



4 A PLURALIDADE DO OLHAR DE ALUNOS/AS DO 9º ANO SOBRE A SEXUALIDADE E GÉNERO EM OBRAS DE ARTE NOS MUSEUS DO PRADO E RAINHA SOFIA

Eugénia Aragão, Henrique Matos, Alexandra Lago, Graça Pereira, & Teresa Vilaça

Introdução

Este estudo baseia-se nos pressupostos de Foucault (1999) sobre o dispositivo da sexualidade. Foucault associa à sexualidade um dispositivo histórico, constituído como uma criação discursivo-institucional, cuja função seria o controle dos indivíduos e das populações. Na sua perspetiva, a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a formação dos conhecimentos, os controles e as resistências encadeiam-se uns nos outros segundo algumas grandes estratégias de ‘saber’ e ‘poder’ que atuando sobre os corpos e populações produzem normatizações e modos de vida (Foucault, 1984). Neste sentido, segundo Foucault (1984) as práticas discursivas e não-discursivas contribuem para a construção do dispositivo da sexualidade que é:

Um conjunto heterogéneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitectónicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (p. 244)

Tendo estes pressupostos presentes, os museus de arte configuram-se como dispositivos culturais que se assumem como fontes privilegiada para a criação e controle das regras que constroem os discursos sobre o que é considerado arte. Como um espaço social e cultural, a seleção e organização das diferentes formas de arte, as críticas dos especialistas em arte e as formas como os museus ensinam a interpretar e apreciar esteticamente as suas obras e o que elas expressam, estabelecem, num

Aragão, E., Matos, H., Lago, A., Pereira, G. & Vilaça, T. (2017). Pluralidade do olhar dos/as alunos/as do 9º ano sobre a sexualidade e género em obras de arte nos museus do Prado e Rainha Sofia. In T. Vilaça, C. Rossi, C. Ribeiro, & P. Ribeiro (Eds.), *Lições Aprendidas na Formação e Práticas Docentes na Educação em Sexualidade* (pp. 177–196). Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho.

contexto de aprendizagem não-formal, as regras para estabelecer valorizar e manter determinadas normas sociais e culturais.

Partindo destes pressupostos teóricos e dos que serão referidos durante a descrição da intervenção pedagógica, tanto se pode trabalhar as diferentes dimensões (biológica, psicológica, ética, social/ cultural/ histórica) da educação em sexualidade num contexto de aprendizagem formal ao ensinar nas escolas Ciências, História ou Educação Visual, como num contexto de aprendizagem não-formal ao recorrer a um museu de arte como um dispositivo cultural, tal como se configuram o Museu do Prado e o Museu Rainha Sofia. Neste contexto, a proposta pedagógica que aqui se apresenta e avalia surgiu a partir da participação na oficina de formação contínua de professores “(Auto) supervisão e uso pedagógico de telenovelas em educação em sexualidade e género”, realizada no Instituto de Educação da Universidade do Minho sob a responsabilidade da Doutora Teresa Vilaça com a colaboração da aluna de doutoramento Elizane Andrade e a supervisão da implementação do projeto educativo elaborado no final da formação pela Doutora Teresa Vilaça. Durante as sessões presenciais na universidade (25 horas) emergiram vários questionamentos acerca da utilização de telenovelas como dispositivos pedagógicos e dos significados culturais e históricos desta forma de arte cinematográfica para a promoção dos direitos sexuais como direitos humanos, saúde sexual e reprodutiva e igualdade de género e relações de poder.

Assim, do ponto de vista metodológico, um grupo de professores do Agrupamento de Escolas Monsenhor Elísio de Araújo, no Pico de Regalados, Braga, planificou dois projetos interdisciplinares de educação em sexualidade orientados para a ação de promoção da saúde sexual individual e da comunidade, seguindo a metodologia IVAM (Vilaça, 2017), recorrendo a dispositivos culturais, que abordaram uma grande variedade de temas das disciplinas de Ciências, História, Inglês e Educação Visual relacionados com a educação em sexualidade e género. Mais concretamente, foram estabelecidos pontos de ligação entre o projeto que envolveu a telenovela “Gabriela Cravo e Canela” realizado no ano letivo 2014-2015 e alguns quadros do Museu de Prado e do Museu Rainha Sofia visitados pelos alunos do 9º ano de escolaridade no ano letivo 2015-2016. Partimos da construção de um guião de observação das obras de arte dos museus do Prado e Rainha Sofia, em Espanha, para promover a análise crítica das relações de poder e dos saberes sobre sexualidades e géneros percebidos pelos/as alunos/as nas obras de arte durante a visita de estudo aos museus.

Neste contexto, esta investigação sobre a nossa prática pedagógica tem como objetivos caracterizar a percepção dos/as alunos/as sobre: 1) as relações de poder evidenciadas nas relações de género retratadas nas obras de arte; 2) o tipo de controlo social exercido sobre a mulher na arte de diferentes épocas; 3) a opinião dos alunos e alunas sobre a estratégia pedagógica seguida.

Metodologia

Prática pedagógica. Em trabalho cooperativo com professores e professoras de diferentes disciplinas (Ciências, História, Educação Visual e Inglês), do mesmo ano de escolaridade, foi estruturado um guião de análise das obras de arte a visitar no Museu do Prado e Museu Rainha Sofia, em Madrid.

A metodologia seguida nos dois museus foi a metodologia proposta por Villalba e Aguilera (1998), que se caracterizou pelo desenvolvimento da ação pedagógica em três fases. Durante a primeira fase apresentou-se aos alunos uma série de questões, a maioria das quais poderiam ser resolvidas pela observação. Na segunda fase completou-se a história do quadro, ou de forma oral, ou através de atividades que o guião continha. Por último, na terceira fase, desenvolveram-se atividades que tinham como objetivo reforçar o que se viu durante a visita. O guião construído pela equipa de professores e professoras seguiu os princípios de Villalba e Aguilera (1998), incluindo assim os seguintes dados da obra: autor, título, material e técnica. Na parte dos conteúdos foram adaptados os guiões didáticos dos dois museus. Assim, no museu do Prado, os tópicos de análise incluíram visões do corpo humano, os protótipos de virilidade, maternidade, e sensualidade desde os gregos ao renascimento, passando pelos romanos e idade média. Em cada período, trabalhou-se, ainda, o carácter oscilante da beleza, tanto feminino como masculino, a imposição dos estereótipos, a tirania da moda e as emoções. Este guião foi distribuído aos/às alunos/as previamente à visita aos museus, tendo-lhes sido solicitado que tomassem notas em relação às questões lá levantadas. O guião elaborado para a visita continha os elementos didáticos mais relevantes da proposta, objetivos, conteúdos e avaliação. O objetivo foi construir um guião em que qualquer professor pudesse entender facilmente a proposta educativa para o adaptar ao seus próprios contextos. Antes da visita, nas aulas de Educação Visual e História, os alunos e alunas estudaram os autores e autoras das obras que iriam ser observadas nos museus.

A parte do guião da visita de estudo para o Museu do Prado, inclui a análise crítica de três temas a partir das obras de referência que a seguir se indicam: beleza; corpos feios e estranhos; emoções e sentimentos.

Beleza. No tema, beleza, foram elaboradas as seguintes questões: Como é que o conceito de beleza evoluiu? Como é que os artistas se articulavam com os anatomistas? Que modelos eram utilizados pelos artistas? Que técnicas de desenho e impressão utilizavam? Com este objetivo as obras “As três Graças” de Peter Paul Rubens e o “O imperador Carlos V e Furor”, de Leoni foram duas das obras utilizadas para analisar criticamente esta temática (Figura 1).

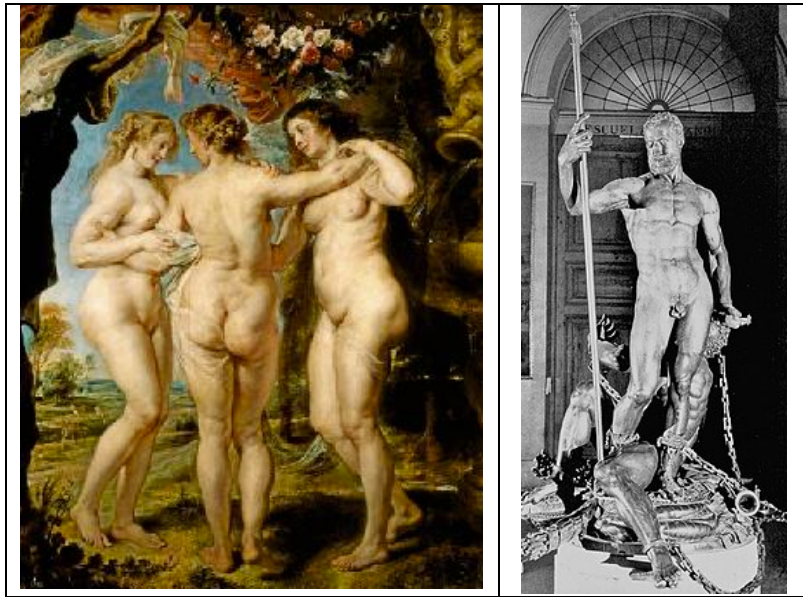


Figura 1. “As três Graças” de Peter Paul Rubens (A) e “O imperador Carlos V e Furor”, de Leoni (B) no Museu do Prado, Espanha

Corpos feios e estranhos. Fez-se, ainda, uma abordagem, pelos corpos feios e estranhos, com o objetivo de discutir: a associação estereotipada na sociedade entre fealdade e características negativas de personalidade e doenças hormonais e genéticas estudadas em Ciências Naturais. As obras elegidas para este fim foram “A barbuda de Peñaranda” de Sanches Cóton e “O menino de Vallecas” de Diego Velázquez (Figura 2).



Figura 2. “A barbuda de Peñaranda” de Sanches Cóton (A) e “O menino de Vallecas” de Diego Velázquez (B) no Museu do Prado, Espanha

Sánchez Cotán abordou o tema da mulher barbuda, em linha com o fascínio da nobreza do tempo para fenômenos humanos, retratando Brígida del Río, uma mulher com uma longa e luxuriante barba branca que, se não fosse pelo nome e suas roupas que convencionalmente a representam como uma mulher, poderia muito bem ter sido um sinal de travestismo. “El Nino de Vallecas”, é uma obra de extremo realismo desenvolvida por Diego Velázquez que retrata Francisco Lezcano, um dos muitos anões que faziam parte da corte espanhola com o objetivo de distrair e brincar com o príncipe. Segundo endocrinologistas Francisco provavelmente tinha sido acometido de cretinismo por apresentar extrema palidez, língua tendente à protrusão (que faz com que a boca permaneça entreaberta), nariz chato, pálpebras intumescidas e mãos com mixedema.

Emoções e os sentimentos. As emoções e os sentimentos que as obras de arte manifestam foram explorados com os alunos através do estudo da fisionomia e dos gestos que transmitem alegria e tristeza através das pinturas de Lorenzo Lotto “Micer Marsilio Cassoti e sua esposa”, de Francisco de Goya “O três de maio de 1808”, de Joachim Patinir e Quentin Massys “As tentações de S. António Abad”, de Hans Baldung Grien “As Idades e a Morte” e de Velasquez “O triunfo de Baco, Os bêbados” (Figura. 3).

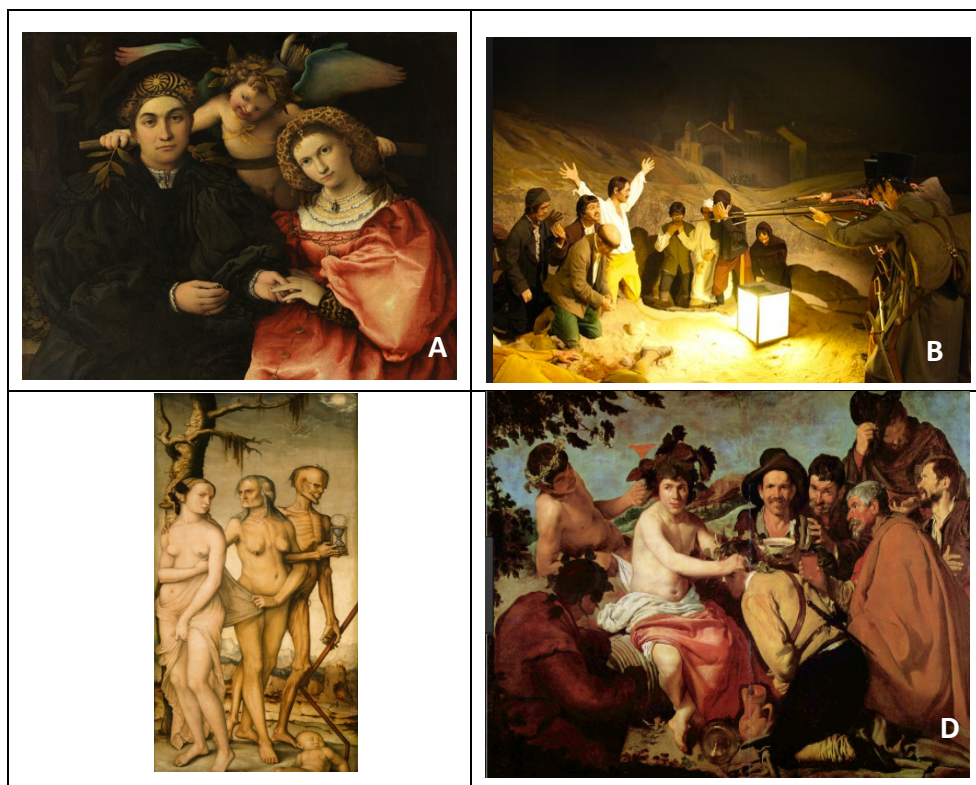


Figura 3. “Micer Marsilio Cassoti e sua esposa” de Lorenzo Lotto (A) “O fuzilamento a 3 de maio em Madrid” de Francisco Goya (B), “As idades e a morte” de Hans Baldung Grien (C), “O triunfo de Baco, Os bêbados” de Diogo Velasquez (D), no Museu do Prado, Espanha

Na figura 3 A observa-se Faustina vestida de vermelho, a cor preferida das noivas venezianas, a usar um colar de pérolas, símbolo da sujeição da mulher ao marido, conhecido na época como *vinculum amoris*. Como era costume em retratos matrimoniais, a subordinação da mulher ao marido explica a posição de Faustina, flanqueada e ligeiramente inferior à de Marsílio.

O quadro “O fuzilamento a 3 de maio em Madrid” (Figura 3 B) representa a noite de 3 de maio de 1808, quando os franceses derrubaram, em vários pontos de Madrid, os patriotas presos após a sua revolta no dia anterior contra as tropas francesas. De acordo com o Museo del Prado (2017), os madrilenos, com armas improvisadas, tentaram impedir a partida do palácio do último dos filhos, Dom Francisco de Paula, o filho mais novo de Carlos IV e Maria Luisa, que deveria ser levado a Bordéus para reunir com os seus pais. A “revolução” de Madrid determinou o início da guerra contra Napoleão e a repressão do exército francês. Os franceses ao prenderem e executarem indiscriminadamente inocentes e culpados, imediatamente revelaram aos olhos de todos o confronto sangrento e cruel que começou nesse dia entre espanhóis e franceses. As duas cenas escolhidas por Goya são muito significativas, representando o início da heroica resistência nacional e o sacrifício dos espanhóis. Na perspectiva de La Enciclopedia Biográfica en Línea (s.d.), Goya provavelmente testemunhou os trágicos eventos que pintou e tomou anotações no mesmo palco onde os tiroteios ocorreram. Na tela, os soldados encarregados da execução aparecem como autómatos despersonalizados, sem rostos e em formação perfeita e disciplinada. As vítimas, por outro lado, constituem um grupo agitado e doloroso, cujos rostos expressam o horror. Os cadáveres dos mortos estão empilhados e torcidos no chão cheio de sangue. Uma enorme lâmpada acendeu brilhantemente uma figura ajoelhada, vestida com uma camisa branca e com os braços levantados, que está prestes a ser baleada e que é o principal ponto de atenção da pintura. Atrás dessa figura, outros personagens testemunham o drama; alguns cobrem os ouvidos para não ouvir os tiros, outros escondem o rosto nas suas mãos para não testemunhar o horror. A cena tem um fundo de montanha desolado, atrás do qual está a silhueta escura de Madrid. O grupo de soldados, transformado em carrascos, desempenha a sua tarefa sem fúria, com a fria precisão de uma máquina inexorável de matar, mas a fila anónima de uniforme encarna com uma crueldade desonesta tudo o que é escuro e cruel da condição humana.

Em “As idades e a morte” (Figura 3C), a morte tomou conta de uma mulher mais velha que, por sua vez, tentou atrair uma jovem voluptuosa que parece estar resistindo. A morte segura uma ampulheta e uma lança quebrada, na ponta mais baixa da qual uma criança morta repousa a mão. À distância atrás da árvore morta, uma paisagem desolada com a torre do Inferno e os demônios atormentam as pessoas. O único elemento de esperança é o pequeno Cristo crucificado olhando para a luz da Glória celestial, representada pelo sol que aparece entre as nuvens. Na borda inferior,

uma coruja, o símbolo tradicional da sabedoria até o século XIX, olha para o espectador, advertindo para as consequências de cair no pecado.

No quadro “O triunfo de Baco” (Figura 3D), o Deus do vinho, Baco, é um rapaz sem roupas rodeado de um conjunto de pessoas que se sentem atraídos pelo vinho, que os faz esquecer os problemas. Baco está a coroar com ramos de videira a cabeça de uma personagem ajoelhada que poderia tratar-se de um poeta a quem o vinho serviu de inspiração. De acordo com Alejandro Parrilla (2015) este quadro mostra muitos dos traços sociais atribuídos ao vinho: sorrisos, relaxamento, exaltação de amizade. O personagem central da pintura, à esquerda do deus Baco, parece recolhê-los em seu rosto. Este autor realça que a relação entre vinho e saúde é condicionada pela moderação que, de acordo com a OMS, não excede dois copos por dia em homens e metade em mulheres.

Para o museu Rainha Sofia, definiram-se os seguintes objetivos: descobrir mulheres artistas, analisar as obras numa perspectiva feminista, refletir sobre a sua presença/ausência no museu, analisar o corpo em movimento, promover a igualdade de direitos e oportunidades. Pretendia-se que o guião Rainha Sofia promovesse uma análise e reflexão sobre como os artistas percebem o corpo e a relação física e emocional com a realidade através do estudo das suas obras. Assim, abordamos a construção social do corpo feminino e do corpo masculino através da imagem, a construção social das relações de gênero, as contradições entre a realidade e a imagens das mulheres, congruências, paradoxos e contradições entre a vanguarda artística e a imagem das mulheres. A seleção das obras de arte teve como critério haver uma representação de imagens de corpos femininos, em diversos períodos cronológicos, com o objetivo de garantir uma diversidade temporal, estilística e histórica. Foram analisadas as seguintes obras: “Mulher em Azul” de Pablo Picasso; “Bendita Eras Tu Entre Todas as Mulheres” de Getrude Käsebier; “A Concha e o Reverendo” de Germaine Dulac; “O violino de Ingres” de Man Ray ; “A Verbena” de Maruja Mall; “A Boneca” de Hans Bellmer.

A “Mulher em Azul” de Pablo Picasso (Figura 4 A), permitiu aos alunos e alunas aprenderem em História os novos rumos da arte nos princípios do séculos XX, que corresponderam a anos de transformação dos artistas que procuram novos códigos expressivos. A arte das culturas antigas oferece uma visão mais fresca e original radicalmente oposta ao Renascimento. Junto com este ambiente de transformação artística, a Europa estava a enfrentar um período político extremadamente convulso que levou a três conflitos bélicos: a duas guerras mundiais e à guerra civil espanhola. Em educação em sexualidade, foram trabalhados nesta obra o conceito de estereótipo com as permanências atribuídas ao “feminino” e “masculino”, nomeadamente o vestir e o adorno como elementos atribuídos à feminilidade e o modelo interiorizado pelo artista de “homem” e “mulher”.

“Bendita Eras Tú Entre Todas as Mulheres” de Getrude Käsebier (Figura 4B) serviu para referir o papel desempenhado por Gertrude Käsebier (1852–1934) na história da fotografia. As questões levantadas, aos alunos, estavam relacionadas com o impacto da identidade sexual na prática fotográfica e como a autora utilizou estrategicamente o seu género, ou ainda, as expectativas dos outros baseadas em género, para garantir sucesso comercial e crítico. A análise seguiu-se centrada na maternidade, convidando o aluno e aluna a ver como essas imagens se diferenciam da iconografia multiseular controlada pelos homens.



Figura 4. “Mulher em Azul” de Pablo Picasso (A) ; “Bendita Eras Tu Entre Todas as Mulheres” de Gertrude Käsebier (B), “La Concha y el Reverendo” de Germaine Dulac (C), “O Violino de Ingres” de Man Ray (D), “A verbena” de Maruja Mall (E), “A Boneca” de Hans Bellmer (F) no Museu Rainha Sofia, Espanha

“A Concha e o Reverendo” de Germaine Dulac (Figura 4C) foi o filme escolhido para “interrogar” o olhar feminino posto no cinema, destacando-se o olhar feminino e o motivo “casamento infeliz” que a autora aborda nos seus filmes (Danou, 2005).

“O Violino de Ingres” de Man Ray (Figura 4D) visou a visualização da fotografia para realçar a ligação dos buracos nas costas como uma referência às aberturas dos instrumentos musicais. Desta forma, o autor alterou a nudez original para um simbolismo humorístico com o bruto contraste das pinceladas nas costas. Sobre a posição corporal, foi comparada com a forma de um violino ou violoncelo, numa espécie de encenação que pretendia exatamente fazer essa ligação visual, tornando ao mesmo tempo uma imagem contemplativa pela analogia criada entre a forma do corpo feminino a um instrumento musical. O pudor foi associado ao facto da modelo estar coberta com um turbante em volta da cabeça e em volta da cintura, mas na verdade o turbante e a peça que envolve parte do corpo é uma referência às obras dos nus do pintor e músico Ingres (“A Banhista”/ “O banho turco”), artista que Man Ray admirava.

“A verbena” de Maruja Mallo (Ana María Gómez González) (Figura 4E), de acordo com o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia (s.d.), é uma pintura colorida que mostra o expoente da visão pessoal do mundo da pintora. Neste quadro, a autora inventa cenas cheias de barroco e aparentemente desprovidas de toda a lógica, formando um redemoinho de linhas e sensações. O senso crítico agudo da artista traduz-se em sátira onde coexistem lado a lado, como principais protagonistas, os elementos típicos dos festivais de Madrid (quartel pim-pam-pum, o dispositivo para medir a força, etc.), e caracteres estranhos tais como o gigante de um olho só, o frade que goza de uma das atrações ou descobrir pés deformados pedindo esmolas com a guitarra nas costas. Tudo isso dá à cena uma atmosfera inegavelmente surreal.

Hans Bellmer, nos anos de 1930, criou uma série de bonecas (Figura 4 F) com partes articuladas que podiam ser desmembradas e reagrupadas de diversas maneiras. Os alunos e alunas aperceberam-se que a primeira boneca foi construída na mesma época que Hitler chegou ao poder e que a boneca era uma resposta crítica ao autoritarismo do Estado Nazista e questionavam a forma como a realidade era representada (Fer, Batchelor, & Wood, 1998). O artista colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos mudavam, conferindo autonomia aos pedaços, para que cada qual pudesse, segundo suas palavras, ‘viver triunfalmente sua própria vida’ (Moraes, 2006, p.26).

A figura 5, mostra o último conjunto de obras de arte discutidas durante a visita de estudo ao Museu Rainha Sofia: “O Grande Masturbador” de Salvador Dalí; “Voluntários para el Frente” de Agustí Centelles; “Guernica”, de Picasso; “Tertúlia” de Ángeles Santos; “As Vitruínas” de José Gutiérrez Solana; “Mulher com Leque” de Maria de Blanchard.

“O grande masturbador” de Salvador Dalí (Figura 5 A) mostra a figura feminina, associada a um lírio, que simula sexo oral diante dos quadris encobertos de um homem

com as pernas apoiadas sobre um móvel modernista. O gafanhoto, as conchas e as plumas coloridas parecem ser representações de recordações de infância: no rosto os olhos semicerrados com grandes cílios estendidos, os cabelos repartidos de forma regular sobre a pele arqueada por um anzol e escultura de pedras e conchas na altura da nuca. A figura do leão com a língua vermelha retorcida e o emblema do complexo de castração foram discutidos como símbolos sexuais e relacionaram-se com os conhecimentos adquiridos ao estudar o sistema neurohormonal.



Figura 5. “O grande masturbador” de Salvador Dalí (A); “Guernica”, de Picasso (B), “Tertúlia” de Ángeles Santos (C), “Voluntários para el Frente” de Agustí Centelles (D), “As Vitrinas” de José Gutiérrez Solana (E), “Mulher com Leque” de Maria de Blanchard (F) no Museu Rainha Sofia, Espanha

“Guernica”, de Picasso (Figura 5 B) foi pintado durante a guerra civil de Espanha 1936-39, numa tarde de primavera, quando Guernica ardia debaixo das bombas. Dias depois, Pablo Picasso pintava o quadro batizado com o nome da localidade Basca que se tornou símbolo universal contra a guerra. Na tela, como interpreta um grupo de professoras de História da Escola Secundária Manuel Teixeira Gomes, Portimão, o grito da mãe que segura o filho morto está representado pela língua, que sugere um punhal ou um estilhaço de vidro; igualmente a agonia do cavalo que, segundo Picasso representava a angústia do povo, a dor é sugerida pela mesma

língua em forma de punhal. Por cima da cabeça do cavalo é visível um candeeiro aceso que sugere o olho de Deus que tudo vê e que parece gritar de horror. No lado esquerdo da tela encontra-se o touro (representa a brutalidade), este poderá simbolizar a resistência do povo espanhol ou o general Franco. A única flor no centro do quadro, para além de parecer aumentar todo o horror desta cena, é uma imagem de esperança numa vida nova. A figura à direita tem os braços erguidos como que a desviar as bombas que caem do céu. Em baixo, o homem ferido segura a espada partida, símbolo da resistência heroica.

Na “Tertúlia” de Ángeles Santos (Figura 5 C) um grupo de quatro mulheres intelectuais do início do século XX pode ser visto durante uma reunião, embora nenhuma delas pareça estar falando. Elas leem, fumam, discutem, mas num ambiente doméstico, não num café como os homens da época. A partir da esquerda da peça, a primeira mulher está sentada num sofá a ler. A segunda está noutro sofá a descansar e interpela o espectador do trabalho com um olhar fixo, ao lado da terceira mulher, que fuma no mesmo sofá. A última mulher aparece no canto inferior direito do trabalho segurando papéis na mão e olhando para cima. As cores escuras predominam no trabalho, exceto pelo brilho dos rostos das protagonistas.

De acordo com o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia (s.d.b), Agustí Centelles o autor de “Voluntários para el Frente” (Figura 5 D) foi o modernizador do fotojornalismo na Catalunha durante a década de 1930, pois aproveitou os avanços tecnológicos da época para revolucionar a maneira de fotografar os seus pares para fazer política com a fotografia. Na verdade, cobriu os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola desde o seu início, atravessando os lugares do conflito com uma câmara fotográfica que lhe permitiu registar imagens emblemáticas de um momento crucial da história da Espanha.

Em “Las vitrinas” de José Gutiérrez Solana (Figura 5E), a iluminação afeta os dois manequins no estilo do império, brincando com o brilho que produz o vestuário e os cristais. O resto das figuras permanecem menos iluminadas, o que ajuda a aumentar os contrastes leves capazes de representarem o volume e o trabalho de um personagem perturbador.

Maria de Blanchard, que pintou a “Mulher com Leque” (Figura 5F), foi uma pintora de avant-garde nos momentos em que Paris era o centro pictórico e o mundo artístico. Devido a uma queda que a sua mãe sofreu durante o tempo de gestação, nasceu com uma deformidade física (tinha enanismo, corcunda e claudicação) que lhe causou um sofrimento indescritível até à morte, já que os seus pares lhe chamavam cruelmente “a bruxa”, transformando-se numa mulher solitária. Foi inserida num contexto artístico masculino, tornando-se uma importante referência em círculos cubistas. Tem uma pintura graciosa, mas energética ao mesmo tempo, domina a prática pictórica com um grande sentido plástico e compositivo.

Posteriormente, na sala de aula, os alunos e alunas, em trabalho de grupo, partilharam os seus apontamentos, responderam às questões colocadas na visita de estudo e discutiram em turma as conclusões do grupo. Posteriormente, para aplicarem os conhecimentos adquiridos, trabalharam alguns quadros nas aulas. Os quadros selecionados para trabalhar durante a visita foram diferentes dos trabalhados na aula, mas a seleção não foi aleatória, pois tratou-se de eleger quadros com as mesmas características dos selecionados nas aulas. Assim, nas aulas foram escolhidos: “A Galinha Cega”, “A família de Carlos IV” e “A Romaria de S. Isidro”.

A “Galinha cega” (Figura 6 A) foi pintada por Francisco de Goya, que nasceu em Fuendetodos, cidade da sua mãe Gracia Lucientes, filha de uma rica família camponesa de Saragoça, onde se casou em 1736 com Braulio Goya, pintor.



Figura 6. “A Galinha Cega” (A), “A família de Carlos IV” (B) e “A Romaria de S. Isidro” (B) de Francisco Goya (C) no Museu do Prado, Espanha

Francisco era o quarto dos seis irmãos. Depois da escola, entrou na oficina de José Luzán aos 13 anos, também filho de um vizinho do Goya, um napolitano ligado à Academia de Desenho. Mais tarde, continuou a sua formação com Francisco Bayeu Subías, relacionado por parentesco distante com Goya, e, anos depois, seria seu cunhado por essa união tradicional entre famílias de artistas. Depois de um começo modesto em Aragão, mudou-se para Madrid em 1763, seguindo Bayeu, que trabalhou na decoração do Palácio Real. O quadro a “Galinha Cega” representa um grupo de nove figuras, vestidas com o vestuário popular dos homens e mulheres, que interpretam “A Galinha Cega”, conhecido em Portugal como “Jogo da Cabra Cega”. Francisco de Goya pintou este retrato em 1788. A sugestão do museu é que os alunos e alunas se aproximem e pintem, cantando, lendo ou ouvindo uma história e brincando com a luz. Esta aplicação do museu é projetada para pessoas com autismo, mas pode ser divertida e útil para muitas crianças. A aplicação, através do jogo e da criatividade, traz as crianças ao mundo da arte enquanto aprendem e se divertem criando e armazenando os seus próprios desenhos, composições e vídeos.

“A Família de Carlos IV”, de Goya (Figura 6B), é um retrato coletivo pintado em 1800 por Francisco de Goya e preservado também no Museu do Prado, em Madrid, Espanha. Goya começou a trabalhar nos esboços deste quadro, dos quais o Museu do Prado conserva cinco, na primavera de 1800. A versão definitiva foi pintada entre julho de 1800 e junho de 1801. Este quadro pertencia às coleções particulares do Palácio Real de Madrid, onde aparece no inventário de 1814 e tornou-se parte do recém-fundado Museu do Prado em 1824, por ordem do Rei Fernando VII, que aparece no quadro. Este retrato faz parte do extenso trabalho de Goya como pintor de retratos, e é uma de suas composições mais complexas. Neste quadro Goya revela o seu domínio em todos os detalhes da pintura, tanto pelo domínio formal da luz quanto pela sutil definição de personalidades, acentuada pela redução de referências espaciais, ressaltando a capacidade do artista de analisar os seus personagens.

Este retrato surge no Museu do Prado no itinerário didático sobre “Mulheres e Poder” (Museo del Prado, 2014). Tal como referido neste itinerário, o fortalecimento do poder real e a intensificação das relações internacionais na Europa moderna não estavam dissociados de um impulso importante para a arte, pois, para além da sua função estética, a arte era um instrumento político das monarquias para estar presente, dar uma imagem controlada de si mesmos nos espaços públicos e deixar a memória pessoal e familiar. O retrato, então, adquiriu um poderoso impulso, pois as dificuldades de comunicação impostas pela distância entre os tribunais europeus favoreceram a sua expansão como o único meio de seguir a imagem de parentes ausentes e seus descendentes. No nosso tempo, estes retratos permitem-nos enfrentar os personagens lembradas pela historiografia, mas também resgatar, através da investigação, mulheres com ação política que foram esquecidas. Este itinerário sobre Mulheres e Poder no Museu do Prado, usa os retratos como um ponto de apoio para

recuperar o protagonismo político das mulheres no governo dos reinos da Espanha e da política internacional, bem como a de algumas mulheres das elites da nobreza na conquista dos direitos. Através deles, tornam visíveis alguns dos limites que as leis impõem e os problemas vitais que eles mostram, como as relações das mulheres com os seus contemporâneos e a sua ação como pessoas ativas nas relações de poder na sociedade. Algumas dessas mulheres desempenharam um papel importante como colecionadoras, patrocinadoras e promotoras das coleções reais, o que as associa de forma muito significativa ao Museu do Prado.

De acordo com o Itinerário “Mulheres no Poder” (Museo del Prado, 2014) o retrato da família de Carlos IV mostra a importância da rainha, neste caso Maria Luísa de Parma, como centro e figura com mais significado na cena. A sua imagem está muito deteriorada, o que deve estar relacionado com a sua idade e as 24 gravidezes (14 crianças vivas e 10 abortos) que ela teve em trinta anos. A sua função materna foi cumprida confortavelmente. No retrato estão as sete crianças que sobreviveram. A rainha, está vestida com a moda francesa que ainda é dominante na corte. A sua posição central também deve ter um caráter simbólico, uma vez que, tendo em conta o caráter do rei e o seu desinteresse pelos assuntos do governo, a rainha teve uma influência importante na direção dos assuntos do Estado. Desde o início, participou com o marido em reuniões com ministros e influenciou a eleição como primeiro-ministro de Manuel Godoy, ao qual o rei e a rainha mantinham uma fidelidade absoluta. A lealdade e o apoio incondicional a Godoy, enriquecido e enobrecido poderosamente no escândalo da corte e da população, costumava desacreditar a figura da rainha e, com ela, a monarquia de Carlos IV, que nunca se interessava por assuntos do Estado e os deixava para Godoy fazer. Godoy, com ciúmes do poder e desejoso de assumir a qualquer custo, sugeriu ao rei que o filho Fernando estava ativamente envolvido com os que o apoiavam politicamente, numa campanha de descrédito da sua própria mãe, apoiado pelo seu alegado adultério. Os conflitos mãe-filho deram lugar ao conceito de “mãe desnaturada” que apoiará a historiografia do século XIX defendendo um modelo particular de maternidade e feminilidade. A historiografia e a literatura de seus anos como princesa das Astúrias foram permanentes por sua maternidade. Mas a crítica será associada à sua participação em um espaço, o poder, no qual as rainhas não devem interferir, um modelo de referência para as mulheres. A historiografia burguesa liberal manteve a imagem negativa da rainha: ela não podia aceitar um referente que quebrou o modelo da mulher anjo da casa, longe de qualquer participação no espaço público. A crítica das suas ações não pode ser evitada, mas parece apropriado chamar a atenção para a necessidade de aplicar critérios menos assimétricos para homens e mulheres ao avaliar a sua maneira de ser no mundo, independentemente do lugar social que eles e elas ocupam. O século XVIII foi um momento de mudanças muito significativas. As mulheres, especialmente as elites, aspiravam a novas funções sociais.

Mas o discurso esclarecido, que assumirá o liberalismo e se tornará lei, vê as mulheres de todos os grupos sociais, essencialmente, como mães e esposas.

A “Romaria de S. Isidro” (Figura 6C), faz parte da coleção do Museu do Prado, e é uma das “Pinturas Negras” que fizeram parte da decoração dos muros da casa de Goya (Quinta del Sordo) que adquiriu em 1819. De acordo com Oterino (2002), esta obra mostra uma visão da romaria à Ermida de Santo Isidro de Madrid, oposta à que pintou mais de vinte anos antes em “A Pradaria de Santo Isidro”, onde mostrou os costumes de um dia feriado dos habitantes de Madrid e proporcionou uma vista bastante fiel da cidade. Na “Romaria de S. Isidro”, contrariamente, a cena reflete um grupo de personagens de diversos âmbitos sociais na noite, aparentemente ébrios e cantando com rostos desencaixados. Em primeiro plano aparece um grupo de condição social humilde; mais ao fundo, porém, veem-se homens de cartola e tocados de monja. O tema da procissão era usado para destacar aspetos teatrais ou satíricos. É recorrente em Goya apresentar uma multidão que se vai perdendo gradativamente na distância. Em último plano deste quadro, a silhueta das elevações rochosas e a da multidão que desfila acabam coincidindo, assim o espaço aberto destaca-se de todo o restante da massa sólida e compacta, desumanizando os indivíduos num grupo informe. Como uma exceção, à direita surge um personagem, do qual apenas se vê o busto, que parece gemer ou talvez cantar. Como em todas as Pinturas Negras a gama cromática reduz-se a ocre, terras, cinzas e negros. O quadro é um expoente das características que o século XX considerou como precursoras do expressionismo pictórico.

Amostra. Fizeram parte deste estudo 32 rapazes e 35 meninas do 9º ano de escolaridade, com uma média de idades de 14 anos.

Instrumentos de recolha de dados. Os dados foram recolhidos através da observação realizada pelos/as docentes, respostas escritas dos/as alunos/as e questionário online aos/às alunos/as, anónimo, sobre a estratégia pedagógica utilizada.

Análise de dados. A análise de dados baseou-se na criação de categorias emergentes que resultaram da leitura conjunta dos dados recolhidos por todas as fontes. Em algumas questões fechadas do questionário de opinião (escala Likert) foi feita uma análise estatística descritiva.

Resultados

Relações de poder evidenciadas nas relações de género retratadas nas obras de arte.

Nesta categoria foram identificadas três subcategorias: i) trabalho das mulheres na esfera doméstica e dos homens no espaço público; ii) valor social da mulher diferente do homem; iii) mudanças históricas na representação das mulheres.

Trabalho das mulheres na esfera doméstica e dos homens no espaço público. A maior parte dos alunos e alunas observou que as mulheres eram representadas na

limpeza da casa, na preparação da alimentação ou preocupação em receber bem em festas, nas educação dos filhos e filhas. Também referiram o grande papel da religião na difusão de modelos de identidade feminina, nomeadamente na sua educação. Os homens eram retratados em cenas de guerra, caça ou locais públicos ou de poder social.

Valor social da mulher diferente do homem. Vários grupos de alunos/as realçaram o valor social e o poder da mulher relacionado com a maternidade no parto e pós-parto, nos cuidados com a família e com quem precisava de ajuda na sociedade, nomeadamente, no cuidado com os feridos de guerra ou no seu treino e conhecimento como parteiras. Pelo contrário, os homens eram sempre associados a cenas de violência (como a guerra ou a caça), poder político (como os reis) ou diversão. Excepcionalmente algumas rainhas eram representadas no centro dos retratos mostrando exercer poder.

Mudanças históricas na representação das mulheres. No Museu do Prado todos os grupos de alunos e alunas repararam na modificação do trabalho das mulheres associado às sociedades pré-industriais, nomeadamente nas suas tarefas na agricultura, pecuária e distribuição-comercialização de matérias-primas nos mercados locais. Alguns grupos também fizeram algumas observações sobre o interesse em conhecer as biografias das pintoras para compreenderem como tinham que lutar mais para se impor no mundo das artes dominado por homens. As respostas às questões do Guião da Visita de Estudo provocaram nos alunos e alunas o seu interesse pelos/as artistas, pelo tema e pelas personagens que apareciam na obra, despertando, assim a sua imaginação e a curiosidade necessária para manter a atenção durante a visita.

Controlo social exercido sobre a mulher na arte de diferentes épocas. Nesta categoria foram encontradas duas subcategorias: i) existência de poucas pintoras nos museus; ii) pouca presença da mulher na arte.

Existência de poucas pintoras nos museus. A escassa presença de pintoras foi associada pelos alunos e alunas à falta de reconhecimento social das mulheres, mas também ao facto das mulheres na época terem menos opções educacionais, formativas e profissionais do que homens para se desenvolverem como pintoras.

Representações da mulher na arte. Todos os grupos consideraram que globalmente os homens estavam mais representados nos quadros, esculturas e fotografia do que as mulheres, bem como em cenas que representavam situações de poder. Todavia, foi notória a associação mais frequente da mulher como personagem detentora de poder nos discursos sobre a maternidade, o cuidado com os outros e outras, as tarefas domésticas e a religiosidade, a ausência de mulheres na dinamização dos serviços religioso e o poder de algumas mulheres na história. Também foi observado que na pintura devocional, especialmente com as pinturas que incorporam retratos de doadores, todas têm geralmente características comuns da perspectiva de género: os homens e as mulheres estão divididos em ambos os lados da imagem, os

homens estão à direita da imagem, pois é uma posição de privilégio, e quer os homens quer as mulheres estão geralmente acompanhadas por um livro, que permite associar a oração à leitura que foi tão importante na educação das mulheres.

Um aluno, realçou que na “Turtúlia” e “Um Mundo” de Angeles Santos “as personagens femininas parecem ocupar toda a cena em torno dos lados de um mundo que se transformou em cubos. Estas mulheres iluminam as estrelas, primeiro com o sol que se transforma em fogo”, mostrando o seu entendimento sobre a projeção da mulher no difícil mundo das artes.

Opinião dos alunos e alunas sobre a estratégia pedagógica. As respostas ao questionário online acerca da opinião dos/as alunos (n=62) sobre a visita de estudo encontram-se na tabela 1.

	1. Pouquíssima/o		2. Pouca/o		3. Mediana/o		4. Muita/o		5. Muitíssima/o	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Pertinência da visita de estudo	6	9.7	0	0	0	0	8	12.9	48	77.4
Conhecimento adquirido	6	9.7	0	0	0	0	19	30.6	37	59.7
Adequação da visita de estudo no período letivo	6	9.7	0	0	3	4.8	16	25.8	37	59.7
Adequação dos recursos utilizados	6	9.7	0	0	1	1.6	10	16.1	45	72.6
Adequação da duração das atividades durante a visita de estudo	10	16.1	2	3.2	12	19.4	21	33.9	17	27.4
Adequação dos espaços onde decorreram as atividades durante a visita de estudo	5	8.1	0	0	0	0	5	8.1	52	83.9
Grau de satisfação com a visita de estudo	6	9.7	0	0	1	1.6	11	17.7	44	71.0

Tabela 1. *Opinião dos alunos e alunas sobre a estratégia pedagógica*

Observou-se que os alunos e alunas mostraram-se muito ou muitíssimo satisfeitos com a pertinência da visita de estudo (90.3%), o conhecimento adquirido (90.3%), a altura do ano em que a visita de estudo foi realizada (85.5%), os recursos utilizados (88.7%), os espaços onde foram realizadas as atividades (92.0%) e o seu grau de satisfação com a visita de estudo (88.7%). O aspeto em que a opinião dos alunos e alunas mais se dividiu foi a duração da visita de estudo, o que exige um questionamento aos alunos no futuro para se compreender a razão destas respostas.

Conclusões e implicações

A maior parte dos/as alunos/as mostrou maior interesse quando se relacionava a etapa histórica da obra de arte com a vida presente e a contemplação de pequenos detalhes, tendo percepcionado semelhanças e diferenças nas expressões de sexualidade em obras de arte de diferentes épocas. As forças de poder evidenciadas nas relações de género retratadas, nomeadamente nos papéis sociais e profissões de homens e mulheres, foram percepcionadas por mais de metade dos grupos de alunos. O mesmo aconteceu com o controlo social exercido sobre a mulher evidenciado pelo número reduzido de pintoras e pela representação dos homens e das mulheres nas obras de arte de diferentes épocas, nomeadamente pelo tipo de roupa retratada, diferentes formas de representar o nu e partes do corpo em exibição, posição e olhar do homem e da mulher nos quadros, papéis sociais e profissões das mulheres e dos homens, entre outros. Os/as alunos/as consideraram o guião e as explicações dos/as docentes muito úteis para refletiram sobre a sexualidade e género e valorizaram a importância do trabalho prévio na aula para aumentar o seu interesse sobre os museus e a compreensão sobre a arte.

A ampla coleção e estilos artísticos nos museus fez com que os/as alunos/as se tivessem sentido atraídos pelos distintos tópicos acima referidos, permitindo não só que a maior parte tenha compreendido a construção das identidades de género numa perspetiva histórica como identificado as relações de poder e o controlo social sobre a mulher. Este estudo tem uma implicação prática muito relevante para a educação em sexualidade e género, pois os museus são muitas vezes considerados importantes apenas para a aprendizagem de História e Educação Visual, tendo este estudo mostrado a sua eficácia também na educação em sexualidade e género.

No nosso ponto de vista, relacionar a arte (cinema e pintura) com a ciência e educação em sexualidade e género, enriquece a percepção dos alunos e alunas sobre o mundo e transporta-os/as para uma realidade cultural mais ampla que contribui para encontrar uma linguagem comum entre as várias disciplinas.

Referências

- Barbe-Gall, F. (2009). *Cómo hablar de arte a los niños*. San Sebastián: Nerea Bolaños
- Biografías y Vidas (s.d.). *Francisco de Goya: Los fusilamientos del 3 de Mayo*. *La Enciclopedia Biográfica En Línea*. Acedido em: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/cuadros22.htm>
- Danou, L. B. (2005). *Le cinéma de ma mémoire: uma homenagem pessoal a Germaine Dulac tal como eu a conheci 1932/1939*. Germaine: Dulac.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1998). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify.

- Foucault (1999). *A História da sexualidade – Volume I: A vontade de saber* (13ª Ed.). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (1984). Sobre a história da sexualidade. In Machado, R. (Org.), *Microfísica do poder* (4ª Ed.). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- La Enciclopedia Biográfica en Línea (s.d.). Los fusilamientos del 3 de Mayo. Acedido em: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/cuadros22.htm>
- López Barral, B. (2013). *Los juegos motores y juegos expresivos como recurso para trabajar la expresión corporal*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, Espanha.
- Marqués, M.B.M. (2017). *3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños, El [Goya]*. Madrid: Museo del Prado. Acedido em: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-de/f0f52ca5-546a-44c4-8da0-f3c2603340b5>
- Moraes, E.R. (2006). Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer. In C. Greiner, C. Amorim (Orgs.), *Leituras do Sexo*. São Paulo: Annablume.
- Museo del Prado (2017). El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos". Acedido em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>
- Museo del Prado (2014). *Las mujeres y el poder en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado.
- Museu Nacional centro de Arte Rainha Sofia (s.d.a). *La verbena*. Acedido em <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/verbena>
- Museu Nacional centro de Arte Rainha Sofia (s.d.b). *Voluntarios para el frente*. Acedido em <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/voluntarios-frente>
- Oterino, A.B. (2002). *La luz en la Quinta del Sordo: studio de las formas y cotidianidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Parrilla A. (2015). *Recorrido por la salud desde los cuadros del Museo del Prado*. Acedido em: <http://www.efesalud.com/recorrido-salud-cuadros-museo-prado/>
- Vilaça, T. (2017). A multiple case study based on action-oriented sexuality education: Perspectives of Portuguese teachers. *Health Education*, 117(1), 110-126.
- Villalba M., & Aguilera, C. (1998). *¡Vamos al museo! Guías y Recursos para visitar los museos*. Madrid: Narcea.

Autores/as

Eugénia Aragão

Escola EB2,3 Monsenhor Elísio de Araújo, Vila Verde, Portugal. Membro da Rede de Ensino e Investigação: Educação em Sexualidade, Saúde e Sustentabilidade (REISSS). Email: mariaeugeniaaragao@agpico.edu.pt

Eugénia Aragão, Henrique Matos, Alexandra Lago et al.

Henrique Matos, Alexandra Lago, Graça Pereira

Professor/a na Escola EB2,3 Monsenhor Elísio de Araújo, Vila Verde, Portugal

Teresa Vilaça

Instituto de Educação e Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho, Braga, Portugal. Coordenadora da Rede de Ensino e Investigação: Educação em Sexualidade, Saúde e Sustentabilidade (REISSS). Chair of the Research and Development Community: “Health, Environmental and Sustainability Education” of the Association for Teacher Education in Europe (desde Agosto de 2013). Co-convenor of the Network: “Research on Health Education” of the European Educational Research Association (desde Setembro de 2011). Email: tvilaca@ie.uminho.pt