

Estudo de Práticas de Recepção de Arte Feminista

(Estudantes do 1º ano de Engenharia Informática do ISEP)

Rui Pedro Fonseca*

Índice

1	Disposições gerais	2
2	Sobre o <i>feminismo</i> nas artes plásticas	4
3	As obras exibidas aos estudantes	9
4	Práticas discursivas dos alunos sobre as obras feministas: apre- sentação de dados	13
5	Práticas discursivas dos alunos sobre as obras de arte femi- nista: análise de dados	20
6	Factores influentes nas práticas de recepção	24
7	Referências Bibliográficas	30

Resumo

O presente estudo pretendeu analisar as práticas de recepção de obras de arte em oito turmas de alunos do 1º ano do curso de Engenharia Informática do Instituto Superior de Engenharia do Porto. A escolha das obras recaiu sobre as de tipologia feminista cultural que, por via da

*Doutorando da Facultad de Bellas Artes de Universidad del País Vasco, sob a orientação da Professora Ana Arnaiz Gómez (Dep. Escultura) e do Professor João Teixeira Lopes (Dep. de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Este trabalho de investigação contou com a colaboração da Docente Ana Barata e dos seus alunos do 1º ano de Engenharia Informática do Instituto Superior de Engenharia do Porto. Há que assinalar ainda o envio da obra e texto ilustrativo da artista Claudia Berg. A estes intervenientes, que tornaram o trabalho possível - o meu obrigado.

acção de muitas artistas ao longo das últimas décadas, têm procurado abrir as possibilidades de recepção aos públicos através da adopção de fórmulas semióticas directas. A sua acção no campo das artes plásticas, ocasionalmente expostas em algumas instâncias artísticas e em determinados espaços públicos, vêm ambicionando surtir efeitos práticos de pedagogia, de intervenção social, manifestando o desejo de obter das mais diversas reformulações no âmbito dos direitos e deveres socioculturais respectivos da mulher. Resolvemos, neste estudo, testar a eficácia morfológica de obras seleccionadas e em simultâneo procurar identificar factores de influência nas práticas de recepção dos inquiridos, constituídos como públicos irregulares da cultura.

Palavras-chave: Práticas de recepção, arte feminista, públicos irregulares.

1 Disposições gerais

Pretendeu-se compreender a estruturação das actividades cognitivas dos inquiridos durante a actividade de recepção de arte feminista: entender a natureza das suas apreciações, o conteúdo das suas discussões e/ou juízos de valor que resultassem da apreciação das obras. Afinal, o que vê um público na arte feminista, em particular um público não habituado a frequentar exposições? Será possível diagnosticar grelhas de visualizações nas suas práticas de recepção? Será que a estabelecida indústria do lazer, em expansão, e com um papel activo na criação dos critérios de estilos de vida, não terá um papel preponderante nas condições de recepção da arte de resistência, como a feminista? No processo de ajuizamento estético sobretudo por parte dos homens, será que o nu *feminista* adquiriria propriedades do nu *feminino*? Será que os inquiridos iriam fazer análises puramente formalistas às obras, deixando de lado as suas características sociológicas? Poderia existir algum retraimento face a algumas obras? Haveria apologismo, ou será que as obras iriam ser rechaçadas ideologicamente?

Numa tentativa de responder a estas e a outras perguntas realizou-se este estudo durante o mês de Abril de 2008 a um número total de 174 alunos (160 homens e 14 mulheres) do 1º ano do curso de Engenharia Informática do Instituto Superior de Engenharia do Porto. Perfizeram

um total de oito turmas, em que a maioria dos grupos corresponde a uma média de idades compreendidas entre os 18 e os 23 anos, integrando dois dos grupos alunos, alguns deles trabalhadores, com uma média de idades compreendidas entre os 28 e os 37 anos de idade. Alguns vivem na cidade e concelho do Porto, mas a maior parte é oriunda de outros concelhos e cidades: Gondomar, Marco de Canaveses, Santo Tirso, Barcelos, Espinho, Maia, Penafiel, Oliveira de Azeméis, Póvoa de Varzim, Rio Tinto, Matosinhos, Vila do Conde, Paços de Ferreira, Ovar, Viana do Castelo, Vila Nova de Gaia, Santo Tirso, Mirandela, Baguim do Monte, Vale de Cambra, Lousada, Águas Santas, Trofa, Leça do Balio, Santa Maria da Feira, Braga, Santa Maria da Feira, Guimarães e Esmoriz.

Tratam-se portanto de grupos bastante heterogéneos, “socialmente constituídos através de trajetórias sociais e histórias de vida particulares, com afinidades e distâncias” (Lopes, 2005: p. 64) e com um percurso singular nas redes em que se encontram, escolhendo-as, integrando-as, abandonando-as, tornando-se cada um deles num emissor de informações com a capacidade de as reenviarem para as próprias redes (cf. Pereira, 2003: p. 166).

Estas oito turmas de estudantes universitários foram assim agregados e constituídos como público de algumas obras de arte feminista. E aqui importa, desde já, debater sobre o próprio termo de *público*. A definição de público não pode ser, quanto a nós, delimitada a um conjunto homogéneo de receptores passivos que totalizam uma realidade universal. O público é polissémico, mutável, integrável ou não, em redes culturais (cf. Santos, 2007: p. 281), varia “de contexto para contexto, de instituição para instituição, de “mundo da cultura” para “mundo da cultura” (Lopes e Aibéo, 2005: p. 81) e a sua segmentação legítima que fazamos antes uso da palavra *públicos* pelo facto de obedecer a essa lógica de heterogeneidade e pluralidade (Santos, 2007: p. 279). Do lado dos públicos poderá haver reciprocidade e expressão de opinião (cf. Lopes e Aibéo, 2005: pp. 80-81) e dos seus discursos sociais surgem significados derivados da sua acção de descodificação, das suas interpretações e, em alguns casos, conflitos de opinião.

Foi de interesse, para o âmbito deste estudo, registar os debates, os comentários, as apreciações e mesmo os juízos valorativos destes grupos de estudantes e procurar analisar o seu significado sociológico

no confronto com as obras exibidas. Aproveitando o espaço social da sala de aula procurou-se, após a mostra das obras, manter os estudantes à vontade e extrair deles os seus comentários e opiniões sobre as obras feministas ou sobre questões que estas levantassem. Procurei manter um papel neutro e estabelecer um clima onde fluíssem conversas com simplicidade de discursos.¹

2 Sobre o *feminismo* nas artes plásticas

Desde a sua génese que o feminismo nas artes plásticas tem vindo a funcionar como uma variante na luta pelos direitos das mulheres. O Maio de 1968, data que marca o despoletar de convulsões sociais protagonizadas por estudantes e de uma cultura já situada na pós-modernidade, veio proporcionar, em virtude destas duas principais conjunturas, que muitas mulheres se tornassem activistas e integrassem organizações para a reivindicação de espaços independentes e críticos para uma produção que se pretendia ao serviço das classes populares, com o objectivo de estimular o questionamento das desigualdades e assimetrias de género e, também, da condição da mulher.

Floresceriam, já na década de 70, movimentos ou grupo feministas, o que poderia indicar indícios de optimismo e batalha; no entanto notavam-se ainda resistências ideológicas não só nas instâncias artísticas, mas também no interior dos próprios movimentos. Considerando as restrições impostas pelo próprio campo da arte, artistas feministas emergentes e outras jovens artistas políticas procuraram, ainda assim, desenvolver as suas práticas em espaços marginais.

A primeira geração de feministas que ingressava nas universidades de belas artes deparava-se com um masculinismo, por um lado, pela predominância de homens e, por outro, pela predominância de uma mentalidade daquilo que deveria ser considerado “arte de bom gosto”. Mas, também nas instituições artísticas, as artistas feministas deparavam-se com a existência de barreiras quase intransponíveis para exporem os seus trabalhos. Galerias e museus, os críticos de arte, os próprios *media* eram relutantes em proporcionar visibilidade para as suas obras. A

¹Os alunos e alunas estavam prevenidos que iriam receber um investigador, mas não sabiam sobre que se tratava a intervenção; o contacto com as obras e as intenções constituíram, para todos, uma surpresa.

artista feminista Adrian Piper, descendente de etnia negra, afirmava que o mundo artístico dos Estados Unidos vincava valores estéticos fundamentalmente heterossexuais, de e para pessoas brancas. Por outras palavras, negros, e praticantes de uma sexualidade fora dos parâmetros estabelecidos dificilmente tinham, naquela época, direito a mostrar o seu trabalho (*cf.* McCaughan, 2003: s/p).

Do movimento feminista internacional, incluindo o movimento artístico feminista, identificam-se seis tipologias ideológicas, bem resumidas por Paula Tavares, a partir da obra de Manuel Castells, *O Poder da identidade, A era da informação: economia, sociedade e cultura* (2003): o feminismo liberal e socialista que, apesar de ideologicamente divergentes, centram a sua luta num mesmo objectivo – o direito pela igualdade, incluindo o direito de escolha sobre a reprodução; o feminismo cultural que, a partir da comunidade feminina, pretende a revisão das instituições assentes historicamente nos valores patriarcais (esta forma de feminismo esteve na origem do movimento de “consciencialização” instituído através das academias e que esteve ligado ao feminismo radical); o feminismo essencialista, que advoga pela especificidade da mulher a partir da biologia (o qual sofreu fortes ataques dentro do movimento feminista, tendo sido acusado de ter um carácter redutor...); o feminismo específico, relacionado com as etnias e nacionalidades, como por exemplo, as feministas lésbicas negras; o feminismo lésbico, que tinha como objectivo a abolição do género pelo separatismo; e o que o autor denomina como feminismo pragmático, relativo aos movimentos de operárias e de mulheres agredidas, lutando pela conquista da dignidade e da sobrevivência (*cf.* Tavares, 2008: s/p).

A temática das obras que foram mostradas aos alunos é a tipologia do *feminismo cultural*. Antes de passarmos a fazer menção às obras propriamente ditas, aos seus critérios de selecção, abordaremos, em linhas gerais, os seus pressupostos e propósitos enquanto temática. A fotografia, a ilustração, a *performance*, a caricatura e outros *médiuns* visuais das artistas feministas rompiam, por um lado, com a concepção de arte modernista de Greenberg e com as hierarquias da história da arte tradicional. Por outro lado, e fundamentalmente, as feministas têm procurado abalar a estrutura do sistema sociocultural, denominado de “falocêntrico” que se enraíza no conceito de género tradicional e no estabelecimento de papéis para cada um dos sexos onde há, como

refere Ana Gabriela Macedo, uma “tradicional desvalorização do feminino como “imanência” face à “transcendência” do imperativo universal masculino” (Macedo, 2002: p. 10).

As práticas feministas que agem sobre os valores culturais surgem com campanhas de luta contra a violência das normativas culturais de género, particularmente contra a pornografia, questionando ainda convenções ligadas à maternidade e à fertilidade. A sexualidade tem vindo a surgir como um tema em destaque, nomeadamente a estruturação masculinizada da sexualidade pelos *media*, numa sua acção de circunscrever o corpo e a identidade num conjunto de discursos e ideologias patriarcalizadas. O processo de distinção e de adaptação dos sexos nas idades infantis aos discursos culturais é bem delineada por Elaine Showalter no seu ensaio “*Definindo o Feminino: A Ginocrítica e o Texto de Mulher*” (1981): “A criança desenvolve a sua identidade de género essencial, concomitantemente com a sua diferenciação, mas o processo não é igual para os rapazes e para as raparigas. Um rapaz tem de aprender a sua identidade de género negativamente como sendo não-feminina, sendo que esta diferença requer um esforço contínuo.” (Showalter, 1981: p. 61)

A diferença cultural de géneros tem sido, de acordo com as feministas, estabelecida pela categoria masculina que surge como o centro universal, estrutural e estruturante, como o referente transcendente, como o falo, renegando a categoria feminina para a posição de “segundo sexo”, excessivamente corporalizada e portanto reduzido à imanência (cf. Braidotti, 1994: p. 151). Associada à incorporação² cultural do corpo, às suas funções sexuais e reprodutoras, está também a psique e a linguagem da mulher que surge como figura de discurso, associada a todo um conjunto de representações, construções simbólicas que têm vindo a ser contestadas pelas feministas. Daí a afirmação de Simone de Beauvoir, opositora ao *feminino* como categoria biológica portanto,

² Entenda-se “incorporação” como é definida por Pierre Bourdieu em *Le Sens Pratique* (1980): “*Incorporação*: processo inconsciente, não reflectido, de aprendizagem pela imitação de posturas corporais, gestos, reacções psicossomáticas, que têm um significado nas relações sociais, estabelecendo hierarquias, entre as quais as dos géneros, e que constitui ainda uma das formas mais resistentes de memória social.” (apud Almeida, 1995: p. 60).

como sendo inata à mulher, de que “não se nasce mulher: tornamo-nos mulheres” (cf. Tavares, 2008: s/p).³

Muitos estudos sobre a cultura de géneros, difundida na publicidade, no cinema e nas artes plásticas, constataam uma predilecção pela representação da figura feminina como jovem, em variados graus de sensualidade e mesmo sexualidade, em termos de disponibilidade sexual ao olhar masculino; em muitos casos, e ainda hoje, subalterna e frágil. As representações do *feminino* ainda situam esta categoria sexual como infantilizado ou subordinado, por exemplo, no seu papel na família tradicional ou quando a mulher é ensinada a fazer algo por alguém do sexo oposto, ou ainda através da expressão de emoções que denunciam o seu carácter “emocional” “instável”, por oposição ao masculino “racional”.⁴ Embora esses códigos culturais de género fornecidos pelas instituições, ou outros “mecanismos ou aparelhos ideológicos do Estado” - denominados por Althusser como “a família, a igreja, a escola, a religião, o sistema legal (...)” (cf. Silva, 2006: p. 2) - “funcionam, assim, como garantia da manutenção de um relacionamento constante entre o sujeito e o mundo no qual o relacionamento está fundado (...) num processo em que a percepção da imagem serve à ideologia; é necessário também que o sujeito a reconheça e deseje, ou seja, que haja alguma forma de identificação. Mais do que isso, é preciso que o sujeito tenha prazer nesse reconhecimento” (Silva, 2006: p. 2).

O artigo de Laura Mulvey, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, tornou-se uma referência para o feminismo, enquanto movimento internacional, e nomeadamente para muitas mulheres artistas que exploraram questões relacionadas com a representação das mulheres. Este

³ De salientar, no entanto, o peso da responsabilidade do homem no seu processo de incorporação e expressão de normativas culturais masculinas na esfera da sua identidade porque “para os homens é mais difícil inventarem outras formas identitárias pois, seguindo o pensamento dictómico, a alternativa que resta é “inferior”, feminina.” (cf. Almeida, 1995: p. 243). Miguel Vale de Almeida relembra-nos que também os homens assimilam um processo de aculturação: “*Isto de “ser homem”, no dia-a-dia, na interacção social, nas construções ideológicas, nunca se reduz aos caracteres sexuais, mas sim a um conjunto de atributos morais de comportamento, socialmente sancionados e constantemente reavaliados, negociados, lembrados*” (Almeida, 1995: p. 128).

⁴ Aproprio-me das expressões de Erving Goffman (1979) (entre aspas), citado por Silva, 2006: pp. 1-2.

artigo celebrizou-se, e ainda nos nossos dias é citado pelas feministas, pela sua análise ao cinema narrativo tradicional, nomeadamente pela dissecação sobre o olhar e acção do sexo masculino, construído numa formatação culturalmente heterossexual e circunscrito num esquema de activo/passiva “em que o homem surge como o olhar e a mulher, a imagem” (Malufl, Mello e Pedro, 2005: s/p).

Há que realçar a influência das ciências humanas na *praxis* de produção artística feminista. Pressupostos teóricos da psicanálise e da corrente filosófica do pós-estruturalismo consistiram-se como duas importantes fontes conceptuais para as artistas realizarem as suas obras, permitindo prévias compreensões de questões ligadas à mulher, possibilitando dessa maneira ajuizamentos relativamente à estrutura complexa de códigos, símbolos, discursos, convenções culturais, comportamentos e interacções sociais que, no essencial, são potencialmente determinantes nos processos de construção da identidade.

Sugerimos um olhar sobre as obras de arte feministas sob um ponto de vista mais analítico, enquanto práticas discursivas, formas de protesto dirigidas que Griselda Pollock denominou de “economia da representação visual”. De facto, nas obras que mostrei aos estudantes estão patentes tentativas de sacudidelas de convenções culturais, cuja execução foi articulada, tal como referido anteriormente, com estudos teóricos, com uma intenção de chegar aos públicos pela procura de atingir um fim prático de instrução e persuasão. Afastamo-nos assim da visão reducionista, sobre os artistas e as suas produções, proveniente de algumas teorias de Freud, partilhadas pelo sociólogo Arnold Hauser (Hauser, 1973: p. 18), relativamente à condição do artista enquanto um sujeito alheio à sociedade devido à sua “perda de realidade”, que se refugia na criação da sua obra que surge como um resultado de produção pertencente à “esfera irreal”.

3 As obras exibidas aos estudantes



Imagem 1: *Barbara Kruger*, “We Have Received Orders not to Move” (1982). *Serigrafia*.



Imagem 2: *Barbara Kruger* “You are not Yourself” (1982). *Fotografia a preto e branco*.



Imagem 3: *Barbara Kruger, “Your Body is a Battleground” (1989).
Fotografia a preto e branco.*

Sem particularizar cada uma das três obras de Barbara Kruger que exibimos aos inquiridos, faremos uma abordagem mais geral apontando as suas intenções mais predominantes. As três obras mostradas têm em comum a justaposição de textos e imagens fotográficas que nos remetem para os estereótipos femininos, mas que no seu trabalho surgem subvertidos. Enquanto processo e produto final do seu trabalho, Kruger sabota os objectivos originais das representações visuais alusivas às convenções femininas, destruindo a sua morfologia original, retirando o brilho sedutor das imagens publicitárias, da moda e do cinema. “É obrigação das revistas converter-nos nas imagens que têm da sua própria perfeição” (Barbara Kruger *in* Heartney, 2001: p. 62). Esta declaração da artista ajuda-nos a ter uma noção relativamente às suas motivações enquanto feminista, encarando o seu trabalho como um suporte assumidamente deconstructivo da estrutura cultural de convenções relativas aos géneros. Em linhas gerais, o seu trabalho revela-nos que as representações sobre os géneros evitam a sublimação de uma auto-construção de identidade mais individual, livre e independente, em detrimento de um conjunto de representações que descentram a psique individual em conformidade com ordens ideológico-económicas prevalecentes.



Imagem 4: *Claudia Berg*, “Das Kleid (a roupa)” (2007). *Fotografia digital*.

“*Das Kleid*” (2007) é um trabalho realizado por uma jovem artista portuguesa, *Claudia Berg*. Trata-se de um vestido de mulher com aspecto limpo e novo, posicionado no entanto num espaço interior antigo e degradado, que poderá simbolizar o decorrer do tempo e a transformação do espaço. De acordo com declarações da artista, trata-se da “imagem eterna da mulher: a intemporalidade do estereótipo como produto cultural/religioso. Produto cuja faceta principal evidencia o papel social, e a contribuição da aparência para o estatuto da mulher: bela, limpa, leve e leviana.” (Citação do texto explicativo que a artista enviou com a imagem documental da obra, a 8 de Abril de 2008).



Imagem 5: *Judy Chicago*, “*Red Flag*” (1971). *Fotografia e serigrafia*.

Judy Chicago, ao fotografar-se da cintura para baixo a retirar um tampão ensanguentado, corrompe os ideais de feminilidade no que diz respeito às suas normativas de representação. Esta serigrafia, intitulada de “*Red Flag*”, acentua o obscurantismo que está associado à menstruação feminina graças aos modos de representação comuns: “é interessante notar que alguns espectadores viram no tampão uma imagem de castração, que mostra o quanto foram socialmente e culturalmente educados para não ver a realidade dos corpos das mulheres” (Frueh, 1994: p. 97).



Imagem 6: *Carrie Mae Weems*, “*Mirror, Mirror*” (1987/ 88).
Impressão em gelatina e prata.

“*Mirror, Mirror*” trata-se de uma obra da afro-americana Carrie Mae Weems que incide nos preconceitos baseados na cor da pele. Esta obra mostra-nos os dilemas de identificação da mulher negra com o estereótipo feminino, como a “branca de neve”. A questão em confronto nesta obra surge com o referencial da beleza que cria barreiras de identificação de Weems devido à sua cor de pele (*cf.* Reckit e Phelan, 2002/2003: p. 136).



Imagem 7: Imagem do vídeo exibido de Marina Abramovic “*Action Pants: Genital Panic*”, originalmente produzido por Valie Export (1969). Guggenheim Museum, New York, (2005).

Por fim, foi mostrado aos estudantes um vídeo de uma performance realizada pela artista Marina Abramovic. Trata-se de uma re-edição da intervenção intitulada “*Action Pants: Genital Panic*”, realizada por Valie Export, em 1969. Valie Export vestiu-se com uma camisa preta, removeu a braguilha das suas calças e com uma metralhadora em redor do ombro entrou num cinema de pornografia em Munique. Aí, a artista feminista dirigiu-se à audiência e anunciou que os seus genitais estavam disponíveis e que a plateia, constituída sobretudo por homens, poderia tocar-lhes. Durante o tempo que proferia as palavras movia-se de fila em fila apontando a arma à cabeça das pessoas, fazendo posteriormente com que muitas abandonassem a sala. Há duas referências simbólicas que saltam à vista e que estão amplamente relacionadas nesta intervenção: a conjugação da metralhadora com o órgão genital da artista proporciona que a plateia tome um contacto nada habitual com o símbolo erótico em particular, suscitando uma sensação negativa de castração ao *voyeurismo* do espectador. Trata-se, portanto, de uma crítica directa à indústria pornográfica e às práticas sociais envolvidas.

4 Práticas discursivas dos alunos sobre as obras feministas: apresentação de dados

Antes de expor e comentar os resultados dos grupos de estudantes relativamente às suas práticas de recepção sobre as obras anteriormente

referenciadas, parece-me indispensável fazer uma menção, ainda que prévia, a desenvolver mais adiante, sobre o contexto em que decorreu esta investigação, a sala de aula, e o seu papel de influência no processo de realização deste estudo de práticas de recepção. Na sala de aula também permanece um *habitus*.⁵ José Ribamar Rodrigues caracteriza-o como um “espaço social de permanente construção de saberes a partir de interacções e representações que constituem as estruturas de produção de saberes” (cf. Rodrigues, 2002: s/p), o que, em termos teóricos, permitiria para este estudo uma maior fluidez de comentários e opiniões sobre e a partir das obras e, portanto, dados que se revelariam potencialmente pertinentes para análise.

População: turmas do 1º ano do curso de Engenharia Informática do ISEP	
Mulheres	Homens
N 14	N 160

Tabela 1

Como referimos anteriormente, os alunos (14 mulheres e 160 homens) a quem realizámos este estudo possuem um trajecto singular de vida, “não estando expostos à mesma condição nem aos mesmos estímulos, pelo facto de os construírem de maneira diferente [...] tendo portanto bases de molde a fundamentar juízos de valor também diferentes.” (Bourdieu, 1992: 336-337).

Exposições de arte feminista	
Assistiram	Não assistiram
N 7 (4%)	N 167 (96%)
Total	N 174 (100%)

Tabela 2

Os inquiridos constituem-se como irregulares enquanto públicos frequentadores de instâncias culturais, contendo por isso um capital cultu-

⁵ Em *Le Sens Pratique* (1980), Bourdieu define: “*Habitus*: sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, enquanto princípios geradores e organizadores de práticas e representações que podem ser objectivamente adaptadas ao seu fim, sem pressupor a antevisão consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para os atingir” (*apud*. Almeida, 1995: p. 61).

ral muito inconsistente e, portanto, disposições estéticas pouco interiorizadas. No que respeita a visita a espaços expositivos que contivessem arte feminista, em Portugal ou no estrangeiro, apenas 4% respondeu que já tinha assistido. Notámos, no entanto, por parte de muitos dos alunos, tentativas de ajustamento face às práticas discursivas estabelecidas em torno das obras, surgindo variados e voluntários empreendimentos de descodificação, mas também legítimas resistências manifestadas através do silêncio conjugado com olhares desconfiados. Também, nestes poucos casos, houve quem escolhesse distanciar-se ainda mais relativamente à dinâmica criada na sala de aula e; noutros casos, uma gradual integração.

Opiniões sobre as obras	
Reivindica pelos direitos das mulheres	N 102 (59%)
Total	N 174 (100%)

Tabela 3

De acordo com os dados recolhidos houve, pela maior parte dos estudantes (59%) uma compreensão das intenções patentes nas obras feministas, designadamente dos seus aspectos discursivos, performativos e das suas reivindicações. Destacamos alguns comentários dos inquiridos ilustradores destes dados:

“Uma coisa é o nu da arte contemporânea ou mesmo no mundo da moda, outra coisa é o nu como tomada de posição e não como objecto ou como exploração do desejo masculino.” H⁶

“A mulher é um símbolo perfeito de beleza que nos é mostrado na televisão, não uma realidade. Fazem aquilo porque querem e por causa das mentalidades que lhes são inculcadas.” H

“Funciona um bocadinho como abrir os tabus, digamos assim. Porque isto, venha quem vier, é um tabu. Mulher a tirar um tampão é um tabu. Este tipo de acção não é vulgar, nem sequer as pessoas param para pensar neste tipo de acção. E quando se mostra as pessoas lá fora

⁶ H - Homem

pensam o que é isto?! (...) Não! Este é um tema que não se fale por aí.” M⁷

“Tentamos ser outra pessoa, toda a gente é actor.” H

“Chocante é o tema da menstruação, que continua a ser tabu. Eu sou professor e aparecem miúdas de 12 anos e quando chega a parte das ciências, na parte da menstruação, ficam cheias de problemas... já vem dos pais. Se calhar esse tema é tabu em casa, e já vem da sociedade, é um tema muito fechado, essa imagem choca mas essa imagem é sangue, é a mesma coisa que cortar um dedo, se cortar um dedo e aparecer sangue, se calhar não choca tanto. O próprio tema, menstruação: tenho a certeza que se aparecesse a imagem sem o tampão que se calhar ninguém achava chocante, se calhar haveria muita gente que ia gostar.” H

“Não acho que a imagem seja um exagero, choca, mas a imagem pretende assumir isto como naturalidade que normalmente é excluída pelas mulheres... isto é exactamente assim, é a realidade.” H

“Se falarmos do assunto de maneira mais abstracta a maioria das pessoas tem um discurso politicamente correcto, mas quando se trata de o abordar em situações reais ainda é considerado uma coisa com pouca abertura. O pecado a pairar... ” M

“Não acho que sejam só as mulheres, mas muitas vezes as pessoas não são aquilo que querem mas são aquilo que se espera que elas sejam, que a sociedade espera que elas sejam. Muitas vezes podem-se sentir desorientadas, porque depois há sempre um combate entre aquilo que se sente que se poderia ser, e aquilo que se espera de nós, e nós também não gostamos de ser rejeitados pelos outros, por muito que nós gostemos de nós próprios.” M

“(...) Estamos numa sociedade em que continuamos a viver a nossa vida, paulatinamente, a executar ordens, a mandar embora uma mulher grávida simplesmente porque está grávida, não se renova o con-

⁷M - Mulher

trato e o responsável dos recursos humanos não interroga nem manda isso para a inspeção-geral do trabalho, mas cumpre a ordem e no entanto sabe que está a cometer uma ilegalidade e isto são atrocidades feitas em relação às mulheres (...).”

“(...) as mulheres são tendenciosas, no campo da publicidade. Enquanto for vivo não compro um Opel. Faz parte de mim, como compro um carro que se desmonta, que tem coisas fantásticas, mas àquela senhora loira são explicadas coisas tão simples como se fosse burra. Podemos pegar em muitas outras publicidades. (...).” H

“Toda a gente tenta ser igual aos outros para se tentar adaptar.” M

“Querem afirmar-se a nível social, não são fracas e querem afirmar-se em muitos aspectos (...).” M

“Acho bem explorar o mundo da mulher, muitas vezes a mulher é deixada de lado em muitos assuntos, ainda hoje em dia. Hoje em dia não é tanto como antigamente, mas ainda há desigualdade.” M

“Parecem agulhas... tem significado, parece que as mulheres não se mexem em termos simbólicos.” H

“Acho que as mulheres viveram e vivem diferenças, a igualdade ainda não está alcançada.” H

“Ainda hoje em dia há exclusão.” M

“É notícia que o governo espanhol tenha mais mulheres. Uma grande notícia, mas aí não vejo notícia nenhuma. Ninguém diz - o governo português tem mais homens que mulheres! Mas ao contrário, que - o governo espanhol tem mais mulheres que homens, já dizem: logo, aí nota-se alguma discriminação!” M

Opiniões sobre as obras	
Exacerba, celebra aspectos da cultura <i>feminina</i>	N 8 (5%)
Total	N 174 (100%)

Tabela 4

Dos comentários escritos e/ou proferidos, 5% dos alunos revelaram uma completa incompreensão dos significados das obras exibidas, com a particularidade de interpretarem a sua morfologia de modo completamente inverso às suas intenções, passando assim a arte *feminista* a adquirir características *femininas*:

“Hoje em dia predomina mais o feminismo na moda. É mais usual ir a um shopping e ver roupa de mulher.” H

“(. . .) focada excessivamente na mulher, poderia ser mais dinâmica e focar outros aspectos femininos.” H

“Aqui vejo a revolta da mulher contra a sua natureza, não vejo sentido nisto.” H

Opiniões sobre as obras	
Não tem razão de ser	N 25 (14%)
Total	N 174 (100%)

Tabela 5

Das opiniões proferidas pelos estudantes, 14% revelaram que nos dias de hoje a arte *feminista* “não tem razão de ser” considerando a nossa cultura envolvente e a realidade social do nosso país:

“É preciso este espectáculo todo para quê? Na nossa cultura não é muito necessário, agora na cultura muçulmana. . . ” H

“Nos nossos países está a ser ultrapassado, mas em países menos desenvolvidos, e com menos liberdade já faz sentido.” H

“Os papéis igualizaram-se.” H

“Não concordo muito com isto, acho que hoje em dia há muitas mais mulheres que homens. Em vez de serem os homens a mandar vão começar a ser as mulheres.” H

“Este tipo de imagens seria mais aplicável no interior.” H

Opiniões sobre as obras	
Extremista	N 11 (6%)
Total	N 174 (100%)

Tabela 6

Alguns dos estudantes (6%) mostraram um completo desacordo ideológico, ao afirmarem que consideravam as obras de arte “extremistas” e “excessivas”:

“Em geral, há extremos para tudo. Algumas obras não serão muito aceites - extremistas e desnecessárias, agressivas porque já nem é quererem-se igualar ao homem mas ainda querer ser maior.” H

“Acho que em tudo existe extremos, tanto no machismo como no feminismo. Este tipo de publicidade, esta postura não será mais indicada para querer impor o feminismo: é forte demais, é agressiva, no momento em que tem uma arma, demonstra que não tem cara para falar.” H

Opiniões sobre as obras	
Não tem opinião	N 28 (16%)
Total	N 174 (100%)

Tabela 7

A taxa de alunos que preferiram ou não conseguiram dar opinião foi de 16%.

5 Práticas discursivas dos alunos sobre as obras de arte feminista: análise de dados

O facto de lidarmos com estudantes que não se constituem como públicos frequentadores de exposições de arte poder-se-ia, à partida, colocar-se um hipotético cenário negro no desenrolar do seu processo de recepção das obras, por uma eventual suposição de não terem aprendido, empregando uma expressão de João Teixeira Lopes, a lidar com “*um conjunto de regras e cânones, elucidativos da maneira mais "correcta" de as ler*” (Lopes, 1999: p.7). Durante a prática de descodificação das obras, nenhum dos alunos proferiu qualquer comentário que reproduzisse os trilhos já definidos pela teoria estética ou pela história da arte. A falta de “acumulação prévia de informações, de conhecimentos, de disposições e de percepções culturais” (Azevedo, 1997: p. 179) e a ausência de práticas culturais regulares por parte dos inquiridos não impediu, no entanto, uma taxa deveras positiva na leitura das obras.

59% dos estudantes compreenderam que as obras feministas “*reivindicam os direitos das mulheres*”.⁸ Dados que se assumem como reveladores de uma recepção abrangente - porque abarca mais de metade dos estudados - e competente, no que respeita às suas acções de descodificação. O poder estético cativante das imagens e do vídeo exibidos assumiram um papel importante na denúncia de problemas sociais, permitindo uma *praxis* na própria conversa que se desenrolou em torno de algumas questões levantadas pelas feministas. Alguns estudantes vislumbraram nas obras, sobretudo nas de Barbara Kruger, a utilização do corpo da mulher como suporte de significado político crítico relativamente à cultura da feminilidade. Abordaram inclusivamente a evolução dos papéis tradicionais da mulher, desde as lentas modificações na divisão sexual do trabalho, à partilha de tarefas domésticas, algumas das convenções da moda e se estas desempenham, ou não, um papel de atenuação nas diferenças de incorporação de signos de género.

A imagem de Judy Chicago (“*Red Flag*”) permitiu uma discussão sobre a sexualidade feminina, designadamente um exercício de consciência sobre o estatuto do tema da menstruação nas práticas regulares de socialização, assim como abordagens às representações da cultura

⁸A compreensão das obras por parte dos inquiridos encontra-se ilustrada por alguns dos seus depoimentos publicados a partir da pág. 16 deste artigo.

de massas. Reconheceu-se a menstruação como uma particularidade da sexualidade feminina todavia submetida a um estatuto social inferior em relação à sexualidade masculina, por ainda se constituir como um tabu decorrente dos códigos culturais femininos incorporados no corpo social da mulher. Expressaram-se referências à exploração da imagem da mulher nas mensagens publicitárias, na sequência de menções que apontavam que na actualidade ainda haver uma negatividade associada aos estereótipos do género feminino, situando-os numa posição de subalternização relativamente aos estereótipos do género masculino. Em suma, houve por parte da maior parte dos inquiridos uma noção sobre a arte feminista como um conjunto de intenções mobilizadoras que buscam sacudir os papéis tradicionais da mulher.

5% dos inquiridos perceberam as obras apresentadas como produção artística que “*exacerba, celebra aspectos da cultura feminina*”. Para este segmento de estudantes, todos do sexo masculino, as representações do corpo da mulher na arte feminista não diferem muito das representações comuns do género feminino. Por outras palavras, negligenciaram a lógica do feminismo *versus* feminilidade. A experiência estética destes inquiridos surgiu como uma oportunidade, ainda que eventualmente inconsciente, de *fetichizar* as representações feministas convertendo-as em fantasias eróticas tais como as provenientes dos mundos *pop*, da moda, e de outras indústrias culturais da sexualidade que inscrevem o corpo feminino num esquema semiótico proporcionador de prazer ao olhar masculino. Estes juízos podem ser compreendidos à luz dos tradicionais processos dicotómicos de reprodução social da masculinidade e feminilidade resultantes de hereditariedades sociais situadas nos contextos urbanos, mas também na “grande indústria cultural (cultura de massas), [que desempenha] um papel integrador” (cf. Morin, 1975: p. 163). Nestes processos de reprodutibilidade estarão incluídas as tradicionais grelhas de visualização onde muitas vezes predominará um princípio classificatório de partes do corpo da mulher (lábios, cabelos, seios, coxas, nádegas, etc.) sob um cânone da erotização. A coisificação do corpo feminino nos discursos dos *media*, culturalmente formatado para agradar o desejo masculino, e a sua reprodução hegemónica nas práticas sociais pode ajudar a explicar porque é que noutras representações alternativas, como sucede com estas obras, poderão haver práticas de ajuizamento que terão uma contínua tendên-

cia em visualizar o corpo da mulher de acordo com os parâmetros de sedução fixados em tradições culturais.

14% dos inquiridos declararam que, actualmente, na nossa sociedade “*a arte feminista não tem razão de ser*”. Apontaram as obras como inapropriadas e desajustadas face à cultura e realidade social envolventes, referindo que a dinâmica das desigualdades sociais está atenuada. Fundamentaram esta linha de pensamento com a referência ao aparecimento dos novos papéis para os homens na vida doméstica e na vida familiar, salvaguardando referências aos novos papéis e direitos emancipadores da mulher, como o direito ao voto e a sua incursão no mundo do trabalho. Admitiram o surgimento de algumas reconfigurações na feminilidade nas sociedades contemporâneas actuais salvaguardando, designadamente, como privilegiados os processos de integração social e cultural da mulher nas cidades. Este segmento dos inquiridos desvalorizou a questão do *status* inferior da mulher no ocidente, nas zonas mais desenvolvidas, remetendo o problema para contextos sociais onde está enraizada a cultura muçulmana, ou então em regiões do interior onde estão geralmente fixados os papéis mais tradicionalistas.

Houve ainda quem abordasse a superioridade do *status* da mulher, em relação ao do homem, considerando o traço feminino da sedução como uma arma que exerce um potencial controlo sobre os homens, colocando-os numa posição de dominados, de subalternização e portanto manipuláveis. Aqui, as novas feminilidades reprodutíveis a partir da cultura convencional, emancipadoras da sexualidade traduzem-se, para alguns dos inquiridos, como um conjunto de disposições que conferem o poder de dominação ao agente sedutor, mediante a incorporação de modos de estar e comportamentos específicos.

6% dos estudantes evidenciaram um completo desacordo ideológico, ao considerarem as obras “*extremistas*” e desnecessárias nas suas abordagens. Os exercícios e tentativas de descodificação, juntamente com o desenrolar de conversas em torno das temáticas que as obras evocaram, foram clarificando as intenções das artistas mas provocando em alguns dos inquiridos um crescente distanciamento e discórdia. Os momentos em que as intenções das feministas se tornaram mais perceptíveis ficaram também marcados por criarem, para alguns, o “incómodo, a rejeição estimulando a oposição” (Hauser 1973: p. 93) relativamente à linha ideológica presente nas obras. Alguns assumiram-se mesmo

antifeministas por verem as mensagens expressas nas obras como uma forma das artistas quererem superiorizar-se em relação aos homens e aos seus direitos. A ideologia feminista também foi equiparada ao machismo, vistos ambos como dois pólos opostos e extremistas que pretendem a superioridade de um em prejuízo do outro. Estes comentários surgiram sobretudo como reacção ao vídeo de Abramovic (Imagem 7) pelo facto da artista segurar a arma, conferindo-lhe uma postura “agressiva”, masculinizada o que terá constituído, para alguns, uma ocorrência estranha devido à mistura de códigos (arma e genitais - ver significado na página 13), efeito motivador para que esta fracção dos alunos visse o feminismo como doutrina que pretendesse exercer um efeito controlador e dominador sobre os homens.

16% dos inquiridos preferiram ou não conseguiram opinar. Este número considerável de abstinência pode ser interpretado por três legítimas hipóteses. Numa primeira, justificar-se-ia a ausência de opiniões devido a um possível desinteresse e indiferença pelas actividades que decorreram na sala de aula, inclusivamente pela recusa de preenchimento de algumas questões da entrevista biográfica, o que se repercutiria numa ausência consequente de dados a incluir neste estudo. No entanto, esta mesma ausência de opiniões poderá constituir-se num dado de estudo que nos faz perspectivar a segunda e a terceira hipóteses que nos parecem merecedoras de reflexão. Uma segunda hipótese poderá consistir na possível ocorrência de alguns sentimentos de frustração no que diz respeito à acção de descodificação e, portanto, um legítimo distanciamento relativamente ao *habitus* instalado na sala de aula. Embora os estudantes tenham sido várias vezes anunciados da total liberdade para discutir e comentar as obras, é aceitável reconhecermos que mesmo nesta ausência de imposições interpretativas e ajuizadoras tiveram lugar discursos dominantes, logo potencialmente estruturantes, podendo ter dado origem a sensações de falta de domínio sobre a situação, o que eventualmente se poderá ter reflectido numa recusa de participação. Uma terceira hipótese poderá consistir numa situação de rejeição resultante de pretensos choques ideológicos por parte de alguns receptores. Esta conjuntura derivaria de uma possível revolta relativamente às práticas de descodificação levadas a cabo e/ou face aos temas que as obras evocaram, resultando em exteriorizações de silêncio, de uma

assumida não participação, de uma “auto-exclusão assumida” (Lopes, 1999: p. 2).

6 Factores influentes nas práticas de recepção

Mesmo perante uma mesma tipologia de obras, os alunos e alunas que participaram neste estudo demonstraram que as suas práticas de recepção evidenciam diferenças, não se vislumbrando qualquer homogeneidade na sua acção de descodificação. Apesar das nuances interpretativas e discursivas, próprias da singularidade de cada um dos inquiridos, foi possível, como visto anteriormente, estabelecer grelhas de visualização eajuizamento relativamente às suas práticas de recepção.

Sobre as possibilidades de sucesso, ou insucesso, no desenrolar dos processos de descodificação e compreensão de expressões artísticas por parte dos públicos, João Teixeira Lopes aponta quatro factores influentes que nos parecem merecedores de um desenvolvimento: “a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência), o cenário de interacção onde se desenrola a apreensão da mesma” (Lopes, 1998: p. 10) e “a própria estrutura da oferta cultural” (Lopes, 1999: p. 2)

O “cenário de interacção onde se desenrolou a apreensão” das obras não consistiu num contexto habitual acolhedor de produção cultural, como normalmente acontece em instâncias legitimadoras e consagradoras de arte como a galeria, o espaço cultural ou o museu. Não vamos, neste trabalho, apoiar-nos noutros estudos para aprofundar analiticamente os *habitus* específicos destes espaços culturais, nem os seus discursos de mediação/sedução de públicos, nem as suas políticas de educação/animação, nem a produção cultural legitimada a que alguns dos públicos poderão ter acesso, ou mesmo abordar as relações estipuladas entre os agentes constituintes deste campo (artistas, coleccionadores, investidores, mediadores, etc.). Importa-nos, apenas, localizar estas instituições como referência pela sua ausência de iniciativa no que diz respeito ao incentivo de debates em torno da produção artística sobre questões relacionadas com a intervenção cívica. A *praxis*, ainda que experimental, incutida na sala de aula e sugerida aos inquiridos deu origem a práticas de recepção que dificilmente poderão ter lugar nas instâncias culturais. A sala de aula funcionou como uma estrutura so-

cial estruturada e estruturante, potencialmente geradora de “interacções e representações que constituem as estruturas de produção de saberes” (Rodrigues, 2002: s/p).

Em conjugação com este *habitus* particular da sala de aula, surge o carácter interventivo das próprias obras. A fruição estética das obras apresentadas solicitou, devido ao carácter sociológico das suas morfologias plásticas, a análise, a articulação e discussão das mesmas enquanto condutoras de valores que detêm funções sociais específicas. A “estrutura” de cada uma das obras feministas exibidas é distinta, ou seja, embora haja um fio condutor de carácter ideológico, as conjugações de códigos, portanto as mensagens e intenções, diferem de obra para obra. A autonomia discursiva de cada uma das obras foi então variável, assim como a incidência de comentários foi mais recorrente numas obras do que noutras. Uma característica comum em qualquer obra consiste em escapar à universalidade enquanto linguagem perceptível para todos. Por mais directas que as obras sejam, o seu significado semiótico não poderá valer por si mesmo, autonomizar-se, porque se situam num sistema de circulação de imagens rodeado por outros diversos sistemas, embora cada um deles com a sua semiótica, com uma mistura linguística específica (cf. Roland Barthes, *op. cit.* Ferro, 2005: p. 377).

O “sistema de referências e o projecto cultural” dos inquiridos surge como um outro factor de influência, determinante, nas suas práticas de recepção. Embora neste factor demarquemos duas conjunturas: “sistema de referências” e “projecto cultural”, que nos parecem diferenciáveis, cada um com as suas próprias especificidades. O sistema de referências, no contexto da recepção cultural, será alusivo aos saberes apreendidos e acumulados pelo receptor e que estão relacionados com as disciplinas da estética, história, crítica e teoria da arte; poderão ser reapropriadas por parte dos seus portadores como acumulação de um conjunto de códigos, de saberes para efeitos de “preenchimento do ócio” (Hauser 1973: p. 141), um ritual herdado da classe senhorial da antiguidade clássica, propenso inclusivamente a preencher as expectativas orientadas pelo gosto dominante (Lopes, 1999: p. 3), o que também permite solidificar o *status* do receptor e fortalecer o seu capital cultural. Este sistema de referências não foi tão fundamental no decorrer das práticas de descodificação das obras mostradas por parte dos inquiridos, uma vez que não proferiram qualquer comentário que reproduzisse os

trilhos já definidos pela teoria estética ou pela história da arte.⁹ Aliás, as obras não o exigiam.

A “estrutura da oferta cultural” constitui-se como um factor predominante nas práticas de recepção. A *cultura* provém de um conjunto de sectores culturais, complexos, e por vezes interpenetrantes. Aqui importa-nos definir e situar dois desses sectores: as *indústrias culturais* e as *indústrias criativas*. De acordo com Rogério dos Santos, as *indústrias culturais*¹⁰ designam-se como uma estrutura de produção, reprodução e difusão de bens ou serviços culturais destinados ao mercado e orientados de acordo com estratégias económicas. Neste sector da cultura estão albergados o cinema, a publicidade, o turismo, a informática, a organização de espectáculos e ainda o comércio da arte (*apud.* Santos, 2007: p. 56). O autor distingue *indústrias criativas* como aquelas “que têm a sua origem na criatividade individual, capacidades e talento e com um potencial para criação de riqueza e de empregos através da gestão e exploração da propriedade intelectual (áreas, publicidade, arquitectura,

⁹Após o término de uma das aulas, a conversa desviou-se para a experiência de alguns dos inquiridos como públicos do mundo da arte. Um deles confessou a sua inadaptabilidade em relação os rituais sociais que se desenrolam nas instâncias culturais em redor da produção cultural. Quando se dá a desconexão de códigos entre produtores e receptores, é legítimo que os últimos tenham sentimentos de retracção cultural, por vezes “choques culturais” (Lopes, 1999: p. 2) com a cultura e com os produtores. O seu testemunho dá-nos a perceber o porquê de alguns desses desencontros: “Quando vou ver exposições a galerias, às vezes chego lá e ouço - “que traço espectáculo”- e às vezes olho para eles e penso: - “não sabes o que estás a dizer, ouviste qualquer coisa sobre traço e pintura e agora estás aí a debitar”. Quando não se der liberdade às pessoas de dizerem aquilo que querem, elas vão continuar a fugir da arte. Elas acham que a arte já tem uma interpretação própria e que não se pode fugir daquilo, porque senão estamos a ir contra a opinião dos sabedores, portanto nós temos de nos enfiar num buraco de pessoas que não entendem de arte.”

¹⁰“Para a UNESCO, as *indústrias culturais* incluem a edição, a música, a tecnologia audiovisual (cinema, televisão), a electrónica (multimédia), a indústria fonográfica (discos), os videojogos e a internet. Abre-se ainda a porta para *design*, arquitectura, artes visuais e performativas, desporto, publicidade e turismo cultural. As *indústrias culturais* combinam criação, produção e comercialização de conteúdos por natureza intangíveis e culturais, adicionam valor individual e social aos conteúdos e baseiam-se no conhecimento e trabalho intensivo, criam emprego e riqueza, alimentam a criatividade e desenvolvem a inovação nos processos de produção e comercialização. Dependendo do contexto, as *indústrias culturais* também são referenciadas como “*indústrias criativas*”, *indústrias orientadas para o futuro*” e *indústrias de conteúdo* (terminologia tecnológica)” (Santos, 2007: p. 65).

mercados de arte e antiquários, ofícios, design, design de moda, cinema e vídeo, software e serviços de computação, televisão e rádio.” (Santos, 2007: p. 71). Nas *indústrias criativas* também se inclui a difusão de bens ou serviços associados às artes visuais (pintura, escultura, instalação), às “artes performativas (teatro, opera, concertos, dança) registo sonoro, cinema e telefilmes, mesmo a moda, brinquedos e jogos” (Santos, 2007: p. 71) e ainda a edição de livros e revistas (cf. Santos, 2007: p. 71).

A *alta cultura*, onde está circunscrita a produção da arte feminista, deriva dos sectores referenciados acima, como uma estrutura de produção heterogénea de actividades ligadas ao conhecimento, e de outras actividades ligadas ao lúdico, entretenimento e lazer. A alta cultura também cria dinâmicas de turismo, através da atracção de públicos às instâncias culturais, sobretudo museus e centros de arte moderna e contemporânea, que se tornaram em “meios poderosos de “viabilização” das cidades, no seio dos principais circuitos internacionais das artes e do turismo, passando a integrar o imaginário urbano e a reflectir o discurso do poder político-cultural.” (Grande, 2006: pp. 163-164).

Nos tempos correntes, a produção de arte feminista também está legitimada pelas estruturas das indústrias culturais, sujeitando-se às leis do mercado, à sua reprodução e difusão. O comércio da arte feminista, por se interpenetrar em ambas as indústrias, *indústrias criativas* e *indústrias culturais*, permite a sua disseminação e uma probabilidade de maior acessibilidade a vários públicos, o que teoricamente poderá beneficiar a propaganda do movimento. Contudo, há questões que se colocam que não iremos procurar desenvolver neste estudo, e que invocam os possíveis impactos no decorrer das práticas de recepção nas instâncias acolhedoras da alta cultura, quando patenteiam arte feminista. Será que os rituais sociais incorporados nas instâncias culturais, reproduzíveis pelos públicos, criarão as melhores condições de recepção? As estratégias de mediação das instâncias culturais serão as mais adequadas? As estruturas morfológicas das obras feministas criarão acessibilidades para leituras “mais correctas”? Será que as mensagens convencionais nos estilos mais convencionais da televisão, que se dirige às mais largas e heterogéneas audiências (cf. Crane, 1992: p. 97), não desempenharão um peso considerável de influência nas práticas de recepção? Não foi a partir da estética das obras, de acordo com uma prática de descodifi-

cação e discussão enclausurada nas formas e no eventual fascínio que poderiam causar, que se desenrolaram as conversas.

No contexto da recepção, o “projecto cultural” de cada um também se constrói a partir do processo de reprodução de valores culturais, desempenhando um papel de influência para o sucesso, ou insucesso, das práticas de recepção da arte, das obras feministas. Embora cada um dos estudantes estabeleça percursos de vida únicos, diferenciando-se singularmente pelas suas particularidades e características, não deixam de se situar em redes a partir de onde seleccionam e reproduzem toda uma gama de valores culturais de acordo com os seus critérios e possibilidades. O paradigma dos processos de construção da identidade não deixa, no tempo pós-moderno e em espaços globalizados, de estar também ligado aos fluxos de produção e reprodução de valores culturais preva- lecentes. Os processos de globalização interferem nas culturas locais, nas representações e nas suas estruturas de valores e de crenças e, con- sequentemente, nos hábitos, discursos, comportamentos, nos processos de construção dos géneros. E também foi na qualidade de géneros, num processo contínuo de construção da identidade enquanto experiência de vida resultante da aquisição de experiências, de reprodução e rechaça de valores culturais, que consistiram os discursos dos inquiridos no de- correr das suas práticas receptivas. Cada um dos inquiridos, mesmo com trajectórias de vida particulares, abarcam disposições específicas resultantes de processos de socialização respectivos e reprodutíveis a partir das representações e atitudes presentes nos espaços públicos, no âmbito familiar, no espaço escolar e do trabalho, em espaços de lazer, em grupos de amigos e nas representações convencionais da cultura dos *media*.

Aprovação / apologismo da arte feminista	
Mulheres	Homens
N 13 (93%)	N 89 (56%)
Total 14	Total 160

Tabela 8

No entanto, os inquiridos receptores serviram-se das obras, de forma criativa, como rampa de lançamento para a discussão de temas relaci- onados com a sociedade, cultura, produção e reprodução de valores,

papéis, direitos e deveres de géneros. Os dados de estudo das práticas de recepção revelam que 56% dos inquiridos do sexo masculino são apologistas das solicitações provenientes das obras feministas.

Reconhecem que os alcances emancipatórios que garantem direitos de cidadania à mulher, como por exemplo a entrada da mulher no mercado trabalho e a sua procura de conquista de progressão na carreira (o que gera maior independência e autonomia relativamente ao homem), não se constituem como sinais esclarecedores da igualdade. Consideram os actuais padrões da feminilidade patentes nas representações mais tradicionais, em casos como a mulher-do-lar, a mulher-conjuge, a mulher-mãe, a mulher-ícone de beleza, como regressivos e, portanto, como passos em falso para a emancipação. Esta porção de inquiridos compreendeu que o actual modelo cultural consiste numa serie de categorias de percepção, de pensamento e de acção (*cf.* Almeida, 1995: p. 150) que ainda conferem dissimetrias entre homens e mulheres, nas suas acções de produção e reprodução de valores, favorecendo a dominação masculina.

A experiência estética de 93% dos inquiridos do sexo feminino originou pontos de vista distintos mas convergentes na expressão de algum ressentimento relativamente a uma cultura ainda masculinizada que propicia mais controlo aos homens nas suas práticas e rituais do quotidiano. Esta facção do sexo feminino, ainda que se constitua numa minoria em relação ao número total dos inquiridos, é praticamente hegemónica na compreensão das obras, tendo inclusivamente evidenciando um apolo-gismo relativamente a muitas linhas ideológicas do feminismo. Ainda que na sala de aula prevalecessem turmas dominadas por elementos do sexo masculino, instaurando um *habitus* demasiado masculinizado, o que algumas das vezes se poderá ter constituído como motivo gerador de silêncio das vozes minoritárias de algumas das inquiridas, estas, não deixaram de proferir comentários, muitos deles escritos, correspondentes ao desejo de ruptura relativamente aos processos gerais de configuração do género feminino das sociedades contemporâneas.

7 Referências Bibliográficas

Livros

- ALMEIDA, Miguel Vale (1995). *Senhores de Si (Uma interpretação Antropológica da Masculinidade)*. Lisboa: Edições Fim de Século.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *As Regras da Arte (Génese e Estrutura do Campo Literário)*. Lisboa: Editorial Presença.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994). “Diferença Sexual como Objecto Político Nómada”. In: *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo (2002). Lisboa: Edições Cotovia.
- CARIA, Telmo H. (org.) (2002). *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais Biblioteca das Ciências do Homem*. Porto: Edições Afrontamento.
- CORDEIRO, Graça Indias; BAPTISTA, Luís Vicente; COSTA, António Firmino da (Orgs.) (2003). *Etnografias Urbanas*. Oeiras: Celta Editora.
- CRANE, Diana (1992). *The Production of Culture of Media and the Urban Arts*. London: Sage Publications.
- FRUEH, Joanna (1994). “The Body Trough Women’s Eyes”. In: *Art and Feminism*. Helena Reckitt & Peggy Phelan (2002/2003). New York: Phaidon.
- GRANDE, Nuno (2006). “Museus e Centros de Arte: Ícones de Urbanidade, Instâncias de Poder”. In: *Museus, Discursos e Representações*. Coord. Alice Semedo, João Teixeira Lopes (2006). Porto: Edições Afrontamento. (ISBN13: 978-972-26-0818-2).
- HAUSER, Arnold (1973). *Arte e Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença.
- HEARTNEY, Eleanor (2001). *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença.

- MACEDO, Ana Gabriela (org.) (2002). *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- MORIN, Edgar (1975). *Cultura de Massas no século XX (O Espírito do Tempo 2)*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- PEREIRA, Inês (2003). “Construção Identitária em Rede”, in: *Etnografias Urbanas*. Org. Vicente Baptista *et al.*, Lisboa: Editora Oeiras.
- RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (2002/2003). *Art and Feminism*. New York: Phaidon.
- SANTOS, Rogério (2007). *Indústrias Culturais: Imagens Valores e Consumos*. Lisboa: Edições 70.
- SEMEDO, Alice & LOPES, João Teixeira (Orgs.) (2005). *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.
- SHOWALTER, Elaine (1981). “Definindo o Feminino: A Ginocrítica e o Texto de Mulher”. In: *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo (2002). Lisboa: Edições Cotovia.
- XERARDO, Pereiro (2006-2007). *Observação Etnográfica*. Aparentamentos de Antropologia Cultural. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD).

Revistas

- AZEVEDO, Natália (1997). “Práticas de Recepção Cultural e Públicos de Cinema em Contextos Cineclubísticos”. *Sociologia*. Porto: Faculdade de Letras. (pp. 129-196). (ISSN: 0872-3419. I Série: VII).
- FERRO, Lúgia (2005). “Ao encontro da Sociologia visual”. *Sociologia*. Nº 15. Porto: Faculdade de Letras UP. (ISSN: 0872-3419).

LOPES, João Teixeira (2005). “Reflexões sobre o Arbitrário Cultural e a Violência Simbólica: os Novos Manuais de Civilidade no Campo Cultural.” *Sociologia, Problemas e Práticas*. Nº 49. Set. 2005. (ISSN 0873-6529).

LOPES, João Teixeira e AIBÉO, Bárbara (2005). “Os Públicos da Cultura de Santa Maria da Feira”. *Sociologia*. Nº 15. Porto: Faculdade de Letras UP. (ISSN: 0872-3419).

Artigos on-line

LOPES, João Teixeira (1998). “Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural” Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. (ISSN: 1646-3137).

LOPES, João Teixeira (1999). “A ‘Boa Maneira’ de Ser Público”. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. (ISSN: 1646-3137). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.pdf>.

MALUFL, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly; PEDRO, Vanessa (2005). “Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey”. *Revista de Estudos Feministas*. Vol.13, No.2. May/Aug. Florianópolis. (ISSN 0104-026X) Disponível em: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/381/38113207.pdf

MARSHALL, Leandro (2007). “A Estética da Mercadoria Jornalística”. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (ISSN: 1646-3137). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/marshall-leandro-estetica-mercadoria-jornalistica.pdf>

McCAUGHAN, Edward J. (2003). “Navegando pelo Labirinto do Silêncio: Artistas Feministas no México”. *Revista de Estudos Feministas*. Vol.11. No.1. Florianópolis: Loyola University. (ISSN 0104-026X). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100006&lng=&nrm=iso&tlng

MONTEIRO, Paulo Filipe (1993). “Públicos das artes ou artes públicas?”. Biblioteca On-Line das Ciências da Comunicação. (ISSN:

1646-3137). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.pdf>

TAVARES, Paula (2008). “Breve Cartografia das Correntes Desconstrutivas Feministas na Produção Artística da Segunda Metade do Século XX”. *Revista Arte Capital*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=64&PHPSESSID=c106297f36861d80b734c03e3bf5f>

Artigos apresentados em conferências

RODRIGUES, José Ribamar (2002). “A sala de aula e o processo de construção do conhecimento”. Trabalho apresentado no Encontro de Pesquisa da UFPI, Universidade Federal do Piauí. Disponível em: <http://www.ufpi.br/mesteduc/eventos/iiencontro/GT-2/GT-02-14.htm>

SILVA, Sandra Rúbia (2006). “Corporalidade, gênero e consumo de tecnologia: a construção de sentidos do masculino e do feminino na publicidade de empresas de telefonia celular”. Comunicação apresentada nos Anais do “VII Seminário Fazendo Gênero, Corporalidade, Consumo, Mercado”. Disponíveis em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/S/Sandra_Rubia_da_Silva_43.pdf