estudar a cultura do meio, ter educação informal de valor, cultivar a filosofia, a poesia, as artes e os clássicos (SCHUMAN E PAXTON, 2008, pág.146).

A cidade de Florença era centro de produção cultural. Nesta atmosfera erudita, que evocava a Grécia Antiga e seu ideal de beleza - baseado no equilíbrio das formas, concepção de mundo e a filosofia de Platão -, Michelangelo estava em pleno meio cultural do Renascimento italiano⁵.

No livro intitulado “O Método Michelangelo” Schuman e Paxton relatam que da família Medici, ele receberia, posteriormente, as encomendas necessárias para alcançar sua independência financeira, a exemplo, os túmulos dos Medici, a igreja de San Lorenzo e a Biblioteca Laurenciana, onde fica a coleção de livros da família (SCHUMAN e PAXTON, 2008, pág. 146).

Com a morte de Lorenzo Medici, em 1492, e a inflamada pregação mística do monge Savonarola⁸, Michelangelo abandona a cidade e instala-se no Convento do Santo Espírito de Florença⁹ (LIMA FILHO, 2007, pág. 10).

Neste convento, ele pode dissecar e analisar cadáveres oriundos do hospital do convento, tendo a possibilidade de estudar anatomia, quando realizou vários desenhos, o que se acredita ter contribuído com sua capacidade em representar o corpo humano em seus mínimos detalhes (HOLROYD, 2006, pág.16).

Como agradecimento a hospitalidade oferecida, o artista esculpiu o crucifixo, que hoje está à exposição em seu local original, na sacristia do Espírito Santo, após 36 anos de exposição (de 1964 a 2000) na Igreja, foi levado para o museu da Casa Buonarroti (HOLROYD, 2006, pág. 16).

Longe das profecias de Savonarola, sobre a proximidade do julgamento de Deus, que o assustavam, Michelangelo redescobriu a beleza e observava os autores do período, como Petrarca, Boccaccio e Dante. E mesmo nesse ambiente de fervor

⁸ Girolamo Savonarola nasceu a 21 de setembro de 1452, em Ferrara, e faleceu em 23 de março de 1498, em Florença. Reformador dominicano de família nobre e tradicional, era devotado aos estudos. Estudou filosofia e medicina. Em 1474, durante viagem a Faenza ouviu sermão de um Agostiniano e decidiu renunciar ao mundo. Entrou na Ordem Dominicana de Bolonha. Preocupado com a disseminação da depravação da era renascentista, o jovem Dominicano com zelo à oração e a práticas ascéticas. Em 1481 ou 1482, foi para Florença, onde deveria pregar. Opôs-se imediatamente, com grande energia, à vida pagã imoral, que observou em diversas classes sociais, principalmente na corte de Lorenzo de Medici (KIRSCH, 1912).

⁹ Florença, Itália, atualmente o Crucifixo se encontra na Casa Buonarroti.

religioso, esculpiu obras pagas, como Baco Bêbado e Adonis Morrendo (SALOMÃO, 2014, pág. 01).

Em 1496, ele recebeu convite do cardeal San Giorgio para morar em Roma, sendo a primeira estada na cidade dos papas. Neste mesmo período, se interessou pela monumentalidade clássica que, o levaria a se interessar pelo gigantismo das figuras, como a escultura de Davi (LIMA FILHO, 2007, pág. 10).

A estada nesse período foi conturbada, o fervor religioso culminava com a perseguição dos monges. Um deles era seu irmão Leonardo, o que gerou em Michelangelo um misto de melancolia e tristeza. Isto implicou em traços de suas obras, percebido naquele período, podendo-se citar, *Pietà* (SALOMÃO, 2014, pág. 01).

Após a construção da *Pietà*, pode-se citar: quinze esculturas para Catedral Siena, possivelmente comissionadas, porém finalizou somente quatro; criou Davi (1501- 1504) para representar o símbolo das virtudes da cidade, escultura com mais de quatro metros de altura, fez também Tondo Doni (1504-06), afrescos da Capela Sistina (1508-12), A criação de Adão (1512), Moisés (1513-16), Juízo final (1541), sendo estas suas principais obras, quando faleceu em 18 de fevereiro de 1564, Roma, Itália.

Michelangelo teve a vida voltada para arte, por sua teimosia e temperamento contraditório, seu jeito sarcástico e soberbo fez com que rivalizasse com Leonardo da Vinci, nome reconhecido no renascimento. Seu perfeccionismo fez com que fosse respeitado por reis, cardeais e papas, e deixasse obras reconhecidas pela beleza e perfeição até os dias de hoje.

3.2 Apresentação da Escultura de *Pietà*

Neste momento faz-se necessário olhar a obra *Pietà*, construída por Michelangelo. O interesse por esta obra se justifica pela observação da semelhança da gestualidade desta em esculturas de enfermeiras. Contudo, antes de escrever sobre esta escultura, é interessante pensar na trajetória da sua construção que, se inicia com o mármore utilizado, a compreensão



Figura n. 6a: *Pietà*, localizada na Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

do porque se utilizar este tipo de material e a solicitação para realização, o comissionamento¹⁰.

As obras de Michelangelo eram comissionadas, mas acredita-se que havia inspiração pessoal para construção das mesmas, na sua maioria elas eram relacionadas a motivos religiosos e a vida cristã, o que pode ser visto nas biografias escritas sobre ele. Porém, não fica claro como eram as solicitações das obras ou como eram escritos os contratos de comissionamento.

Charles Holroyd, responsável pela Galeria Nacional de Arte Britânica e tradutor da biografia de Ascanio Condivi sobre Michelangelo, reproduziu o que parece ser a tradução do contrato de *Pietà* de Michelangelo:

Seja conhecido e manifesto para qualquer que ler o documento que se seguiu, como o Reverendíssimo Cardeal de San Dionigi concordou com o mestre, Michael Angelo, escultor de Florença, que o referido capitão deve fazer uma Pietà de mármore à sua custa; isto é, a Virgem Maria vestida, com o Cristo morto nos braços, do tamanho de um [...] homem, pelo preço de quatrocentos e cinquenta ducados de ouro do Papa, no prazo de um ano a partir da data de início do trabalho. (o cardeal se compromete a pagar determinadas quantias de antecedência) O contrato conclui: [...] Michael Angelo vai terminar o [...] trabalho dentro de um ano, e que deve ser a mais bela obra em mármore que Roma-dia pode mostrar, e que nenhum mestre de nossos dias deve ser capaz de produzir um melhor (HOLROYD, 2006, pág. 113).

A partir do texto é possível observar as características solicitadas para construção da imagem de *Pietà* e qual seria sua função.

O comitente, Cardeal de San Dionigi, tendo em vista as cláusulas do contrato, solicitou cumprimento, no que se refere à precisão da entrega e informou a intenção de expor a escultura de mármore em seu memorial. Fato que não chegou a ocorrer, pois o Cardeal faleceu antes que, a escultura ficasse pronta (VIGARELLO, 2010, pág.717).

O contrato foi cumprido fielmente, ou seja, construída no prazo, com perfeição e beleza. Harmonizada com a figura horizontal do Cristo, estendido sobre os joelhos da mãe, como que inserido entre suas amplas vestes, com a figura vertical de Maria. A pesada e abundante quantidade de representação de tecidos, escavado em formatos circulares logo abaixo do corpo de Cristo com a formação de

¹⁰ Entende-se por comissionamento, a realização do contrato entre as partes para realização da obra. E sobre esta temática veja Baxandall, 1991.

sombras, parecem dar mais robustez ao corpo de Maria, para sustentar o corpo inerte.

Os contratos à época eram diversificados e possuíam alguns itens como: o tipo de material que seria utilizado e quem forneceria. Burke (2010, 126) cita Shearman, (“1965, doc”. 30) no que se refere a *Pietà*, dizendo que Michelangelo “prometeu “ mármore novo, puro, branco e sem veios”. Esse tipo de requisito permitia ao comitente ter ideia da qualidade do que deveria esperar do produto final. O segundo item, seria o preço a ser pago, no caso da *Pietà*, além de ser estipulado o valor, 450 ducados, também se firmou que seria pago algum valor durante a construção, sendo que à época era comum se pagar em espécie.

Outro item relevante se refere ao prazo, alguns contratos determinavam que os trabalhos solicitados deveriam ser entregues o mais rápido possível, alguns inclusive tinha cláusula de multa para atrasos. Item sobre o qual não existia muita preocupação à época refere-se ao tamanho da obra, porém quanto a *Pietà* o Cardeal, solicitou que o Cristo deveria ter a medida de um homem (HOLROYD, 2006).

A época era comum os artistas se utilizarem de assistentes para auxiliar nas construções das esculturas e nas pinturas, e alguns contratos determinavam o que poderia ser feito pelo assistente, e quem poderia pintar ou construir determinadas partes das obras, também era importante saber quem seria responsável por receber o pagamento, fato que também era mencionado no contrato. Alguns contratos também apresentavam em detalhes as imagens que poderiam estar presentes nas obras, ou seja, a descrição com precisão do que se desejava, mas isso era menos comum. Existiam também contratos breves, sem tantos detalhes, e em alguns casos, se enviava o esboço do que se desejava para o artista. No caso do trabalho proposto para *Pietà*, não foi encontrado nada que determinasse se deveria haver algo mais, além do Cristo morto nos braços de Maria (BURKE, 2010, pág. 126-130).

Giorgio Vasari em sua obra “Vidas dos Artistas”, diz que existe “dificuldade em se trabalhar com pedras, pois são duríssimas e fortes”, e menciona também que nas regiões de Carrara, em Carfagnana há variedade de mármore. Quanto à escultura, diz tratar-se de uma arte que representa ou ilustra imagens plásticas em relevo total ou parcial e que nesta se retira o escusado do material para tanto, existem algumas técnicas, como a cinzelação, a fundição, a moldagem, a aglomeração de partículas para criação, e ainda que os materiais podem ser

perenes como o bronze ou mármore, e outros mais fáceis de trabalhar, como a argila, a cera ou a madeira. Michelangelo, se utilizava desses recursos e materiais, pois acreditava que para criar suas obras precisava retirar das pedras apenas os “excessos” (VASARI, 2011, pág.13,17, 32, 34)

No que se refere aos itens do comissionado, Michelangelo, decidiu que precisaria de bloco de mármore grande, para atender a encomenda solicitada, buscou em toda Roma e nos portos da região, mas não encontrou nada que atendesse a seu grau de exigência. Estudou então as alternativas ao seu alcance e decidiu viajar a Carrara, a quase 300 km de distância, onde se podiam encontrar os melhores mármore da Itália. Neste local havia antiga pedreira onde encontrou o bloco de mármore branco que precisava, com aproximadamente 2 metros de largura, quase 2 metros de altura e 1 metro de profundidade, não mediu esforços para encontrar o que acreditava ser o mármore perfeito, da escultura que posteriormente seria considerada sua obra prima (LEAL, 2010).

Com 23 anos na época, e sem experiência no transporte de pedras grandes, ele percebeu que precisaria da ajuda de alguém de sua confiança, pois seria difícil transportar a pedra, devido as suas dimensões. Viajou então, 80 km pelas montanhas para visitar sua família em Florença e obter ajuda de um antigo amigo, o experiente pedreiro Michele di Piero Pippo, que o acompanhou de volta a Carrara (SCHUMAN e PAXTON, 2008, pág.113).

O bloco de mármore foi transportado por mar para Roma, por orientação de um pedreiro. A pedra foi cortada para poder ser, transportada por ladeiras que existiam da pedreira ao mar, e foi então colocada no navio, porém ainda ficou retida no porto, até que fossem pagos impostos sobre a exportação do mármore. Depois de acertados todos estes entraves, o bloco chegou a Roma, sete meses depois da primeira ida de Michelangelo a Carrara.

Para realização de seus trabalhos Michelangelo realizava, inicialmente, desenhos como esboço, sendo este seu ponto forte, pois desenhar a figura humana demandava observação e pesquisa. Posteriormente costumava realizar modelos da escultura pretendida em barro, cera ou estuque, imprimindo a proporção da figura, neste caso se utilizava esquadro de madeira, um horizontal e outro vertical medindo o mármore e o modelo proporcionalmente dessa forma se adaptavam a largura e altura da pedra. Em geral, opta-se pela cera, por ser mais fácil de trabalhar e por ter a facilidade de “ficar mole ao se acrescentar sebo”, por exemplo, o barro deveria se

trabalhado e mantido úmido, sendo comum o uso de pano úmido sobre esse tipo de material (VASARI, 2011, pág. 34, 35).

É possível perceber que o artista se preparava, e realizava uma série de etapas antes de iniciar a construção da escultura, realizava desenhos em detalhes, com contornos da musculatura do corpo, talvez essa preocupação e cuidado se deva a importância que a religião tinha para o escultor.

Nesse sentido, destaca-se que o corpo de Cristo se encontra no centro da mensagem cristã, e o cristianismo é a religião, na qual Deus se insere na história, sendo Jesus o seu filho. Como tal, ele foi um humano gerado pelo Divino, e a Virgem Maria uma mística que, se encontra escrita no percurso da trajetória da humanidade (VIGARELLO, 2010, 21).

Nessa perspectiva, vários artistas há séculos representam o momento da descida do corpo morto de Cristo nos braços da Virgem Maria de diversas formas. Dentre as representações artísticas, a *Pietà* de Michelangelo, trata-se de uma escultura sobre a representação da cena do Cristo morto nos braços de sua mãe, esculpida em mármore, sendo reconhecida pela beleza e perfeição. Foi encomendada por Jean Bilhères de Lagraulas, cardeal francês no papado de Alexandre VI. O cardeal pretendia expor a escultura de mármore em seu memorial (SCHOLTT, 1963). Na *Pietà* de Miguelangelo, Maria contempla em seus braços o corpo sem vida de Jesus Cristo. A peça esculpida de Michelangelo quebra as regras de proporção para dar maior expressividade à obra.

Nela, há uma beleza trágica, relacionada à angústia do momento. A composição triangula a postura da escultura de Maria sentada, que pode ser interpretada como de profundo pesar, que denota *hexis* corporal de relaxamento e tranquilidade. Mostra, também, a anatomia humana modelada pelas mãos do artista, harmonizada com a figura horizontal do Cristo, acolhida sobre os membros inferiores de sua mãe, em meio as suas amplas vestes, com a figura vertical de Maria. A parte da escultura que se refere ao corpo de Cristo foi composta nas limitações do corpo da Virgem Maria.

As proporções do corpo de Cristo na escultura foram alteradas, ou seja, ele se torna menor que o corpo de sua mãe em meio ao seu manto, como se representasse uma aliança entre mãe e filho (CEREJEIRA, 2012).

A expressão artística de Michelangelo sobre o corpo do Cristo morto não se identifica com a representação da morte bruta por ele sofrida, mas sim de um

homem abandonado, sereno, e a fisionomia da Virgem Maria, é de uma jovem com semblante de calma (Figura n. 06).

Nesta perspectiva, passamos a discutir sobre a escultura criada por Michelangelo, por meio das imagens.



Figura n. 06b: *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

É interessante também notar que a estrutura da escultura de *Pietà* é triangular, figura n. 06, o que permite o equilíbrio do conjunto. Além disso, o triângulo é o símbolo de Deus Trinitário (Deus Pai, Filho e Espírito Santo), pelo que pode ter sido usado intencionalmente por Michelangelo, pois as formas anatômicas tridimensionais, de acordo com o ângulo de que são vistas, servem tanto às interpretações dos autores quanto a muitas outras, de acordo com a vontade e a criatividade de quem as observa, ou seja, depende do olhar de quem olha (DOMINGUES, 2006).

A memória e o pensamento visual podem ser avivados por informações armazenadas previamente, porém cabe mencionar que, para esta observação utilizamos fotos da escultura, o que pode causar interferência na nossa visão por não termos a mesma de forma tridimensional (DOMINGUES, 2006, pág.172).

A composição é interessante também porque a figura de Maria se estivesse de pé, seria bem maior do que a de seu filho, recurso técnico-ilusionístico que não é notado sem a medição, mas provê com o seu corpo e o largo manto cheio de dobras, amplo receptáculo para o descanso do mártir, e empresta ao conjunto a impressão de tranquilidade.

Na expressão da imagem de Cristo, não se observa a representação da morte, mas sim a fisionomia de homem abandonado, sereno, com a cabeça pendente, com a região do pescoço proeminente, no detalhe os cabelos caem naturalmente em ondulações, como em movimentos naturais, parecem flutuar suavemente, devido a posição da cabeça que se encontra levemente inclinada para trás e apoiada sobre o braço da escultura de Maria, (figura n. 07), pode se observar no rosto de Cristo, os olhos fechados, cavanhaque com ondulações, barba feita e bigode, alinhados e arrumados, diferente de outras imagens em que se representa o Cristo morto.

Na escultura, Cristo se encontra sem coroa de espinhos, que é citada em pelo menos quatro livros do novo testamento. A coroa¹¹ usada por Cristo no momento da crucificação¹² possui significados que podem variar conforme sua localização e/ou material, pode significar superioridade ou exaltar a nobreza, pode ser confeccionada de diversos tipos de materiais, e isso demandaria significados diferentes, de acordo com o ato que leva o coroado à consagração. A coroa simboliza dignidade, posição de superioridade, realeza, podendo significar até mesmo a soberania absoluta, mas também pode ter como no caso proposto da escultura, a intenção de causar dor e sofrimento, conferindo a coroa também um significado oposto aos anteriormente citados.

No livro de Marcos no Novo Testamento, o momento da coroação é descrito da seguinte forma: “Vestiram-no de púrpura e tecendo uma coroa de espinhos, lha puseram na cabeça” (Almeida Revista e Atualizada, Mc. 15.17). Devido à

¹¹ Sobre coroa veja, Moreira, 2012.

¹² Sobre a crucificação veja, Zugibe, 2008.

perfuração feita pelos espinhos quando era colocada a coroa no crânio e, à quantidade elevada de vasos sanguíneos no couro cabeludo, o sangue possivelmente deveria descer livremente pela face. O livro de Mateus acrescenta que, após a coroação de Jesus, os soldados batiam-lhe com a cana sobre a cabeça. “E, cuspiendo nele, tiraram-lhe a cana e batiam-lhe com ela na cabeça” (Almeida Revista e Atualizada, Mt. 27.29).

Michelangelo, primou pela beleza e perfeição, por serem esses requisitos do comissionado da construção da *Pietà*, embora tivesse habilidade para tal, optou por não colocar a coroa na escultura, pois esta seria símbolo de sofrimento explícito, e a escultura não teria a sutileza e beleza que demonstra sem a coroa, infere-se que optou pela visão humanística.



Figura n. 07: Rosto de Cristo, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Sobre Jesus, também, chamado Jesus de Nazaré, pode-se dizer que este nasceu entre 7–2 A.C e morreu por volta de 30–33 d.C., e é conhecido como a figura central do cristianismo. No Antigo Testamento profetas mencionavam a vinda de um Messias. Nos ensinamentos bíblicos também foi chamado de Salvador, sendo

conhecido como “Filho de Deus”. O cristianismo e o judaísmo messiânico consideram Jesus como o Messias no Antigo Testamento e referem-se a ele como Jesus Cristo (SANCHEZ, 2012).

A história de Cristo teve peculiaridades em sua trajetória. E esta alterou os alicerces da história humana por meio da sua própria história. Sua vida e seus pensamentos percorreram gerações, cruzaram os séculos, embora ele nunca tenha procurado status social e político (CURY, 1999, pág.7).

Ginzburg diz que historicamente é possível que Jesus tenha existido, porém não é possível afirmar, tendo em vista que as informações passadas foram cunhadas com a necessidade de se fazer acreditar na existência do mesmo, considerando ter sido este um profeta, o que pode ter distorcido os fatos (GINZBURG, 2001, pág. 113).

O resgate do passado está sujeito a limitações e imperfeições. Neste sentido, não se tem a intenção de discutir dogmas religiosos, mas sim trazer a noção de quem foi um dos personagens da escultura de *Pietà*, no entanto não se pode dizer, plenamente, quem foi Cristo, pois para isso entraríamos na esfera da fé, “uma esfera que ultrapassa os limites da investigação científica, que transcende a ciência da interpretação (CURY, 1999, pág.8).

A partir do exposto é possível conceber a importância de Cristo para história da humanidade, o que reforça a importância da influência visual expressiva dos personagens da imagem em discussão. Além disso, Fernandes (2004), menciona que para Aby Warburg a interação entre imagem e palavra revela-se na impossibilidade, vista por ele, de trabalhar sobre a obra (FERNANDES, 2004, pág.161).

A seguir é possível observar o recorte, com aumento, de mais um fragmento da escultura, o rosto de Maria, que apresenta leve inclinação da cabeça, (figura n. 8), para esquerda de quem observa de frente a escultura, o olhar parece estar direcionada para o rosto de Cristo, sóbria, demonstra a dor contida, silenciosa, sem apresentar alterações faciais de sofrimento.



Figura n. 8: Rosto de Maria, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

O rosto de Maria parece jovem para ser a mãe de um homem de 33 anos, porém as tradições iconográficas e teológicas permitem este tipo de representação, tal fato também demonstra a busca pela harmonia e equilíbrio na composição da imagem, Michelangelo também considerava que “a face de uma virgem sempre permanece mais jovem do que a face de uma mulher que não é casta” (EDITORA ABRIL, 2011, pág.46).

É possível observar o uso do véu, com diversas dobras, demonstrando quantidade significativa de tecido, podendo ser simbolicamente entendido como uma representação dos cabelos da virgem, denotando beleza, cuidado e feminilidade. Mas porque o uso do véu?

O véu possui vários significados ao longo da história, porém neste caso, acredito que em se tratando de Maria mãe de Jesus, o véu além de ser algo comum às mulheres da época, denota religiosidade, sinal de dependência, pudor e honra, e representavam os cabelos que não podiam ser diretamente expostos, pois os

cabelos a mostra, conferiam a mulher feminilidade, tornando-a sedutora, pois há erotização nos cabelos femininos (PERROT, 2007, pág. 55-57).

É possível observar o uso do véu como elemento simbólico na imagem da figura n. 8, e este pode ser decodificado ainda como sacralização, sinal de decência, distinção e responsabilidade (OLIVEIRA, 2012).

A cerca da quantidade de tecidos utilizados no véu, estes tem a intenção de conferir movimento, principalmente se considerarmos que o mesmo parece representar os cabelos de Maria, e que os cabelos em geral apresentam movimento, e “as expressões e movimentos que a imagem” representa, demonstra a presença de “signos que traduzem sentidos a linguagem não verbal, que podem ser entendidas, perante o contexto e interpretação, coadunados ao tempo vivido e histórico da imagem” (NETO, 2014, pág.112).

Sobre Maria, podemos dizer ainda que é reconhecida como mãe de Jesus, portanto, também se trata de pessoa de importância para história, Augusto Cury relata em seu livro “Análise da Inteligência de Cristo”, que ciência não pode comprovar este fato, por não ser possível estudar o material genético de Cristo e de Maria. Crer neste fato entra na esfera da fé e, portanto, transcende o campo da ciência. Se, por um lado, a ciência não pode estudar o processo de geração biológica de Cristo a partir da carga genética de sua mãe, por outro não pode dizer que isto é impossível (CURY, 1999).

Maria é mencionada na Bíblia como alguém “agraciada e bendita entre as mulheres”, agraciada é aquela “que recebeu graça”, Ferreira diz que Bendito se refere “aquele ou aquilo a quem se abençoou”, ou seja, os reconhecimentos de Maria estavam relacionados ao fato de ter sido mãe de Jesus (FERREIRA, 1999, pág.71 e 288).

Paim (2005), em seu livro “Nos Passos de Maria”, diz que “Maria é a mãe de Deus no sentido humano, ou seja, mãe de Jesus, e que na verdade ser mãe da humanidade de Cristo é por si só, um privilégio indescritível”, portanto esta deve se honrada e reconhecida (PAIM, 2005, pág.18-19).

Isto posto, é possível perceber a relevância dos personagens representados por Michelangelo, o impacto da mensagem por meio da imagem, tem importância real quando refletimos sobre os representados por meio dela, suas influências, seus significados: bondade, caridade, e o impacto pelo, apelo da demonstração da morte

de Cristo, bem como a resignação de Maria com o corpo morto, e tem importância singular, sendo reproduzida ao longo dos séculos.



Figura n. 9: Faixa, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Na figura n. 9 a faixa atravessa o peito da imagem de Maria, com a inscrição: MICHAEL ANGELUS BONAROTUS. FLORENT. FACIEBA(T) que significa "Miguel Angelo Buonarotus de Florença fez." cabe ressaltar que esta foi à única escultura assinada por Michelangelo, fato que parece só ter ocorrido após Michelangelo ouvir que a autoria da obra foi atribuída a outra pessoa (HOLROYD, 2006, pág.113).



Figura n. 10: Mão direita da escultura de Maria, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

No recorte da figura n. 10, o detalhe da mão direita da escultura de Maria, com os dedos sobre tecidos na região das costelas de Cristo, demonstrando sustentar aparentemente com força o corpo inerte, isso pode ser observado pelos dedos abertos e pela elevação na musculatura do braço na imagem de Cristo, logo abaixo dos dedos podem ser evidenciadas parte das costelas da escultura de Cristo. O braço direito deste, por sua vez, tem de forma nítida a musculatura e as veias desenhadas de forma visíveis, conferindo a escultura detalhes específicos da anatomia humana.



Figura n. 11: Mão direita de Cristo, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Na figura n. 11 é possível observar a marca no dorso da mão com a representação da marca do prego utilizado para prender o corpo de Cristo na cruz, veias delineadas e dobras de tecidos sob a mão direita da escultura de Cristo.



Figura n. 12: Mão esquerda de Cristo e Maria, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Na figura n. 12 as mãos paralelas, próximas no que se refere à posição, a mão de Maria mais aberta direcionada para cima e a de Cristo pendente com o punho apoiado no colo de Maria.

Guglielmi em seu livro sobre “A linguagem secreta do corpo” (2009, pág.133-134) diz que a posição de braços abertos com a mão virada para cima, na aproximação, (figura n. 13), como se encontra a mão na imagem de Maria, é considerada gesto-atitude, que pode ser interpretada “como estar disponível ao que vier”, ou seja, simplesmente a espera do que virá, sem possibilidades de intervir, disposta a aceitar o que aconteceria a partir daquele momento.



Figura n. 13: Mão esquerda de Maria, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.



Figura n. 14: Parte do Corpo de Cristo, Tórax. - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Na figura n. 14, parte tórax do corpo de Cristo, com o peito nu, se observa a ferida na região das costelas, representação da chaga do lado direito, que tem valor simbólico e é objeto de veneração, caracteriza o transpassar da lança completando a quinta chaga da imagem do Cristo morto, sendo este mais um detalhe na composição da imagem, que foi valorizado de forma suave e bela por Michelangelo (VIGARELLO, 2010).



Figura n. 15: Parte do Corpo de Cristo, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Na figura n. 15, região do abdome e pequena quantidade de tecido que cobre as partes íntimas do corpo e o que parece ser um tipo de amarração no tecido abaixo da mão esquerda, deixando evidente o desnudamento do corpo de Cristo, que evidencia a exposição que lhe foi imposta e se fez representar. Logo abaixo se observa parte da região da coxa da escultura de Cristo.

No recorte a seguir, (figura n. 16), parte da região da coxa os joelhos representados flexionados na escultura, com pequenas áreas de depressão, representação a articulação dos mesmos e a perna com a musculatura esculpida de forma definida, tanto na coxa quanto na panturrilha. Uma demonstração do perfeccionismo de detalhes de Michelangelo na escultura, com detalhes mínimos de aproximação da forma humana.



Figura n. 16: Joelhos de Cristo, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.



Figura n. 17: Pé esquerdo de Cristo, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.



Figura n. 18: Pé direito de Cristo, *Pietà* - Basílica de São Pedro, Roma, 1498.

Nas figuras n. 17 e 18 é possível observar o pé esquerdo e direito da escultura, de forma individual, com a atenção aos detalhes, pelo aumento da imagem recortada, as veias esculpidas de forma detalhada, proeminências ósseas e falanges dos dedos e unhas, bem como as marcas dos pregos que teriam sido utilizadas para prender o corpo de Cristo na cruz.



Figura n. 19 - Prancha 02, Leitura dos seguimentos da escultura de *Pietà*.

Assim, é possível perceber, que ao se realizar o recorte da imagem partindo do macro para o micro observam-se detalhes que permitem refletir sobre a construção da escultura. Michelangelo possuía repertório criativo, que lhe permitiu reconhecimento, por meio das esculturas realizadas. Seu interesse, por motivos religiosos, parece estar relacionado ao fervor religioso da época.

A leitura da prancha (figura n. 19) permite na sequência da compreensão, e análise dos gestos e movimentos, leitura e interpretação, podendo seguir o caminho que o observador desejar, pois a fragmentação e o isolamento das imagens não tem a intenção de interferir na mesma, mas tem a intenção de demonstrar, que Michelangelo esculpia, com riqueza de detalhes o momento representado.

Na construção do processo de pensamento, (figura n. 19) partindo do escultor da obra com entendimento de seu temperamento e conhecimento no processo de construção, para realização de suas obras, é possível perceber que embora seja interessante conhecer o autor de um trabalho, por vezes suas obras falam por ele, e permitem perceber por meio dos detalhes da escultura, gestos e movimentos que traduzem o perfeccionismo e o domínio para realização de seus trabalhos.

Pietà é uma das esculturas mais conhecidas criadas pelo artista, conferindo destaque e reconhecimento ao mesmo ao longo da história, pela perfeição e riqueza de detalhes. Atualmente a escultura se encontra na basílica de São Pedro, na primeira capela da alameda do lado direito. Desde que a estátua foi atacada em 1972, está protegida por vidros a prova de bala.

- SEÇÃO 4 -

ESCULTURAS DE ENFERMEIRAS E SUAS GESTUALIDADES

Nesta seção serão apresentadas as esculturas de enfermeiras encontradas ao redor do mundo, sendo realizada uma breve incursão pelos momentos de conflitos, conhecidos na história, que culminaram com uma posterior homenagem as enfermeiras.

4.1 Esculturas de Enfermeiras

As esculturas de enfermeiras foram identificadas nos seguintes locais: Estados Unidos, Brasil, Inglaterra, Espanha, França, Ucrânia, Polônia, Austrália, Rússia, sinalizados no mapa.

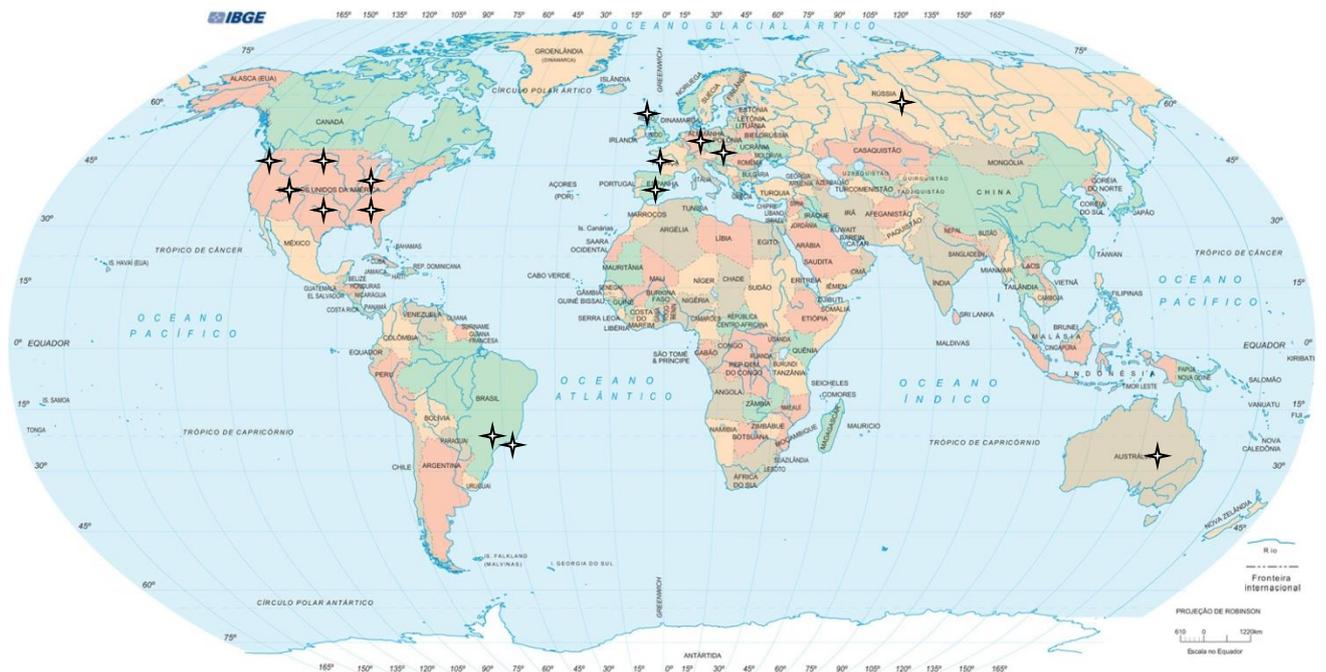


Figura n. 21- Mapa Mundi, demonstração da distribuição de esculturas no mundo.

As marcações no mapa (figura n. 21) tratam-se da localização que possibilitou a construção do quadro demonstrativo n. 03.

Quadro demonstrativo n. 03 - localização das Esculturas de Enfermeiras

Continentes	Escultura	País	Capital/ Estado/ Cidade
Americano	<i>Mother Galesburg</i>	EUA	Illinois
Americano	<i>Women of the South Monument</i>	EUA	Georgia
Americano	<i>Monument Women</i>	EUA	Indiana
Americano	<i>The Civil War Nurses Memorial</i>	EUA	Massachusetts
Americano	<i>Vietnam Women's Memorial</i>	E.U.A.	Washington
Americano	<i>Memorial to Florence Nightingale</i>	E.U.A	Massachusetts
Americano	Monumento as enfermeiras voluntárias	Brasil	Rio de Janeiro
Americano	Anna Nery	Brasil	Rio de Janeiro
Europa	<i>Exchange Newsroom War Memorial</i>	Inglaterra	Reino Unido (Liverpool)
Europa	<i>Infirmières françaises Monument</i>	França	Paris (Reims)
Europa	<i>Eladia Fernández-Espartero y Blanco</i>	Espanha	Madrid,
Europa	<i>Пам'ятник медичним працівникам- Escultura aos Medico e Enfermeiros da Segunda Guerra Mundial</i>	Ucrânia	Kiev (Sevastapol)
Europa	<i>Pomnik Sanitariuszki</i>	Polonia	Varsóvia (Parque Kolobrzeg)
Oceania	<i>Monument to Australian Army nurses</i>	Austrália.	Camberra (Brisbane)
Ásia	Monumento Nacional em comemoração aos 100 anos da I Guerra.	Rússia	Província Russa homônima

O quadro n. 03, se refere ao conjunto de esculturas estudadas, e em síntese evidencia que o continente americano apresenta um quantitativo maior de esculturas de enfermeiras, que esta associado aos conflitos ocorridos na região, sendo metade destes relacionados à Guerra Civil americana, no que se refere às datas as mesmas não coincidem com a criação das esculturas tendo em vista que as mesmas foram criadas a *posteriori*, com a intenção de homenagear e reconhecer atuação das pessoas representadas.

É possível pela localização das esculturas, perceber que acontece o que Pierre Bourdieu (1997) denominou de “efeito de lugar” que ocorre em razão da proximidade territorial podendo estar associada a posições superiores, propriedade de grandes dotações de capital social e simbólico, podendo os eventos de conflitos terem gerado repercussão de monta, com destaque para o espaço físico dos Estados Unidos da América, o que não ocorre ao acaso, por ser este país uma potência mundial (BOURDIEU, 1997).

4.1 ESTADOS UNIDOS

O continente Americano na década de 1860, o sul e o norte dos Estados Unidos travaram a guerra civil, conhecida como Guerra de Secessão. Teve início quando onze¹³ estados do sul se separaram dos demais e formaram seu próprio governo. O exército dos sulistas enfrentou as forças do governo federal. A Guerra de Secessão “também chamada Guerra entre os Estados pelos americanos” ameaçava dissolver os Estados Unidos¹⁴.

Com a eleição de Abraham Lincoln em 1860 os sulistas se agitaram, pois este pertencia ao Partido Republicano, oposto à escravidão. Os estados do sul resolveram separar-se dos Estados Unidos para manter o direito de ter escravos. Os Estados Unidos eram formados por 24 estados dos quais 15 a favor da escravidão, tendo esta como prática legal, o país se encontrava fragmentado.

A Guerra começou em abril de 1861, quando forças armadas “dos estados confederados do sul, atacaram o *Fort Sumter*, posto militar dos estados do norte, na

¹³ Carolina do Sul, Mississípi, Flórida, Alabama, Geórgia, Louisiana, Texas, Virgínia, Arkansas, Carolina do Norte e Tennessee.

¹⁴ *Guerra de Secessão dos Estados Unidos*. In Britannica Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2015. Web, 2015. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/480589/Guerra-de-Secessao-dos-Estados-Unidos>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2015.

Carolina do Sul, até junho de 1865, quando tropas remanescentes dos estados confederados do sul assinaram a rendição” (KARNAL, 2007).

La Guerra de Secesión es la mayor tragedia de Norteamérica, cuyas heridas no se han cicatrizado ni aun con el bálsamo de todo un siglo; de todas formas, es una tragedia iluminada por nombres nobles tanto del norte como del sur. América perderá una herencia preciosa si alguna vez permite que estos nombres caigan en el olvido. Nuevas formas y nuevos nombres llaman nuestra atención desplazando a los viejos. De vez en cuando, las hojas verdes deberían entrelazarse con los laureles marchitos de los enfermeros de la Guerra de Secesión¹⁵

Corroborando com o texto, podemos dizer que foram mortas aproximadamente 970 mil pessoas, sendo a guerra uma demonstração do poder dos estados do norte, que já eram mais desenvolvidos do que os estados do sul. Após o conflito, os “Estados Unidos aboliram por completo a escravidão no país e assumiram uma postura econômica na linha dos interesses do norte, guiada para o desenvolvimento industrial e expansão do mercado interno”, o que permitiu o desenvolvimento econômico tecnológico do país (KARNAL, 2007).

Pelo número de mortos, a Guerra de Secessão teve relevante repercussão no que se refere à necessidade de cuidados aos soldados feridos no conflito, o que possivelmente levou a necessidade de vários profissionais para atuar na assistência aos feridos de guerra, não só em relação à Guerra de secessão mais também em relação a outros conflitos que sucederam após este e levaram a necessidade de cuidados.

Embora não se tenha como afirmar exatamente como eram os cuidados prestados, inferimos que era necessária a presença de enfermeiras para atenderem os feridos e doentes em período de guerras, pela necessidade de conhecimento de cuidados mínimos, pois os atendimentos eram realizados em locais improvisados, mas é possível dizer que mulheres estavam presentes nesses momentos e prestaram cuidados, o que culminou em homenagem a elas.

¹⁵ Enfermeria Avanza. Mary ann ball defensora de los derechos de los soldados. 8 de noviembre de 2015.

¹⁵ Tradução aproximada: A guerra civil é a maior tragédia da América, cujas feridas não cicatrizaram, mesmo com o bálsamo de um século; de qualquer maneira, é uma tragédia iluminado por nomes nobres, tanto do norte como do sul. América perderá uma herança preciosa, se alguma vez permitir que esses nomes caiam no esquecimento. Novas formas e novos nomes chamam nossa atenção desprezando os antigos. Ocasionalmente, os verdes devem ser interligados com os louros perdidos dos enfermeiros da Guerra Civil.

Cumprе mencionar que algumas esculturas se referem a pessoas específicas, sendo nominadas, mulheres que atuaram durante o conflito. Desta forma, passam a representar a enfermagem como um todo, em outras, a escultura não se refere a uma personalidade específica, mas às *mulheres que cuidaram*¹⁶ de forma geral.

Cabe destacar aqui o uso da expressão “mulheres que cuidaram”, tendo em vista o uso do termo *nurse*¹⁷, que pode ser entendido como qualquer pessoa que “cuida da saúde pessoal de outra”, sendo que por vezes o termo enfermeira era utilizado de forma indiscriminada, não sendo necessariamente associado à pessoa que possuía conhecimento específico de enfermagem. Outro fato relevante se refere ao termo “cuidado de enfermagem”, mencionado por Nascimento (2015), sendo este utilizado com frequência atualmente, porém não era expressão comum, justificando desta forma o uso do termo “mulheres que cuidam”.

¹⁶ Grifo nosso

¹⁷ Enfermeira

4.1.1 Mother Galesburg



Figura n. 22 - *Monument Mother Galesburg*, 1904.

A escultura de *Mother Galesburg*, (figura n. 22), foi construída por *Theo Ruggles Kitson*, escultora de Boston, no ano de 1904, e se encontra em Galesburg, Illinois, EUA. Foi criada para homenagear *Mary Ann Ball Bickerdyke*, enfermeira que ajudou a cuidar dos feridos na Guerra Civil Americana, que ocorreu entre 1861 e 1865 (WEISER, 2010). A escultura da figura n. 22, mostra o soldado aparentemente ferido, recebendo algo da enfermeira.

A Enciclopédia Britânica diz que *Mary Ann Ball Bickerdyke* (1817-1901), foi organizadora e chefe de enfermagem, hospitalar e de serviços de bem-estar para o exército, durante a guerra civil. Na Guerra Civil, *Mary Ann Ball Bickerdyke*, atuou como enfermeira que não permitia que nada impedisse seu trabalho, pelo empenho em atender os feridos, discutia com médicos e cirurgiões, passou a ser chamada pelos soldados de “*Madre Bickerdyke*” ou “*Mother Bickerdyke*”, nesses impasses dizia agir pela autoridade do Deus todo poderoso e questionava se havia alguém maior que Ele. *En realidad su reputación provenía de su trabajo en la Comisión Sanitaria y su gran popularidad entre los soldados heridos*¹⁸ (Enfermeria Avanza, 2015).

Nesse sentido, é possível perceber que o personagem com características femininas, usa o que parece ser uniforme, nesse aspecto o gestual da imagem dificulta a visualização, pois se encontra curvada, apoiando-se sobre o joelho direito e amparando o corpo do soldado sobre a perna esquerda, sua mão esquerda ampara o soldado, e na direita oferta algo em recipiente que parece ser uma caneca, tendo a alça da mesma passando por seu indicador, o soldado por sua vez apoia sua mão direita sobre a mão direita da enfermeira, o gesto do soldado se assemelha a tentativa de retirar o copo, este tem seus olhos semisserrados, a cabeça inclinada para direita, e a perna esquerda fletida, tem atravessando o peito a alça de uma bolsa que se encontra nas costas do mesmo, usa cinto largo, calças compridas e botas.

A escultura se encontra exposta em local público, e é possível observar ao fundo e a direita da escultura, a bandeira americana, em geral a arquitetura do local interfere na visão da escultura, permitindo um preparo e prolongando o movimento, a bandeira pode ter a intenção de lembrar o momento e o motivo do conflito bélico

¹⁸ Tradução aproximada: Na verdade, sua reputação vem de seu trabalho na Comissão de Saúde e sua popularidade entre os soldados feridos.

a que se refere a imagem, permitindo que a “pedra seja colocada a serviço da ilusão” por meio do ambiente que remete a socorro em momento de conflito (WÖLFFLIN, 2000, pág. 75).

No gestual da imagem, pode-se perceber proximidade e alento por parte da enfermeira com o soldado, com sua cabeça e olhar direcionado para o homem representado, deixando transparecer calma e tranquilidade na atitude.

Na composição da escultura, ela tende a conduzir o espectador que há intenção de movimento da mão, ao oferecer algo à imagem do soldado e a expressão facial representada de ambos induzem a um determinado momento congelado no tempo, em expressão artística. Isto implica em refletir sobre as unidades de gestos, mesmo que mínimos com significado ao serem identificadas para análise da gestualidade representadas nas imagens (SCHOLLHAMMER, 2012).

Nesta perspectiva, acredita-se existir certa linguagem gestual expressiva entre os personagens nas imagens, que fornece ao historiador elementos para decifrar a mensagem contida nela, pois elas fornecem indícios que sensibilizam, como, por exemplo, o fato de se estar no colo de alguém, pode representar a fragilidade de quem está sendo segurado, ou algum tipo de necessidade do representado, o que conduz a comunicação pela gestualidade corporal, desta forma na configuração da mão, na localização e direção do movimento, nas expressões faciais e dos possíveis movimentos do corpo, que se observam nos gestos. (SILVA, 2012, 383).

A gestualidade representada na imagem assume papéis narrativos e, também, funções retóricas e tem funções diferentes segundo os tipos de gestualidade, práxis ou comunicação gestual, e segundo o nível de análise semiótica considerado, nível do enunciado ou da enunciação (BARROS, 2010).

Neste caso a interpretação da escultura tem a interferência de diversos fatores, e principalmente do observador e do contexto que conhece a cerca da escultura e de tudo que envolve a mesma enquanto representação, ou seja, a escultura pode ter vários significados, depende do olhar de quem olha, onde olha, e qual a intenção deste espectador ao se deter diante da imagem de escultura, ou de simplesmente passar por ela.

4.1.2 Women of the South Monument



Figura n. 23 - *Women of the South Monument*, 1910.

A escultura ***Women of the South Monument***, foi construída por, *J. Wolz de Savannah*, no ano de 1910, e se encontra na Georgia, U.S.A. Foi criada para homenagear as mulheres que atuaram na Guerra Civil Americana (figura n. 23).

A escultura foi esculpida em pedra de cor clara, e não apresenta muitos planos de limitação da observação, o pilar que fica atrás parece não sombrear a mesma, o que permite visualização satisfatória, se encontra ao ar livre para contemplação, na união dos personagens tem-se o entrelaçar e fundir que permite a ilusão de movimento da escultura.

O pedestal, se encontra preso ao pilar que esta atrás da escultura, embora a escultura esteja ao ar livre, permite uma orientação espacial, e o pilar não impede a observação, embora passe a sensação de limitação de espaço.

O monumento onde se encontra a escultura, possui cerca de 20 metros de altura, com uma base quadrada. Em lados opostos da base, possui duas esculturas, porem utilizaremos apenas a escultura da mulher com um soldado ferido, pois esta atende aos critérios propostos na metodologia que se refere a posição e gestualidade da escultura.

A escultura possui placa de identificação com a descrição dos seguintes elogios direcionados a mulher representada: *Women obedient to God, loyal to the country she loved, and devoted to her husband, the father and son.*¹⁹.

É possível observar, na imagem, figura n. 23, na escultura com atributos femininos, o uso de capa longa, a cabeça coberta, que pode representar um véu, dando continuidade à capa, presa por um botão sobre a roupa de mangas longas e fechada até o alto do pescoço. A mão esquerda auxilia o outro personagem da cena com atributos masculinos, a mão direita da imagem feminina segura o que parece ser um copo que leva em direção a boca da figura masculina, que tem o gesto sutil de estender a cabeça na direção do copo.

O homem representa um soldado e se encontra com a mão esquerda aparentemente apoiando o corpo, porém o mesmo tem a mão esquerda sobre o que parece ser uma arma, e a mão direita repousa sobre a perna, em atitude de pessoa que não possui forças, pois não pronuncia gesto de pegar o copo, ao contrario tem os lábios semiabertos em atitude de espera, do mesmo.

¹⁹ Tradução aproximada: mulher obediente à Deus, leal ao país que amava, e devotada ao marido, o pai, e filho.

4.1.3 Monument Women



Figura n. 24 – *Monument Women*, 1913.

A escultura ***Monument Women***, foi criada em homenagem a coragem das mulheres de Indiana em 1913, se encontra localizado em Indiana, EUA. Não foi possível identificar o autor da obra.

A imagem da figura n. 24, se encontra na parte posterior do monumento da Paz em Adams County, Indiana (EUA)²⁰. A escultura foi construída em alto-relevo, por trás de ambos os personagens é possível observar partes de um tronco de árvore a esquerda de quem observa e a direita representação de vegetação. A escultura tem seus pontos de observação limitados por ser em alto relevo, mas embora não se possa circular ao redor desta é possível ser perceber características específicas nas figuras representadas.

Os relevos são fáceis de perceber e prescindir de qualquer ilustração, permitindo conferir um caráter “plástico”, mesmo não se “trabalhando com corpos em seu pleno volume”, isso não impede a perfeição e o resultado das mesmas (WÖLFFLIN, 2000, pág. 82).

Nesse sentido, é possível observar na mulher atributo de enfermeira, cito véu e cruz na frente, uniforme de gola, fechado, com mangas compridas tendo estas dobradas até metade do braço, é interessante mencionar que o símbolo da cruz centralizado na região frontal da cabeça representa forma simbólica de comunicação visual.

Sobre o véu, Porto e Santos (2009), mencionam que o véu também era utilizado com a intenção de ocultar a identidade, dentro da leitura da moda. No que se refere à cruz, identificam que varias instituições utilizavam o símbolo da cruz, e “que este induz ao significado da prática da caridade e do bem” e/ou sentido religioso, representando Jesus Cristo crucificado, portanto pode-se articular o mesmo também ao princípio da compaixão (FONSECA e PORTO, 2011, 435).

A representação da imagem da enfermeira tem seu olhar voltado para pessoa que atende, enquanto parece envolver o braço do mesmo em tecido ou algum tipo de faixa, este por sua vez apresenta os olhos vendados à cabeça inclinada, e usa capa curta com botões e se apoia na mão esquerda.

²⁰ “Inicialmente, Indiana fazia parte da colônia francesa da Nova França. Em 1763, a região passou a ser controlada pelos britânicos. Após o fim da Guerra da Independência dos Estados Unidos, o atual estado de Indiana passou a ser controlado pelos norte-americanos, inicialmente como parte do Território do Noroeste; posteriormente, tornou-se um território próprio” Disponível em < <http://dicionario.sensagent.com/indiana/pt-pt/>>

O monumento tem a seguinte inscrição na parte superior: "Para as mulheres de nossa nação, como uma homenagem a sua coragem, dedicação e sacrifício".

4.1.4 The Civil War Nurses Memorial

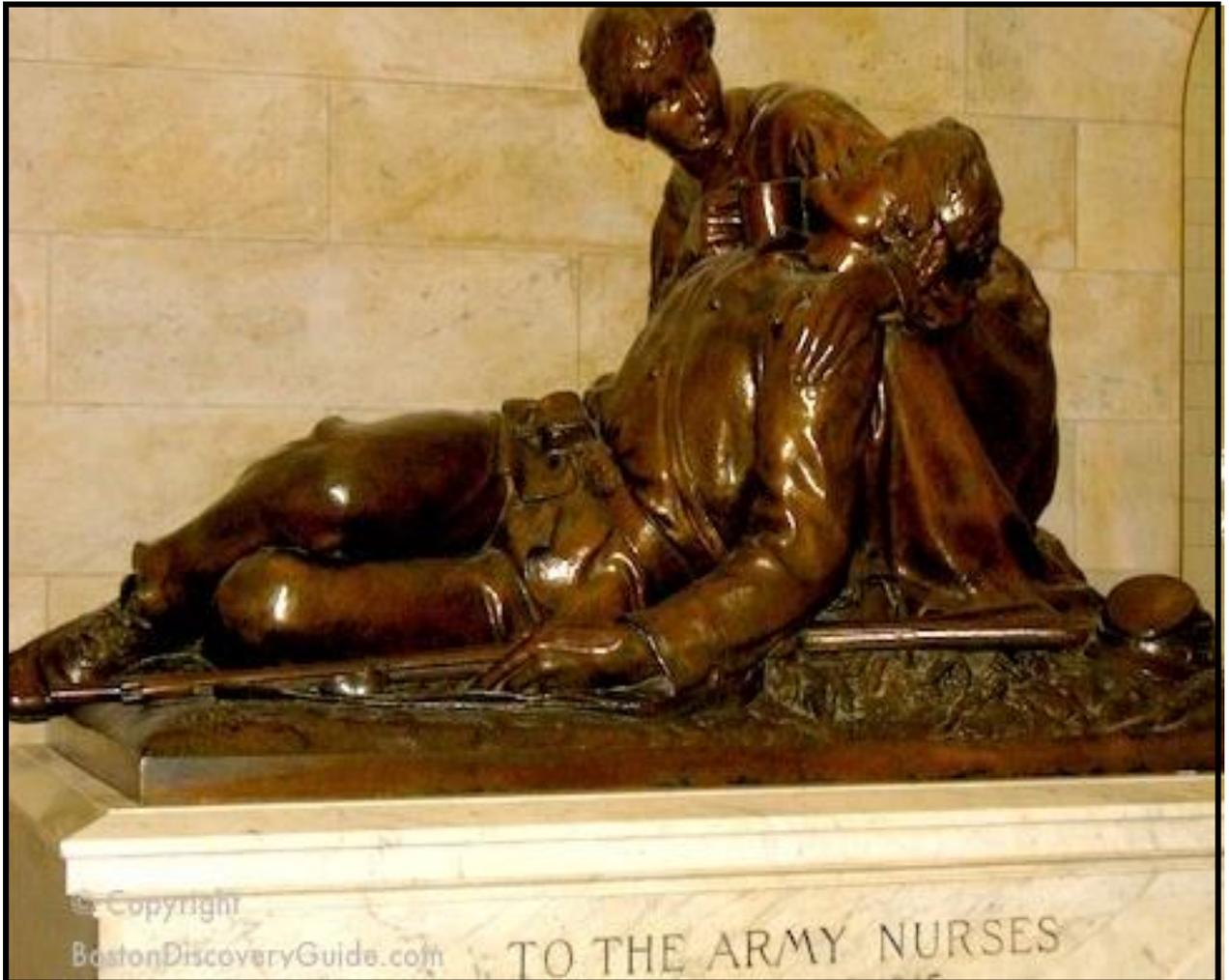


Figura n. 25 - *The Civil War Nurses Memorial*, 1914.

A escultura *The Civil War Nurses Memorial*, foi construída por *Bela Lyon Pratt*, no ano de 1914, e se encontra em Boston, Massachusetts, foi criada para homenagear as enfermeiras que atuaram no campo de batalha durante a Guerra Civil Americana (figura n. 25).

Trata-se de uma homenagem às mulheres que serviram no corpo de enfermagem da Guerra Civil: “Anjos da Misericórdia e da Vida em meio a cenas de conflito e de morte”.

A escultura de *Bela Lyon Pratt* retrata uma enfermeira ajoelhada, aparecendo em campo de batalha, para apoiar um soldado caído, enquanto ela lhe oferece um copo de água.

É possível visualizar na imagem que representa a enfermeira, que esta usa a perna esquerda e parte do corpo para apoiar o soldado, sua mão direita esta apoiada sobre o ombro esquerdo do soldado, e em sua mão direita parece ter um recipiente semelhante a uma caneca, que direciona ao soldado, tem seu olhar voltado para ele. Na indumentária, é possível observar roupas longas, possivelmente uma túnica, com farta quantidade de tecidos.

No soldado, observa-se indumentária característica que o identificam como tal, por exemplo: arma que permanece segurando com a mão esquerda, blusa de mangas compridas com botões, característicos de uniforme e botas, logo atrás da escultura feminina, é possível ver a cobertura do soldado caída no chão, este apresenta a cabeça caída para trás apoiada no braço da mulher, e olhos semisserrados.

Neste sentido, a escultura pode ser lida com movimentação, reproduzir uma narrativa do acontecimento, tendo composições próprias de momentos de guerra. Acerca deste movimento, Warburg criou a “fórmula de *pathos*”, com modelos que surgiram desde a antiguidade, e forma utilizados desde o período do renascimento, que remetem de forma exterior a movimento, pelos detalhes da escultura com sua capacidade de contar uma narrativa por meio dos tecidos, gestos, expressões, e internamente, por meio das paixões da alma que podem surgir ao rememorar situações, tendo como gatilho a imagem observada (WARBURG, 2015, pág. 11).

4.1.5 Memorial to Florence Nightingale



Figura n 26 - Memorial to Florence Nightingale, 1917.

A escultura de **Florence Nightingale**, foi construído pelo escultor britânico *Arthur George Walker*, no ano de 1917, e se encontra em Boston, Massachusetts, foi criado para homenagear a enfermeira Florence Nightingale, por seu trabalho junto aos enfermos.

A imagem da figura n. 26, trata-se de Florence Nightingale, escultura em baixo relevo, em quadro de alabastro. “Dimensões: quadro: 1,41m de altura x 1.13m de largura; alívio: 89 centímetros de alto x 67 cm de largura Assinado com monograma do artista no canto inferior esquerdo: entrelaçado A, G e W”. A imagem mostra Florence segurando o soldado, pode ser vista na capela de St. Thomas Hospital, onde ela fundou a escola de enfermagem.

O trabalho foi realizado em 1917, pelo escultor britânico *Arthur George Walker* e é praticamente idêntico ao da cripta da Catedral de St. Paul, exceto pelo formato do quadro de alabastro e da assinatura do escultor²¹.

O escultor Arthur George Walker (1861-1939) em seus primeiros anos de trabalho era também pintor, possui mais de 80 obras no total. Também trabalhou como ilustrador, até 1907. A sua obra escultórica possui peças mitológicas e personagens bíblicos, posteriormente seu trabalho ficou voltado para bustos e memoriais para igrejas.

Na imagem de Florence Nightingale, a escultura encontra-se com leve inclinação do corpo em direção à pessoa com características masculinas, veste blusa com gola, mangas compridas, botões e véu que não recobre toda cabeça, seu olhar, esta direcionado a pessoa, seu braço esquerdo parece estar apoiando a cabeça da pessoa por baixo do travesseiro.

Em sua mão direita é possível observar pequeno recipiente que lembra um copo, sendo levado na direção da boca da outra pessoa, esta possui faixa envolvendo a cabeça, o que pode significar que se encontra ferido, e parece trazer a mão em direção ao peito com o lençol, que pode ser interpretado como sofrimento ou dor.

Na imagem se observa o uso do véu como elemento simbólico da enfermeira. Neste caso acredita-se que o significado, se refira à distinção e responsabilidade, por ser a personagem enfermeira reconhecida à época. No que se

²¹ Disponível em < <http://www.victorianweb.org/sculpture/walker/11.html> > acesso em 12/01/2016.

refere ao gesto observa-se a posição do corpo de Florence ao segurar o corpo do homem que se encontra deitado, similar a imagem de *Pietà*, ou seja, estreitam-se os laços que aproximam gesto e imagem, o que nos remete a gestualidade do corpo, e neste gesto observa-se intenção, de apoiar para permitir que a pessoa consiga beber algo, e na intenção existe movimento.

Günter Gebauer diz, que os “gestos são imagens formadas de movimentos”, neste caso o gesto que gerou o movimento do corpo imortaliza, a imagem da escultura (GEBAUER, 2005, 25).

4.1.6 Vietnam Women's Memorial



Figura n. 27 – *Vietnam Women's Memorial*, 1993.

A escultura ***Vietnam Women's Memorial***, às mulheres do Vietnã, foi construída no ano de 1993, se encontra no *National Mall Washington, D.C. United States*. Foi criado para homenagear as mulheres que serviram na guerra do Vietnã, na sua maioria enfermeiras²². A autora da escultura foi *Glenna Goodacre*.

²² Picturing Nursing as a Career, Army Nurse Corps Memorial by sculptor Glenna Goodacre, Washington, DC, 1993. Produced by Silberne Sales Inc., Washington, DC. U. S. National library of Medicine.

A guerra do Vietnã foi o conflito ocorrido no sudeste da Ásia, durou vários anos. Sendo considerada guerra ideológica, em 1954, depois do Vietnã ter sido dividido em Vietnã do Norte e o do Sul. O Vietnã do Norte queria reunificar o país sob o comunismo. O do Sul, sob influência americana, lutou para impedir. Os Estados Unidos decidiram entrar na guerra para ajudar o Vietnã do Sul, mas o Vietnã do Norte saiu vitorioso em 1975. Pouco depois, o Vietnã se tornou um país unificado novamente, e comunista. A Guerra do Vietnã teve um custo enorme em vidas humanas. Mais de 1,3 milhão de soldados vietnamitas e cerca de 58 mil soldados dos EUA foram mortos, além de 2 milhões de civis²³.

Na figura 27, observa-se a escultura, Mulheres no Vietnã, dedicado às mulheres dos Estados Unidos, que serviram na Guerra do Vietnã, na sua maioria enfermeiras. O memorial foi criado como lembrete da importância das mulheres no conflito. Está localizado no *National Mall*, em Washington DC.

A escultura possui três mulheres uniformizadas com soldado ferido, sendo que apenas uma delas segura o soldado, que tem os olhos vendados, boca entre aberta, e braço direito caído, dando a impressão de estar desmaiado.

A mulher que segura o soldado se encontra com os cabelos presos, uniforme com gola, de mangas dobradas, calça comprida e coturno similares ao do soldado, seu braço direito envolve o soldado na imagem, dando apoio e aparentemente sustentação para o corpo, os dedos da mão direita se encontram abertos remetendo a gestualidade de força para apoiar, seu braço esquerdo esta sobre o peito do soldado, gesto que parece tentar acalmar, e seu olhar se encontra voltado na direção do soldado.

A escultura foi projetada por *Glenna Goodacre* e dedicada em 11 de novembro de 1993. *Glenna Maxey Goodacre*, nasceu em 1939, no Texas escultora conhecida por ter projetado a parte anterior do dólar Sacagawea, que entrou em circulação nos Estados Unidos, em 2000. Ela desenhou o Memorial Mulheres no Vietnã e uma réplica menor no *Vietnam Veterans Memorial State Park em Angel Fire, New México*.

²³ Guerra do Vietnã. In Britannica Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2015. Web, 2015. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/482804/Guerra-do-Vietna>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2015.

4.2 BRASIL

4.2.1 Enfermeiras Voluntárias



Figura n. 28 – Monumento da Cúpula da Fachada da Cruz Vermelha, Rio de Janeiro, 1924.

Não foi possível afirmar a data de construção da escultura, mas por aproximação da arquitetura da construção do prédio inferimos que tenha ocorrido em 1924. Criada em homenagem as primeiras enfermeiras voluntarias da Cruz Vermelha, se encontra na parte externa na torre da cúpula do Palácio da Cruz

Vermelha Brasileira, no Órgão Central, localizado no Rio de Janeiro. Não foi possível identificar o autor da obra.

Sobre o local onde se encontra a escultura na Praça da Cruz Vermelha, esta surgiu onde ficava o Morro do Senado que foi desmembrado entre 1880 a 1906. A Praça possui um conjunto de prédios do início do século XX. O prédio foi projetado pelo arquiteto Pedro Campofiorito. Atrás dela a cúpula com mirante arremata a composição²⁴.

A Cruz Vermelha foi criada, em 5 de dezembro de 1908, após reunião de civis, militares, políticos e damas da sociedade acerca do Estatuto da futura instituição, sob a iminência da I Guerra Mundial, em 1924 foi construída a sede no Rio de Janeiro, que funciona até hoje (NETO, 2011, pág. 39-40).

A escultura tem o nome de "Mãe do Mundo", e possui réplica na sede Italiana. Ambas foram construídas em homenagem às primeiras enfermeiras voluntárias, no mundo, que participaram da I Guerra Mundial. Muitas eram brasileiras e morreram em combates no território italiano, sendo este o motivo da homenagem.

A mulher, possui atributos de enfermeira, como véu, com a cruz na fronte. Tem seu olhar voltado para frente, e se encontra com um homem em seus braços, possivelmente, representação de um soldado ferido, este se encontra com o rosto voltado para cima tem seu corpo apoiado nos braços da enfermeira.

Ao ser comparada a imagem da Mãe do Mundo apresentada no problema de estudo, é possível identificar o mesmo tipo de estrutura, porém uma distinção no que se refere às dimensões do soldado representado nos braços da mulher. Sobre isso Porto 2009, diz que ... "interpretando como mensagem a ser passada, através da caridade e bondade, como de sentimento, de piedade ao próximo e salvadora do mundo". A escultura passa o entendimento de que esses seriam os requisitos esperados dessas mulheres, enfermeiras, na profissão mesmo em tempo de guerra (PORTO, 2009, pág. 137).

²⁴ Disponível em < <http://www.marcillio.com/rio/encelare.html> > acesso em 13/01/2016.

4.2.2 Anna Nery



Figura n. 29 – Placa Narrativa de Anna Nery, 1956. Fonte: PORTO e OGUISSO, 2011.

A escultura da placa narrativa de Anna Nery (figura n. 29) foi construída no ano de 1956, por Luiz Ferrer, e se encontra na Praça da Cruz Vermelha, no Rio de Janeiro. Esculpida em homenagem à Anna Nery, por sua atuação na Guerra do Paraguai.

A imagem (figura n. 29) se refere a uma das placas narrativas da representação da atuação de Anna Nery em período de guerra, a placa em questão trata-se de escultura alto-relevo em bronze, sobre um pedestal de pedra e se encontra elevada a certa altura em relação ao solo, nesta é possível observar a mulher, amparando o soldado possivelmente ferido, com seu braço esquerdo e a mão direita sobre o peito do mesmo, o que parece ser um gestual para acalmar.

A mulher usa trajes – “véu com o símbolo da cruz e vestido de mangas longas - que faz reportar aos uniformes das Enfermeiras da Cruz Vermelha Brasileira”, tem seu olhar voltado para o soldado, que usa uniforme característico, com camisa de gola, calças e botas, este se encontra com a cabeça inclinada para trás e o braço esquerdo caído ao chão, remetendo a gestual de desfalecimento a quem observa (PORTO e OGUISSO, 2011, 723).

Sobre a mulher representada na escultura, esta se tratava de Anna Nery (1814-1880), uma mulher que se tornou “voluntária para participar da Guerra do Paraguai (1865-1870), foi nomeada enfermeira e consagrou-se, sendo mencionada, de forma heroica como uma das mais ilustres mulheres da História do Brasil e da Enfermagem” (CARDOSO e MIRANDA, 1999, 339).

Neste sentido, a exposição pública de escultura em praça pública materializa a pessoa representada como agente social, naquele espaço como mencionado por Porto (2009). Como dito anteriormente, algumas homenagens são direcionadas a pessoas específicas outras não, neste caso a homenageada, se refere a uma enfermeira reconhecida por serviços prestados em períodos de guerra, com gestual de “mulher que presta cuidado a outro”, uma fórmula de *pathos* com “formas de expressão relacionada ao gesto, postura e movimento” (WARBURG, 2015, pág. 07).

4.3 FRANÇA

4.3.1 *Infirmières françaises Monument*

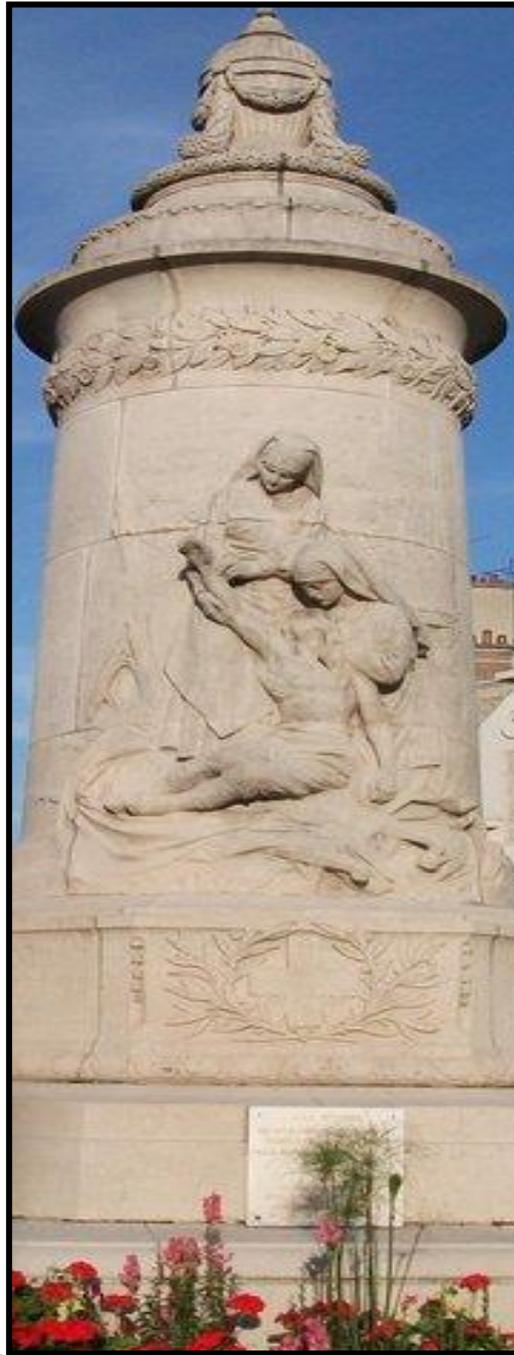


Figura n. 30–Monumento às enfermeiras francesas que morreram em conflito, 1924.

No continente Europeu foi encontrada a escultura ***Infirmières françaises Monument***, construída no ano de 1924, por Denys Puech e se encontra em Reims na França. Foi criado para homenagear as enfermeiras francesas e aliadas que vieram dos quatro cantos do mundo e morreram no território francês durante a Primeira Guerra Mundial e ficou conhecido como monumento a bravura.

A escultura da figura n. 30 se refere à escultura em alto-relevo, construída em uma torre cilíndrica fechada na parte superior, com presença de friso de louros, cercada por uma guirlanda.

É possível observar que a escultura é composta por três personagens (figura 30), sendo duas enfermeiras, identificadas por meio dos atributos que ostentam, como véu, com o símbolo da cruz na frente, uniforme de mangas compridas, e avental na imagem que se encontra de pé, na imagem sentada não é possível afirmar a presença do avental, mas esta também possui a cruz na frente.

Identifica-se o gestual de avaliação da presença de pulso da escultura que se encontra de pé, que ao mesmo tempo mantém o braço do personagem com características masculinas, elevado e apoiado, tendo seu olhar voltado para o braço do homem, e transmite concentração a quem observa, a escultura da enfermeira que se encontra sentada apoia a cabeça do homem, em gestual de conforto e tem seu olhar voltado para ele. O homem por sua vez parece estar desfalecido e com a cabeça pendente sendo apoiada, tem o peito nu, e a parte inferior do tronco coberta por representação de tecido.

Wölfflin (2000), diz que as esculturas podem ter uma ligação com a arquitetura, neste caso a parede cilíndrica da torre parece representar uma referencia espacial, fazendo com que a torre se transforme em uma moldura para os personagens, mas ao mesmo tempo em que estão presos a ela (WÖLFFLIN, 2000,94).

As esculturas parecem estar em movimento, realizando uma ação, segurando, amparando o ferido, construindo um conjunto de gestos sincrônicos e expressões corporais, reportando a noção de cuidado e solicitude, deixando vestígios de determinados estímulos externos impressos na mente, rememorando mecanismos sensíveis, traduzidos na forma de segurar e tocar o personagem masculino, criando inconscientemente no observador o estímulo das emoções por rememoração, trazendo experiências primárias, uma *pathosformel* das enfermeiras no cuidado ao homem na torre.

4.4 Reino Unido - Inglaterra

4.4.1 *Exchange Newsroom War Memorial*



Figura n. 31 – Exchange Newsroom War Memorial, 1924.

A escultura ***Exchange Newsroom War Memorial***, de Liverpool foi construída pelo escultor *Joseph Philips*, no ano de 1924, e se encontra na Cidade de Liverpool, Inglaterra. Criada para homenagear a memória dos membros do intercâmbio em Liverpool.

Observa-se que a escultura possui quatro soldados agrupados em torno de uma peça de artilharia, um destes, está ferido e sendo amparado por uma enfermeira, e no alto uma pessoa com atributos femininos com seu braço esquerdo sobre uma criança.

É possível observar os atributos de enfermeira, como véu, capa curta e blusa de mangas comprimidas e gola alta, tem em sua mão esquerda recipiente similar a cuba pequena, na mão direita parece ter algo que passa sobre o peito do soldado, permitindo a impressão do gesto de utilizar a cuba para passar algo sobre o peito do soldado, dando à escultura a ilusão de movimento.

A enfermeira usa o lado direito do corpo para apoiar o homem, que tem seu olhar direcionado para ela, sua mão direita repousa sobre a perna direita, a mão esquerda se encontra apoiada no chão, sua vestimenta é diferente dos demais soldados, este parece usar saia, botas mais curta que os demais e meias a mostra.

A escultura da figura n. 31, apresenta quantidade expressiva de personagens, com farta roupagem, com dobras, drapeados e curvas, tais recursos são utilizados para expressar movimento, permitindo leitura da linguagem dos gestos, trazendo a *pathosformel*, para dimensão do sintoma, entendendo que estes não são “sinais”, característicos das ciências da saúde, “suas temporalidades. Seus nós de instantes e durações”, suas misteriosas “sobrevivências, mas pressupõem sim, uma memória inconsciente” (MICHAUD, 2013, pág. 23).

A luz de Warburg, a harmonia pode ser contradição, uma força que mais desestabiliza do que unifica, para ele a divindade divina transforma-se, na interpretação dos artistas, em gestos convulsivos e de violento arrebatamento, como algo inesperado com expressão e agressividade, ou seja toda a harmonia da obra pode ser quebrada a qualquer momento.

4.5 España

4.5.1 *Eladia Fernández-Espartero y Blanco*



Figura n. 32- Monumento de Eladia Fernández-Espartero y Blanco, 1925.

A escultura de **Eladia Fernández-Espartero y Blanco** foi construída em 1925, por Julio Gonzalez e Garcia Póla. Criada em memória da enfermeira espanhola o mesmo se encontra em frente ao Hospital Central de La Cruz Roja San José y Santa Adela em Madrid.

O monumento foi inaugurado pela rainha Vitoria Eugenia de Battenberg. A inscrição espanhola sob o monumento tem o seguinte registro e tradução: "*A La Duquesa De La Victoria/Insigne Bienhechora De Los Soldados Heridos / Y Enfermos Por La Campanã De Marruecos / La Nación agradecida*" (Para a duquesa de Vitória / grande benfeitora de soldados feridos / e doentes da Campanha de Marrocos / Nação grata²⁵).

Na imagem, figura n. 32 que representa a enfermeira é possível observar que a mesma possui atributos, sito: véu, uniforme com mangas compridas, duas faixas cruzando o peito simbolizando a cruz, e nas costas, não é possível afirmar, usa o que parece ser uma capa.

Sobre o uso da capa, Peres e Barreira em seu trabalho "Significado dos uniformes de enfermeira nos primórdios da enfermagem moderna", relatam que se utilizavam dois tipos de capa, a capa de inverno, do comprimento da saia, possuía cor escura com a intenção de demonstrar reserva e discrição, com forro azul. A capa escura, longa e ampla, representava a capacidade da enfermeira de servir à humanidade, e era usada por enfermeiras diplomadas, algumas utilizavam a capa na altura dos quadris (PERES E BARREIRA, 2003, 12)

Pode-se observar o rosto da mulher voltado na direção da pessoa em quem parece ter o braço apoiado, em gesto de alento e consolo, diferente das imagens anteriores em que se observa que as esculturas que representam a enfermeira aparecem apoiando, no sentido de sustentar o peso do outro. Pela situação que se apresenta a imagem com características masculinas, tem gesto similar a solicitude, ou seja, parece pedir algo ou esperar algo.

²⁵ Disponível em < <http://himetop.wikidot.com/eladia-fernandez-espartero-y-blanco-s-monument>>

4.6 Ucrânia

4.6.1 Пам'ятник медичним працівникам(Севастополь) - Monumento aos Médicos e Enfermeiros (Sevastopol)



Figura n. 33 – Monumento aos Médicos e Enfermeiros (Sevastopol), 1976.

A escultura *Пам'ятник медичним працівникам* foi construída pelo escultor *VE Sukhanov*, no ano de 1976, e se encontra em Sevastapol, Ucrânia, para homenagear a todos os profissionais médicos e enfermeiros que participaram na defesa e libertação de Sevastopol durante a Segunda Guerra Mundial.

A escultura, (figura n. 33), foi aberta ao público em 29 de outubro de 1976. Construída em baixo-relevo, cortada em monólito ligeiramente inclinado de granito rosa, a descrição sobre o monumento informa se tratar de enfermeira ajoelhada apoiando soldado, na parte superior, se observa a inscrição comemorativa, Arquiteto: *VM Artyukhov*.

Na escultura a personagem feminina usa lenço na cabeça, roupa fechada, que não apresenta botões ou outro recurso para fechamento visível, usa cinto de fina espessura e tem seu olhar voltado para o homem a quem dá apoio, este por sua vez tem seu braço direito ao redor do pescoço e sobre o ombro direito da mulher, porém só é possível se observar parte da sua mão, seu olhar se encontra voltado para mulher. Com a mão esquerda segura objeto, que não é possível identificar do que se trata exatamente, porém parece ser mais um ponto de apoio para o mesmo.

Barros (2010), em seu artigo “Os sentidos da Gestualidade” diz que a comunicação gestual, tem algumas funções dentre elas: apelativa e emotiva (BARROS, 2010, pág. 06). Neste caso a imagem da escultura parece ter a intenção de mobilizar, para sensibilizar o observador, que ao perceber a situação proposta pela imagem pode se sentir comovido, envolvido, remetendo a situações próprias de mobilização emocional.

O *pathosformel* então, está inserido na escultura pela expressão facial, que remete atenção e zelo pelo outro, com o olhar que expressa pesar pela perda, e pelo gesto de apoiar o corpo do outro.

4.7 Polônia

4.7.1 Pomnik Sanitariuszki



Figura n. 34 – Pomnik Sanitariuszki, 1980.

A escultura ***Pomnik Sanitariuszki***, em bronze foi projetada e construída por *Adolf Cegiela*, no ano de 1980, se encontra no Parque Kolobrzeg, Polônia. O monumento é uma homenagem as mulheres que lutaram nas fileiras do Exército polonês na Segunda Guerra Mundial, especialmente nas batalhas de *Kolobrzeg*.

Escultura possui 230 centímetros de altura e se encontra sobre um pedestal de concreto. A figura n. 34 mostra a imagem da enfermeira apoiando seu próprio corpo sobre o joelho direito, e usando o joelho esquerdo para amparar o soldado que necessita de assistência, este tem a cabeça apoiada sobre a perna esquerda da enfermeira, com o rosto voltado para o alto e os olhos fechados, e tem também o apoio da mão esquerda desta sob a cabeça, a enfermeira com a mão direita sustenta a mão direita do soldado, este tem gestual de desfalecimento e tem sua blusa aberta até o cinto, tendo parte do peito exposto.

A imagem da enfermeira se encontra vestida de uniforme que possui calça e sobre esta tem uma saia, usa botas de cano longo e sobre a cabeça usa quepe tendo a parte da frente do cabelo preso sob este, e a parte de trás embora solta, se encontra bem alinhado e organizado, na bolsa que carrega do lado direito é possível visualizar a imagem da cruz, elemento simbólico da enfermagem e também a assinatura do escultor.

A escultura não tem o corpo do soldado sobre seu colo, porem repete o gestual de apoio e alento, de sustentar e manter, fazendo a *mimese* do gesto das outras esculturas, simulando uma estética dramática, parece ser o que diz Michaud (2013), acerca de Warburg quando menciona a “arte viva”, um contato íntimo entre o ser que representa e o ser representado (MICHAUD, 2013, 106).

4.8 Rússia

4.8.1 Escultura da Rússia



Figura n. 35 – Monumento Nacional em comemoração aos 100 anos da I Guerra, 2014

Continente Asiático - a escultura da Rússia, (figura n.34), foi construída no ano de 2014, se encontra na capital da província Russa homônima, entre a Polônia e a Lituânia, à beira do Mar Báltico. Foi criado para marcar o 100º aniversário da Primeira Guerra Mundial. Não foi possível identificar o autor da obra. Refere-se ao primeiro monumento nacional construído em território Russo. Ocorreu como resultado direto da Revolução Russa e da criação da União Soviética, pois anteriormente não ocorriam comemorações referentes a este conflito²⁶.

O monumento levou dois anos para ser construído e possui três homens armados na parte superior, que se encontram aproximadamente a cinco metros de altura do solo. Eles foram projetados para serem "representantes das diferentes classes": um oficial, um jovem e um camponês. Tem a intenção de "personificar a contribuição para a proteção do povo da Rússia".

Na parte inferior e a frente, na base de pedra do monumento se observa a escultura de uma enfermeira com gesto de inclinar-se sobre soldado ferido com intenção de segurar o mesmo, apresenta véu longo e roupas de mangas cumpridas e bolsa com o símbolo da cruz. O soldado ferido apresenta os olhos fechados o braço direito caído, usa uniforme e sobre este capa longa, aberta.

O que chama atenção na escultura não é o que se observa na forma rígida, sólida e concreta, mas o ritmo e o movimento impresso da escultura, não como efeitos casuais, mas sim intencionais, de um espetáculo de entrega da expressão humana, onde as formas se unem e entrelaçam na escultura (WÖLFFLIN, 2000, pág. 86).

²⁶ http://mk.tula.ru/news/n/38565/?sphrase_id=645545

4.9 - AUSTRÁLIA

4.9.1 *Monument to Australian Army nurses*



Figura n. 36: Monument to Australian Army nurses, 1986.

A escultura ***Monument to Australian Army nurses***, (figura n.36), foi construída para homenagear os enfermeiros do Exército australiano, no ano de 1986, se encontra Anzac Square, Brisbane. Foi criado para homenagear os enfermeiros do Exército australiano que foram mortos em combate. Não foi possível identificar o autor da obra.

A escultura mostra o gesto entre a enfermeira e o soldado, a quem apoia com o braço direito na região próxima ao pescoço, e com mão esquerda segura o pulso do soldado, que tem seu rosto vendado, porém direcionado para enfermeira, em gestual de ver algo mesmo diante da impossibilidade, em gestual de ouvir algo.

A mulher usa véu, que na representação, mostra tecido que parece estar engomado, pois o mesmo se encontra reto e endurecido na parte posterior e utiliza pequena capa com gola, sobre o uniforme de mangas compridas, o que pode ser observado pelas dobras da representação de tecido no braço direito desta e usa cinto. O soldado utiliza o braço direito para conseguir se manter erguido, próximo ao soldado é possível observar arma e cantil, o que reforça o fato deste ser um soldado.

Na escultura é possível perceber a similaridade com as demais, no sentido de amparar o ferido, bem como da *hexis* corporal, mantendo a harmonia das formas, o equilíbrio, à tranquilidade e serenidade presente no semblante das esculturas, mantendo as características que Teixeira (2010), menciona como características de Warburg, de utilizar modelos antigos para representar motivos acessórios em movimento, “tanto na roupagem como nos cabelos” (TEIXEIRA, 2010, 139).

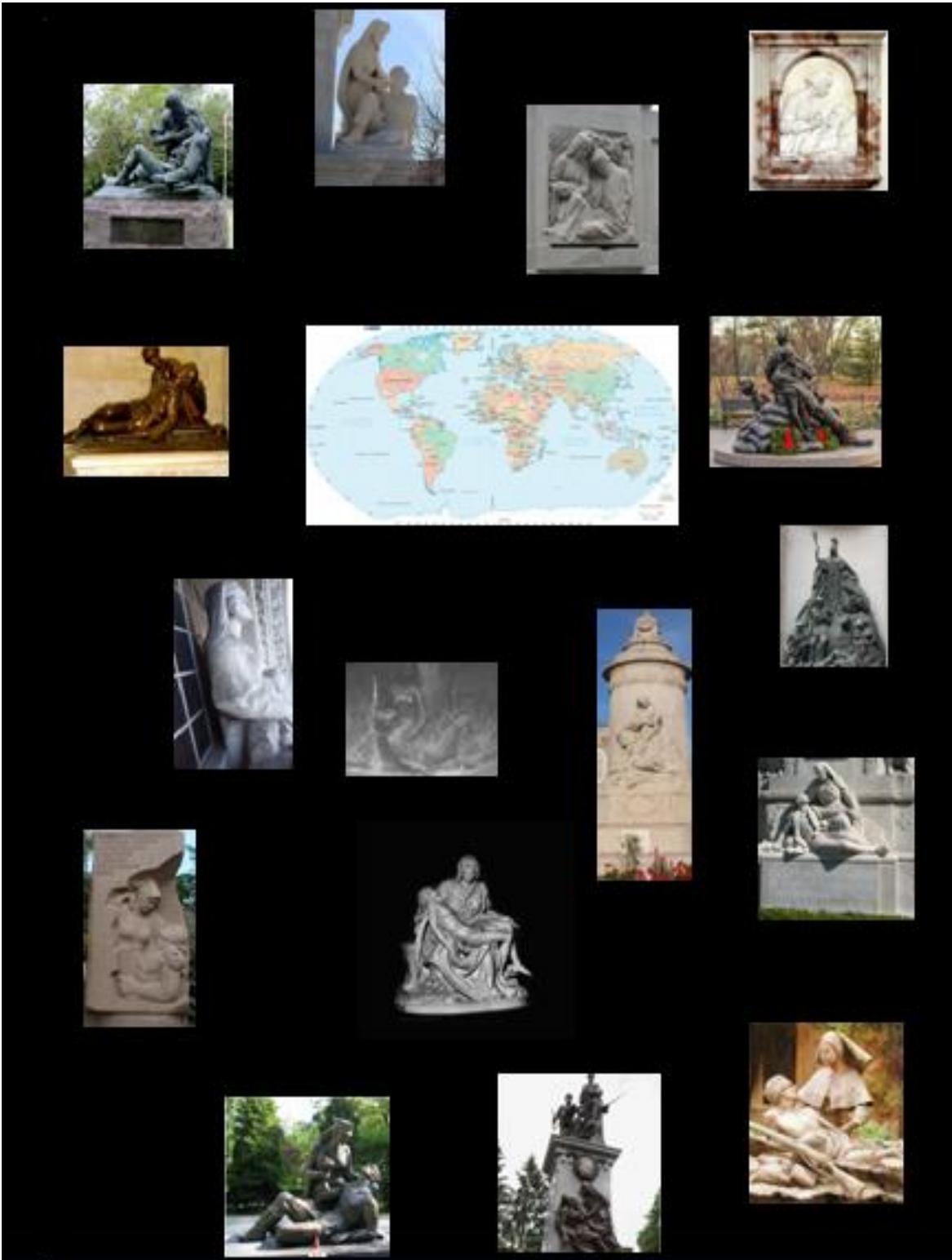


Figura n. 37- Prancha 03, Imagens das esculturas de enfermeira

Na imagem da figura 37, prancha n. 03, é possível perceber que há comunicação entre as esculturas de enfermeira por meio do gestual, quando a enfermeira apoia o soldado e segura sua mão com a intenção aparente de transmitir apoio, e do soldado em direção a esta, pois transmite uma intencionalidade.

Neste sentido a prancha n.3 retrata o contexto dessas mulheres, que tem em comum o gesto, detalhes da vestimenta, postura, arrumação dos cabelos, quando estes se encontram a mostra, e uma intenção e posição em comum, ao se observar a disposição das imagens na prancha esta nos remete ao mapa mundi, para reflexão da origem e observação da dimensão destas no mundo, conforme o olhar do observador, ao perceber a distribuição sobre a prancha e ao recriar sua própria trajetória.

Pelo que é dito por Warburg, que o movimento pode não se manifestar apenas por observações externa como por roupas e elementos visuais heterogêneos, mas pela sua distribuição sobre uma superfície plana, em que as imagens de esculturas podem representar um diálogo entre si de forma universal, tendo o mundo para circundar, universalizando a gestualidade e o movimento das imagens (MICHAUD, 2013, pág. 240).

Neste sentido, as esculturas apresentadas (figura n. 37), tem algum tipo de relação entre si por verossimilhança, nas imagens, tem-se “mulheres que cuidam” ou fornecem algo a um ferido, em geral de guerra, estes por sua vez, tem seu corpo apoiado na representação da imagem feminina das esculturas.

As esculturas apresentam também pelo menos um elemento simbólico que confirma a representação da enfermeira nas imagens, como por exemplo, o uso do véu e a presença da cruz. A cerca da presença de elementos simbólicos, podemos dizer que, estes para o “leitor, leigo, ativa o gatilho da representação mental”, que remete a imagem da enfermeira e esta a cuidado, solicitude, bondade, e pelo gestual, que também pode ser entendido como emblemático, e traduz os gestos humanos, que implicam em atitude e, portanto comunicação, pois toda atitude traz consigo uma mensagem, por meio do gesto e também conduz o leigo a fazer a mesma leitura (PORTO e OGUISSO, 2011, pág.724; BERNARDO, 2015).

As esculturas encontradas são de enfermeiras com soldados, e estão associadas a contextos de guerra, em momento crucial de vida e morte, com foco no gestual, foi possível perceber a identificação de uma profissão que teve papel significativo em momentos de combate, conferindo-lhe representatividade, em locais públicos por meio de esculturas, em um rememorar constante de presença e atuação.

- SEÇÃO 5 -

GESTUALIDADE DAS IMAGENS EM DIÁLOGO *PATHOSFORMEL* COM *PIETÀ*

Nesta seção discutiremos a gestualidade das imagens das esculturas das enfermeiras em diálogo *pathosformel* com *Pietà*. Isto implica que o texto construído com base no objeto de estudo é um objeto morto, evocado no presente sem esperança do perdido, pois pode ser entendido como modelo ideal de beleza no sentido metafísico, para ser alcançado na sua essência, como algo intangível.

Este modelo de ideal, quando posto para dialogar com esculturas de enfermeiras e a *Pietà* exprimem o *pathos* “doença da alma que deforma os corpos e, portanto, entrega o ideal, que pressupõe a calma da grandeza e da nobreza do espírito” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 21).

Este *pathos* é a possibilidade de se pensar o quanto as enfermeiras representadas nas esculturas viram, sofreram e cuidaram de pessoas agonizantes que ao serem cristalizadas em pedra e bronze permanecem em seus espaços públicos para dialogarem com os espectadores que assim desejarem, talvez para contarem o que aconteceu, como foi para serem congelados naquela gestualidade.

Neste sentido, as esculturas das enfermeiras quando postas em paralelo ou próximas à imagem de *Pietà* podem dialogar no silêncio das palavras, mas falam pela gestualidade que as aproximavam com o mesmo código de linguagem.

Ambas as esculturas possuem entre si contextos de tragédias – morte, guerra, sofrimento -, mas pelo golpe do tempo e espaço foram petrificados, que na metáfora é como se elas, cada uma em seu momento tivesse olhado para medusa, e dessa forma ficaram para que não se esquecessem do tempo vivido.

As semelhanças das esculturas das enfermeiras com *Pietà* são dados evidentes, diretos ou indiretamente, pela gestualidade que se apresentam. Alguns, neste momento, diriam imitação. De fato imitação por ser a mola propulsora que possibilita unir as diferenças, lançar ponte sobre os abismos. Dito de outra maneira, criação de vínculo entre original e cópia, em nome do ideal, no sentido de atravessar o passado, pois é graças a ela que o ausente pode se presenciar de forma intensa, ou seja, é “reviver uma origem perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 23).

Isto posto, em termos de ideal é que o fantasma se apresenta pela sobrevivência de suas formas, cujo Warburg é considerado o pai da iconologia (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 27).

Este fantasma, tendo como ponto de partida que a *Pietà* é a sobrevivência dela na gestualidade das esculturas das enfermeiras, ou seja, a manifestação visível da *Pietà*, por meio de outros artistas que se apropriaram de antigos métodos para representar mulheres que prestaram cuidados aos feridos durante guerras ou batalhas, pela comoção do gesto paralisado, quando a dor e sofrimento são representados com gestualidade de calma, atenção, solicitude, que em síntese, pode-se dizer compaixão pelo outro, em um assombrar das esculturas de enfermeiras pela escultura de *Pietà*.

Neste sentido, não poderia deixar de mencionar a *ethiké* aplicada ao cuidado, como adjetivo derivado de *éthos*, entendido por comportamento para designar de forma aproximada o “relativo à maneira de se comportar”. Uma das primeiras definições do que sabemos sobre ética para os gregos (DROID, 2012, pág. 15).

Neste comportamento as esculturas das enfermeiras e da *Pietà* dialogam em perfeita sintonia do que conhecemos como ética. Destaca-se que até mesmo os romanos, que o termo em latim, equivale aos costumes, quando se inventou o termo “*moralia*” (dados morais), mas com distinção, pois moral se refere as normas herdadas e ética as em construção do trabalho em elaboração ajustada no decorrer dos tempos (DROID, 2012)²⁷.

Retornando a gestualidade das imagens, desenclausurá-las do tempo que elas carregam foi seguir/perseguir o seu movimento no sentido de se saber o que elas querem, bem como saber se elas gostariam de exercer alguma maestria sobre os espectadores.

Neste seguir/perseguir, o fantasma de *Pietà* deixa transparecer assombrar as esculturas de enfermeiras, pois a gestualidade sobrevive na dinâmica do tempo, como um sintoma da cultura global, que buscar nela a tentativa da sobrevivência dos mortos, em pensamento articulado da antropologia com a história. E neste momento que o *pathosformel* é dito como gestos intensificados para representação visual, por

²⁷ Para saber outras distinções e desdobramentos do termo, consultar DROID, 2012. Ética: Uma primeira conversa.

meio da indumentária, e códigos corporais como eficácia da magia que as imagens possibilitam (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Neste sentido, em cada escultura busca incutir realidade, utilizando-se do ilusionismo, similitude, e busca pela perfeição. E no que se refere ao conceito expressividade, os artistas são orientados a comover o espectador e para isso precisavam dar movimento aos corpos em suas obras, pois “movimento é sinal de emoção”, este movimento pode ser entendido como ação ou gesticulação, ou a impressão do gesto nas imagens, sejam elas pinturas ou esculturas. Desta forma, se insinua ao espectador a emoção, despertando nele a projeção do que não existe na imagem (BURKE, 2010, 179).

Para despertar a projeção utilizavam como recurso, inserir nas obras o conceito de habilidade, ou seja, fazer algo na obra que suscitasse a curiosidade pelo mistério, fornecendo assim a noção de estilo.

Vilem Flusser em seu livro “*Los Gestos*” (1994), diz que o gesto significa algo, e é carregado de movimento simbólico. Infere-se que esculturas possuem impressas, atitudes gestuais. Desta forma, são detentoras de movimento corporal carregado de simbolismo, cuja intenção seria a produção de significado para o observador.

Assim, as esculturas trazem em si, uma serie de significados por meio dos gestos impressos nela, com a intenção de influenciar o espectador, pois o gesto se traduz em comunicação, pois o corpo é carregado de movimentos e falas silenciosas por meio da gestualidade, o que fazem as esculturas das enfermeiras como uma espécie de releitura de *Pietà*.

Por tudo dito até aqui, é momento de submergir no diálogo proposto. Para tanto, organizou-se o texto daqui para frente em eixos temáticos, a saber:

5.1 Indumentária feminina

Neste momento se observa a vestimenta das esculturas de enfermeira e o seu dialogar com as outras imagens, com atenção para seu volume, movimento e semelhanças. Assim, a imagem da prancha n. 04 (figura n. 38) tem foco na indumentária feminina. Foi criada a partir da realização de recortes nas imagens das esculturas das enfermeiras com atenção a vestimenta, com prioridade para as mesmas áreas do corpo em todas, ou seja, regiões da cabeça e tórax, após o

recorte as imagens foram dispostas sobre área plana na cor preta, e ao centro recorte da imagem da *Pietà*.

Neste caso é possível observar similaridade quanto ao uso do véu, elemento simbólico utilizado pela enfermeira, com algumas variações em relação a tamanho e formato, em algumas esculturas foi observado o símbolo da cruz, o que direciona para imagética da enfermeira.

Isto permitiu refletir sobre a indumentária de enfermeiras, devido a verossimilhança acerca do véu e vestimenta utilizada pela *Pietà*. Outro elemento que chamou atenção foi a presença da quantidade expressiva de tecido utilizada para compor as imagens, formando drapeados.



Figura n. 38- Prancha 04, indumentária feminina.

A indumentária de forma geral permite observar atributos e características de quem usa, assim como o tempo em que ela está inserida. As roupas possuem por meio da semiologia, uma linguagem de signos e permitem uma comunicação não verbal, e nos permitem receber varias informações ao observarmos alguém,

como por exemplo: origem, personalidade, gosto, entre outras coisas. A forma de vestir, pode ser entendida como um “idioma, com vocabulário próprio” que pode apresentar mudanças e dialetos diferentes, assim com linguagens diversificadas, demandadas pelo local, período, interesses sociais, culturais, bem como os costumes de cada época” (LURIE, 1997, pág. 19).

Sobre isso Didi-Huberman (2013), remetendo a compreensão do que Warburg, menciona, diz que a “roupa se torna algo como o espaço intersticial”, ou seja, a roupa, faz parte do corpo e do gesto, o uso do drapeado é a forma de dar movimento a imagem que o utiliza, assim é possível perceber nas enfermeiras o movimento gestual, com a utilização de tecidos com volume por meio de pregas e drapedos (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 223).

Na Prancha n. 04 se percebe a similaridade no uso do véu, nas esculturas de enfermeiras, embora com pequenas variações no que se refere a tamanho e formato, estão usando algum tipo de véu. Na língua portuguesa o véu possui diversos significados, sendo, conceituado como tecido que serve para cobrir e proteger alguma coisa. Pano transparente, em geral de renda, que as mulheres usam para cobrir o rosto, a cabeça, ou ainda como adorno (FERREIRA,1999).

Neto (2011), relatou que aos cabelos cobertos com o “véu, das Enfermeiras da Cruz Vermelha Brasileira podem ser atribuídos, pelo menos, dois significados, o de esconder o poder simbólico destas emitidos por seus cabelos, caracterizando a dominação masculina”, mas também se pode ter por entendimento que tem a intenção de aproximar a imagem da enfermeira a algo santo (NETO, 2011, pág. 98). Manguel diz existir uma dualidade simbólica no que se refere ao cabelos da mulher, sendo cabelos fartos e cheios traduzidos como beleza, mas também obscenidade, podendo também ser interpretado como uma forma de véu. Neste caso denotaria santidade e leveza (MANGUEL, 2006, p. 123).

O véu também pode ser entendido como uma obrigação religiosa, ou sinal de virgindade, seu uso simboliza o “selo da castidade”. Em Roma a mulher casada usava véu, tendo como significado que pertencia a alguém, precisando ser “velada”, ou seja, escondida, entendido também como dependência e honra, sua ausência na mulher casada poderia fazer com que fosse “constrangida ao divórcio”. Em sua pluralidade de significados, ainda pode ser entendido como símbolo de “dominação da mulher e de seu corpo”, fato que até hoje ainda ocorre em alguns países (PERROT, 2007, pág. 56-58).

Seguindo o entendimento de que o véu recobre os cabelos na intenção de representá-los, podemos dizer que, estes têm a intenção de expressar movimento, e na busca por captar oscilações mínimas de significação do movimento, imperceptíveis, infinitamente lenta como uma “onda petrificada”, se constitui a “sobrevivência de um sintoma dos movimentos da vida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 167).

Neste sentido, se percebe que os cabelos recobertos pelo véu aproximam as esculturas das enfermeiras, pois apresentam, embora com pequenas variações, o uso do véu, (prancha n. 04), bem como pela exposição mínima dos cabelos, e considerando os significados deste item da indumentária, expostos anteriormente, percebe-se uma demonstração de pertencimento da pessoa representada a alguém, que neste caso pode ser entendida como a sociedade que expõe a escultura, que embora a apresente publicamente lhe confere atributos que são entendimentos como atributos que permitem pensar ser a escultura algo, intocável, pela santidade imposta.

Acerca dos drapeados observados pelo volume de tecidos apresentados pelas esculturas, pode-se dizer que, também tem a intenção de conferir movimento, que exige daquele que olha uma “intenção identificadora”, ou seja, embora sejam criados recursos que denotam movimento, existe a necessidade de que o espectador tenha interesse em ver os movimentos por meio de processos mentais, em um olhar quase hipnótico, como uma troca entre sujeito e objeto (MICHAUD, 2013, pág. 88).

5.2 Enfermeira servindo ao Soldado

A figura n. 39, prancha 05, foi elaborada, com base na semelhança das esculturas femininas que serviam algo ao soldado, enquanto eram amparados, pelas enfermeiras, quando foi possível identificar quatro esculturas com gesto-atitude de servir algo.

Na prancha n.05, as enfermeiras apresentadas em recortes, associado ao método de Warburg que prima pelo enfoque no “movimento do corpo”, nos permite uma aproximação do gesto do “fazer” em ação, sendo possível observar nelas que a enfermeira oferece algo ao soldado, em um recipiente. O corpo dela serve de apoio para se ofertar algo concreto e não com a intenção de manter para confortar.



Figura n. 39- Prancha 05, Escultura feminina servindo ao Soldado – Gesto-Atitude.

A representação do movimento da vida humana fez parte dos processos criativos e artísticos desde o Renascimento, e o predomínio da clareza dos traços dramáticos de cada gesto, foi percebido de modo distinto, levando a circulação da “fórmula de *pathos*” canônica adaptada à linguagem formal do Renascimento europeu do século XV ao XVII (BARTHOLOMEU, 2014, pág.131).

Neste sentido, as enfermeiras apresentam gesto-atitude em que se faz uma releitura de servir, na representação de *Pietà*. Porém, ao observar a mesma, isso não confere com as outras imagens, em que a figura feminina representada tem na mão recipiente que utiliza para fornecer algo ao ferido. Depreende que embora às imagens tenham semelhança no servir, também apresentam (des) semelhança, pelo fato da escultura de *Pietà* não ter o objeto que simboliza servir, mas apresenta o gesto de servir pela posição das mãos.

Sobre isso, pode-se dizer que existia a linguagem gestual expressiva entre os personagens nas imagens, que fornecia ao historiador elementos para decifrar a mensagem contida nesta, pois as imagens fornecem elementos que sensibilizam, por exemplo, o fato de se estar no colo de alguém pode representa a fragilidade de quem esta sendo segurado, necessidade de ser acolhido, seja criança ou adulto, ferido ou não, e a repetição dessa imagem em determinados contextos pode determinar o reconhecimento da necessidade do outro, neste caso a necessidade seria para o soldado, pois algo estava sendo ofertado para beber na escultura, o que permite perceber mecanismos visuais envolvidos, que remete a *Pathosformel*, fórmulas de emoções, e pode fornecer impulsos elementares da emoção, por meio do poder do gesto na imagem, ou a imagem gestual.

5.3 A gestualidade das mãos

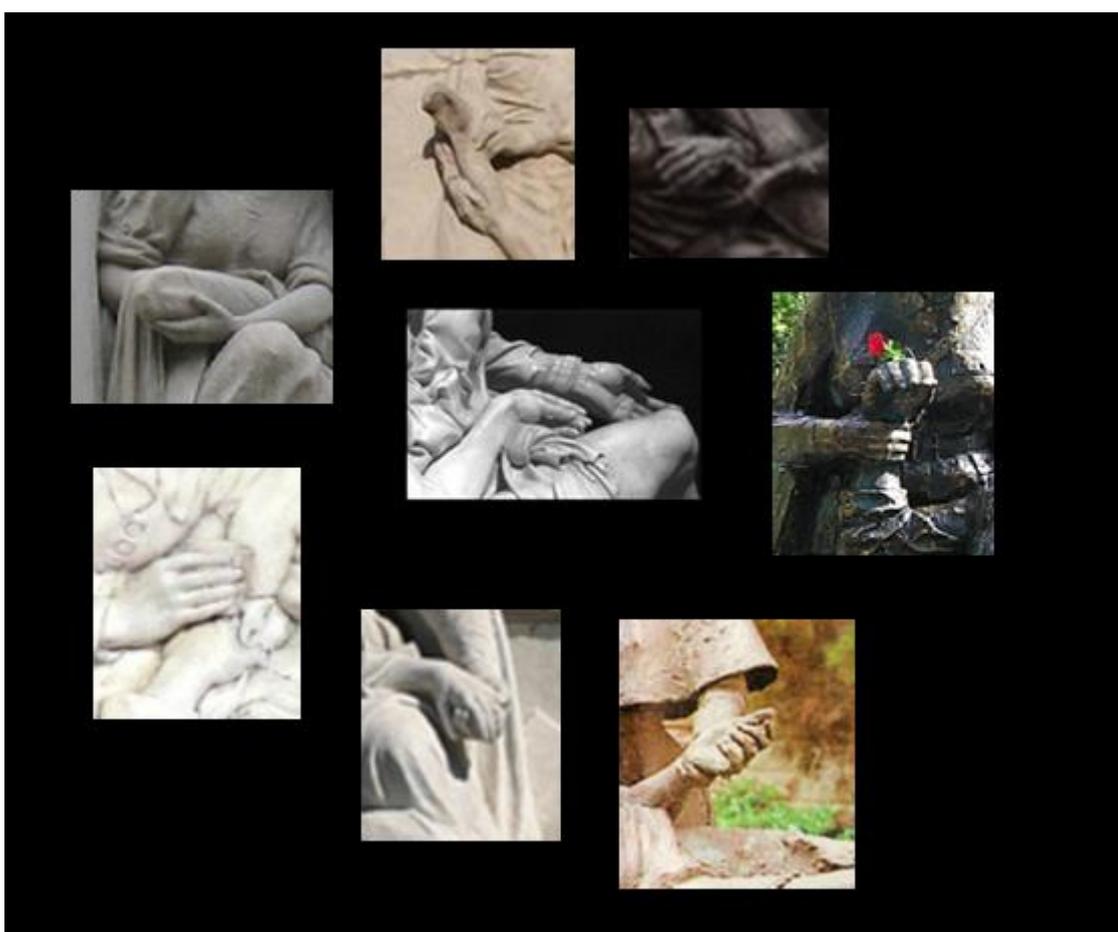


Figura n. 40- prancha 06, A gestualidade das mãos - Estima.

A figura n. 40, prancha 06, foi construída com foco nas mãos das esculturas, é possível observar, que as enfermeiras apresentam as mãos tocando nas mãos dos soldados, toque representado pela ação interventora de forma a expressar a estima, entendida como um contínuo de si para com o outro, estando relacionada ao sofrimento, pois existe uma relação de dependência, onde alguém sofre e, portanto, precisa do outro para ser cuidado. As enfermeiras nas esculturas representam então, o que se necessita naquele momento.

Como se pode observar, por exemplo as mãos apresentam gestual de envolver acolher, seguram em gestual de manter e acompanhar, as mãos que seguram no sentido de dar apoio, também verificam o pulso, na da escultura de *Pietà* estão apenas próximas, solidárias, ou seja, as mãos tem um gestual de comunicação.

Neste sentido, as mãos de *Pietà* e Cristo, se encontram em paralelo sem que ocorra o toque, e tendo em vista que a comunicação vem pelo gestual e este acontece por meio das mãos, cabeça, rosto, corpo e assim por diante, pois não existe a possibilidade de separar os gestos do corpo e o corpo dos gestos, entendemos que as mãos falam e comunicam o que querem, neste caso parecem estar solidárias, e voltadas para cima, (des)semelhança com as mãos das enfermeiras.

Faz-se necessário neste caso atentar para o movimento na escultura da enfermeiras, que constitui uma sobrevivência *sintomal*, um fantasma, com intenção de passar dúvida, para desencadear o pensamento questionador de vida e morte, sendo assombrada pela iconografia cristã do amor sagrado da mãe pelo filho morto, que leva a reflexão do que foi, e do que é, quando se observa.

Em uma comparação entre a posição das mãos em paralelo e uma segurando a outra, temos convergências e divergências que podem estar associadas ao plano de expressão, ou mesmo associadas ao ângulo da imagem, ou ainda a intenção do seu significado, que para enfermeira pode ser de dar auxílio ao soldado, apoio, para as de *Pietà* desconsolo, e ainda para Cristo o ultimo suspiro dada a leve queda da mão esquerda, o que pode aproximar ou afastar as esculturas.

Nas esculturas de enfermeiras ao se observar as mãos, estas apresentam dessemelhança, pois parecem representar não desconsolo, mas a certeza de um “fazer”, na compreensão de uma compaixão para o cuidado, onde as mãos não podem ficar voltadas para cima na espera de algo, mas evidenciar a necessidade do

“fazer”, pelo outro, a enfermeira na escultura representa e mostra a prática de uma das atividades do cuidado à sociedade, como um todo por esta exposta publicamente, se existe a consciência de quem observa, não é possível afirmar, mas inferir que seja essa a intenção.

Para Warburg, em menção feita por Didi-Huberman (2013), isso poderia ser o princípio “metodológico da inaturalidade”, pois o que faz sentido em uma cultura, em um tempo, não faz no outro, seria o sintoma, o resultado, algo difícil de decifrar em tempos contraditórios, seria o conceito de *survival*, com uma mistura de coisas passadas e presentes, seria um nó de anacronismos (DIDI-HUBERMAN, 2013).

5.4 O braço do herói morto

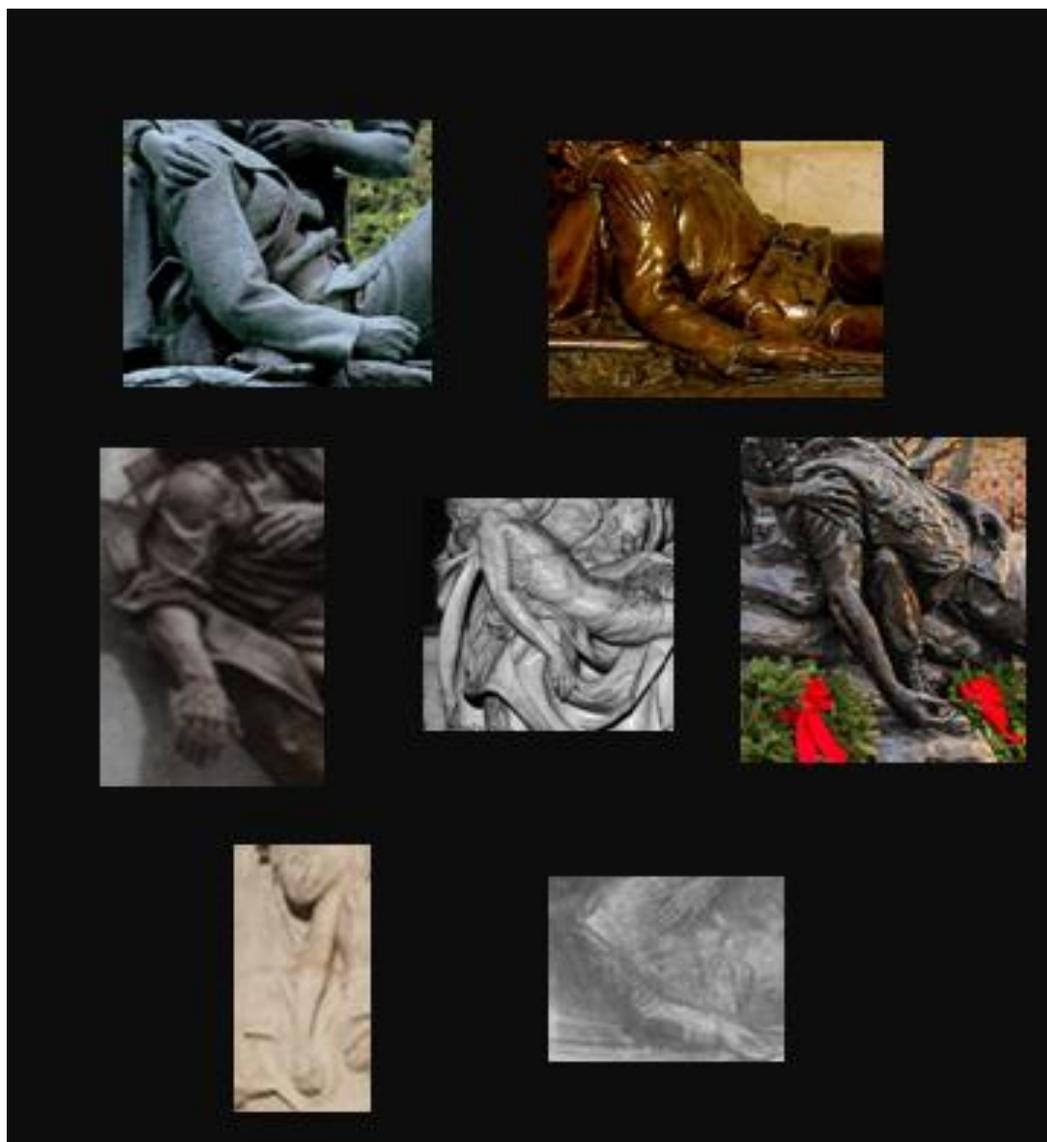


Figura n. 41 - Prancha n. 07. O braço do herói morto.

Na prancha n. 07, o foco se encontra na posição do braço do homem ferido representado na escultura, sendo possível observar a semelhança entre as imagens dos monumentos encontrados. Quanto ao posicionamento do braço podemos dizer que comparando com,

outras artes conhecidas, em temáticas e contextos diversos, o herói trágico é representado no plano de expressão com o braço caído. Portanto, pode-se inferir que seja desenho encomiástico, ou seja, que se presta a fazer homenagem. Não se trata, então, de apontar a brutalidade da guerra, mas de enaltecer a coragem daqueles que lutaram no combate e no socorro aos feridos (LIMA et. al., 2013).

As esculturas da prancha n. 07, apresentam o mesmo gesto, de entrega, de fim de vida, uma representação de um herói que morre, como uma violação do real e do esperado, porém sendo divinizado, tanto na imagem de Cristo quanto na imagem do herói ferido. Podendo ser feita comparação, da imagem do soldado com Cristo, e da enfermeira com *Pietà* (GINZBURG, 2014).

Sobre a posição do corpo, embora seja semelhante por se ter nas imagens o corpo do homem sendo amparado, o mesmo se encontra do lado oposto em doze esculturas, no que se refere à escultura de Maria como *Pietà*, tendo a cabeça voltada para o lado do coração, que pode ser entendido como um gesto de emoção em referência a ela, podendo ser entendida pela razão da compreensão do inevitável.

Na imagem a gestualidade, esta relacionada à *sintomal* do corpo. Nesse sentido, a gestualidade de colocar alguém no colo, investe figurativamente transformações narrativas, de estados de sujeitos. Do mesmo modo, que a “gestualidade comunicativa de sacudir a cabeça para concordar com alguém ou a de cumprimentar com um movimento da mão”... São figurativas das relações de comunicação entre sujeitos e das interações sensoriais entre eles (BARROS, 2010,05).

Outra referência é o conformismo observado no rosto de Maria, pela desgraça imposta, dando a falsa impressão de calma, uma tentativa de auto superação, e aceitação, com a dor contida mesclada de beleza, angustia reprimida, com desesperança e fé de ressurreição, realismo doloroso da beleza sólida, que por vezes não pode ser compreendida pelo espectador, pela linguagem usada pelo

artista, que o observador pode carecer de entender, pois o olhar de quem observa precisa ser “alfabetizado” para essa compreensão.

Seria um “desenclausurar” da imagem e o tempo, seguindo seus movimentos na visão de Warburg, como questão de estilo, de decisão de pensamento em andamento, atravessando as paredes do tempo de forma fantasmagórica, ditando um estilo, narrando uma história (DIDI-HUBERMAN, 2013, 34).

Pode-se dizer que transmite um retorno, um reaparecimento da imagem de forma “sobrevivente” pela imitação de obra antiga, que possui composição similar, por um modelo fantasmal da história, onde os tempos na transmissão do saber, se expressão por obsessões, reaparição das formas, “por irreflexões do tempo”, em braços repetidamente caídos em esculturas que não estão próximas, mas parecem ser imitações, - um modelo “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 25).

Existe uma concordância pacífica acerca da similaridade da posição do braço, quando todas são observadas na mesma posição na prancha, ou seja, todos com o braços direito caído, chama a atenção com o gesto de entrega, em que se observa o braço pendente do ferido, nas esculturas, que exalam seu ultimo suspiro, e se cristalizam, e se repetem de forma fantasmagórica, as esculturas se invadem mostrando suas semelhanças, reduzindo a crueldade da guerra e exaltando o herói ferido.

5.5 A Inclinação da cabeça e a direção do olhar

A figura n. 42, prancha 08, foi construída com a intenção de observar o gestual da cabeça de *Pietà*. Pelo olhar, e pelo movimento da cabeça é possível comunicar-se, e esse gestual produz efeitos de sentidos próprios, que podem ser interpretados como, dar atenção, estar pronto para ouvir, ou simplesmente observar o outro (BARROS, 2010).

Claudio Domingues em seu estudo sobre o “Olhar de Quem Olha” relata que é possível à medida que se avança na observação, em busca de elementos que possam referenciar a análise, com atenção especial para os detalhes que as compõem, que podem ser simbólicos, e que levam a imagem mental que gera interpretação, diferente da apresentada no primeiro momento de contato com a imagem, refletir sobre os processos mentais que ocorrem na construção desta,

mediante as informações que se possui sobre determinado assunto (DOMINGUES, 2006, pág. 37).

Isso significa dizer que a cada momento em que observamos as imagens, é possível perceber elementos diferentes, que somados podem levar a uma leitura diferenciada ou releitura do que já foi apresentado, enriquecendo e corroborando para um novo repertório daquele que observa.



Figura n. 42- Prancha 08, A Inclinação da cabeça e a direção do olhar.

Menciona ainda que cada “olhar é único, e este olhar é ao mesmo tempo a expressão do indivíduo e a construção do coletivo”. Cada um olha conforme sua bagagem cultural, ou seja, o olhar de especialista é diferente do olhar do leigo, e mesmo os especialistas veem diferentemente entre si. Da mesma forma que a mesma pessoa não vê duas vezes da mesma maneira, “por isso cada olhar é histórico e irrecuperável. Ao recorrermos à memória do olhar, já estaremos capturando uma interpretação, uma releitura e não mais o olhar original” (DOMINGUES, 2006, pág.41- 42).

A memória do olhar associada à expressividade, descrita por Warburg, permite pensar na expressão facial, na fronte, nos lábios, direção do olhar que reflete também o interesse da memória inconsciente, dando uma cunhagem própria na matéria do tempo. Assim, ao compararmos a escultura da enfermeira a da *Pietà*, temos o mesmo movimento, de entrega ao outro, reflexão, atenção, um “movimento anímico passional”, que passa por algo interno, inconsciente, indiferente, mas plástico, que se repete, desloca sobre a expressão e movimentos corporais que se traduz e conduz ao pensamento, pelas *mimeses* das esculturas (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 207).

Neste sentido, o olhar permite formas expressivas das emoções mais profundas, traduzidas intencionalmente no gestual, a preocupação do artista ao construir uma escultura com expressão que denota atenção ao outro, elaborando um conjunto harmonioso no sentido do movimento direcionado, reportando a profissão representada na escultura, que tem em suas ações a atenção direcionado para o outro, permitindo na observação da escultura não apenas o direcionar do olhar para obra, mas a reflexão de um fazer, por intermediação da criação artística para o apreciador da obra.

5.6 Indumentária masculina

A prancha n. 09, foi criada com atenção na indumentária masculina, tendo foco na parte superior do corpo do soldado, por ser de melhor identificação. Nas esculturas os homens utilizam o que parece ser um tipo de uniforme. Sobre o uniforme, podemos dizer que é uma forma de despersonalização, com a intenção de padronizar um grupo de pessoas, estando passíveis de receberem ordens, em maior

ou menor grau. Sendo “com frequência, consciente e deliberadamente simbólico” (LURIE, 1997, pág. 134).

Os uniformes militares tinham inicialmente a intenção de assustar o inimigo, e supostamente tornam um grupo de pessoas homogêneo e com um mesmo discurso, replicando mensagens e suprimindo o direito de agir individualmente, porém os mesmos possuem um padrão de apresentação e algumas exigencias específicas que não estão presentes nas esculturas, pois se encontram em uma postura diferente da usada por um militar, por estarem feridos.

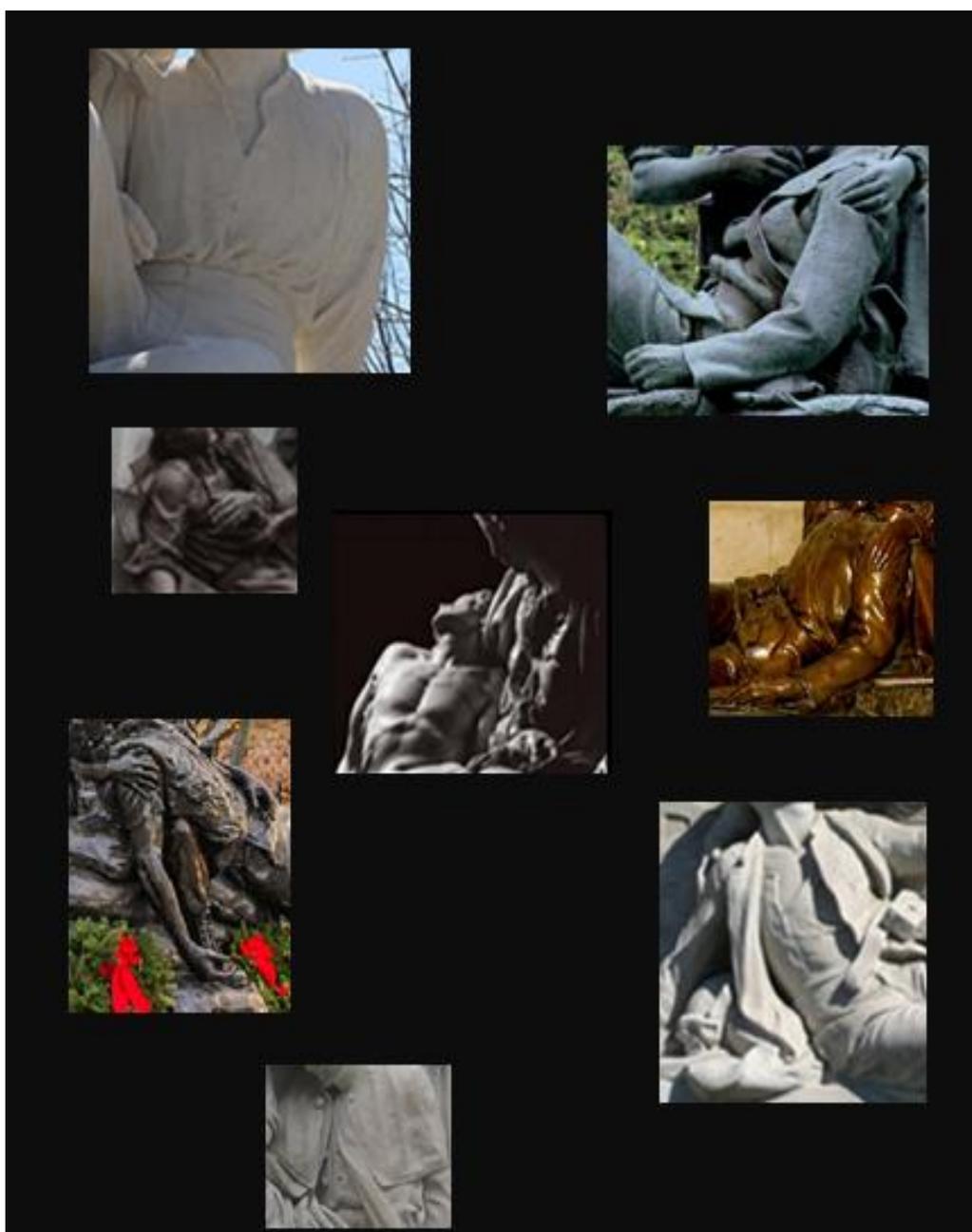


Figura n. 43- Prancha 09, indumentária masculina - Tórax a mostra

Ademais, os soldados se encontram com seus corpos entregues aos cuidados da enfermeira, de forma fantasmagórica, isso retorna o pensamento, a imagem de Cristo no colo de Maria, como releitura da mesma, como representação do cuidado pela atitude associando esta ao sagrado pela devoção e gestual de cuidado.

Seguindo a linha de pensamento de Warburg, em que ele afirma que a presença de roupas materializa o movimento, entende-se que a ausência desta, se traduziria como a falta de movimento, entendida aqui como a morte ou quase morte, ou seja, final do movimento, a ausência da gestualidade, fato que pode ser observado no corpo de Cristo, na escultura de *Pietà* e em outros monumentos apresentados com homens em uso de poucas vestes. O fato é que nos monumentos encontrados são representadas as duas situações, ou seja, com o corpo coberto e com parte do corpo descoberta, principalmente o peito ou parte deste, exposto.

Nesse sentido Warburg, diz que a *estranheza*, tem o poder de intensificar um gesto, destinado ao tempo fantasmático da sobrevivência. O que permite um estilo próprio, e a capacidade de mudança, permitindo sair e retornar inteiramente ao estilo anterior, neste caso, momentos distintos da imagem do homem seminú e totalmente vestido, em um ir e vir de forma fantasmática, na indumentária ou na ausência desta (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 216).

É possível observar na figura 43, prancha n. 09, referente a indumentária masculina, que ocorre a (dês)semelhança com a imagem de *Pietà*, pois neste caso os soldados representados, estão com vestimenta e portanto movimento, gestualidade, comunicação, diferente da escultura de Cristo que se encontra seminú.

Sobre isso pode-se dizer que embora seja característico na profissão o cuidar no mais íntimo do ser que é cuidado, observando e vivendo a nudez, nas esculturas das enfermeiras no contexto representado, foi priorizado pelo escultor no momento do cuidado na “guerra” a vestimenta, acredito que com a intenção de manter o foco na atenção do corpo ainda vivo ou com possibilidades de vida, denotando esperança por meio do olhar de quem observa a escultura.

Rememorando Warburg, o movimento é representado pela presença de tecidos, drapeados, permitindo uma “animação”, este movimento pode ser traduzido pela necessidade de atendimento do soldado, pois nas esculturas se apresenta em sua maioria denotando ainda estar vivo e necessitando de cuidado, diferentemente

da escultura de *Pietà*, que é representada com seu filho nos braços, morto, onde demonstra e representa desconsolo e espera.

5.7 Posição do rosto de Cristo

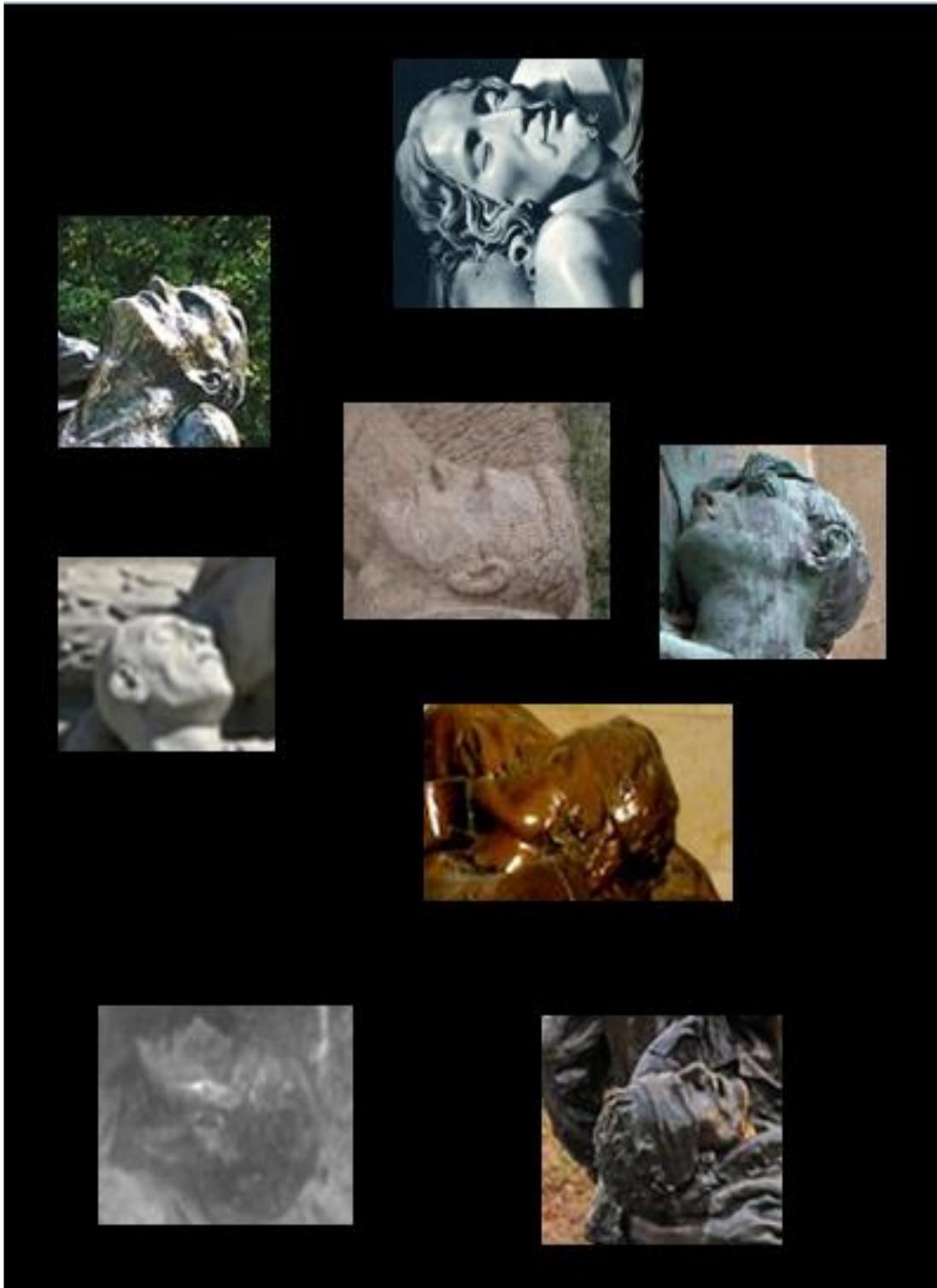


Figura n. 44- Prancha 10 - Posição do rosto de Cristo

Na figura n. 44, a prancha n. 10, foi criada com atenção ao rosto da imagem de Cristo, seus olhos semi serrados a cabeça inclinada para trás, totalmente apoiada, no braço da escultura de Maria, Cristo se apresenta com a barba bem feita e alinhada, os cabelos caindo em ondas suaves, seu rosto é um verdadeiro passado do *pathos* e ao mesmo tempo presente da sobrevivência, “a imagem do corpo e o significante da linguagem, exuberância da vida e da morte, o gesto orgânico e a convenção ritual, ... o gesto trágico, ... o momento final o *sintoma* (DIDI-HUBERMAN, 2013, pág. 229).

Foi possível observar gestual similar entre *Pietà* e as imagens das enfermeiras representadas nos monumentos, corroborando com esta assertiva foram encontradas imagens onde, além dos atributos de enfermeira, véu, avental, uniforme e o símbolo da cruz na frente e no braçal, apresentavam a inscritos no memorial do monumento elogios aos serviços prestados, o que confere prestígio.

A imagem da enfermeira com sua atenção voltada para o soldado ferido ocorre nas esculturas apresentadas, demonstrando gesto-atitude de cuidado, conferindo a imagem movimento expressivo” de gestos detentores de “*pathos*” direcionado para linguagem mímica, cuja migração histórica” é possível acompanhar, pois as imagens retornam de forma sobrevivente como *sintoma*, e elas se reconfiguram em releitura para além de seu tempo por semelhança (GUERREIRO, 2015, pág. 5).

Percebe-se associação da escultura da enfermeira com a escultura de *Pietà*, que possui cunhagem sacra, pelos personagens representados e considerando que existe um natural fascínio humano, por motivos religiosos, infere-se que isto ocorra pelo contexto histórico voltado para religião Cristã e o cuidado.

Assim, a compaixão é um místico observado na enfermeira que é uma profissional, voluntária sem o hábito da freira, sem credo religioso, em que o fazer não é pela compaixão por Cristo, mas pelo amor ao próximo como laica.

Podemos dizer então que compaixão é a capacidade de “compartilhar a paixão do outro com o outro”... “sair de seu próprio círculo” e entrar no do outro para sofrer ou alegrar-se com ele. A compaixão é, portanto movimento, gesto, atitude, entrega, “renúncia de dominar”, compreendendo com isso que a mulher abre mão do seu papel de “dominadora”, pela compaixão, demonstrando isso pelo gesto do

cuidar do homem ferido, se deixando por vezes dominar, em detrimento de algo que entende como maior (BOFF, 1999, pág. 126).

Neste sentido a compaixão seria a interseção entre o corpo do Cristo morto e a enfermeira que cuida, pois esta vê Cristo como homem e a freira o vê como Salvador.

Ademais, se percebe o homem sendo cuidado pela mulher em situações pós-conflito em todas as imagens apresentadas, e fazendo um paralelo com a imagem de *Pietà*, percebemos a enfermeira sendo comparada a Maria, ou seja, como algo sacro, com indumentária que pode ser comparada a de uma freira, quanto ao homem, este nos remete a necessidade de ser cuidado rememorando a Cristo, que é visto como um soldado.

Sobre o cuidado, utilizando a noção de Paul Ricoeur este se encontra relacionado ao amor, no âmbito do respeito e da benevolência, afeto e respeito ao outro, mas também podem sinalizar conflitos, que podem vir da própria imagem, *Pietà* por exemplo, é uma imagem religiosa que inspira compaixão, mas trata-se na realidade da materialização de uma tragédia, a morte do Filho de Deus (SMARJASSI, 2011, pág., 242).

O cuidado então seria respeito e solicitude na estima pelo outro, estando relacionada a “similitude” de si e do outro, ou seja cuidar do outro como se estivesse cuidando de si mesmo, mascarando a tragédia e a dor que a imagem representa, com traços de bondade (RICOEUR, 1990, p. 226).

A similitude de si no cuidado seria dar-se no seu eu, de forma afetiva e compreensiva, articulada no comportamento que se observa no gesto identificável de atitude de cuidado com o outro (DUARTE, 2010, pág. 120).

Sobre a enfermeira podemos dizer que ao longo da história são feitas várias associações da mesma com bondade, caridade, amor ao próximo, abnegação, e ao se observar a escultura da *Pietà*, esta remete a emoções semelhantes, pelos personagens representados, devido principalmente à associação religiosa.

A cerca do gestual das imagens, foi possível perceber investimento gestualístico como *pathosformel*, na escultura de *Pietà*, com a intenção de emocionar, cativar, sensibilizar, possivelmente para desta forma conseguir prestígio e reconhecimento, principalmente se considerar-se a pouca idade de Michelangelo, quando da construção da mesma.

No que se refere ao aspecto temporal das imagens foi possível observar a recorrência das esculturas relacionadas a períodos de Guerra, no sentido de terem sido criadas para homenagear enfermeiras que atuaram nesses momentos, desta forma se observa presença marcante da mulher.

Neste sentido, reproduzir esculturas de enfermeiras com a mesma gestualística, tem a intenção de sacralizar a imagem da mesma, dando para além do gesto, reconhecimento pelas ações em períodos de guerra, visto que a mesma é representada ao redor do mundo de forma pública, em imagens de esculturas, sendo reconhecida e agraciada como benfeitora da humanidade, deixando de lado sua própria humanidade para cuidar do outro, pois os monumentos carregam consigo histórias de entrega, solicitude e morte pelo bem do outro.

Os resultados das decodificações dos elementos simbólicos das esculturas e das placas, que compõem os monumentos, às homenageadas, levam a reflexão da possibilidade de se tratarem, na representação de enfermeiras, de fato mulheres que cuidaram dos soldados e feridos acometidos no conflito, mas ao se comparar com a estética gestual e emocional que as aproximam da escultura de *Pietà*, elas podem ser entendidas como o amor de mãe para com o filho ou, então, ao ampliar o sentido, teríamos a compaixão pela humanidade.

Os elementos emocionais sugeridos pela gestualidade das esculturas destinadas às enfermeiras apontam para superação à dor, efeitos da sujeição e docilidade pelas consequências dos conflitos internos ocorridos. Neste sentido, o entendimento possível se direciona a sacralização das atitudes daquelas mulheres que cuidaram dos feridos e acometidos em combates, como forma de expressão humana com o outro.

Isto implica, por um lado, a expressão artística, cultural e histórica do contexto, e, por outro lado, o interesse pelo discurso da homenagem em dar visibilidade em espaços públicos às mulheres, mas ao mesmo tempo é possível de entender que cabe a mulher o cuidado, por meio da compaixão, resignação, se comparada à atitude de Maria para com Cristo, sacralizando o cuidado prestado.

“Mas a impressão de movimento somente é obtida quando a aparência visual suplanta a realidade concreta” (WÖLFFIN, 2000, pág. 88). Por meio das pranchas, com os recortes das imagens de esculturas foi possível identificar similitudes e (des)semelhanças, permitindo uma reflexão sobre o movimento do gesto de cuidar, ao amparar o outro, sendo possível identificar uma presença *fantasmal* da *Pietà*, ao

assombrar nas similitudes as esculturas de enfermeiras pela rememoração inconsciente da sobrevivência da fórmula de *pathos*, sobre as escultura das enfermeiras.

A compaixão feminina então parece ser o equilíbrio perfeito, que traduz a narrativa da escultura, ponto de onde parte o emblemático cuidado feminino sem o qual o reino divino parecer não poder funcionar, tendo em vista a representação recorrente da figura feminina, assim a compaixão se harmoniza com a perfeição da escultura.

- SEÇÃO 6 -

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A historiografia nos permite, saber da existência da atuação de mulheres em *front* de batalha que ajudaram, cuidaram e acompanharam os homens em tempos de guerra. Essa presença e atuação culminou na observação de sua importância na história em situações de conflitos. Sendo possível identificar homenagens a essas mulheres na forma de esculturas em pedra e bronze ao redor do mundo associadas a esses momentos.

A imagem dessas esculturas culminou no trabalho proposto e induziu a seguinte reflexão: “o que as imagens de esculturas querem? Elas gostariam de exercer alguma maestria sobre o espectador”?

Porém, antes de nos determos neste questionamento, cumpre-nos outro, que seria: Quem são as mulheres representadas nessas esculturas? O que nos permitiu seguir em busca do objetivo proposto, de analisar as esculturas.

No percurso da análise das esculturas, foi possível perceber a necessidade de utilizar o método proposto, no sentido de encontrar os vestígios necessários, que nos permitisse identificá-las. O que gerou algumas dificuldades, por não ter a possibilidade de estar próxima a escultura, sendo utilizada como recurso a fotografia, limitando o campo de visão, acerca de alguns elementos que nos desse a certeza por meio do olhar, o que nos fez avançar em busca de textos acerca das imagens apresentadas, bem como a pesquisa nas imagens em todos os ângulos encontrados.

O que levou a observação de detalhes que nos aproximaram de enfermeiras, pois foram encontrados elementos simbólicos que as identificavam como tais, a saber: véu, símbolo da cruz, e a identificação nas placas das esculturas como enfermeiras, o que nos permitiu a assertiva, de que as mulheres representadas em pedra e bronze em espaços públicos eram enfermeiras.

Nesse entendimento, ao observar a posição das imagens, foi possível identificar semelhanças, e na busca dessa confirmação, foram feitos recortes nas imagens, partindo do macro para o micro, como propõe a semiótica, tendo foco nos gestos em diálogo com *Pietà*, pois a *Pietà* de Michelangelo, tem em si uma

representação de mãe e filho, que ao ser comparada com as esculturas das enfermeiras, são similares, pois elas se encontra com o soldado ferido nos braços.

Ademais, o método Warburgiano, que se propõe a estudar os gestos e movimentos, nos permitiu, ao dispormos as imagens por meio de pranchas, em plano negro, identificar o movimento das imagens em *pathosformel* com *Pietà*. Assim, a verossimilhança se encontra também pela mobilização das emoções, pois *Pietà* tem em si um místico que envolve a imagem.

Sua temporalidade não impediu que ela, fosse uma forma sobrevivente e *fantasmal* sobre as enfermeiras, pois ao aproximarmos as esculturas se identificou a verossimilhança entre elas. Dito de outra maneira, a representação em pedra e bronze das enfermeiras na gestualística são, similares a de *Pietà*. Isto implicou no entendimento de sacralização da imagem da enfermeira em espaços públicos, com foco no cenário de conflito, que decodificada representa alguém que se doou pelo próximo, em detrimento de si, pela entrega, solicitude e morte, pelo bem do outro.

Desta forma, identificamos os seguintes itens em verossimilhança com a imagem completa e também de forma fragmentada: indumentárias próximas de ambas os personagens, posicionamento das mãos, braços e pernas, bem como a inclinação da cabeça do homem e o leve reclinar da cabeça da mulher, os braços caídos ou as mãos voltadas para cima ou amparando o corpo do outro nos monumentos, detalhes que chamaram atenção, permitindo uma releitura das esculturas.

O que levou a análise e discussão acerca da expressão artística, cultural e histórica do contexto, e também sobre a intenção da homenagem, sendo possível identificar a presença marcante de ambos os sexos em uma posição e gesto similares.

Na compreensão de que essas imagens de esculturas são mulheres, enfermeiras, retornamos ao questionamento proposto, acerca do que as esculturas querem?

Podemos dizer que o que elas querem, é o que lhes falta, “o poder”, o poder de ser , de fazer, de dominar.

O poder que foi suprimido há décadas na história de vida das mulheres, que querem, mas que como esculturas são impotentes, às vezes sobre o cuidar, ou sobre a morte, pois mesmo dando o melhor de si, acontece para todos, sem distinção.

Desta forma, penso que elas gostariam de exercer sua maestria, sobre o espectador, no sentido de dominar, de prender na observação, por meio do gesto e do sutil movimento do fazer, impresso na escultura. Maestria sobre o leigo, que observa sem buscar nada aparente, pois não tem o entendimento do que buscar.

Elas gostariam de exercer maestria sobre os que simplesmente passam, e as ignoram, como se nada fossem. Sobre os enfermeiros, que são espectadores que fazem projeção na escultura e observam os detalhes do cuidar petrificado. Na sua impotência, refletindo sobre o cuidado prestado, assombrando. Assim como, assombradas são as esculturas por um passado sacralizado pela gestualidade de *Pietà*.

Desta forma, a hipótese dita nas primeiras laudas deste estudo, que as esculturas, em pedra e bronze, de enfermeiras são fantasmas gestuais de *Pietà*, que podem dialogar com espectadores nos espaços públicos, aqui se torna tese, pois ocorre diálogo, direta ou indiretamente, com os espectadores, sejam eles: enfermeiros, passantes, leigos, admiradores cada um com seu modo de ver, dialogam com as esculturas. Por outro lado, mesmo aqueles que as ignoram despercebidamente, elas estão sempre postas a ouvi-los para um possível diálogo, pois elas querem exercer a sua maestria mesmo que seja com o silêncio, pela gestualidade.

Sendo assim, apresenta-se um esquema para melhor visualização do leitor, como síntese da pesquisadora, que se refere à similaridade da gestualidade a cerca das esculturas, quando elas se encontram em um mesmo plano e com os corpos do mesmo lado.



Figura n. 45- Síntese das imagens

Mediante o dito, o estudo teve por foco a gestualidade como uma das formas de linguagem (não verbal), mas isto não impede que outras leituras, ou releituras possam ser atribuídas às esculturas analisadas. Isto não significa neste momento refutar a tese, mas deixar sobre ela o aspecto *fantasmal* do não dito como desdobramentos *sintomal* no sentido de se pensar o poder da imagem, como uma das representações da enfermeira.

Pensar nesta possibilidade é abrir um canal imagético do que de fato querem as imagens, o que elas querem conosco? O que elas têm para nos contar? Segredos, ilusões, festiches, são possibilidades, de categorias analíticas a serem desveladas, pois nem tudo que se vê pode ser o que se acredita ser. Isto irá

dependem do modo de ver de cada um, o que implica na pluralidade da cultura visual do texto e contexto que elas se inserem.

O que nos remete a reflexão sobre o movimento do gesto de cuidar, ao amparar o outro, sendo possível identificar uma presença *fantasmal* da *Pietà*, ao assombrar nas similitudes pela rememoração inconsciente da sobrevivência da fórmula de *pathos* sobre as esculturas das enfermeiras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J.F. **A Bíblia Sagrada**. Revista e atualizada no Brasil. 2 Ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

ANDRÉ, R. G. **Entre o mito e a técnica: representações de natureza em fontes fotográficas**. Dissertação (História). UNESP, Assis, 2006.

ANDRÉ, R. G. **Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e pesquisa histórica**. Revista Domínios da Imagem. Ano III, N. 05, Nov., 2009, p. 153-162.

ARAUJO, Silvera Vieira. **História social e história cultural e suas influências na produção historiográficas sobre cidades no Brasil**. PPGH/UFCG. 2014.

ARGAN, G. C. **De Michelangelo ao futurismo**. Tradução de Wilma de Katinsky. voll. 3. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

ARRUDA, Lilian. **Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo**, Globo Livros, 2007. Disponível em <http://books.google.com.br/> acesso em 21/12/2014.

AVILA OLIVARES, J.A. **Os sinais iconográficos de reconhecimento público de Enfermagem em Espanha: sua importância e significado**. Cultura de cuidados (edição digital) 18, 38, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7184/cuid.2014.38.12>>

BAITELLO, J.R, Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, Jose Eugenio; PAIEIRO, Denise; (Orgs.) **Os Símbolos Vivem mais que os Homens**. São Paulo. Annablume, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Os Sentidos Da Gestualidade: Transposição e Representação Gestual**. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 8.n.2, dezembro de 2010.

BARTHOLOMEU, C. **Dossiê Warburg**. Organizador Cezar Bartholomeu, 2014, disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf

BELTING, Hans. **Semelhança de presença: a história das imagens antes da era da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BELTING, Hans. **Por uma Antropologia da imagem**. Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. Disponível em <http://www.academia.edu/7132650/Belting_por_uma_antropologia_da_imagem> acesso em 09/09/2015.

BERNADES, M.M.R; GOMES, A.M.T; SANTOS, E.I; PORTO, F. **Análise Iconográfica Articulada**. Ver. Enferm. UFRJ, Rio de Janeiro, 2014, mar/abr;22(2):187-92.

BERNARDO, G. **Os Gestos De Vilém**. Editora Annablume, 2015. Disponível em http://www.annablume.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=233:gestos&catid=6:site Acesso em 25/05/2015.

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

BLECH, B. e DOLINER, R. **Os segredos da capela Sistina**. Objetiva, 2009. Disponível em <http://pt.slideshare.net/hugoekelly/os-segredos-da-capela-sistina-benjamin-blech-roy-doliner>

BOFF, L. **O "ponto Deus" no cérebro**. Adital – Noticias da America Latina, 2014. Disponível em <http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=PT&cod=10132> Acesso em 23/12/2014.

BOURDIEU, P. Efeitos de lugar. In: Bourdieu, P. (org.) *A miséria do mundo*. Petrópolis . Vozes. 1997b

BURKE, Peter. **A Escrita a história: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

_____, P. **O que é Historia Cultural?** Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2005.

_____, P. *A Historia cultural não é algo novo, vem sendo cunhada a mais de 200 anos na Alemanha*, 2005.

_____, P. **O Renascimento Italiano**, São Paulo- Nova Alexandria, 2010.

BURUCUA, J. E. **Historia, arte, cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Fundo de Cultura Econômica, Buenos Aires, 2003.

BURUCUA, J. E. **Historia, arte, cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Fundo de Cultura Econômica, Buenos Aires, 2003. Resenha de LEHMKUHL, Luciene. **O lugar da imagem no local da reinstalação warburguiana** Art. Cultura. Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 227-232, jul.-dez. 2005.

CARDOSO e MIRANDA. **Anna Justina Ferreira Nery: Um Marco Na História Da Enfermagem Brasileira**. R. Bras. Enferm , Brasília, v 52, n 3, p. 339-348, Julset 1999

CAPELO, T. **Renascimento e seus Principais Artistas: Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio**. ETEC Jornalista Roberto Marinho. Abril/2013. Disponível em <https://etecjrmpavt4.files.wordpress.com/2013/05/tayane-capelo1.pdf>

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**/Michel de Certeau; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CEREJEIRA, T.L.T. **Áudio-descrição da Escultura “Pieta” de Miguelangelo Buonaroti**. Blog Arte Descrita – www.artedescrita.blogspot.com, Natal-RN, mar/2012.

CHARLES, H. Michael Angelo Buonarroti. **O Projeto Gutenberg**. EBook de Michael Angelo Buonarroti 2006. disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/19332/19332-h/19332-h.html>> acesso em 22/10 /14.

CONTI, F. **Como Reconhecer a arte no renascimento**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1986.

CURY, A. J. **Análise da inteligência de Cristo: o Mestre dos Mestres**. São Paulo: Academia de Inteligência, 1999, 232p.

DELICADO, A.O. **Historia Geral da Arte I**. Biblioteca Virtual da Associação Acadêmica da Universidade Aberta. 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas**. Rio de Janeiro. Editora contraponto, 2013.

DOMINGUES, Claudio Moreno. **O Olhar de Quem Olha: Cultura Visual, Arte e Mediação na Aula de História - o uso da imagem na construção do conhecimento histórico**. São Paulo: Instituto de Artes - IA, Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2006 (mestrado).

DUARTE, I. B. **A fecundidade ontológica da noção de cuidado**. De heidegger a Maria de Lourdes Pintasilgo. Universidade de Évora, ex æquo, n.º 21, 2010, pp. 115-131.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1998.

DROID, R. **Ética: uma primeira conversa**. Martins fontes. São Paulo, 2012.

EDITORA ABRIL. **Michelangelo**. Abril Coleções. Tradução de Carla Luzzati e Elke Silvério. São Paulo: 2011. 160 p. (Coleção Grandes Mestres, v. 4).

ELI, Marcos. **Renascimento**, 2014. Disponível em <http://fazendohistorianova.blogspot.com.br/2014/09/renascimento.html> Acesso em 23/12/2014.

FENELON, Déa Ribeiro. **Cultura e Historia Social: Historiografia e Pesquisa**. Artigo apresentado em Palestra no Programa de Pós Graduação da UNESP. São Paulo. Dez. 1993.

FERNANDES, Cássio da Silva. **Aby Warburg Entre A Arte Florentina Do Retrato E Um Retrato De Florença Na Época De Lorenzo De Medici**. História: Questões & Debates, Editora UFPR, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004.

FERREIRA, A.B.H. Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa, 3 Ed. 1999

FLUSSER, V. **Los gestos. Fonmenología y comunicación.** Editorial . Herder. Barcelona, 1994.

FONSECA, E. PORTO, F., **Fac-símile na pesquisa em história da enfermagem obstétrica: inauguração da capela da Pró-Matre (1923).** R Pesq. Cuid. Fundam. [serial in the internet]. Out 2010 [cited 2011 out 17]; 2(4):1495-1505. Available from: http://www.seer.unirio.br/index.php/cuidadofundamental/article/view/1315/pdf_236.

FURNHAM, Adrian. **Linguagem corporal no trabalho.** São Paulo: Nobel, 2001. Disponível em <http://books.google.com.br/> acesso em 21/12/2014.

GEBAUER, Günter; Wulf, Christoph. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas.** Annablume. São Paulo, 2004.

GINZBURG, C. **Olhos de Madeira: Nove Reflexões sobre a Distância;** tradução de Eduardo Brandão. São Paulo. Companhia das Letras. 2001.
GINZBURG, C. **Investigando Piero.** São Paulo. Cosac Naify. 2010.

GINZBURG, C. **Medo, reverência, terror – quatro ensaios de iconografias políticas.** São Paulo. Companhia das Letras. 2014.

GIOVANNINI, Claudio. Rascunhos de Michelangelo são fotografados em sala secreta na Itália. AFP, G1, POP e ARTE, 2013 Disponível <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/06/desenhos-de-michelangelo-sao-fotografados-em-sala-secreta-na-italia.html> em acesso em 22/01/15.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica.** 4 edição. São Paulo. Martins Fontes. 2007.

GREEN, J. **Artistas Famosos: Michelangelo.** São Paulo: Callis, 1998.

GUERREIRO, A. **Aby Warburg e os arquivos da memória.** Enciclopédia e Hipertexto, 2015. Disponível em <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>
Guerra de Secessão dos Estados Unidos. In Britannica Escola Online. Enciclopédia Escolar Britannica, 2015. Web, 2015. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/480589/Guerra-de-Secessao-dos-Estados-Unidos>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2015.

GUGLIELMI, Anna. **A Linguagem Secreta do Corpo: a comunicação não verbal.** Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HALL, James. **Um Café com Michelangelo –** São Paulo: Arx. Saraiva, 2009, 140 pag.

HOBBSAWN E, RANGER T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

HOLROYD, C. **Michael Angelo Buonarroti. O Projeto Gutenberg** EBook de Michael Angelo Buonarroti. Londres, Duckworth and Company New York Filhos de Charles Scribner, 2006.

HUPKA, R. **Michelangelo, Pieta**. Photographed by Robert Hupka. 1975. Disponível em <http://www.amazon.com/Pieta-Robert-Hupka/dp/0898707714>

SCHOLLHAMMER, K.E. **A sobrevivência de Aby Warburg**. O globo [internet] 2012. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/09/08/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.asp> acesso 02/06/15.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KENEDY, J. **E Se Jesus não Tivesse Nascido?** São Paulo: Editora Vida, 2003.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

LEAL, E. **O Mármore da Pieta de Michelangelo**, 2010. Disponível em <http://arteemerson.blogspot.com.br/2010/05/o-marmore-da-pieta-de-michelangelo.html>, acesso em 29/07/12.

LE GOFF, J. **História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão. ... [et al.] -- Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA FILHO, Mathias de Abreu (tradução). Coleção Gênios da Arte-Barueri, SP: Girassol; Madri: Suesaeta Ediciones, 2007, 96 pag.

LOPES, R.J. **Os Medici: a grande família**. Editora Abril, 2009. Disponível em <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/medici-grande-familia-485434.shtml>> acesso em 22/01/15.

LURIE, A. **A linguagem das roupas**. Artimídia. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAKOWIECHY, Sandra. **Representação: a palavra, a ideia, a coisa**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, [S.l.], v. 4, n. 57, p. 2-25, jan. 2003. ISSN 1984-8951. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181>>. Acesso em: 30 Jan. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/2181>.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

MAUD, Ana Maria. **Imagens de passagem: Fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950**. Trabalho apresentado na mesa-redonda: Religião, Imagem e Representação – VIII encontro regional da ANPUH, 2014.

MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em Movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MENESES, U.T.B. **História e imagem: iconografia/iconologia e além**. In: Novos Domínios da História. CARDOSO, C.F. e VAINFAS, R. (orgs.), Elsevier. São Paulo. 2012. PÁG. 243-262.

MITCHELL, W.J.T. **O que as imagens realmente querem ?** In: Pensar a imagem – ALLOA, E. Belo Horizonte. Editora Autentica, 2015.

MLA, citação. Kirsch, Johann Peter. "**Girolamo Savonarola**." The Catholic Encyclopedia. Vol. 13. New York: Robert Appleton Company. 1912. Acesso em 08 março de 2015 <<http://www.newadvent.org/cathen/13490a.htm>>.

NASCIMENTO, F. T.M. **A Construção Do Conceito “Cuidado De Enfermagem” (1860- 1922)**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa De Pós-Graduação Em Enfermagem E Biociências – Doutorado/ PPGENFBIO. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

NETO, M. **A produção da crença na imagem da enfermeira da cruz vermelha brasileira no período da primeira guerra mundial (1917-1918)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Enfermagem - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

_____, M. **Aleitamento materno e cuidado nos modos de ver pela janela de *Madona Litta de Da Vinci***. Tese de Doutorado apresentada ao Programa De Pós-Graduação Em Enfermagem E Biociências – Doutorado/ PPGENFBIO. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

_____, M. **Imagens da Igreja de Toledo-Espanha**. Arquivo pessoal. Setembro de 2014.

NEVES Andréia, PORTO Fernando. **Mística Da 13a Estação Da Via Sacra: Possível Representação De Cuidado** [internet]. Rio de Janeiro (br); 2014 [Acesso em: 03/09/2014].

NUNES, Daniela. **Pesquisa Historiográfica Desafios e Caminhos**. Revista de Teoria da História Ano 2, Número 5, junho/ 2011 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892

OLIVEIRA, Ellen dos Santos. **O que é mimese?** Fazendo letras. 2015. <http://fazendolettrasflf.blogspot.com.br/2013/05/o-que-e-mimese_4156.html> acesso em 03/12/15

OLIVEIRA NETO, M, PORTO F.R, **Nascimento SA**. Application of semiotics in the analysis of facsimiles: a documentary research. Online braz j nurs [periodic online]. 2012 Dec [cited year month day]; 11 (3):848-64 . Available from:

<http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/article/view/3705> acesso em 21/12/2014.

PAIM, S. **Nos Passos de Maria**. 2 Ed. Missão Primícia, Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 2005.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PENNA, F. A. **Ensino De História: Operação Historiográfica Escolar**. Tese de Doutorado apresentada a Universidade federal do Rio de Janeiro centro de filosofia e ciências humanas faculdade de educação programa de pós-graduação em educação, 2013.

PERROT. M. **As mulheres ou silêncios da história**. São Paulo (Bauru).EDUSC. 2005.

PERES, M.A.A e BARREIRA, I, A. **Significado dos Uniformes De Enfermeira Nos Primórdios Da Enfermagem Moderna**. Escola Anna Nery Revista de Enfermagem, vol. 7, núm. 1, abril, 2003, pp. 25-38, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PIER, V. **A Pietà de Villeneuve-les-Avignon Enguerrand Quarton** (conhecido 1444-1466). Disponível em <http://www.panoramadelart.com/la-pieta-de-villeneuve-les-avignon>, acesso em 15/10/2014.

PIETROFORTE, A.V. **Semiótica Visual – os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto; 2004.

PONGE, Geneviève. **Uma interpretação muito original do tema da Pietà**. Disponível em <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-pieta-de-villeneuve-les-avignon>, acesso em 15/10/2014.

PORTO, F. E SANTOS, T. C. F. **A Enfermeira Brasileira Na Mira Do Clique Fotográfico (1919-1925)**. In: História da Enfermagem Brasileira – lutas, ritos e emblemas. PORTO, F. e AMORIM, W. (orgs.). Rio de Janeiro. Aguiá Dourada. 2007. Pág. 25-188.

PORTO, F.; SANTOS, T. C. F. **A Romaria ao Túmulo de D. Anna Nery: Uma Tradição inventada para a Enfermagem Brasileira (1924-1926)**. In: Revista Enfermería Global, Espanha. Volume 7. 2005.

PORTO, F. e SANTOS T. C. F. **“O Rito e os Emblemas na Formatura das Enfermeiras Brasileiras no Distrito Federal (1924-1925)**. Esc. Anna Nery Rev Enferm. 2009 abr-jun; 13 (2): 249- 55.

PORTO E MIRANDA. **Imagem da Enfermeira na Primeira Guerra Mundial**. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=wwO31rX4rzA> > Acesso em: 18 mar. 2015.

PORTO, NETO E MAGALHÃES, **Pietà: a representação imagética do cuidado**. Trabalho apresentado no III Simpósio Ibero-Americano de História da Enfermagem

na mesa redonda intitulada “Historia y Fenomenología: la vivencia de los cuidados a través del tiempo”. Alicante, 24 de novembro de 2011.

PORTO E OGUISSO. **Os Elementos Simbólicos Do Monumento A Anna Nery No Rio De Janeiro**, Rev Gaúcha Enferm., Porto Alegre (RS) 2011 dez;32(4):719-26.

PORTO, F. **Os Ritos Institucionais e a Imagem Pública da Enfermeira Brasileira na Imprensa Ilustrada: O Poder Simbólico no *Click* Fotográfico (1919-1925)**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Enfermagem Anna Nery. 2007.

PORTO, Fernando. **Enfermagem: Cruz Vermelha Brasileira e Anna Nery**. São Paulo, 2009. Relatório de pesquisa (Pós-doutorado) - Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo, 2009.

RAMOS, M.. **Fotografia e arte: demarcando fronteiras**. Contemporânea, Local de publicação (editar no plugin de tradução o arquivo da citação ABNT), 7, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/359>>. Acesso em: 28 Fev. 2015.

ROMERO, E ,L, G. **O Gesto Como Imagem e a Imagem como Gesto**. Tese de Doutorado apresentada a Pontifica Universidade Católica de São Paulo, 2009.

RUBEN,D.C.R. **Jesus uma pessoa Politraumatizada Medicina Interna - Cuidados Intensivos**. Barranquilla, Colômbia 2003. Disponível em <<http://www.acidigital.com/fiestas/semanasanta/fisiopatologia.htm>>

RICOUER, P. **A Memória, a Historia, o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007

RICOEUR, P.A **O si mesmo como o outro**. Tradução: Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1990.

SALOMÃO, Graziela. **Biografia de Michelangelo**. Revista Época. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT731631-1655,00.html> acesso em 14/09/14.

SANCHEZ, Andre. **Afinal, quem é Jesus Cristo? Esboçando Ideias, Cristianismo Simples**, 2012. Disponível em <http://www.esbocandoideias.com/2012/09/quem-e-jesus-cristo.html>

SANTOS, R. M. **História Cultural e Semiótica da Cultura: Um Diálogo Possível**. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo, 2011, N.17, p.131-141.

SCHUMAN, K. E PAXTON, R. **O Método Michelangelo**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2008.

SCHOLTT, R. **Michelangelo**. London Thames and Hudson. Translate and adapted from the German By Constance.1963.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **A sobrevivência de Aby Warburg**. O globo-on line, 2012. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/09/08/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.asp> acesso 02/06/15.

SILVA, G. C. R. **Olhos que ouvem... Mãos que falam. Aprendizagem da Língua Gestual Portuguesa por parte de Alunos Ouvintes**. Revista científica – ESEC. Português: Investigação e Ensino Número temático - dezembro 2012.

STERLING Charles, **Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon**, Paris, 1983. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-pieta-de-villeneuve-les-avignon> acesso em 25/04/2014.

SMARJASSI, C. **O Pensamento Ético de Paul Ricoeur como Fundamento para o Ensino Religioso Emancipatório e Solidário**. In: X Congresso Nacional de Educação – EDUCERE. I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação – SIRSSE. Paraná - Curitiba, 2011. Disponível em: http://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/4381_2322.pdf

TEIXEIRA, F.C. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. História da historiografia. Ouro preto. Número 05, setembro, 2010, 134-147.

VASARI, G. **Vidas dos Artistas**. Ed. De Lorenzo Torrentino. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VASARI, G. **Vida de Michelangelo Buonarroti: Florentino, pintor, escultor e arquiteto**. Campinas. Editora Unicamp, 2011.

VIGARELLO,G. **Historia do Corpo da Renascença as Luzes**. Petrópolis-RJ:Vozes. 2010. SCHOLTT, R. Michelangelo. London Thames and Hudson. Translate and adapted from the German By Constance.1963.

ZWERDLING, M. **Postcards of Nursing: a Worldwide Tribute**. By Lippincott Williams e Wilkins. Philadelphia, 2004.

Biografia - "Gênios da Pintura" do Círculo do Livro Disponível em <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=197>> Acesso em 07/10/14.

WARBURG, A. **História de Fantasmas para gente grande - escritos, esboços e conferências** Tradução: Lenin Bicudo Barbara. Coleção história social da arte. EBook. Companhia da Letras. 2015.

WEISER, Kathy. Legends of America - **American History, Mary Bickerdyke - A Civil War Hero**, updated August, 2010. Disponível em <<http://www.legendsofamerica.com/ah-marybickerdyke.html>> acesso em 09/11/15.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema de evolução dos estilos na arte mais recente**. 4ª Ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Fontes da Web

SAVANAROLA. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-09-14]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$savanarola](http://www.infopedia.pt/$savanarola)>. <http://www.bibliaonline.com.br/> acesso em 15/10/14.

Guerra do Vietnã. In Britannica Escola Online. Enciclopédia Escolar Britannica, 2015. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/482804/Guerra-do-Vietna>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2015.

Disponível em <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/coroa/> acesso em 26/12/2014.

Disponível em <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/64664/Mary-Ann-Bickerdyke> acesso em 08/02/15

<http://dicionario.sensagent.com/indiana/pt-pt/> acesso em 30 09 15

Disponível em <http://www.publicartboston.com/content/army-nurses-memorial> acesso em 22/04/2015

You tube. Fronteiras do pensamento - Carlo Ginzburg, parte I, setembro de 2012. [Video file]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QKdfsVBP20E>> acesso em 01/12/2015.

GRECICO, Andrei. **A importância do google**, 2015. Disponível em <http://empreendedorx.com.br/internacional/a-importancia-do-google> acesso em 01/12/15.

Referências das notas de rodapé

BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente** - Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/57970484/BAXANDALL-Michael-O-olhar-Renascente-Pintura-e-Experiencia-Social-da-Italia-da-Renascenca#scribd> acesso em 21 09 15.

MOREIRA, D. **A Coroa De Espinhos Em Jesus**. Tribuna Distrital, 2012. Disponível em http://www.tribunadistrital.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=477:a-coroa-de-espinhos-em-jesus&Itemid=650 > acesso em 21 09 15.

LOPES, R. J. Os Medici: a grande família. Aventuras na história para viajar no tempo. Publicado em 20/07/2009. Disponível em <
<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/medici-grande-familia-485434.shtml>> acesso em 18/01/2016.

ZUGIBE, F. T. A Crucificação de Jesus. As conclusões surpreendentes sobre a morte de Cristo na visão de um investigador criminal. Ideia e Ação, 2008.

Referencia das Imagens

Mother Galesburg. Disponível em
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/64664/Mary-Ann-Bickerdyke> acesso em 08/02/15

Women of the South Monument
<https://www.flickr.com/photos/bamaboy1941/13979542313> acesso em 09/11/15

Monument Women
http://peace.maripo.com/x_us_in.htm acesso em 30 09 15

The Civil War Nurses Memorial - Disponível em <http://civilwartalk.com/threads/civil-war-women-monuments.115120/> acesso em 09 11 15

Homenagem a Florence Nightingale
<http://www.victorianweb.org/sculpture/walker/11.html> acesso em 09 11 15

Vietnam Women's Memorial - Disponível em <http://wikimapia.org/11889420/WWII-Doctors-Medics-Nurses-Monument> acesso em 06/02/15

Enfermeiras Voluntárias – fotografia realizada em maio de 2015. Autora – Neves, A.

Anna Nery - PORTO, Fernando e OGUISSO, Taka. Os elementos simbólicos do monumento a Anna Nery no Rio de Janeiro, Brasil. *Rev. Gaúcha Enferm.* [online]. 2011, vol.32, n.4, pp. 719-726. ISSN 1983-1447. <http://dx.doi.org/10.1590/S1983-14472011000400012>.

Infirmières françaises Monument - Disponível em <
http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.cndp.fr%2Fcrdp-reims%2Fmemoire%2Flieux%2F1GM_CA%2Fmonuments%2Finfirmieres_reims%2Finfirmieres_1924.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.cndp.fr%2Fcrdp-reims%2Fmemoire%2Flieux%2F1GM_CA%2Fmonuments%2Freims_infirmieres.htm&h=426&w=300&tbnid=i4bjVEGDPRQVRM%3A&docid=ggrMuBWiaGkyeM&ei=tr-sVpqlcX4wgSOpb4BQ&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=576&page=1&start=0&ndsp=29&ved=0ahUKEwia2LyC19HKAhVFvJAKHY7SDV8QrQMIIITAA > acesso em 30/01/2016.

Exchange Newsroom War Memorial – Disponível em

<http://www.writers.warpoetry.co.uk/readers/exchange-newsroom-war-memorial-liverpool> - acesso em 16/01/2016.

Eladia Fernández-Espartero y Blanco

<<http://himetop.wikidot.com/eladia-fernandez-espartero-y-blanco-s-monument>>
acesso em 16/01/2016.

Monumento da Rússia

Disponível em <https://europebetweeneastandwest.wordpress.com/2014/06/>acesso em 30 09 15

<http://mk.tula.ru/news/n/38565/> acesso em 30 09 15

Пам'ятник медичним працівникам(Севастополь) - Monumento aos médicos e enfermeiros em Sevastapol - Disponível em <<http://wikimapia.org/11889420/WWII-Doctors-Medics-Nurses-Monument>> acesso em 16/01/2016.

Memorial to Florence Nightingale - Disponível em <<http://myweb.tiscali.co.uk/speel/sculpt/walkerag.htm>. acesso em 30/01/2015

Pomnik Sanitariuszki

https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_Sanitariuszki_w_Ko%C5%82obrzegu acesso em 16/01/2016.

Monument to Australian Army nurses – Disponível em <<http://www.battleforaustralia.org/Theyalsoserved/AustArmNurses.html>> acesso em 16/01/2016.

ANEXO 1 - Matriz de Análise das Esculturas (Adaptada de PORTO, 2007)

1 - Dados de Identificação

- País de Localização da Escultura:
- Identificação da Obra
- Ano de conclusão da construção:

2- Dados para o Plano de Expressão

- Autor da obra:
- Relação do texto da Web com a escultura:
- Inscrição nas placas dos monumentos
- Identificação do Tipo
- Estrutura:

3 -Dados para o Plano de Conteúdo

- Descrição do local em que se encontra a imagem:
 - Pessoas esculpidas:
 - Tema da escultura:
 - Atributos:
- Pessoais: