

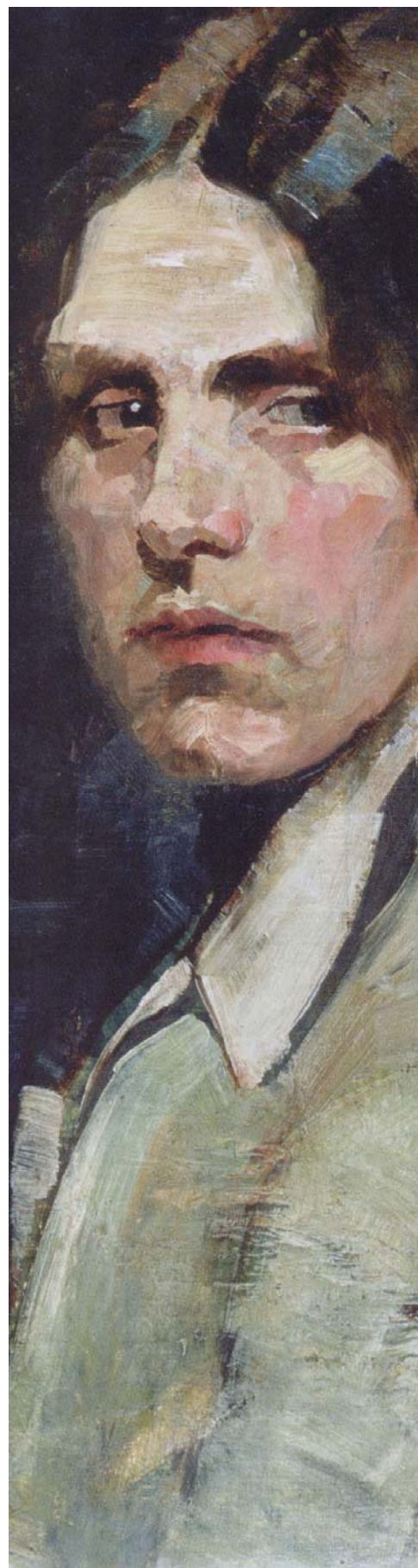
Nádia da Cruz Senna

DONAS DA BELEZA:

A imagem feminina na cultura ocidental
pelas artistas plásticas do século XX

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Ciências da Comunicação, na Linha de
Pesquisa Comunicação e Cultura, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo, como exigência parcial para obtenção do
Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob
orientação da Prof^a. Dr^a. Nelly de Camargo.

SÃO PAULO, 2007



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RESUMO

Donas da Beleza discute a representação do feminino na cultura ocidental, presente na produção das artistas plásticas do século XX. O estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva estética e sócio-cultural, os diferentes modelos de Beleza, a forma como são propostos, como coexistem, e ainda, como se remetem mutuamente através de diferentes períodos, sem perder o foco estabelecido – **o olhar feminino**.

Este parâmetro implicou um estudo comparativo que identifica semelhanças e diferenças no modo de representação de arquétipos dominantes no imaginário de homens e mulheres. Sob o título **Configurações da Beleza Feminina** comparecem as categorias: Divindade, Maternidade, Inocência, Maturidade, Sensualidade e Ideal. Constitui um quadro visual de referência em que artistas e obras estão alinhados a partir da diversidade quanto ao tratamento dos temas, técnicas e contextos de produção, localizando, numa linha de tempo que compreende o século XX e suas fases de transição, uma maior abertura, sugerindo outras leituras, ou seja; outros modos de ver a imagem da mulher, a mulher artista, a história da arte.

Palavras-chave:

1. Imagem Feminina 2. Mulher Artista 3. História da Arte 4. Beleza 5. Cultura.

ABSTRACT

In *Owners of the Beauty I* have studied the representation of feminine in the occidental culture in the production of the plastic female artists of 20th century. The study was developed to examine, from an aesthetic and socio-cultural perspective, the different models of Beauty, as they are considered, as they coexist, and still, as they relate through different periods, without losing the established focus - the feminine look.

This parameter implied a comparative study that identifies similarities and differences in the way of representation of dominant archetypes in men and women imaginary. Under the heading *Configurations of the Feminine Beauty* these categories appear: Deity, Maternity, Innocence, Maturity, Sensuality and Ideal. It is a visual picture of reference where artists and workmanships are lined up by the diversity of treatment of subjects, techniques and contexts of production, in a time line that comprehends 20th century and its phases of transition and which imply other readings, other ways to see the image of the woman, the woman artist, the history of the art.

Word-key:

1, Feminine Image 2. Woman Artist 3. History of Art 4. Beauty 5. Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
MULHER, ARTE E BELEZA	
1.1. Dos conceitos	7
1.2. A mulher e a arte	16
1.3. Da metodologia	27
CONFIGURAÇÕES DO FEMININO	
2. DIVINDADE	
2.1. O poder da Deusa-Mãe	40
2.2. Madonas	48
3. MATERNIDADE	
3.1. Mãe Amorosa	63
3.2. Mãe Dolorosa	72
3.3. Mãe Gloriosa	76
4. INOCÊNCIA	
4.1. Meninas Graciosas	82
4.2. Formas Adolescentes	93
4.3. Meninas Contemporâneas	103
5. MATURIDADE	
5.1. Maturidade Celebrada	112
5.2. Maturidade Sofrida	117
5.3. Maturidade Viva	126
6. SENSUALIDADE	
6.1. Nudez Sedutora	132
6.2. Erotismo Feminino	141
6.3. Ousadias Feministas	150
7. IDEAL	
7.1. Beleza Ideal	161
7.2. Beleza Romântica	163
7.3. Beleza Majestosa	165
7.4. Beleza Exótica	168
7.5. Ícone do Século XX	172
CONCLUSÃO	178
BIBLIOGRAFIA	182

INTRODUÇÃO

A história da Beleza acompanha a história da humanidade; a capacidade de perceber a Beleza se forma com o reconhecimento dos indivíduos como homens e como mulheres. Está intrinsecamente vinculada à história da sedução.

O Belo atrai, provoca emoções, prazer, engendra ações, pois é parte universal da experiência humana. Poetas, artistas, pensadores buscam-no como inspiração; para filósofos é objeto de reflexão, para a mídia é um bem comercial, obrigatório para a indústria da moda e derivadas. Para a maioria das mulheres é fonte de poder e prazer ou de frustração. Para algumas feministas, Beleza é ditadura, imposição que só contribui para sustentação do sistema de dominação. Por sua complexidade, a Beleza faz parte do conjunto de enigmas que identificam inexplicáveis características e comportamentos da grande maioria dos seres humanos.

Este estudo não tem a pretensão de decifrar o enigma; a pesquisa foi conduzida apenas sobre uma, dentre as muitas concepções de Beleza: a que está historicamente associada ao universo feminino na cultura ocidental, tal como percebida e reproduzida pelo olhar de artistas plásticas.

Interessa examinar os diferentes cânones da beleza feminina, o contexto de sua produção e inserção, e ainda, a forma como coexistem e se remetem mutuamente através da história da arte e da cultura. Em função do parâmetro estabelecido – **o olhar feminino** – o estudo adotou um modelo de análise comparativa, procurando identificar semelhanças e diferenças no modo de representação de arquétipos dominantes no imaginário de homens e mulheres.

Percorrer esta trilha, contudo não significou tomar uma direção única e centrada na estética. Fez-se necessária uma abordagem transdisciplinar que incluiu contribuições de diferentes perspectivas: história, comunicação, psicologia, tecnologia, sociologia, que iluminam a compreensão do feminino e das relações de gênero.

Mulher, Arte e Beleza trata dos conceitos e autores que ofereceram a base teórica que permitiu a estruturação da tese; também comporta a revisão histórica da relação mulher/arte, situando a colaboração das pesquisadoras feministas. Apresenta ainda, o desenho metodológico configurado ao longo das diferentes etapas do trabalho, desde a constituição do universo até a análise propriamente dita.

Sob o título **Configurações da Beleza Feminina** comparecem as categorias: Divindade, Maternidade, Inocência, Maturidade, Sensualidade e Ideal. Trata-se de um quadro visual de referência em que artistas e obras estão alinhados a partir da diversidade quanto ao tratamento dos temas, técnicas e contextos de produção; forjando, numa linha de tempo que compreende o século XX e suas fases de transição, outras leituras, permitindo investigar o discurso em torno do feminino que essas imagens colocam em circulação.

Donas da Beleza ilumina as belas que posaram para os artistas homens e mulheres, destaca as belas que desafiaram convenções e se apropriaram profissionalmente do fazer artístico, e segue as belas idéias daqueles que pensaram sobre a arte, a imagem da mulher, a mulher artista.

Mulher, Arte e Beleza

1.1. Dos Conceitos

Comunicação, Cultura, Arte, Beleza pertencem ao conjunto dos termos complexos das ciências humanas. Híbridos, mutantes, paradoxais, por princípio indefiníveis, nenhuma explicação racional por mais densa ou extensa poderá abarcar todas as possibilidades de concepção que esses termos compreendem.

“É preciso aprender a navegar em um oceano de incertezas em meio a arquipélagos de certeza”¹.

Teorias, modelos e tendências de pesquisa sucedem-se na tentativa de encontrar formas de lidar cientificamente com tais objetos.

As abordagens multiteóricas das tendências culturalistas e midiáticas, com suas implicações sócio-antropológicas vêm se firmando entre os pesquisadores cujos objetos estabelecem uma teia de relações com o cenário histórico, a cultura, a literatura, as artes, a mídia, ou vinculam-se a questões sociais e políticas, como o movimento feminista, por exemplo.

A introdução dos Estudos Culturais ocorreu, com maior ênfase entre meados dos anos 50 e início dos 60 desenvolvido pelos membros do *Center for Contemporary Studies*, da Universidade de Birmingham. Stuart Hall, Raymond Williams, Peter Burke, Terry Eagleton, e seguidores, fizeram escola cuja filosofia disseminou-se, modificando, ampliando e aprofundando a formação de analistas e historiadores. Na França, Edgar Morin, utiliza a teoria *L'Esprit du temps* (1963), definindo uma nova forma de pensar e compreender a cultura da sociedade contemporânea conforme engendrada pelos *mass media*. Contemporâneos, Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron escreveram em parceria *La Reproduction, "Les héritiers"* (1970) sobre o sistema de ensino francês e os esquemas de "reprodução cultural" da sociedade de classes

¹ MORIN, Edgar, Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro. São Paulo: Cortez, 2002, p.16.

francesa; introduzindo conceitos relevantes para os estudos na área, como por exemplo, o campo autônomo, o *habitus* e a noção de distinção.

Com o avanço das tecnologias de comunicação e informação emergem outras formas de construção, recepção, processamento e disseminação das mensagens; a interatividade com o usuário, os estudos de mercado, fragmentação e segmentação das audiências, a diversidade cultural, os processos de globalização, simultaneidade e intertextualidade das novas linguagens, os efeitos da pulverização dos discursos, da influência midiática, a participação em ambiente digital; que procuram identificar e controlar uma série de mudanças que ocorrem em todas as esferas de atuação humana.

Sob o signo da pós-modernidade se instaura um amplo debate cultural, incluindo discursos apocalípticos como os de Jean Baudrillard, Felix Guattari, Lucian Sfez e Paul Virilio, entre outros, para quem as novas tecnologias só propiciam a troca de informações e não a verdadeira comunicação; e também os denominados integrados, os teóricos otimistas da cibercultura: Pierre Lévy, D. Kerkhove, Léo Scheer, Michel Maffesoli, Nicholas Negroponte, André Lemos entre outros. Segundo suas idéias, as novas tecnologias são responsáveis pela ampliação de determinadas capacidades cognitivas como memória, imaginação e percepção; trata-se do processo comunicacional que inaugura um período baseado em pequenas histórias, que constroem o espetáculo individual de cada sujeito; que coloca em curso diferentes formas de socialidades, formadas pelo entrosamento da tríade: indivíduo, sociedade, tecnologia.

Entre os pesquisadores da América Latina, a reflexão revela outras peculiaridades, introduzindo questões originais pertinentes às realidades locais: apropriação/exclusão, hibridismo/purismo, identidade/mestiçagem, adoção/resistência, modernidade/tradição. Destacam-se, nesta linha (anteriormente conhecida como Teoria da Dominação) os trabalhos de Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Renato Ortiz, Octavio Ianni.

A metodologia que orienta este trabalho apóia-se no quadro de referência constituído pelas contribuições da linha de análise “Estudos Culturais” supracitada.

Comunicação

O termo comunicação compreende as palavras *comum* e *comunhão*, por si sós, suficientes para colocar a discussão além do conceito usual de transmissão, informação, troca de mensagens. *Comum* traz a idéia de pertencimento, que é de muitos, coletivo; já *comunhão* implica sintonia, ligação, identificação. Nessa linha de pensamento situa-se o conceito proposto por Paulo Freire, fundamentado numa visão do ser humano, como sujeito em relação com o mundo, com o outro, consigo mesmo, esse sujeito essencialmente comunicativo, interage com seu entorno, numa relação que se denominou “dialógica”. Assim, comunicação é diálogo, exige reciprocidade, co-participação dos sujeitos no ato de conhecer, é uma realização plural que implica transformação (Lima, 2001).

Avançando nessa linha que guarda o sentido que interessa à pesquisa — comunicação implicada com os processos de interação humana, com as trocas simbólicas mediadas pelos mais diversos aparatos tecnológicos — sobrevêm as dimensões sociológicas, cognitivas, culturais e políticas. Em “Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana” Stephen Littlejohn aponta para a necessidade de abordar holisticamente todo esse conjunto de variáveis que interagem no processo da comunicação. A perspectiva adotada, chamada “interacionismo simbólico” capta a natureza social do processo e é compatível com a teoria sistêmica.

“A interação simbólica é a troca de mensagens pelo uso de símbolos. Os símbolos passam a ter significado através da interação entre membros de um grupo social. A linguagem é o nosso sistema simbólico primordial e, por conseguinte, constitui o mecanismo mais importante no desenvolvimento da

mente e do eu; por isso, é grande sua influência na formação do comportamento. Aprendemos, através do interacionismo simbólico, que a mente (processos de pensamento), o eu (pessoa) e a sociedade (processos e instituições sociais) são processos interligados que resultam da interação simbólica. Assim a comunicação desempenha um papel central na vida social.”²

Littlejohn amplia o conceito de comunicação identificando uma série de processos básicos incorporados ao fenômeno, tais como: **codificação** (processo complexo de uso de sistemas de signos em interação), **significação** (intimamente relacionada com o conteúdo que é dado aos signos), **pensamento** (envolve o comportamento conceitual que é parte integrante da vida simbólica, sempre vinculado à codificação e ao significado), **informação** (conceito relacionado com a incerteza e redução de incerteza) e **persuasão** (processo de indução do comportamento, concentra os aspectos psicológicos e sociais da comunicação). Adicionando os diferentes contextos onde ocorrem os processos de comunicação: **interpessoal, grupal, organizacional, de massa ou global**, o quadro se completa. É a conjunção desses fatores que faz a complexidade do fenômeno (Littlejohn, 1982).

Complexo, mutável, enigmático, o fato é que: “Não dá para não comunicar”. A famosa frase do pesquisador Gregory Bateson, do grupo conhecido como Colégio Invisível, traduz com perfeição o amálgama do processo da comunicação com a existência humana. Esta capacidade para criar e interagir com os símbolos é responsável pelo progresso e dá acesso a um mundo especificamente humano, o mundo da cultura.

Cultura

A evolução do conceito de cultura acompanha a trajetória histórica da sociedade ocidental ao longo dos séculos. O termo originalmente denota a ação de cultivar a terra, um cuidar ativo. Habitar, cultuar, aperfeiçoar, proteger são alguns dos verbos que designam ações imbricadas com a cultura. O

² LITTLEJOHN, Stephen. Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.368.

antropólogo E. B. Tylor, em *Primitive culture*, de 1871, formulou uma definição para o termo; embora, abrangente e flexível, constitui o entendimento geral do que seja cultura:

“Cultura é aquele todo complexo, que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano como um membro da sociedade.”³

Essa concepção de cultura como reunião da totalidade das práticas vividas pelos membros de uma sociedade, encontra entre os humanistas algumas restrições. Seletivos e valorativos, os humanistas separam alguns segmentos das atividades humanas de outros, concebendo cultura como o corpo geral de trabalhos artísticos e intelectuais de uma sociedade. De tal classificação emergem dois tipos de cultura: cultura erudita e cultura popular.

O debate entre as duas linhas, humanistas e antropológicas, se mantém até o início do século XX. Porém, as transformações vertiginosas que o progresso técnico e científico colocou em curso, atingindo todas as áreas de atuação humana, trouxe novas e complexas problemáticas para o âmbito das discussões. Termos como cultura de massas, indústria cultural, cultura de dominação, contracultura, identidade cultural, multiculturalismo, cultura midiática e cultura digital, entre tantos outros, foram examinados pelos teóricos na tentativa de compreender a dinâmica cultural. Isso tudo vem se somar às formas tradicionais de cultura, popular e erudita, que se reconfiguram em função do novo cenário.

O pesquisador argentino Néstor García Canclini propõe o termo “culturas híbridas”, uma feliz associação com o processo que se instaurou devido à disseminação das novas tecnologias de comunicação. A noção de hibridação ajusta-se à concepção de cultura como *continuum*, um processo vivo, sempre se reinventando através de cruzamentos, fusões, perdas e ganhos, numa

³ E.B.Tylor. Apud. EAGLETON, Terry. A idéia de cultura. Ed. UNESP, 2005, p.55.

incessante troca entre novidade e tradição, conservação e transformação. Nota-se que essas interconexões perpassam todos os níveis de produção da cultura; abrangendo desde a construção, recepção, difusão, conservação ou consumo dos produtos, segundo uma trama complexa e indistinguível (Santaella, 2003).

Tendo em vista que a dinâmica do hibridismo, do multidimensional, caracteriza a cultura na contemporaneidade, também são híbridas as abordagens adotadas pelos pesquisadores da cultura, reunindo diferentes disciplinas, teorias e métodos com o intuito de melhor ajustar o enfoque de seus objetos. Essa perspectiva, experimentada pelos integrantes dos Estudos Culturais, gradativamente incorpora-se ao ambiente acadêmico e se dissemina para outras áreas de estudo.

Contrapontos dessa tendência acompanham o desenvolvimento dos objetos de investigação dos "estudos culturais", enfocando componentes diferenciais em função de variáveis históricas, geográficas, políticas e outras. Por exemplo, os estudos relativos ao gênero.

A entrada em cena do **feminismo** representou uma ruptura nos discursos das ciências humanas. Stuart Hall aponta, resumidamente, algumas características do movimento responsáveis pelo impacto social e pelos descentramentos provocados:

- O feminismo questionou a clássica distinção entre o "dentro" e o "fora", o "privado" e o "público". O slogan do movimento era: "o pessoal é político".
- Abriu para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.
- Enfatizou a forma política e social que nos molda e produz como sujeitos generificados. O movimento politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).

- Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero.
- O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*.⁴

A concepção de que o âmbito pessoal também é político, reformulou o objeto de investigação dos Estudos Culturais. Embora a noção de poder fosse expandida, era trabalhada apenas no espaço público, os estudos sobre gênero e sexualidade foram decisivos para a compreensão da própria categoria poder e, introduziram novas variáveis em torno das questões sobre construção da identidade.

O volume *Women Take Issue*, de 1978, é considerado um marco do trabalho intelectual feminista; pela envergadura do projeto, pela divulgação atingida e pelas polêmicas instaladas. O próprio título ilustra a multiplicidade de sentidos que estava em xeque: “issue” significa número ou edição, indicando que as mulheres tomaram posse da revista acadêmica do grupo; por outro lado “take issue” quer dizer discordar, sugerindo que as mulheres introduziram suas querelas nos Estudos Culturais (Hall, 2003).

Nessa edição histórica predominam os trabalhos que investigam as representações das mulheres nos meios de comunicação de massa e os que se detêm nas questões referentes ao trabalho doméstico. O documento não só oportunizou a demarcação de uma área específica dentro do campo acadêmico como também delineou novos objetos de estudo.

É preciso lembrar, que tudo isso acontece em meio a um experimento cultural sem precedentes na história, proporcionado pelas inovações científicas e tecnológicas. Com destaque para a expansão dos meios de comunicação, a

⁴ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.45-46.

informatização da sociedade, o surgimento de fenômenos como a globalização e a emergência dos movimentos sociais. Esses fatores são responsáveis por promoverem o deslocamento de coisas, indivíduos e idéias, ocasionando uma ruptura de tal ordem, que inaugura uma nova etapa na trajetória humana, a pós-modernidade.

Terry Eagleton em "A idéia de cultura" identifica três concepções distintas de cultura que marcam a evolução da humanidade: primeiramente, a cultura é definida como sinônimo de civilização; num segundo momento alcança um sentido antropológico, cultura como modo de vida; a pós-modernidade será responsável por mais uma virada de significado, concebendo a cultura como identidade. Identidade esta que será forjada a partir de parâmetros como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, crenças, ideologia, etc. e cuja visibilidade ocorre através de diferentes sistemas de representação.

Arte

Mantendo-se fiel à concepção holística adotada, a noção de arte que prevalece é aquela que a concebe como meio indispensável para a união do indivíduo com o todo, que apreende e penetra a esfera inteira da experiência humana. Esse conceito geral, de amplo espectro, permite ensaiar algumas definições mais próximas dos interesses específicos da pesquisa, preservando o caráter comunicacional e cultural.

Arte é instrumento de conhecimento e de comunicação, forja uma construção de mundo baseada em formas simbólicas, originando um universo próprio. Arte, ciência, mito e língua formam os diferentes universos simbólicos que contribuem para assegurar a integração social. Esta sistematização simbólica apóia-se em Ernst Cassirer e Susanne Langer. Suas reflexões filosóficas forneceram a base teórica pela qual avançaram Erwin Panofsky, Herbert Read, E. Gombrich, Merleau-Ponty, Pierre Francastel, Gilbert Durand, Pierre Bourdieu. Esclarecer o significado de arte e suas complexas relações constituiu tarefa de uma vida inteira entre esses e muitos outros estudiosos. Assim foi com Susanne Langer, professora e pesquisadora de filosofia em várias universidades

americanas, cuja obra permanece como referência para a Teoria da Arte e do Conhecimento. Seus livros, "Filosofia em Nova Chave", "Sentimento e Forma" e "Ensaio Filosófico", cumprem o propósito de construir uma infra-estrutura intelectual para os estudantes e interessados em arte, abrangendo conceitos fundamentais como sentimento, expressão, símbolo, forma, percepção, imaginário, etc.

Partindo de uma definição em que Arte compreende um fazer que engendra as formas perceptíveis e expressivas do sentimento humano, a autora vai clarificando e esclarecendo o significado de cada um dos termos constituintes:

"Digo formas **perceptíveis** e não **sensoriais** porque algumas obras se oferecem mais à imaginação do que aos sentidos exteriores. Um romance, por exemplo, é usualmente lido em silêncio, com os olhos, porém não é feito para a visão, como o é um quadro. Todas as obras de arte, porém, são formas puramente perceptíveis, que parecem encarnar alguma sorte de sentimento." ⁵

Sentimento é tomado no seu sentido amplo compreendendo sensação, sensibilidade, emoção ou atitude emocional e ainda, condição geral, física ou mental. **Forma expressiva** envolve a própria natureza da arte e assinala sua importância cultural.

"É no sentido de aparecimento à nossa percepção que uma obra de arte constitui uma forma." ⁶

Langer esclarece ainda que esta **forma** pode ser permanente, transitória, dinâmica, ou sugerida, imaginária. Mas é sempre um todo perceptível, com identidade própria. A palavra **expressão** compreende a auto-expressão, no sentido de dar vazão aos sentimentos e também significa a apresentação de uma idéia. E o artifício pelo qual se apresenta uma idéia, constitui o **símbolo**.

⁵ LANGER, Susanne. Ensaio Filosófico. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 82.

⁶ Ibid, p. 84.

Completando o raciocínio, uma obra de arte pode ser tomada como um símbolo do sentimento, na medida em que traduz uma experiência de mundo interior, que contempla o vivido e o imaginado. Daí advém o valor cognitivo das artes e sua poderosa influência sobre a vida humana (Langer, 1971).

Beleza

Para cada momento histórico corresponde um modo de sentir determinado pela dinâmica das relações do ser com o mundo. Ora é idealizado, exagerado, ora é contido, sublimado, ou ainda virtualizado. Por sua vez, a evolução das ferramentas e dos processos técnicos desencadeia o surgimento de novas formas de representação, que obedecem a cânones próprios, forjados sob as mais variadas concepções de Beleza. Sendo assim, esta pesquisa não parte de um conceito prévio de Beleza, ao contrário, assume a mutabilidade do Belo em função de uma época, de uma determinada cultura, dependendo inclusive, do sexo e do temperamento pessoal do artista. É exatamente sobre isso que se concentra a investigação — os diferentes modelos de Beleza — a forma como são propostos, como coexistem, e ainda, como se remetem mutuamente através dos diferentes períodos, sem perder o foco estabelecido, que prioriza o universo feminino na cultura ocidental, tal como visto e produzido pelo olhar dos artistas plásticos.

1.2. A mulher e a Arte

O campo das artes, principalmente plásticas, sempre pareceu mais permeável à expressão feminina, muito embora as produções se ativessem quase que estritamente ao ambiente doméstico. Desde as mais antigas civilizações documentos e imagens atestam a existência de pintoras, desenhistas, escultoras, escritoras, bailarinas e também musicistas, principalmente entre as mulheres de famílias nobres e abastadas, e entre aquelas que gravitavam em torno de pais, irmãos e maridos artistas. Às mulheres mais pobres, a expressão artística comparece inicialmente na cerâmica, tapeçaria, costura, bordado e acessórios.

Por que então se sabe tão pouco a esse respeito, e é tão difícil identificar as artistas no imenso acervo da arte? Sobre esta questão levantam-se diferentes hipóteses. Uma seria a forma como a mulher tem sido vista e valorizada ao longo da sociedade ocidental. Outra se refere especificamente à catalogação do material artístico: uma grande quantidade de obras, principalmente dos períodos que compreendem a Antiguidade, o Medievo e o Renascimento, têm autor desconhecido e, em muitos casos a teoria reconhece o artista como “anônimo, provavelmente do sexo feminino”. Uma outra razão é o fato de que a História é geralmente contada por homens.

Segundo Susan Fisher Sterling (1995), organizadora do catálogo do Museu Nacional das Mulheres na Arte, sediado em Washington, só em 1986 as mulheres artistas foram incluídas pela primeira vez na clássica “História da Arte” de H. W. Janson – na edição que compreende a arte da pré-história até a modernidade. No entanto, nota-se que entre 230 artistas listados na supracitada edição, apenas 11 eram do sexo feminino.

As mulheres pesquisadoras estão entre os principais responsáveis pela inclusão da mulher na história; ao abordar a mulher e seu universo vai-se reconfigurando esse panorama, fruto do desenvolvimento da antropologia cultural, centrada na família, no cotidiano, no individual, no privado, e também, na atualidade, no próprio movimento feminista. Esse conjunto de fatores tem impulsionado a inserção da mulher em todos os aspectos da cultura e da sociedade.

Imbuídos deste espírito, os mais variados trabalhos vêm ocupando espaço no cenário cultural, desde os primórdios do *Women's Lib*, nos efervescentes anos 70. Ensaios originais foram publicados nos principais jornais e revistas de divulgação de arte, organizaram-se exposições, inclusive em âmbito internacional, artistas e obras foram resgatadas dos sótãos escuros dos museus. Cursos específicos sobre a Mulher e a Arte proliferaram nas universidades, muitos deles ministrados por professoras e pesquisadoras que são referência obrigatória para todos aqueles que decidiram avançar por essa trilha.

Linda Nochlin faz parte desse rol de pioneiras. Historiadora da arte reconhecida mundialmente pelo estudo rigoroso em torno das questões referentes à produção feminina. Suas pesquisas contemplam artistas e obras, temas e períodos específicos. Contudo, foi a sua postura crítica e seu engajamento à causa feminista, que desencadearam os seus ensaios mais instigantes. O polêmico *“Way have there been no great women artists?”*⁷, publicado originalmente no jornal *Art News*, 1971, atendia aos propósitos de questionar o aparato instrumental da história da arte. A autora investiu sobre o caráter mitológico que sustenta a formação dos “gênios da arte”, revelou estruturas e operações que tendem a marginalizar determinados tipos da produção artística enquanto centralizam outras. Por exemplo, a rígida hierarquia classificatória adotada pelos historiadores de arte: a divisão em artes maiores (pintura, escultura, arquitetura) e artes menores (cerâmica, bordado, tapeçaria). Ou seja, aquelas majoritariamente exercidas pelas mulheres. Também a valorização do gênero histórico, típica atribuição dos “pintores oficiais”, quase sempre do sexo masculino, e a pintura do nu, sobrepujando todos os demais temas, prática que exige treinamento e estudo específico e cujo acesso permaneceu proibido às mulheres, por muitos anos. Enfim, há todo um sistema que qualifica o trabalho realizado pelos homens e desqualifica aquele realizado pela maioria das mulheres, independentemente do valor estético, dificuldades técnicas e outras considerações acerca de suas realizações. Nochlin acusa o conjunto das instituições sociais e, particularmente, a educação, por não oferecerem as condições mínimas para o pleno desenvolvimento da produção feminina. Assim, grandes e geniais são aquelas mulheres e negros, que mesmo sob condições tão negativas, conseguiram fazer carreiras excelentes, naqueles territórios prerrogativos aos homens brancos: a ciência, a política e as artes.

Com o intuito de celebrar e dar visibilidade ao trabalho de algumas dessas artistas, Linda Nochlin e Ann Harris organizaram a exposição **“Women Artists: 1550-1950”** apresentada no *Los Angeles County Museum of Art*, em 1976. A mostra, de caráter histórico e internacional, demandou um esforço considerável,

⁷ NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and others essays*. New York: Harper & Row, Publishers, 1988, p.145.

a execução do projeto estendeu-se por vários anos. Além, da grandiosidade da meta inicial, uma série de obstáculos interpunham-se aos objetivos; desde os de ordem material (para reunir documentos e obras), até os de ordem conceitual (era preciso vencer a resistência de diretores de museus, proprietários de coleções públicas e particulares). Assim, do total de 240 artistas elencadas, apenas 85 participaram da mostra. O texto precisou ser reescrito várias vezes e apenas uma parte foi publicada. Apesar dos contratemplos, a exposição ultrapassou as proposições estabelecidas, foi sucesso de público e crítica. O material elaborado constitui instrumento básico para a formação artística. O catálogo, publicado no formato de livro, apresenta os perfis biográficos contextualizados e as obras são inseridas nos movimentos e estilos formatados pela história da arte. A pretensão era fornecer a essas artistas as credenciais para serem definitivamente integradas ao cenário da arte e da cultura. Contudo, as próprias autoras advertiam que muito ainda precisava ser feito para que isso de fato aconteça, e para que a produção feminina venha a ser apreciada, sem que pese negativamente sobre a obra o sexo da autora.

Considerar a produção feminina implica uma desconstrução radical do discurso vigente na história da arte. Significa produzir um novo discurso que supere o distanciamento existente entre homens e mulheres, fruto de um rígido sistema de divisões fabricado pela ideologia e reiteradamente mantido. Para demonstrar como a estrutura dominante opera e impera Griselda Pollock, historiadora de artes britânica, cita a obra de Clara Clement Waters, *Women in the Fine arts from de Seventh Century to the Twentieth*. O livro apresenta um levantamento que reúne mais de mil artistas atuantes e foi publicado em 1904. Um século se passou e elas ainda não integram a história das artes. Ou seja, não basta arrolar os nomes, expor as obras, categorizar a produção, é preciso uma nova metodologia.

“Tentar construir um quadro conceitual que providencie formas de conectar as histórias específicas das artistas com a formação social e ideológica na qual estão inseridas e que interagem com suas práticas artísticas”⁸.

Essa abordagem foi experimentada por Pollock e Rozsika Parker, no livro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, em 1981. Dez anos tinham passado, desde a proposição de Nochlin, um período rico de estudos que fez avançar o conhecimento sobre a participação da mulher nas artes. Entretanto, diante da variedade e da especificidade das experiências artísticas, era preciso vencer o impasse do “estereótipo feminino”, categoria de exclusão adotada pela história da arte. O título do livro é uma referência direta a exposição organizada por Ann Gabhart e Elizabeth Broun, *Old Mistresses: Women Artists of the Past, The Walters Art Museum*, Baltimore, 1972.

“O título desta exposição alude a uma suposição, tácita em nossa linguagem, de que a arte é criada por homens. O termo reverente “Velho Mestre” não tem expressão equivalente. Quando dizemos “Velhas Mestras”, a conotação é totalmente diferente, para dizer o mínimo”⁹.

As curadoras expõem a relação estreita entre linguagem e ideologia. Não existe uma palavra para designar tais artistas, porque não existe lugar para elas na história da arte. Pollock e Parker atentam para as contradições existentes entre a trajetória da artista e da mulher. Demonstrem através de vários exemplos, as sujeições e concessões necessárias para exercer uma atividade artística. Se em determinados momentos era preciso abrir mão da própria condição feminina, em outros se tratava de reforçar os códigos iconográficos difundidos pela ideologia. Em um estudo sobre a artista Mary Cassatt, Griselda Pollock avança na leitura da obra como discurso sobre a posição social da feminilidade, em pleno domínio da burguesia. As representações da feminilidade dão conta das várias etapas da vida das mulheres, da infância à velhice, segundo os papéis sociais desempenhados por elas. O feminino apreendido pelo olhar de Mary Cassatt

⁸ POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. London: Routledge Classics, 2003, p.58.

⁹ Ann Gabhart e Elizabeth Broun. Apud. POLLOCK, Griselda. Op. cit. p.29.

revela-se como uma construção artificiosa, cuidadosamente elaborada. Pollock atenta para o jogo que se estabelece entre a subjetividade feminina vivida e a sua representatividade. A resultante do processo aponta para uma feminilidade complexa construída sobre uma trama de vários fios, em que as imagens exercem papel fundamental.

Partindo de uma comparação entre os quadros "No camarote" de Mary Cassatt, 1880 e "O camarote" de Renoir, 1874, Griselda Pollock mostra como um mesmo tema pode suscitar abordagens bem diferentes.



No camarote
Mary Cassatt, 1880.
Óleo s/tela, 80 X 65 cm.
Museum of Fine Arts, Boston
Fonte: FRASCINA, 1998.



O camarote
Renoir, 1874.
Óleo s/tela, 80 X 63,5 cm.
Courtland Institute Galleries, Londres
Fonte: FEIST, 2001.

No quadro de Renoir o espetáculo da ópera é apenas um pretexto para apresentar a própria mulher como espetáculo. A figura feminina ocupa a cena e sobre ela se concentra o foco das atenções. É ela que se oferece ao "prazer de olhar". A própria expressão "prazer de olhar" deflagra uma série de questões que concentram as preocupações feministas e de estudiosos da imagem: o prazer de quem e o olhar de quem estão em jogo? Como o olhar é legitimado e codificado? E, como esse olhar encenado pela arte interage com os modos de olhar de homens e mulheres?

“Os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêm-se sendo olhadas.”¹⁰

John Berger é o autor da frase que resume seu estudo sobre as imagens e as relações de poder. Pollock e Berger concordam que o olhar e os prazeres dele derivados estão diretamente implicados com a sexualidade e as relações sociais existentes. E a arte não só reflete essas relações como contribui para a sua formação e manutenção.

Voltando ao “O camarote”, o sujeito ativo do olhar é o homem. Aquele que está representado, que inclusive dispõe de um instrumento otimizador da visão, e faz uso dele, como também o espectador subtendido (presumivelmente do sexo masculino). A mulher representada é o objeto desse olhar. Ricamente vestida deixa-se exibir, seu olhar recatado denuncia toda a sua passividade. Um olhar que é propositadamente desfocado, permitindo ao observador uma percepção demorada, prazerosa, sem se sentir observado, ou desafiado pelo olhar dessa mulher. Nessa linha de interpretação, a imagem elaborada por Renoir endossa um padrão de comportamento adequado aos homens e mulheres de uma determinada época e de uma determinada cultura (Pollock, 2003).

O fascínio de “No camarote”, de Mary Cassatt, reside na subversão aos padrões estabelecidos. A dama de negro, representada solitariamente em seu camarote, não só invoca o poder de olhar, como o exerce em pleno domínio. Seus olhos estão ocultos pelo binóculo, tal como a personagem masculina da tela de Renoir, o que lhe confere a postura ativa. A protagonista da cena não se oferece passivamente à contemplação, é uma figura imponente, austera, conforme atestam o vestido e os poucos acessórios, sem a profusão de enfeites e decorações preconizados pela moda da época. Também, o leque firmemente fechado em sua mão, o corpo levemente inclinado para frente, numa pose atenta e a expressão decidida confirmam sua dignidade e poder. A representação avança para além da modelo, encena a posição de uma artista

¹⁰ Berger, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p49.

que desafia as convenções, capaz de olhar para o mundo e para si mesma de forma ativa e engajada (Garb, 1998).

Em um outro ensaio, mais uma vez, focando o modernismo e as artistas impressionistas, Griselda Pollock analisa a produção das artistas do ponto de vista do espaço. Identifica três tipos de espaço diferenciados: o espaço representado (aquele que está encenado), o espaço da composição (o espaço plástico), e o espaço psicológico (ou o espaço no qual se move a artista). O estudo, um dos mais prestigiados de sua carreira, integra o conjunto de textos de "*Vision and Difference*", de 1988. A combinação dessas diferentes modalidades espaciais oferece um modo particular de abordar a produção das mulheres artistas; segundo sua inserção, psicológica e social, na sociedade burguesa do final do século XIX. A ótica feminista examina os modelos alternativos que as artistas colocam em circulação e a forma como estes negociam com a modernidade e os espaços da feminilidade, sejam eles públicos ou privados.

Dando continuidade ao trabalho de suas precursoras e ampliando a abordagem da mulher e sua produção artística, destaca-se Whitney Chadwick. Professora, historiadora de arte, autora de vários livros, como "*Women, Art and Society*", publicado em 1990, nesse livro, Chadwick disponibiliza um amplo painel histórico, que se estende do medievo à contemporaneidade, contemplando uma produção diversificada em termos de materiais e técnicas. É exatamente neste ponto que reside sua contribuição original à história da arte das mulheres. A autora fez questão de incluir entre as pinturas e esculturas, as iluminuras, tapeçarias e bordados, resgatando um fazer tipicamente feminino e eliminando as barreiras tradicionalmente impostas entre belas artes e artes aplicadas.

O modelo engendrado por Chadwick explora a relação existente entre as artes decorativas e o abstracionismo geométrico. Em um primeiro momento, ela aponta as similitudes visuais, especialmente advindas dos modelos têxteis, em

seguida situa tais padrões no interior da modernidade. Finalmente, a autora explora o fato, nada usual, da presença marcante das mulheres como produtoras dessa nova cultura visual. O estudo avança através de outros movimentos artísticos do século XX, sempre mantendo o foco na produção feminina. Fundamentada em rigoroso arcabouço teórico, Chadwick oferece parâmetros de análise semelhantes aos propostos nesta pesquisa, uma vez que desenvolve a história da mulher nas artes como representação e como representante. Para demonstrar como esta característica atravessa a história da arte, ela toma como exemplo a obra de Johann Zoffany, *The Royal Academicians*, executada entre 1771-72. O quadro retrata os membros da academia britânica da época, reunidos em uma sessão de modelo vivo. Encontrar as duas únicas mulheres que integravam o grupo, e que, inclusive, ajudaram a fundar a Academia, é tarefa semelhante às propostas nos jogos de passatempo.



The Royal Academicians. Johann Zoffany, 1771-72. Óleo s/ tela 101,1 X147,5 cm (detalhe).
The Royal Collection, Londres. Fonte: www.artcyclopedia.com

Angelica Kauffmann e Mary Moser estão retratadas nos quadros da parede de fundo, em meio aos objetos de arte que fazem parte do cenário onde se desenrola a ação. O artifício é justificado em função da cena, envolvendo uma prática que permaneceu vetada às mulheres dentro das academias, até o final do século XIX. De qualquer modo, a imagem que fica para a posteridade é deliberadamente manipulada, em prol de um discurso que submetia os interesses das mulheres aos dos homens e que lhes cerceava o acesso à educação e à vida pública. Ao subverter o papel das artistas, de produtoras a meras representações, o quadro de Zoffany revela os subterfúgios utilizados pela "história oficial" para minar a participação ativa das mulheres, mesmo daquelas poucas que conseguiam atravessar as fronteiras impostas. E, reafirma o lugar tradicionalmente reservado à mulher na arte, como objeto de contemplação e inspiração para os grandes mestres. É deste ponto que se partirá para desenredar os discursos que constroem e tornam naturais as idéias em torno da mulher e da feminilidade.

Reivindicar as tradições femininas e a herança cultural legada por nossas antepassadas é a constante perseguida por Judy Chicago, em toda a sua obra plástica e teórica. "*The Dinner Party*" realizada entre 1974 e 1979 constitui um monumental tributo à história das mulheres.



The Dinner Party
Judy Chicago, 1979.
Fotografia da Instalação
Fonte: CHICAGO, 1999.

Trata-se de uma imensa mesa de jantar, em forma triangular, que convida para cear 39 personagens, desde mulheres reais até figuras mitológicas. Sua concretização mobilizou uma equipe imensa distribuída nas atividades de pintura, escultura, cerâmica e bordado.

“Estas convidadas, mulheres reais ou deusas, estão colocadas juntas para cear discutir, conversar. E, que nós escutemos o que elas têm a dizer, contemplemos a amplitude e beleza de nossa herança. Herança essa, que não temos tido oportunidade de conhecer.”¹¹

A obra cumpriu um extenso circuito, desde que foi apresentada pela primeira vez, no Museu de Arte Moderna de São Francisco, em 1979. Por onde passou atraiu multidões e dividiu opiniões. Foi mal recebida pela crítica de Nova York, que não poupou insultos, ressaltando que a devoção à causa política encobre a autonomia estética. Contudo, foi graças ao teor feminista e ao caráter assumidamente didático que Judy Chicago estabeleceu-se na cena artística californiana, como artista e professora engajada. Foi uma das primeiras a organizar um curso feminista de arte no *State College de Fresno* e, juntamente com Miriam Schapiro, fundou um programa feminista junto à *School of Art de Los Angeles*, em 1971. Durante esse período, as artistas conduziram suas experiências centradas no corpo feminino, e nas diferenças sexuais. A intenção era ressaltar as diferenças, porém substituindo as conotações tradicionais de inferioridade, por um sentimento de orgulho e exaltação.

A pesquisa desenvolvida pela artista, para subsidiar seus projetos ao longo de sua exitosa carreira, culminou com a publicação *Women and Art: contested territory*, feita em conjunto com o historiador Edward Lucie-Smith, em 1999. A obra percorre a produção das mulheres nas artes plásticas desde a Antigüidade ao século XX, desvendando a diversidade de papéis e representações, segundo arquétipos recorrentes no imaginário da civilização ocidental. Essa estrutura é semelhante à adotada no projeto **Deusas de Papel** e comparece na pesquisa

¹¹ Judy Chicago. Apud. PORQUERES, Bea. Reconstruir una tradición. Madrid: Horas Y Horas, 1994. p.29.

Donas da Beleza sob a forma de **Configurações da Beleza Feminina**, compreendendo as categorias: Divindade, Maternidade, Inocência, Maturidade, Sensualidade e Ideal.

A historiadora de arte Bea Porqueres compartilha de uma inquietação comum aos pesquisadores da área — a existência de um olhar feminino nas artes. Certamente a mulher artista representa a si mesma e o seu entorno a partir de sua própria experiência. O cerne da questão está em alcançar até que ponto essa experiência difere das dos homens de uma mesma época e contexto cultural e que alterações acarretam aos trabalhos femininos. O tema exige uma abordagem cuidadosa, pois na medida em que sustenta um fazer feminino diferenciado, pode-se incorrer nas mesmas categorias sexistas da crítica tradicionalista e mais uma vez segregar o trabalho das mulheres, se não aos sótãos dos museus, talvez, às salas especiais. No entanto, são esses os estudos que fornecem as bases teóricas que permitem identificar características específicas da arte das mulheres.

1.3. Da Metodologia

O presente estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva estética e sócio-cultural, a representação da beleza feminina elaborada pelas artistas plásticas do ocidente, a partir do final do século XIX. A abordagem optou por uma pesquisa qualitativa, pois tal modelo pressupõe uma relação dinâmica e interdependente entre o mundo real, o objeto da pesquisa e a subjetividade do sujeito. Os elementos são tomados como partes integrantes e significativas no processo de conhecimento. Embora de natureza aberta, esse recurso segue os mesmos protocolos que regem as demais pesquisas científicas: delimitação do problema, inserção em um quadro teórico de referências, coleta rigorosa de dados, observação, elaboração de dados, construção de um modelo de análise, teste da aplicabilidade desse modelo, verificação de hipóteses, generalização das conclusões.

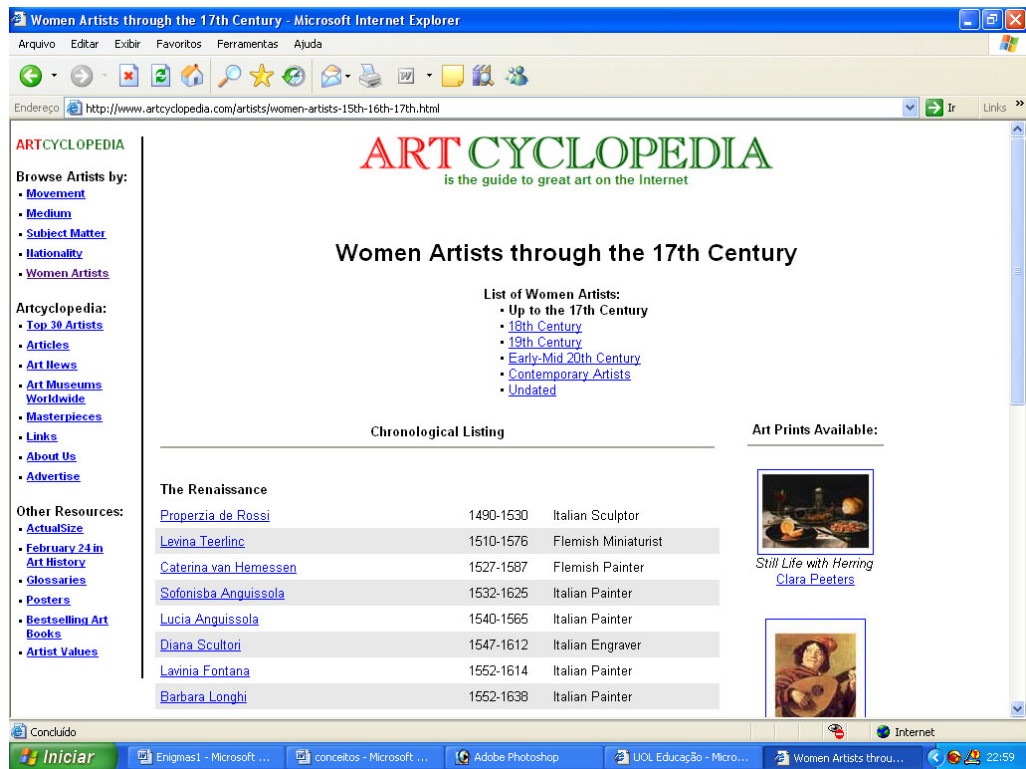
O desenho metodológico vai se configurando na medida em que o próprio objeto é construído. Cada etapa do trabalho determina o próximo passo, desde a constituição do universo até a análise propriamente dita, implicando opções metodológicas que melhor atendam aos propósitos da pesquisa, que se detém especialmente sobre elementos bibliográficos: estudo e análise de material coletado em livros, catálogos, jornais, revistas, sites, etc.

Amostragem: procedimento

1.3.1. Universo da pesquisa

A construção do inventário das imagens partiu da análise do catálogo *Women Artists*, do *The National Museum of Women in the Arts*, de Washington, D.C. De posse dos nomes das artistas, algumas imagens de seus trabalhos e o período histórico em que se inseriram, procedeu-se a uma investigação mais detalhada, na internet.

Nesta etapa, a busca concentrou-se na exploração criteriosa do site: www.artcyclopedia.com/artists/women.html que possui uma base de dados de mais de 850 artistas mulheres catalogadas e que redireciona a pesquisa para os sites dos principais museus de arte do mundo. As artistas estão classificadas segundo a ordem cronológica (séc. XVII, séc. XVIII, séc. XIX, 1ª. Metade do séc. XX e Contemporâneas), o local de nascimento e o fazer artístico (técnica e tema mais freqüentes no conjunto da obra). Isso facilitou a pesquisa, pois permitiu selecionar imediatamente as artistas centradas no tema da figura da mulher. (vide tela capturada do site)



Montou-se um quadro visual aproveitando a estrutura do site, apenas subdividindo o século XX, em três partes (início, meio e final do século); as artistas contemporâneas foram classificadas como sendo do séc. XXI. Foram privilegiadas aquelas cujo conjunto disponível de imagens de sua obra permitia uma segunda classificação, conforme o conteúdo dos temas.

Em uma primeira análise, verificou-se a preponderância das artistas americanas e européias, sobre as demais nacionalidades. Como em arte é muito difícil fazer estratificações, procedeu-se a uma nova busca entre artistas latino-americanas, incluindo as brasileiras, usando o mesmo critério e fontes semelhantes: catálogos de exposições e livros de história da arte e, complementarmente, o site www.google.com.

O projeto também considerou importante a inclusão de artistas dos períodos anteriores, com vistas ao contexto histórico da pesquisa e às

tendências que influenciaram tanto os artistas homens quanto as artistas mulheres.

O quadro mostra o resultado do trabalho de levantamento :

Linha de Tempo	Artistas mulheres do universo	Imagens do universo
Séc. XVI	8	25
Séc. XVII	8	24
Séc. XVIII	15	39
Séc. XIX	16	92
Início séc. XX	57	267
Meio séc. XX	40	184
Final séc. XX	35	162
Séc. XXI	49	248
Total:	228	1041

Artistas mulheres que trabalharam a figura feminina, segundo a linha de tempo e a localização geográfica:

Séc.									
	XVI	XVII	XVIII	XIX	Início XX	Meio XX	Final XX	XXI	Total
Local									
Itália	5	2	3			1	2	2	15
França		1	7	5	5		1	1	20
Espanha	1	1			1	1			4
Inglaterra		1	1	3	7	3	3	6	24
Alemanha	1	1	2	2	5		1	1	13
Brasil					9	18	3	5	35
EUA			2	4	16	9	14	17	62
Canadá					3	3	2	1	9
México					1	2	1		4
Rússia				2	3				5
Chile					1	1	2	2	6
Outros/Europeus	1	2			6	2	3	5	19
Outros/Latinos							3	3	6
Outros/Continentes								6	6
Total	8	8	15	16	57	40	35	49	228

A partir desse acervo obtido, as imagens foram classificadas em termos de categorias segundo os arquétipos recorrentes no imaginário de homens e mulheres, sob o título **Configurações da Beleza Feminina**: Divindade, Maternidade, Inocência, Maturidade, Sensualidade e Ideal. Tais categorias não são mutuamente excludentes, apenas aparecem com

maior ou menor preponderância na figuração do feminino. A categoria Perversidade, por exemplo, não comparece, porque as mulheres fatais e malévolas que constituem arquétipo freqüente no imaginário masculino são pouco significativas na obra gráfico-plástica das artistas mulheres.

Neste ponto a construção do objeto de pesquisa e da metodologia de análise ganha novos elementos e procedimentos: somente um exame inicial do conteúdo das imagens selecionadas poderia facultar a detecção de características especialmente femininas na representação da mulher, mas, essas somente podem ser detectadas se houver um parâmetro que possibilite a percepção de contrastes. O enfoque comparativo se impôs naturalmente.

O contraponto entre as obras visuais elaboradas por artistas homens e mulheres, permite investigar o discurso – em torno do feminino – que essas imagens colocam em circulação. Identificar arquétipos dominantes no imaginário de uns e de outros, com suas diferenças e similitudes no modo de representação, sublinhar condições diferenciadas do fazer artístico e aferir o contexto do surgimento destas imagens. Enfim, desvendar nexos e tensões. Partiu-se então, para a elaboração de um quadro visual com as obras dos artistas homens que trataram do feminino, segundo as categorias já elencadas, contemporâneos das artistas mulheres selecionadas (do universo da pesquisa) e com temas semelhantes aos tratados por elas. As fontes exploradas foram as mesmas já mencionadas.

Os quadros que dão conta das Configurações da Beleza Feminina ficaram assim estruturados: **Contexto histórico, Conteúdo do Tema, Visão Feminina, Visão Masculina.**

Uma vez que os objetivos da pesquisa requerem um modelo de análise das imagens, esta inclui necessariamente a tríade: contexto, forma e conteúdo. Disso trataram Ernest Fischer, Martine Joly e Erwin Panofsky do seguinte modo:

O “contexto” da obra diz respeito ao período histórico e artístico no qual ela se insere, em que é preciso considerar a diversidade das manifestações, levando em conta as condições sociais, os movimentos e conflitos de cada período, as tendências filosóficas, políticas e religiosas e, ainda, aspectos específicos, individuais, relativos ao artista: as técnicas que domina, seu gosto pessoal, e, no caso em pauta o sexo.

A “forma” reúne os elementos visuais que compõem a imagem, sua organização ou composição, a materialidade, a técnica de produção e uma primeira identificação destas imagens, relacionadas ao motivo, tema ou idéia central, no domínio da iconografia. O processo de análise formal é descritivo e classificatório.

O “conteúdo” ou significado intrínseco é aquele apreendido pela determinação dos princípios subjacentes que a obra evoca; o processo é investigativo, comparativo, interativo e interpretativo. Nessa etapa o pesquisador reúne as informações obtidas nas análises anteriores e as sintetiza, no domínio do iconológico.

Parte-se inicialmente da concepção de que interpretar uma imagem – identificá-la – consiste em uma tentativa de compreensão dos significados que ela provoca, sob determinadas circunstâncias, do procedimento histórico, dos limites determinados pela cultura, pela tecnologia disponível, pelo processo de percepção do “leitor” e por outros pontos de referência desse leitor. Trata-se, portanto de uma leitura específica, entre muitas igualmente possíveis, não tendo a pretensão de ser definitiva e, muito menos, universal.

1.3. 2. A amostra:

1.3.2.1. Proporção da amostra

Em relação ao universo, delimitado levando em consideração a viabilidade do trabalho dentro do tempo consignado para a apresentação da tese, partiu-se para a construção de uma amostra que fosse abrangente e significativa, capaz de responder às questões propostas pela pesquisa.

A investigação ocorre em uma amostra estratificada, do universo, onde a seleção inicial dos quadros teve como princípio abranger múltiplas facetas do fenômeno da representação do feminino.

Para a construção desse universo buscou-se estabelecer uma proporção entre as temáticas abordadas pelas artistas, sua distribuição geográfica e temporal. De posse dos quadros elaborados para cada categoria, foram procuradas aquelas representações mais identificadas com o tema, que, em alguns casos, foram tomadas pelo contraste que estabelecem entre si. Por exemplo: sob a categoria Maternidade reúnem-se as subcategorias Mãe Amorosa, Mãe Dolorosa e Mãe Gloriosa; nesse caso, fez-se necessário selecionar ao menos uma visão feminina e uma visão masculina para cada uma das subcategorias.

1.3.2.2. Linha de tempo

A amostra privilegiou a representação da “visão feminina” sobre a mulher ao longo do século XX. A visão masculina foi construída em função das propostas temáticas das artistas mulheres constantes da amostra; os artistas homens selecionados distribuem-se de forma diferenciada, cobrindo uma linha de tempo que vai desde o período Aurignacence até o final do século XX. Tal configuração justifica-se pela necessidade de localizar os traços ou influências detectáveis nas obras ou produção das artistas mulheres, com referência às obras histórica e artisticamente reconhecidas dos seus colegas do sexo masculino.

1.3.2.3. Categorias de análise

Seguindo uma linha de trabalho elaborada por Erwin Panofsky, foi adotado um modelo semelhante ao proposto na obra "Significados nas Artes Visuais" ¹²:

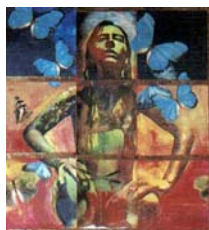
Objeto da Interpretação	Ato da Interpretação
1. Tema primário ou natural, constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré-iconográfica (análise pseudo-formal)
2. Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias.	Análise iconográfica
3. Significado intrínseco ou conteúdo constituindo o mundo dos valores simbólicos.	Interpretação iconológica

1.3.2.4. "Alinhamento" artistas e obras

DIVINDADE



First Human
Ana Mendieta,
Cova de Aguila,
Cuba. 1981



Pachamama
Maria La Paca
Col. Particular.
2002



Madona e o
menino
Caterina dei
Vigri
Corpus
Domini.
Bolonha. s.d.



Little Pig
Lilly Spencer
New Britain
Museum
Connecticut.18
57



Sra. Sant'Ana
de pé
Djanira
MAM do
Vaticano. 1971



Retrato como
Virgem de
Guadalupe
Yolanda Lopes
Col. Artista.
1978



Vênus de
Willendorf
M de História
Natural, Viena.
20000 a.C.



Fiesta de la
Pachamama
Salta,
Argentina. 2007



Madona e o
menino
Giotto, Galeria
Nacional,
Washington
DC
c.1320



Madona do
Cravo
Rafael, Gal.
Nacional,
Londres. 1506



Virgem de
Guadalupe
Salvador Dali
Col. Particular.
1959



Virgem de
Guadalupe
Juan de
Villegas
Museu da
América,
Madri. c.1550

¹² Panofsky, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.64 - 65.

MATERNIDADE



Vigée-Lebrun e sua filha.
E. Vigée-Lebrun, Museu do Louvre, Paris. 1786.



Emmie e seu bebê.
Mary Cassatt, Wichita Art Museum, EUA. 1889.



Sobreviventes
Kathe Kollwitz, Museu Kollwitz, Berlim. 1923.



Mãe Imigrante
Dorothea Lange, Museu Nelson-Atkins, EUA. 1936



Auto-retrato
Paula Modersohn-Becker, Museu M-Becker, Bremen. 1906



Yo Mama
Renee Cox, Christine Rose Gallery, NY. 1993.



O menino mimado
Greuze, Museu do Hermitage, Rússia. 1765



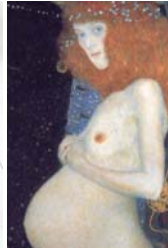
Maternité
Renoir, Museum of Fine Arts, Flórida. 1886



Guernica
Picasso, CN Rainha Sofia, Madri. 1937



Fome na Índia
Werner Bischof, Biblioteca Nacional, Paris. 1951



Esperança I
Klimt, National Gallery of Canadá. 1903



East 100th Street
Bruce Davidson, Edelman Gallery, Chicago, 1970

INÔCENCIA



Retrato de Tognina
Lavinia Fontana,
Chateau Blois,
França, c.1594



Margo Brekendrige
Laura Lyall
Muntz.
Col. Particular
1911



Boneca Abandonada
Suzanne Valadon, NMWA
Washington DC
1921



Jovem Nua
Gwen John
Tate Gallery.
Londres. 1910



Jessie aos 12 anos
Sally Mann
Koch
Gallery, NY
1989



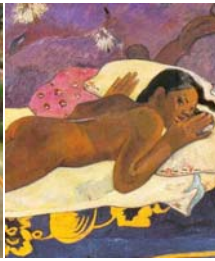
Meninas do Brasil
Mari Stockler,
1994/2001



As Meninas
Velázquez,
Museu do Prado, Madri.
1656



Jovem com aro
Renoir
National
Gallery,
Washington DC
1885



Manau Tupapau
Paul Gauguin
Albright-Knox
Gallery, Buffalo.
1892



Nu com cabelos negros
Egon Schiele
Grafhische
Albertina,
Viena. 1910



Megan Jock
Sturges,
2002
Art Photo
Gallery, NY
2002

Inaia
David Laudien
2004/2005.

MATURIDADE



Auto-retrato
Rosalba Carriera
Gemaldegalerie,
Dresden. 1731



Clotho Calva
Camille Claudel
Museu D'Orsay,
Paris. 1888



Auto-retrato
Kathe Kollwitz
1924



Lady on a bus
Diane Arbus
Metropolitan,
NY. 1956



Dama de
Verde
Eva Lefever
1993



Auto-retrato
Alice Neel
National
Portrait Gallery
Washington
DC. 1980



Caricatura di
Rosalba
Zanetti, Fund.
Cini, Venezia.
s.d.



Heaulmière
Rodin
Museu Rodin,
Paris.
1887



Frau Reuther
Kokoschka
Museu Norton
Simon, Califórnia
1921



East 100th
Street
B. Davidson,
Edelman
Gallery
Chicago, 1966/
1968



O tempo e
as velhas
Goya
Palácio de
Belas Artes
Lille, 1810/
1812



Miss March
Terry Logan,
2000

SENSUALIDADE



Susana e os velhos
Artemisia Gentileschi, Col. Graf von Schönborn, Pommersfelden. 1610



Raio de Sol
Georgina de Albuquerque MNBA, RJ c.1920



Andrômeda
Tamara de Lempicka Col. Particular, 1927



Nude by stream
Isabel Bishop Joan Whalen Fine Art, NY c.1938



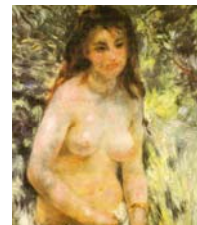
Ação, Sinais Corporais
Valie Export 1970



EU Panties
Tanja Ostojic 2004



O banho de Susana
Tintoretto, Kunst Museum, Viena. 1555/1556



Mulher ao sol
Renoir Museu d'Orsay, Paris. 1875/1876



Angélica
Ingres Museu do Louvre, Paris. 1819



Mulher secando-se
Degas c. 1898



Nu Pudico III
Bernardo Torrens 1997



A origem do mundo
Courbet Museu d'Orsay Paris. 1866

IDEAL



Marie-Antoinette
E. Vigée-Lebrun
Castelo de
Versalhes.
1783



Scherzo di Folia
Castiglione/
Pierson
Gilaman
Collection, NY.
1863/1866



Auto-retrato
Tarsila do
Amaral
Acervo Estado
de São Paulo.
1924



Auto-retrato
com colar
Frida Kahlo
Col. Particular
1933



Sem Título
Cindy Sherman
MOMA, NY.
1982



Angelina Jolie
como Lara
Croft.
Paramount
Pictures.
2001



Marie-Antoinette
François
Drouais
Chantilly,
França.
1773



Condessa de
Castiglione
Georg F. Watts
1837



Retrato de
Tarsila em
passaporte de
1925



Balada da
Revolução
Rivera. Mural
México.
1923/ 1928



Marilyn Monroe
Andy Warhol
Col. Particular
1962



Lara Croft by
Crystal
Dynamics.
EIDOS
Interactive
2006

Configurações da Beleza Feminina

2. Divindade

2.1. O poder da Deusa-Mãe

“Mãe Nossa que estais no Céu e na Terra...”

Assim poderia começar a oração, se a religião professada pelos nossos antepassados mais remotos tivesse permanecido. As primeiras sociedades estruturadas, ditas estáveis porque aprenderam a dominar técnicas do pastoreio e agricultura, guardavam em comum o culto à Grande Deusa, a Mãe-Terra.

“A mulher dá à luz, assim, como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é o próprio universo. Tudo quanto você vê, tudo aquilo em que possa pensar, é produto da Deusa.”¹³

A veneração à Deusa dominou um amplo território cobrindo um longo período de tempo; abrangendo desde o paleolítico Europeu, o neolítico no Oriente Médio, a idade do bronze nos vales dos grandes rios (Nilo, Tigre, Eufrates, Ganges), ocorrendo, inclusive, no período formativo da América pré-colombiana. Embora as representações e os atributos acusem diferenças quanto à forma, técnicas e materiais, o caráter simbólico é o mesmo — a mulher como a Grande Mãe da espécie.

Sob a forma de pinturas, estatuetas, baixos-relevos, amuletos e demais objetos de culto, as imagens celebram o corpo feminino. Predominam as formas rotundas, em acentuado processo de gravidez, assinalam-se os caracteres sexuais, nádegas, ventres e seios, com excesso de volume e polidez, proclamando a admiração e o respeito dos primitivos diante dessas figuras

¹³ Joseph Campbell. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990, p.177.

portadoras do bem mais precioso – a vida. São seus atributos: a lua, indicando o ciclo menstrual e as estações do ano, a cornucópia repleta de flores, frutos e sementes, símbolo da fecundidade do solo, a serpente que sinaliza a ligação entre dois mundos opostos, a espiral como símbolo da vida que se renova, que é cíclica, a concha e o triângulo, em alusão direta à vulva.

As primeiras estatuetas foram encontradas no final do século XIX, uma das mais conhecidas é a “Vênus de Willendorf”, descoberta na região da Áustria em 1908. O nome “Vênus” teria se generalizado em função de uma primeira interpretação como figura erótica, já que Vênus é o nome latino para Afrodite, a deusa grega do amor e da beleza.



Vênus de Willendorf
Período Aurignacence, 20000 a.C.
Museu de História Natural, Viena.
Fonte: FONTANEL, 1998.

A Vênus de Willendorf tem aproximadamente 11 cm de altura, foi esculpida em calcário colorido, um tipo de ocre vermelho. Apresenta as características essenciais e indicadoras da gestação: as formas protuberantes de seios, coxas, ventre e nádegas. O púbis é destacado assim como o umbigo; já os braços são inexpressivos, dobrando-se sobre os seios; também as feições do rosto foram

suprimidas e a decoração da cabeça remete a algum tipo de penteado, rolos de tranças e mesmo, pêlos pubianos. Os pés não foram esculpidos e não há referência de algum suporte ou pedestal que sustentasse a figura na vertical. As teorias apontam para o uso da estatueta como amuleto de âmbito familiar, em função de sua pequenez e portabilidade.

A exata natureza dos ritos e símbolos pré-históricos permanece desconhecida. No entanto, novas interpretações estão sendo conduzidas por estudiosos como Marija Gimbutas, Alexander Marshack, Riane Eisler, entre muitos outros, que ultrapassaram a noção parcial de uma arte feita por homens ou pura manifestação da fertilidade. Suas observações indicam que as imagens produzidas se alinhavam a uma visão integradora de mundo, onde tudo e todos eram sagrados – plantas, animais, sol, lua, os próprios corpos humanos. E uma vez que não havia distinção entre natureza e espiritualidade, vida religiosa e cotidiana (incluindo a vida sexual), a arte reflete uma visão de mundo totalmente oposta à cultuada pela religião judaico-cristã; não só celebra a sexualidade, como fonte de prazer, como também diviniza a mulher como fonte de vida. Segundo os autores, tais sociedades baseavam-se muito mais em relações de parceria do que de dominação, enfatizando o cálice e não a espada (Eisler, 1996).

Igualdade e parceria entre os sexos fizeram parte das reivindicações feministas dos anos 70. O debate concentrou-se em torno do corpo feminino: liberdade sexual, pornografia, aborto, maternidade assistida compunham a pauta de discussões em diferentes esferas de atuação. Nas artes, o corpo comparece como instrumento de investigação e redescoberta da identidade feminina, constituindo suporte e matéria para as experimentações das artistas comprometidas com o feminino. São elas que resgatam as imagens e a simbologia consagrada à Deusa, sob a forma de *happenings*, *performances* e *body art*. Carolee Schneemann, Valie Export, Marina Abramovic e Ana Mendieta são algumas das artistas que optaram por trabalhar as noções de percepção,

subjetividade e sexualidade a partir do arquétipo da Grande Deusa, com a clara intenção de restabelecer a dimensão feminina no mundo da arte.



"Deusa das cobras"
Estátua Minoana, séc. 7 A.C.
Museu Arqueológico, Creta.

"Eye Body"
Carolee Schneeman, 1963.
Fotografia de performance.
Fonte: CHICAGO, 1999.



Partindo de uma vigorosa identificação entre a mulher e a terra, Ana Mendieta (1948-1985) concebe sua obra de cunho autobiográfico. A artista cubana foi exilada de sua pátria ainda muito jovem, seus pais a enviaram para Nova York em 1961, nos primórdios da revolução. O choque cultural e a ruptura familiar ecoam em seus trabalhos, onde perdura um clima de morte, renascimento e transformação espiritual. Terra, fogo, água, raízes e sangue são os materiais freqüentemente utilizados nas "esculturas corporais da terra", nome dado a uma série de ações que inscreviam a própria silhueta da artista na paisagem.

"Um gesto simples e grandioso com o qual Ana Mendieta procura o contato com sua terra de origem; isto é, alguma coisa a mais do que uma simples criação artística, é um gesto total, um ato global que implica num verdadeiro e próprio

estado de necessidade. Através da projeção de sua própria figura na dimensão da arte, ela procura uma espécie de caminho interior, que deveria identificá-la pela sua adolescência negada, pela sua vida interrompida pela lama impiedosa da história.”¹⁴

Contudo, a intenção da artista não visa uma apropriação, nem uma imposição ao espaço. Pelo contrário, a artista persegue o sentido de fusão, de integração com a natureza, tal como era celebrado pelas religiões primitivas, porém, presentes na memória da artista. Os rituais conhecidos como *Santería* praticados pela população negra e mestiça, da ilha e da região do Caribe, obedecem a um sincretismo que funde as práticas da religião africana *Yoruba* com o Catolicismo hispânico, onde a força central e criativa se expressa através de *Ashe*, o sangue que dá a vida.



Guanaroca – First Woman.
Ana Mendieta, 1981.
Cova de Aguila, Cuba.
Fonte: CHICAGO, 1999.

¹⁴ Lucilla Saccá. O corpo como experimento. Revista Nossa América, Nº. 23, 2006. Em: <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/index.html>

A obra "Primeira Mulher" gravada em uma caverna cubana estabelece um vínculo inequívoco com as imagens da Deusa, cultuada pelos povos primitivos. A legítima apropriação de um imaginário que afirma o poder feminino e enaltece o sexo como fonte criativa, responde ao desejo da artista de religar o corpo com a energia dos elementos e refazer as relações com a natureza. Também corresponde a uma representação que rompe com os esquemas tradicionais reservados à figuração das mulheres. Ana Mendieta explorou o corpo feminino através de sua concretude física, suas mutações cíclicas, seus fluídos e seus sentidos, na busca de uma identidade perdida.

Calcada na identidade latina com raízes nos antigos mitos pré-colombianos, assim se apresenta a obra da boliviana María La Placa. Essa jovem artista cresceu em um ambiente dedicado à arte e ao ensino, gozando de uma posição privilegiada, diferente das condições precárias de subsistência enfrentadas pela grande maioria de suas compatriotas. Entre as mulheres latino-americanas, as bolivianas são as mais desfavorecidas em termos de acesso à educação, sistemas de saúde e programas de assistência básica, conforme apontam as pesquisas de Ivonne Farah, coordenadora da equipe boliviana no projeto *Mujeres Latinoamericanas en Cifras*, uma base de dados organizada pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, desde 1993¹⁵.

Diante de uma pobreza tão extremada sobra riqueza de imaginação. A herança mitológica originária dos antigos povos andinos sobrevive através de rituais extravagantes, supersticiosos e comoventes. O culto a Pachamama, deusa inca da Terra e das estações, mantém-se principalmente entre as populações rurais isoladas nas montanhas, seja no Peru, Bolívia ou ao norte da Argentina.

"*Pacha* significa tempo na língua *Kolla*, mas seu significado engloba o universo, o mundo, o tempo, o lugar, enquanto que *Mama* é mãe. A Pachamama é adorada em suas várias formas: os campos arados, as montanhas como seios e

¹⁵ <http://www.eurosur.org/FLACSO/mujeres>

os rios caudalosos como seu leite. Refere-se, também, ao tempo que cura as dores, que distribui as estações e que fecunda a Terra.”¹⁶

A rica iconografia legou as mais diversas representações de Pachamama. Como Deusa da fertilidade, aparece como uma mulher grávida. Como Deusa celeste habita o Cruzeiro do Sul, como Senhora da Terra é representada sob a forma de uma velha índia, acompanhada de um cão feroz; também aparece amalgamada com os elementos da natureza, principalmente na montanha de Potosí. E graças ao sincretismo religioso confunde-se com as imagens da Virgem Maria. As divindades que acompanhavam a Deusa e a simbologia dos seus elementos são reconfigurados na forma de anjos ou nas vestes de Maria.

Com a mesma liberdade de expressão María La Placa (1962) transita por este universo e constrói sua própria representação de “Pachamama”. Resgata a figuração como símbolo de fecundidade, a imagem de uma mulher de cócoras domina a composição. O contexto é reforçado com a adição de elementos relacionados com a terra, a água, o ar e a luz. Comparecem as borboletas, uma simbologia recorrente no trabalho da artista, associada ao feminino e à energia criadora, em constante transformação; as flores aquáticas como símbolo de abundância e fertilidade, reforçando a relação entre terra e água, mundo vegetal e subterrâneo; a tartaruga que na mitologia andina exemplifica a estrutura do universo, simbolizando a união entre o céu e a terra; as mariposas que remetem à força da paixão, no seu vôo incessante em torno da luz, e a lua, tradicional símbolo do feminino. Um sincretismo religioso e pagão se faz presente: uma cruz estrutura a composição e suporta a figura da mulher, imagens de origem diversa ocupam o terço inferior da tela. Tudo isso é elaborado segundo um esquema luxuriante de cores, num arranjo quadrangular como se a imagem final fosse resultado de um jogo de armar, incorporando o tempo do fazer — o tempo da história.

¹⁶ Rosane Volpatto. <http://www.rosanevolpatto.trd.br/Pachamama.html>



Pachamama
Maria La Placa, 2002.
Fonte: www.marialaplaca.com

A relação mulher/religião é plena de sentidos e contradições, porque acima de tudo é uma relação de poder: da religião sobre a mulher, definindo seus papéis, seu lugar e suas ações, e da mulher no exercício da religião, espaço de expressão e apropriação do saber (Perrot, 2007).

O poder da Deusa-Mãe reflete a ordem social e a posição privilegiada que a mulher ocupava nas civilizações mais primitivas. Porém, o surgimento de organizações de classes baseadas na guerra e na cultura de dominação conferiu maior poder aos Deuses masculinos, armados e beligerantes, provocando alterações profundas nos padrões de organização social e nas relações entre os sexos, inaugurando definitivamente o reinado do falo (Eisler, 1996).

“Esposa e mãe — o ideal social da vida feminina na Grécia antiga situa-se na combinação destas duas funções. Entretanto, no plano divino, tal constatação não encontra nenhuma correspondência direta. Casamento e parto sequer pertencem à área de poder e de funções exclusiva de algumas das Grandes Deusas e estão categorizados, em diferentes graus, como funções próprias de numerosas divindades. Assim, distinguem-se especificidades de cada deusa, apesar de haver vários pontos de intersecção.”¹⁷

Na hierarquia da mitologia grega, Zeus ocupa o posto supremo. Para tanto, foi preciso dividir o imenso poder da Deusa entre uma profusão de divindades femininas, onde se destacam Hera e Demeter ligadas à fecundidade do solo e das mulheres: Ártemis, como protetora da caça associada à natureza; Atena, deusa da sabedoria, do artesanato e das artes e Afrodite, deusa da sedução, da beleza e do amor, predominando sobre as demais em termos de representação. Cânone incontestável da beleza feminina, juntamente com sua correspondente romana, Vênus, origina a tradição do “nu” feminino na arte ocidental. Uma figuração que evidencia, em detrimento do caráter divino, o aspecto erótico e sensual, do qual trataremos posteriormente.

2.2. Madonas

Sem dúvida é o cristianismo que, no ocidente resgata o aspecto divino do feminino, concentrando-o em uma única figura, assim como o exigiu o monoteísmo. Maria é a personificação do amor incondicional e misericordioso, símbolo não só da maternidade, mas mediadora da divindade, a verdadeira herdeira universal das inumeráveis Deusas-Mães anteriores.

A queda do império romano, e o conseqüente declínio da cultura helênica, desintegraram o sistema europeu que só mais tarde se reorganizou sob a

¹⁷ Anja Klöckner. Hera e Demeter. In: GRASSINGER, Dagmar (org). Deuses Gregos. São Paulo: Pancron, 2006, p.129.

denominação de “feudalismo”, tendo como vetor de expansão a doutrina cristã (500 – 1400). Apesar da austeridade imposta pela Igreja, grandes progressos técnicos se sucederam: o uso da energia hidráulica, o aprimoramento de ferramentas mecânicas, do automatismo e aparatos bélicos, o desenvolvimento dos centros urbanos, do comércio e da indústria, com ênfase para o têxtil.

Evidentemente, todas essas mudanças geraram conseqüências no plano cultural entendido como manifestação do imaginário: literatura, música, teatro, artes plásticas entre outros.

Concernente à arte e ao universo das imagens, as maiores alterações são fruto dos novos padrões religiosos. A leitura extremamente severa dos textos bíblicos condena o corpo humano, como fonte de todos os pecados. Em oposição à sensualidade e ao vigor anatômico das formas gregas, as novas figuras são esqueléticas, torturadas, estilizadas e distorcidas segundo um simbolismo rígido e repetitivo.

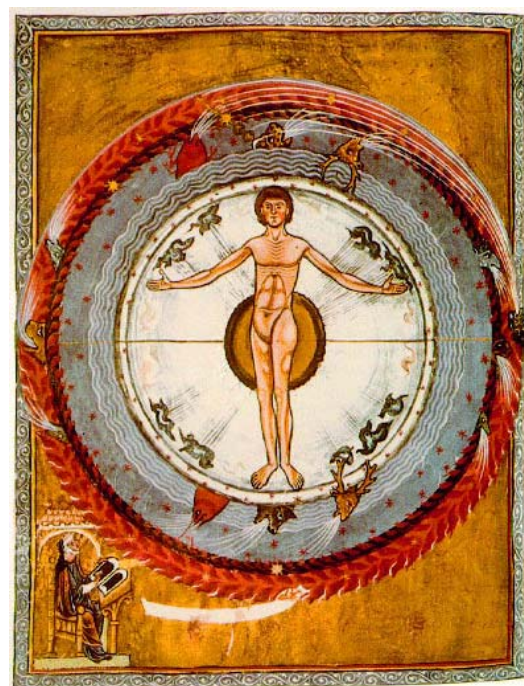
As representações do feminino oscilavam entre dois pólos antagônicos: Eva, símbolo do pecado original, com sua beleza corruptora, e Maria, a santa mãe de Jesus, símbolo do amor abnegado e virginal. Assim, entre céu e inferno, entre o carnal e o espiritual os cânones foram forjados, concebidos a partir de códigos, sem o uso do modelo vivo. Num primeiro momento, bastante esquemáticos e impassíveis, depois ganhando rostos mais expressivos, marcados por uma série de sentimentos, como: dor, fé, pudor, ternura, serenidade, sobriedade, nobreza.

As primeiras imagens de Maria coincidem com o concílio de Éfeso, 431, data em que é declarada oficialmente mãe de Deus. Uma destas imagens teria sido ofertada por Eudóxia, esposa do imperador bizantino Teodósio II, ao convento de Blachernae, em Constantinopla. Conta a lenda que São Lucas teria sido o autor desta pintura e muitos milagres a ela foram atribuídos. O fato é que a imagem tornou-se objeto de intensa devoção desde a sua instalação e serviu

de modelo para inúmeras cópias que se espalharam pelo ocidente. Dos séculos VII ao XV propaga-se o culto das relíquias e ícones da Virgem (Boyer, 2000).

A produção cultural feminina, na sua grande maioria, realizava-se dentro dos conventos. O espaço representava confinamento e esquecimento, mas também era o lugar de apropriação do conhecimento e da criação artística. A contribuição das religiosas à história do livro ilustrado está devidamente documentada; elas se dedicavam à composição, cópia e iluminuras dos manuscritos. Também exerciam a arte da pintura, sobretudo na forma de miniaturas. E alguns dos mosteiros ficaram conhecidos pelo sofisticado trabalho de agulha, pelos intrincados bordados que cobriam as vestes eclesiásticas; executados com os mais finos materiais. Esta arte, típica do medievo, foi alçada entre as mais altas categorias do fazer (Chadwick, 1999).

Apesar da riqueza da produção, poucos nomes femininos adentraram a história. Hildegarda de Bingen (1098 – 1179) foi uma das primeiras pensadoras do feminino frente às Sagradas Escrituras. A abadessa alemã destacou-se na ilustração e nas miniaturas, escreveu inúmeros hinos e dois livros de medicina abordando o poder de cura das plantas medicinais.



O Homem microcosmo
Hildegarda de Bingen, c.1163 -1174.
Iluminura, O livro das obras divinas.
Fonte: www.hildegardadebingen.com.ar

Uma das mais famosas iluminadoras do século XIV trabalhava em conjunto com seu pai, Jean le Noir, conhecida como "a jovem Bourgout". Foi responsável por algumas das delicadas e coloridas ilustrações que ornamentavam os Livros de Horas do Duque de Berry, da Duquesa da Normandia e de Yolanda de Flandres.

Livro de Horas da Duquesa da Normandia, atribuído a Jean Le Noir e sua filha Bourgout, c.1349. Paris, França. Tempera, nanquim, folha de ouro. 12,5 X 9,1 cm. The Cloisters Collection, 1969. Fonte: www.netmuseum.org



Entre as monjas italianas do século XV, figuram Maria Ormani, que incluiu seu auto-retrato em um breviário de 1453; Antonia Uccello que pertencia à ordem das Carmelitas e era pintora como seu pai, Paolo Uccello. A mais conhecida e venerada entre elas foi Caterina dei Vigri (1413-1463), canonizada Santa Catarina, em 1712.

Descendente de uma família nobre e rica de Ferrara, Caterina recebeu uma excelente educação e desenvolveu seus talentos naturais para a música, pintura, línguas, escrita e, sobretudo sua espiritualidade. Muito jovem entrou para a ordem franciscana, sob a regra de Santa Clara; ajudou a fundar os mosteiros de *Corpus Domini*, em Ferrara e em Bolonha, empreendendo verdadeira devoção à causa religiosa. No convento, exerceu toda espécie de atividade: foi mestra das noviças, recepcionista dos fiéis, escreveu versos e orações em italiano e latim, compôs cantos e textos de devoção como o "Tratado das sete armas espirituais" e "A escada das virtudes", foi miniaturista de seu próprio e bilíngüe breviário. Da sua obra pictórica, pouca coisa sobreviveu, "Madona e o menino" – uma das raridades – pintada sobre

madeira, encontra-se na capela de *Corpus Domini* em Bolonha (Clement, 2004).



Madona e o menino
Caterina dei Vigri, s.d.
Corpus Domini, Bolonha.
Fonte: www.csupomona.edu

As imagens de Maria executadas nesse período ainda seguem os padrões adotados pelos ícones bizantinos, originários da Rússia, dos séculos XIII e XIV, os quais fizeram escola em toda a Europa. Executados em têmpera sobre painéis de madeira e adornados com jóias, as peças constituem verdadeiras relíquias da arte. As inúmeras representações mostram Maria sentada num trono, majestosa e coroada, como convém à “Soberana da Igreja”, o menino sobre seus joelhos ou estreitado contra seu peito. O rosto, uma oval perfeita, onde predomina um nariz afilado e alongado, a boca pequena e o olhar velado. O menino tem um rosto mais velho que o tamanho do seu corpo sugere, uma constante nas representações de crianças da época. Também era recorrente a rigidez das figuras e sua planaridade.

O trabalho realizado por Caterina inova em alguns aspectos: Maria apresenta as feições típicas das latinas que já experienciaram a maternidade: o rosto é mais arredondado, a dobra do queixo é marcada e as proporções do rosto seguem os cânones clássicos. A cabeça levemente inclinada sobre o menino e a expressão mais suave do rosto reforça o conteúdo amoroso; Nossa Senhora é

mais maternal do que régia. As figuras ocupam todo o espaço compositivo da obra sem oferecer informações adicionais; o foco mantém-se exclusivamente sobre o tema, ressaltando a relação de proximidade entre mãe e filho. A criança, ao mesmo tempo em que brinca com o véu – uma atitude típica dos bebês – tem a mão direita elevada no gesto imortalizado de abençoar a humanidade. Maria oferece uma fruta ao menino Jesus. Para alguns intérpretes, seria uma maçã, adicionando à obra a simbologia do conhecimento associada ao fruto. As doze estrelas (doze apóstolos?) e o manto azul aludem à categoria de “Rainha dos Céus” e mãe do gênero humano.

A iconografia Mariana cresceu em ordem exponencial nos séculos que se seguiram, espalhando-se inclusive, por novos continentes. Foram muitos os artistas que devotaram seus talentos aos temas religiosos e fizeram de sua arte um instrumento de fé. A renascença italiana foi pródiga em fornecer os modelos de Maria como ideal de beleza feminina, símbolo universal do amor puro e piedoso. As Madonas de Giotto, Giovanni Bellini, Botticelli, Miguelangelo, Filippo Lippi, Leonardo da Vinci e Rafael eternizaram-se no imaginário da humanidade.

Pela multiplicidade de versões e pelo virtuosismo alcançado, Rafael Sanzio (1483-1520) é considerado o pintor máximo das Madonas. Começou cedo no ateliê de Perugino, experimentou as mais diversas técnicas e materiais obtendo pleno domínio sobre o desenho, o afresco e a pintura a óleo. Estudou perspectiva e apurou seu olhar para apreender a figura humana com vivacidade e realismo. Sua busca por aperfeiçoamento o levou de encontro às obras de Miguelangelo e Leonardo da Vinci; assimilou o rigor anatômico, a luminosidade das cores, as estruturas composicionais, o *chiaroscuro* de Leonardo e a técnica do *sfumato*, superando seu precursor ao longo de seu processo de maturação. Todo este perfeccionismo será aplicado sobre as duas vertentes principais da sua obra: as Madonas e o retrato.

As representações de Maria acompanharam a trajetória de Rafael desde seus primeiros estudos e encomendas até o final de sua breve vida. E evoluíram conforme o artista aprofundava seus estudos sobre o tema e sua arte. Assim, as pinturas vão dando conta dessas duas histórias. Ao casamento da Virgem e sua Coroação – temas iniciais – sucedem-se as Madonas aristocráticas, devidamente entronadas, segundo composições complexas, contando com várias personagens. Na seqüência, a composição vai se simplificando em relação à narrativa, concentrando-se sobre o tema da Mãe e seu Filho, dando início à série de Madonas maternais.

A atenção do artista recai na exploração dos gestos, olhares e expressões, alcançando representações cada vez mais intimistas. Nas suas obras tardias o tema reaparece combinado com o seu interesse pelas antigüidades e descobertas arqueológicas; o intuito é ilustrar o triunfo de Cristo sobre o mundo pagão (Thoenes, 2005).



Madona do Cravo
Rafael, c. 1506.
Óleo s/ madeira, 29 X 23 cm.
The National Gallery, Londres.
Fonte: THOENES, 2005.

Essa pequena obra pertencia a um acervo particular até recentemente, quando foi adquirida pela *National Gallery* de Londres. Havia controvérsias em relação ao seu valor e autenticidade; para alguns *experts*, tratava-se de uma cópia. Embora, francamente inspirada na “Madona de Benois” de Leonardo, a autoria da pintura foi comprovada e documentos confirmam que foi executada nos últimos anos de sua estada em Florença. A composição obedece ao esquema de Leonardo, assim como o jogo de luz e sombra. Trata-se de um ambiente em penumbra, com uma pequena janela que se abre para uma paisagem. Maria está representada como uma bela jovem de cabelos claros. Suas vestes são coloridas e luxuosas segundo a moda adotada pelas nobres italianas da Renascença. Sua face voltada para o menino, deixa entrever um sorriso; o sentimento que anima a relação é de pura ternura. O menino é mais infantil que em outras versões do pintor, seu olhar dirige-se ao cravo, porém, sem a gravidade da expressão presente no menino de Leonardo. Apesar das semelhanças apontadas, uma diferença se sobrepõe: a obra de Rafael avança tanto sobre o caráter maternal, que os halos de luz, propositadamente sutis, passam despercebidos, reconduzindo o tema para uma dimensão muito mais terrena que espiritual.

Também integram a iconografia mariana mulheres artistas ligadas ao movimento renascentista: Lavinia Fontana, Bárbara Longhi, Properzia de Rossi, Diana Mantuana e Elisabetta Sirani. Embora, tenham aderido tardiamente aos padrões propostos, as artistas receberam encomendas oficiais e fizeram carreira internacional.

Seguindo referências renascentistas, com destaque para a obra de Rafael, Lilly Spencer (1822-1902) desenvolveu uma arte consagrada ao cotidiano, conferindo-lhe uma maior dimensão, onde personagens e temas elevam-se para além do meramente mundano. Reconhecida como pintora de gênero, Spencer construiu uma sólida carreira, trabalhando, expondo e vendendo desde muito cedo. Filha de imigrantes, vindos da Inglaterra para os EUA, pobres, porém progressistas, a menina recebeu educação artística e o incentivo para

seguir como profissional. Em Cincinnati, Ohio, estudou com os notáveis artistas James Henry Beard e John Insko e, foi nessa cidade que obteve seus primeiros êxitos junto a *Western Art Union* e *American Art Union*. Casou-se com Benjamin Spencer em 1844, e, em 1848 mudaram-se para Nova York, onde ela estabeleceu seu ateliê. As reproduções litográficas de suas pinturas, as encomendas de retratos, o trabalho de ilustração para o *Godey's Lady's Book* e outras revistas, tornaram Spencer conhecida nacionalmente e providenciaram o sustento para a sua família. Segundo um arranjo bastante incomum para a época, Benjamin assumiu a direção dos trabalhos domésticos e os acordos financeiros, para que a artista dispusesse de mais tempo para a profissão. (Encyclopædia Britannica On-line, 2007).

This Little Pig Went to Market, pintado em 1857, celebra a intimidade entre a mãe e seu bebê. O tema, recorrente na pintura de gênero, apresenta interiores e personagens oriundos da classe média, entretidos com tarefas e brincadeiras alegres, seguindo uma tradição iniciada pela Escola Flamenga do século XVII. Contudo, as referências de Lilly Spencer, para conceber esse trabalho, retrocedem ao Renascimento, a composição e os elementos provêm das séries de Madonas de Rafael. O dossel da cama redesenha o baldaquim da "Madona do Baldaquim" (1508), as roupas suntuosas da mãe têm as mesmas cores e decorações da "Madona da Cadeira" (1514), a figura da mãe sorridente, inclinada sobre o bebê "entronado" no seu colo, assemelha-se à "Madona do Cravo" (1506), a ternura que embala a cena também é a mesma. A artista utilizou o mesmo formato de tela adotado para as pinturas religiosas, com a parte superior recortada em forma de arco, uma alusão à abóbada celeste, presente nos nichos de igrejas, próprios para a inserção das pinturas.



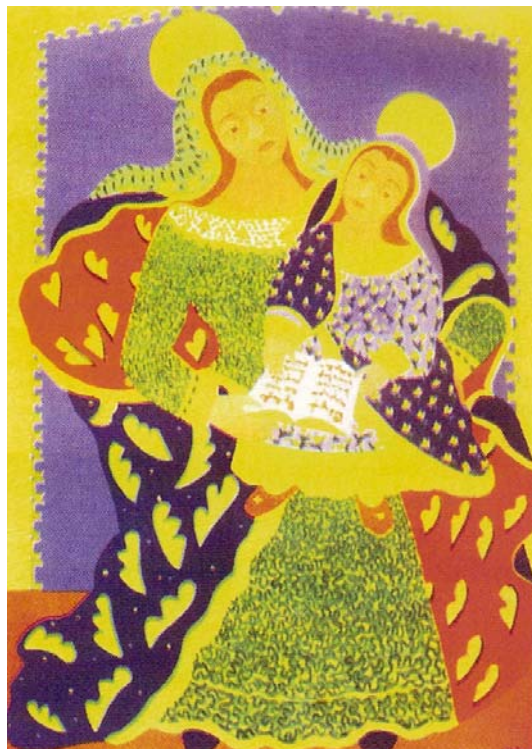
This Little Pig Went to Market
Lilly Spencer, 1857.
Óleo s/ painel.
New Britain Museum of American
Art, Connecticut.
Fonte: www.nbmaa.org

Ao resgatar uma iconografia, própria da representação de Maria com o menino, Lilly Spencer espiritualiza a condição maternal, tão exaltada nos discursos filosóficos do século XIX, como a realização suprema do feminino. Apesar de afinada com o discurso dominante e o gosto do mercado, a obra tangencia uma questão fundamental para a artista, que não se conformava com o rótulo “pintora de gênero”, enquadramento acadêmico para a arte feminina, que lhes conferia posição inferior em relação aos pintores de temas históricos e alegóricos. “Divinizar o tema” revelou-se uma estratégia eficiente para burlar o sistema.

Temas divinos marcam presença na pintura de Djanira da Motta e Silva (1914 - 1979). Sua própria fé, as crenças e costumes do povo brasileiro ilustram uma obra multicolorida, intuitiva e singular. Djanira conduziu sua vida e carreira com disciplina e determinação, superou as dificuldades e a saúde debilitada para alcançar seu projeto maior – construir uma arte essencialmente brasileira.

A religiosidade assinala a trajetória da artista, desde o seu início. Gesiel Júnior autor de “História de Djanira – brasileira de Avaré”, relata o episódio de sua internação em 1937, no sanatório de São José dos Campos, vítima de tuberculose: durante o tratamento, em que foi considerada irrecuperável, a

artista desenha, entre os trabalhos, uma cópia do rosto de Cristo no Calvário de um quadro pendurado na parede. Para ela, o gesto representou um marco no caminho de sua recuperação. A partir daí, anjos, santos, madonas e a mística do sincretismo afro-brasileiro ganham as telas de Djanira.



Senhora Sant'Ana de pé
Djanira, 1971.
Óleo s/ tela
Museu de Arte Moderna do Vaticano
Fonte: GESIEL Jr, 2004.

“Senhora Sant’Ana de pé” foi pintado em 1971, pouco antes de a artista receber o hábito de irmã leiga da Ordem Terceira das Carmelitas Descalças, passando a se chamar Irmã Teresa do Amor Divino. Essa obra guarda muitas peculiaridades. Foi pintada com a mão esquerda, pois a artista, que era destra, havia sofrido uma queda e o braço direito estava imobilizado. Tal fato não acarreta nenhuma perda plástica, ao contrário, reforça a marca de perseverança e disciplina da artista.

O tema “Santa Ana, Maria e o Livro” aparece em várias versões e em diferentes técnicas na obra de Djanira. Além da devoção ao catolicismo, o tema alude ao valor que a artista depositava na educação e nas palavras. Ela escreveu poesia e canções e conviveu com nomes importantes da literatura nacional e internacional, como Jorge Amado, Pablo Neruda e Gabriela Mistral. E, ainda,

presta uma homenagem a sua avó materna, Maria Elizabeth Pliger, professora de artes, que lhe ministrou os fundamentos de desenho e pintura.

A tela dominada pela figura de Santa Ana com Maria ao Colo revela o amadurecimento de seu estilo. As formas planares são recobertas com uma profusão de cores e decorações. Mantos, véus e vestes são trabalhados com variedade de padrões florais segundo uma interpretação particular, que tem suas referências nas cores e estampas do popular tecido de chita. As cores obedecem a um rigoroso esquema que se baseia no contraste simultâneo: amarelo e roxo, vermelho e verde, azul e laranja. A precisa distribuição da cor e a cuidadosa "simplicidade" da composição demonstram seu aprendizado e incessante pesquisa, afastando-a do rótulo de artista primitiva e ingênua. Ela mesma rebatia estas afirmações, declarando que ingênua era ela e não sua arte. Destacam-se as proporções atarracadas, uma constante em sua obra, as feições e o tom da pele cabocla. Características essas que eram perseguidas pela artista no seu intento, bem sucedido, de construir uma arte representativa da cultura e do povo brasileiro.

O quadro pertence ao acervo do Museu de Arte Moderna do Vaticano, sendo Djanira a primeira artista latino-americana a integrar a coleção. A artista foi distinguida com a Medalha e o Diploma da Cruz "*Pro Ecclesia et Pontífice*", conferida pelo papa Paulo VI.

Considerações

A relação entre arte e mito remete às primeiras manifestações inscritas nas cavernas, com representações de animais e humanos associadas a um propósito mágico. Avançando pelas culturas mais sofisticadas e complexas o caráter se mantém e os mitos providenciam personagens e narrativas para as artes de modo geral. Se em um primeiro momento as relações são calcadas em princípios formais, numa etapa posterior se estabelecem semelhanças estruturais, cognitivas e processuais.

Tal como o mito, a arte reelabora a realidade exterior com o intuito de identificá-la e, assim, funda uma realidade alternativa, auto-referencial, que contém sua própria verdade e significação. Da antiguidade ao medievo, a arte, de modo geral, forjou os objetos de culto. Com o renascimento advém a dessacralização dos mitos. Contudo, a perda do caráter religioso não implica seu desaparecimento; ao contrário, o mito ganha representatividade e transmuta-se em ficção. E nos séculos que se seguem, a apropriação do mito pela arte ultrapassa a simples representação: as vanguardas modernistas vão introduzir dimensões míticas e rituais no próprio fazer artístico (Stigger, 2006).

A *Performance*, a *Body Art* e as instalações são exemplos máximos desta operacionalização e, conforme destaca o historiador Edward Lucie-Smith, foi a expressiva representatividade feminina junto a estes movimentos que lhes conferiu a devida importância para o mundo da arte. Não surpreende que estas manifestações tenham sido eleitas pelas artistas como base para suas experimentações, afinal, o corpo feminino constituía o foco dos debates.

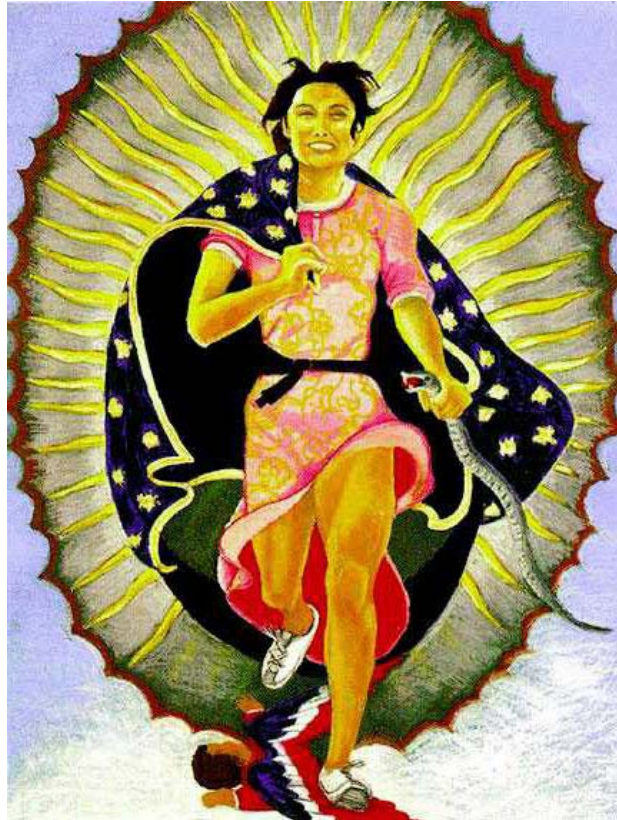
As artistas engajadas ao movimento feminista levantaram as conexões entre sexo e espiritualidade avançando sobre o papel do mito, da Igreja e das religiões na vida das mulheres. Expor os dogmas e simbolismos, sondar as funções e hierarquias revelaram-se categorias legítimas e esclarecedoras de como se organizam as relações dentro do grupo. Dominam a produção destas artistas, as representações e atuações em torno da Deusa-Mãe, dos antigos rituais sacralizantes abordando o casamento, a gestação e o nascimento. Todos estes simbolismos estabelecem uma franca oposição ao modelo de dominação vigente, baseado na dor e no desprazer. Mantendo-se nesta direção, Maria é revisitada e comparece como símbolo de amor e piedade, graças ao sincretismo religioso dominante nas culturas latinas. A simbologia cristã hibridiza-se com as mitologias de origem inaugurando poderes e espaços de atuação diferenciados.

E de forma diferenciada dão-se as representações das divindades, propostas pelos artistas do século XX, mesmo para aqueles que não priorizaram este tema em suas obras. A transgressora imagem "Virgem espancando o menino Jesus diante de três testemunhas" de Max Ernest causou o fechamento de sua exposição, em 1926, acusado de blasfêmia. A Deusa-Negra comparece grandiosa em "Abraço amoroso do Universo da Terra" de Frida Kahlo, 1949; na versão de Salvador Dalí para "A Virgem de Guadalupe", a mãe-negra tem as feições de Gala e é verdadeiramente a Deusa do Universo.



A Virgem de Guadalupe
Salvador Dalí, 1959, detalhe.
Óleo s/ tela, 200 X 130 cm.
Coleção Particular
Fonte: www.artcyclopedia.com

Destaca-se ainda a obra irreverente e atual da artista mexicana, Yolanda Lopes (1942), "Retrato da artista como a Virgem de Guadalupe" traz uma representação em que ela incorpora o poder da Deusa. Porém, de forma muito mais agressiva, em um sincretismo com a divindade asteca *Coatlicue*, a figura irrompe a cena, tal como uma corredora a avançar sobre a linha de chegada, trazendo apertada em uma das mãos uma serpente, e na outra um flutuante manto de estrelas, jogado sobre o ombro. É a Deusa reinventada em tempos de feminismo.



Retrato da artista como Virgem de Guadalupe. Yolanda Lopez, 1978.
Pastel s/papel, 80X60 cm.
Coleção da Artista.
Fonte: CHICAGO, 1999.

A recuperação dos mitos e das divindades afinadas com o feminino revela-se um recurso apropriado para a construção de um modelo de relações humanas centrado na igualdade e na parceria. Em função disso forja-se uma nova identidade cultural.

3. Maternidade

3.1. Mãe Amorosa

“A maternidade para as mulheres é fonte de identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida”¹⁸.

A representação da mulher como mãe reina sobre toda a iconografia ocidental. Mãe amorosa, mãe majestosa, mãe protetora, consoladora, mãe piedosa, dolorosa, fonte de vida, último refúgio, as imagens e simbologias associadas ao tema variam conforme a cultura, a época, o contexto social, econômico e político.

Historicamente, a maternidade é construída como o ideal maior da mulher, único caminho para alcançar a plenitude, a total realização da feminilidade. Deste postulado advém uma série de características como: dedicação, abnegação, docilidade que se vinculam diretamente às características necessárias e desejáveis a uma “boa mãe”. Feminilidade identificada com maternidade origina um modelo vigoroso, repleto de simbolismos; a força deste arquétipo explica sua manutenção e exploração pelas diferentes sociedades.

As mutações do século XX foram responsáveis pela remodelagem da feminilidade em todos os aspectos. A participação das mulheres nas duas Grandes Guerras, sua entrada no mercado de trabalho, o surgimento da pílula anticoncepcional, o movimento feminista e a revolução sexual – liderada por elas – contribuíram para a derrubada de limites, abrindo espaço para outros debates, escolhas e modelos.

O tema maternidade, desvinculado do contexto religioso, emerge na arte ao final do século XVIII, afinado com o ideal burguês que apregoava para as mulheres o papel exclusivo de esposas e mães. A invenção desta personagem “a mãe feliz” reflete um novo conceito de família — protetora e amorosa. Segundo

¹⁸ PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007, p.68.

a historiadora de arte, Carol Duncan, trata-se de uma iconografia artificialmente construída, muito distante da realidade social do período. Partindo da análise do quadro *La mère bien-aimée*, de Jean-Baptiste Greuze, 1769, a pesquisadora identifica as contradições do discurso revolucionário, a imagem que exalta e idealiza a instituição familiar também perpetua os mesmos elementos conservadores que asseguram a persistência de um modelo tradicional. O pai trabalhador adentra o ambiente doméstico, onde reina a mãe cercada de seus seis filhos; a representação das personagens, tanto pela distribuição espacial quanto pelos conceitos atribuídos, expõe dois mundos, diferentes e opostos (Porqueres, 1994).



La mère bien-aimée. Jean-Baptiste Greuze, 1769.
Óleo s/tela 99 X 131 cm. Collection Laborde, Madri. Fonte: www.univ-montp3.fr

A desigualdade entre os sexos ganha visibilidade em outras esferas. A recusa de integrar as mulheres na comunidade negando-lhes direitos políticos e sociais começa a ser denunciada. A francesa Olympe de Gouges e a inglesa Mary Wollstonecraft foram pioneiras, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, de 1791 e *Vindication of the Rights of Woman*, de 1792, reivindicam os direitos da mulher invocando os mesmos princípios de liberdade, de

igualdade e fraternidade apregoados pela Revolução. Essas defesas convergem para o reconhecimento da responsabilidade feminina junto à comunidade.

“A maternidade deve ser vivida como uma tarefa cívica, e não como a antítese da instrução ou do espírito”¹⁹.

Contudo, o princípio educativo e moralizante apóia-se mais nas idéias de Rousseau do que no discurso das revolucionárias feministas. E esta “democratização” da educação, garantirá apenas os conhecimentos mínimos e necessários para que a mulher desempenhe com maior desenvoltura seu “destino natural”. Este papel será primordial para a ascensão da burguesia, respaldada pela contribuição da esposa que mantém em ordem o lar e que se encarrega do cuidado, da alimentação e educação de seus filhos. Os cidadãos do futuro (Porqueres, 1994).

Essa foi a principal razão que permitiu as mulheres o acesso à educação; uma educação, em princípio, restrita e unicamente destinada a cumprir tais necessidades. Porém, sua ampliação será inevitável, e com isso permitirá às mulheres conhecerem seu papel no mundo e, a partir daí, elas serão capazes de projetar estratégias e mudanças. Assim, em paralelo ao desenvolvimento do ideal feminino burguês, muitas mulheres avançaram por diferentes áreas do saber, com destaque para a produção artística: artes plásticas, decorativas, música, dança e literatura.

Elizabeth Vigée-Lebrun (1755 – 1842) está entre as quatro artistas que chegaram a ingressar na Academia Real, em 1783. Depois da Revolução, a instituição se oporá sistematicamente a qualquer admissão feminina. Obter o reconhecimento sob condições tão desfavoráveis exigiu talento, dedicação, postura política e ideológica. Encontrar o equilíbrio entre o gosto aristocrático da

¹⁹ SLEDZIEWSKI, Elizabeth. Revolução Francesa: a viragem. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). História das Mulheres, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991, p.55.

clientela e o ideal Iluminista acerca do papel da mulher, significou, sobretudo, oferecer uma representação do feminino como tradução do delicado, da graça, da beleza e da modéstia. As mesmas qualidades que a crítica atribuiu à produção feminina para identificá-la como oportunista e sentimental, frente à arte protagonizada pelos homens.

Nem a crítica, nem a ideologia conseguiram apagar o brilho da artista. Como pintora favorita da rainha produziu "Retrato de Maria Antonieta com seus filhos", obra monumental, de cunho político, que visava restaurar a credibilidade da rainha junto aos seus súditos. A encomenda ocorreu após a finalização da mesma obra pelo artista sueco Adolphe-Ulrich Wertmuller, que não conseguiu projetar a imagem positiva e saudável pretendida. Vigée-Lebrun seguiu os conselhos de David e construiu a obra baseada nas configurações e nos jogos de luzes adotados pelos pintores renascentistas para a Sagrada Família. A estratégia revelou-se eficiente, conferiu dignidade e imponência à figura real, banindo a frivolidade e a licenciosidade associadas a ela. A artista foi capaz de captar o olhar suave da mãe e a expressividade das crianças obtendo como resultante uma composição mais maternal que régia, de acordo com a nova ideologia da família carinhosa. Porém, já era tarde demais para Maria Antonieta, o quadro que integrava a exposição do Salão de 1787, precisou ser retirado em função da reação hostil do público (Chadwick, 1999).



Retrato de Maria Antonieta com seus filhos
(detalhe)
Elizabeth Vigée-Lebrun, 1787.
Óleo s/tela, 275 X 215 cm.
Chateau de Versailles. França.
Fonte: DUBY, 1992.

Essa atitude com relação ao quadro de Maria Antonieta deve-se, em parte, ao contraste que se estabeleceu com outras obras expostas, que também exploravam o tema da maternidade feliz. Uma delas, o auto-retrato de Elizabeth Vigée-Lebrun com sua filha.



Madame Vigée-Lebrun et sa fille, Jeanne-Lucie, dita Julie. Elizabeth Vigée-Lebrun, 1786. Óleo s/tela 105 X 84 cm Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.artcyclopedia.com

O quadro evoca a ternura maternal tão cara aos seus contemporâneos. Constitui uma perfeita tradução pictórica para o discurso de Rousseau. As referências plásticas se remetem a Greuze, Angelica Kauffmann e Rafael. O ponto de partida é a composição piramidal, que dá unidade a cena, advinda da "Madona da Cadeira", do pintor renascentista. Mãe e filha estabelecem uma relação de proximidade, inequívoca. A forma visual reitera o discurso em torno do "destino feminino": tal como a mãe, a filha deverá criar seus filhos junto de si.

Griselda Pollock chama a atenção para o fato de a artista se representar como espetáculo, como objeto do olhar de um espectador, e não com seus olhos de pintora, atuante, tal como ela assumiu, ao realizar o retrato do pintor Hubert Robert, uma visão radical do artista romântico. Ela se oferece como sinônimo de feminilidade doméstica e maternal (Pollock, 2003).

A pesquisadora Mary Sheriff que publicou, recentemente, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, reexamina a posição contraditória da mulher-artista em meio aos debates filosóficos, morais, médicos e profissionais que ocorriam ao final do século XVIII. Prestando especial atenção aos auto-retratos, Sheriff mostra que as imagens que a artista realizou de si mesma, não são determinantes dos postulados e restrições impostos às mulheres. Ao se representar como mãe amorosa, ela forja um espaço novo e realista para o auto-retrato feminino. Até então, as artistas conservavam a tradição de se representarem como figuras de estilo, como profissionais empunhando a paleta, ou ainda, como mestras junto às suas pupilas; a ênfase materna era sempre escamoteada, provavelmente com receio de não serem levadas a sério como profissionais. Portanto, apresentar-se como mãe, bela e amorosa, tal como ela era de fato, não significava aderir às convenções, sendo ao contrário, um ato corajoso e revolucionário (Sheriff, 2007).

A maternidade vista pelo seu lado mais belo, íntimo e caloroso, marcou a obra da americana Mary Cassatt (1844 -1926). A artista representou com muita propriedade os "espaços do feminino", expressão cunhada por Griselda Pollock que compreende a esfera privada da família, as amizades e as obrigações sociais, nas quais estavam empenhadas a maiorias das mulheres da alta burguesia, no final do século XIX. As "mães" de Cassatt pertencem a um círculo privilegiado, capaz de proporcionar aos seus filhos o abrigo, o sustento e o afeto necessários para o pleno desenvolvimento da criança. E, tal como em Elizabeth Vigée-Lebrun, ao mesmo tempo em que se identifica esta concordância com os discursos vigentes, também se percebe a apropriação de uma relação que se dá sob outra ordem.

“Mãe e filho partilham um mundo próprio, em uma relação pré-simbólica, simbiótica, aparte da esfera pública ou patriarcal”²⁰.

Isto é particularmente visível, quando Cassatt representa os aspectos mais convencionais da Maternidade: a mãe carregando o seu bebê, banhando-o, ou simplesmente acarinhando-o. As cenas são revestidas de intimidade, com uma tatilidade tão presente, cujo caráter sensual, conforme observa Linda Nochlin, não pode ser ignorado. *“Emmie and her child”*, de 1889, é uma entre as muitas imagens da maternidade, forjadas por Cassatt, que contempla essas características.



Emmie and her child
Mary Cassatt 1889.
Óleo s/tela 89 X 64 cm.
Wichita Art Museum, Wichita.
Fonte: www.artcyclopedia.com

²⁰ NOCHLIN, Linda. Representing Women. New York: Thames and Hudson, 1999, p.194.

A pesquisadora Tamar Garb realizou um estudo comparativo enfocando a maternidade vista por Cassatt e por Renoir. Sua análise indica que os dois artistas adotaram abordagens opostas para tratarem do mesmo tema. Em Cassatt predominam os olhares trocados entre mãe e filho, as figuras envolvidas segundo uma forma circular, reforçando a intimidade da relação. Em "*Maternité*" de Renoir, que mostra sua esposa Aline Charigot amamentando, o ponto focal recai sobre o seio exposto da mulher e o sexo do bebê. As figuras se inscrevem segundo uma oval e a cena mantém o caráter sensual. Porém, a autora esclarece que a construção da sexualidade dá-se de forma bem diferente.

"A expressão amuada da mulher e o olhar desviado da criança para um encontro imaginário com um observador situam o quadro dentro de convenções aceitáveis de representação erótica que colocam a mulher como objeto da fantasia sexual masculina"²¹.



Maternité
Renoir, 1886.
Óleo s/ tela. 114,7 X 73,6 cm Museum of
Fine Arts.
St. Petersburg. Florida.
Fonte: FEIST, 2001.

²¹ GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRANSCINA, Francis (et al.). Modernidade e Modernismo - Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 267.

Garb enfatiza essa diversidade do olhar, ressaltando a posição "familiarizada" da artista para observar a cena, muito mais próxima do quarto infantil e legitimamente inserida no cenário doméstico, diferente do pintor do sexo masculino, o que confirma a tese de Pollock sobre a correspondência do espaço pictórico feminino com o espaço social ocupado pela mulher. Nota-se, ainda, que o estudioso Peter Feist, ao analisar o mesmo quadro, desconsidera o aspecto sexual, tão vivamente realçado pela pesquisadora, destacando a ternura da cena, a plasticidade da construção, o modelado da linha e as referências de Ingres e Rafael na produção madura de Renoir.

Mary Cassatt foi pródiga em suas representações de mãe. Sua própria mãe foi tema e objeto de estudo para algumas obras, como *Reading "Le Figaro"*, 1877. A figura solidamente estruturada domina a cena. A expressão é séria e indica grande concentração; a paleta de cores adotada também é sóbria, variando sobre preto, branco e cinzas coloridos. A imagem da mãe está associada com uma atividade que é própria do universo masculino do século XIX. A intenção é homenagear a inteligência de sua própria mãe. Assim, aqui, a mãe aparece como um outro tipo de nutriz; o da mente de seus filhos (Nochlin, 1999).



Reading Le Figaro
Mary Cassatt, 1877.
Óleo s/ tela.
Coleção Particular.
Fonte: www.artcyclopedia.com

3.2. Mãe Dolorosa

As mães que não conseguem nutrir, nem prover os filhos com o mínimo necessário à sobrevivência, marcam presença na obra gráfico-plástica de Kathe Kollwitz (1867 – 1945). Na direção oposta da adotada por Mary Cassatt, a artista observou a maternidade pelo seu lado mais doloroso, retratando a miséria das personagens. As suas mães são operárias, pobres e imigrantes que sofrem a perda dos filhos para a fome, a doença ou para a guerra.

Kathe Kollwitz viveu na Alemanha e acompanhou de perto as mazelas do proletariado nos primórdios da revolução industrial, experimentou as conseqüências trágicas da 1ª GG, ocasião em que perdeu seu filho alistado; foi perseguida e expulsa da Academia pelos nazistas, horrorizou-se com a escalada de agressão e barbárie que culminou com a 2ª GG, vindo a falecer alguns dias antes da capitulação alemã. A paz tão reivindicada pela artista não lhe foi concedida em vida. É esta vivência triste e amarga que a artista registra, engajada no social e nas causas feministas.

A mulher ocupa lugar de destaque na obra da artista. A percepção acurada da problemática envolvendo o feminino advém de sua sólida formação social e do contato direto com as pacientes de seu marido e com suas próprias modelos. A fome, a doença, a prostituição, o desemprego, a gravidez indesejada e a violência contra a mulher estão representadas e colocam em cena uma figuração do feminino que diverge radicalmente da elaborada pelo Impressionismo, ou pelos Acadêmicos da época (Simone, 2004).

A associação do tema da maternidade com a morte e a dor remete à iconografia cristã da *Pietà*. Porém, sem o aspecto religioso, o conteúdo diz respeito ao sofrimento concreto de uma mãe real. As referências artísticas se apóiam em Goya e nas suas séries *Caprichos* e *Desastres da Guerra*, com sua crítica aberta à sociedade e a denúncia da miséria e da violência.



Sobreviventes
Käthe Kollwitz, 1923.
Litografia.
Käthe Kollwitz
Museum, Berlin.

Fonte: www.dhm.de/museen/kollwitz/index.htm

A gravura "*Sobreviventes*" pertence à fase em que predomina a temática da mãe chocada com a morte do filho, coincidente com a tragédia pessoal da artista. Trata-se de uma manifestação em prol da Paz e chama a atenção para os efeitos da guerra, principalmente, sobre as mães e as crianças desamparadas.

"Eu tenho vivido a guerra e vi Peter e milhares de jovens como ele morrerem. E estou horrorizada e profundamente chocada com todo este ódio existente em nosso mundo. Eu anseio por um Socialismo que deixe as pessoas viverem"²².

Diferente de seus conterrâneos, Max Beckmann e Otto Dix, que retratam a crueldade da guerra a partir da representação explícita de mortos e mutilados, Kollwitz mostra como a morte se infiltra e contamina todos os personagens da cena. A rigidez da figura, a profundidade de sua expressão e o gesto de tentar proteger as crianças constrói uma imagem muito mais comovente.

²² Käthe Kollwitz, Diary, October 1920. Em: www.dhm.de/museen/kollwitz/english/survivors.htm

A dimensão social da obra de Kathe Kollwitz projetou-a no cenário internacional, atingindo países tão distantes e com realidades tão diversas como a China e o Brasil, por exemplo. Uma geração de artistas gráficos engajados nas causas sociais adotaram-na como modelo artístico e militante, como Renina Katz, Lívio Abramo, Carlos Scliar, entre outros. A mesma atitude de protesto e revolta contra as injustiças sociais aparecem nas séries sobre os *Retirantes*, *Favelas*, *Mãe e Filho* e *Meninos* da artista Renina Katz. E assim como em Kollwitz, a mulher é a figura predominante na obra da brasileira. As duas artistas entendem que é entre as classes menos favorecidas que a mulher arca com as maiores responsabilidades, inclusive, de assegurar a sobrevivência da família (Simone, 2004).



Retirantes
Renina Katz, 1948/56.
Xilogravura, 41 X 32 cm.
MAC-USP, São Paulo.
Fonte: AGUILAR, 1994.

No século marcado pela guerra e pelos contrastes sociais, a mãe dolorosa é uma imagem representativa, capturada pela lente dos mais importantes fotógrafos, como Dorothea Lange, Werner Bischof e Sebastião Salgado, que apreenderam imagens de mães e filhos devassados pela miséria, no mais completo abandono, as verdadeiras “sobras da guerra”.

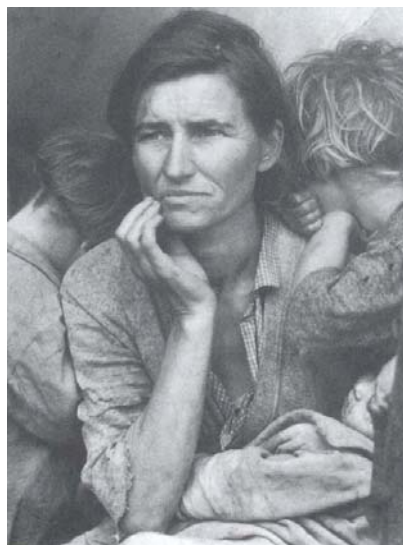
Migrant Mother

Dorothea Lange, 1936.

Fotografia, 34 X 26 cm.

The Nelson-Atckins Museum of Art, Missouri.

Fonte: www.artcyclopedia.com



Equivalente em matéria de dor e comoção com as mães de Kollwitz, são as mães desenhadas por Picasso para comporem o mural Guernica. Uma mulher segurando o filho morto domina o lado esquerdo da composição, a face distorcida, a boca escancarada num grito, despedaçada pela dor, o clima de tristeza e terror é acentuado pelo uso dos pretos, amarronzados e um branco "sujo". Esta decisão provém dos vários estudos realizados; em alguns, o artista utilizou cores "violentas" para tratar o tema, mas percebeu que elas amenizavam a cena, retirando o efeito dramático pretendido.



Guernica (detalhe).

Picasso, 1937.

Óleo s/tela, 350 X 782 cm.

Centro Nacional de Arte Rainha Sofia.

Madri.

Fonte: www.artcyclopedia.com

Essa percepção acurada da brutalidade da guerra para com os inocentes faz da obra um ícone do século XX, pois passados setenta anos desde sua criação, a imagem continua atual.

“Depois da 2ª GG, depois da Coréia, depois do Vietnã, das Malvinas, Afeganistão, Kosovo e tantas outras ainda sendo travadas, “Guernica” se tornou a principal imagem (ousará alguém dizer banalizada?) contra a guerra; e a mulher em prantos agarrando o filho é o seu detalhe mais memorável, essencial”.²³

3.3. Mãe Gloriosa

Nem só de dor e lágrimas concebeu-se a maternidade durante o século XX; uma nova figuração em torno do tema surge na obra, principalmente, das artistas mulheres – a mãe gloriosa.

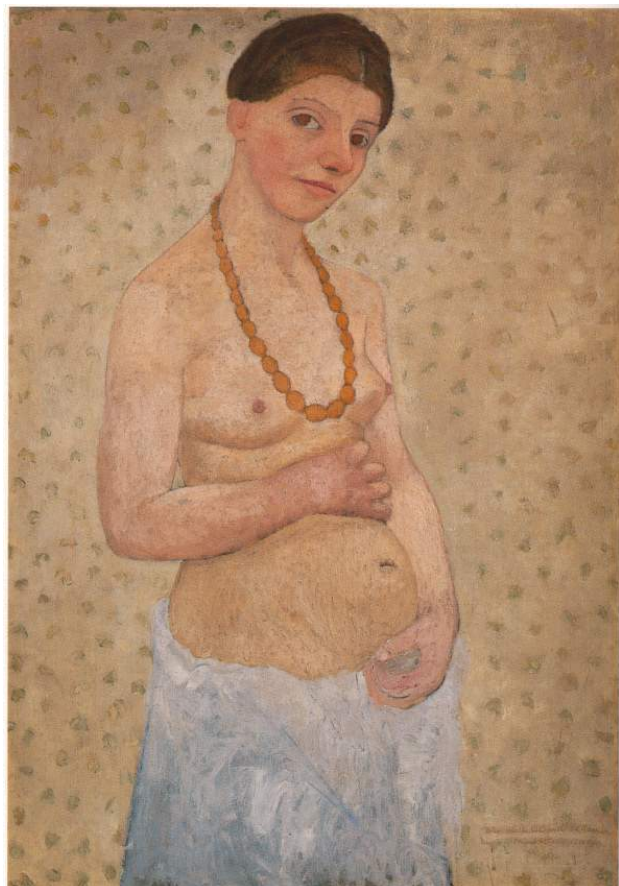
Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907) foi uma das primeiras artistas a se auto-representar nua e grávida. A artista viveu e trabalhou na comunidade de Worpswede, região rural da Alemanha, que reunia artistas e intelectuais que compartilhavam as noções da vanguarda modernista.

Em uma temporada de estudos passada em Paris, Modersohn-Becker conheceu a obra de vários artistas que influenciaram seu trabalho: de Rodin apreendeu o monumentalismo, o naturalismo e os temas eram os mesmos cultuados por Millet, a composição e apreensão do espaço vieram de Cézanne e da arte japonesa, o expressionismo de Van Gogh e, sobretudo, o primitivismo de Gauguin. Porém, seus nus não expressam o conteúdo erótico presente na obra dos colegas, a representação do nu que ela engendra contempla o conceito de “enraizamento”, o vínculo íntimo entre o camponês e a terra, cultuado pelo meio artístico alemão da época. As suas mães nuas amamentando estão diretamente associadas ao ciclo da vida, a nutriz. “*Mãe ajoelhada com filho*” e “*Mãe e filho*”

²³ MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 210.

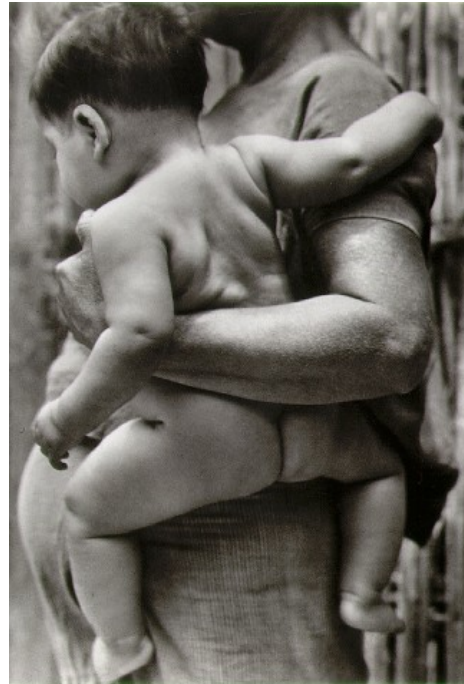
deitados", ambos de 1907, exemplificam esta fase e comprovam o seu amadurecimento artístico.

"*Auto-Retrato no meu sexto aniversário de casamento*" guarda uma história bela e triste, foi pintado em 1906. Como uma antevisão, a artista queria sentir a maternidade em plenitude; apesar de representar-se com a barriga saliente, ela não estava grávida de fato. O casamento estava em crise e a reconciliação aconteceu no ano seguinte. Sua única filha, Matilde, nasceu em 2 de novembro de 1907, a artista faleceu no dia 21 do mesmo mês. Mesmo não tendo convivido com sua mãe, Matilde soube reconhecer seu valor artístico e criou a fundação Paula Modersohn-Becker, em 1978. O quadro que glorifica a maternidade pertence ao acervo do museu, que também leva seu nome, na cidade de Bremen.



Auto-retrato no meu sexto aniversário de casamento
Paula Modersohn-Becker, 1906.
Óleo s/ placa, 102 X 70 cm.
Paula Modersohn-Becker Museum,
Bremen.
Fonte: BELL, 2000.

A fotógrafa italiana Tina Modotti (1896 -1943) também dirigiu o olhar e a câmara para a maternidade. Nos anos que permaneceu no México, registrou cenas de mães e filhos que são modelos de força e simples fertilidade. Assim como Kollwitz, Modotti era influenciada pelo ideal de liberdade e o seu trabalho corrobora seu engajamento político. Porém, suas mães não posam como vítimas, ao contrário dão testemunho de coragem e energia.



Mãe e filho
Tina Modotti, 1929.
Fotografia.
Comitê Tina Modotti, Udine.
Fonte: DUBY; PERROT, 1995.

Como uma estátua de ébano, uma mãe monumental, assim se auto-representa a artista jamaicana Renee Cox (1960), atualmente trabalhando e vivendo em Nova York. A série de fotografias "*Yo Mama*" se inicia em 1992 e vai até 1997, contemplando sua gravidez, as transformações de seu corpo, a amamentação e o crescimento de seu filho.



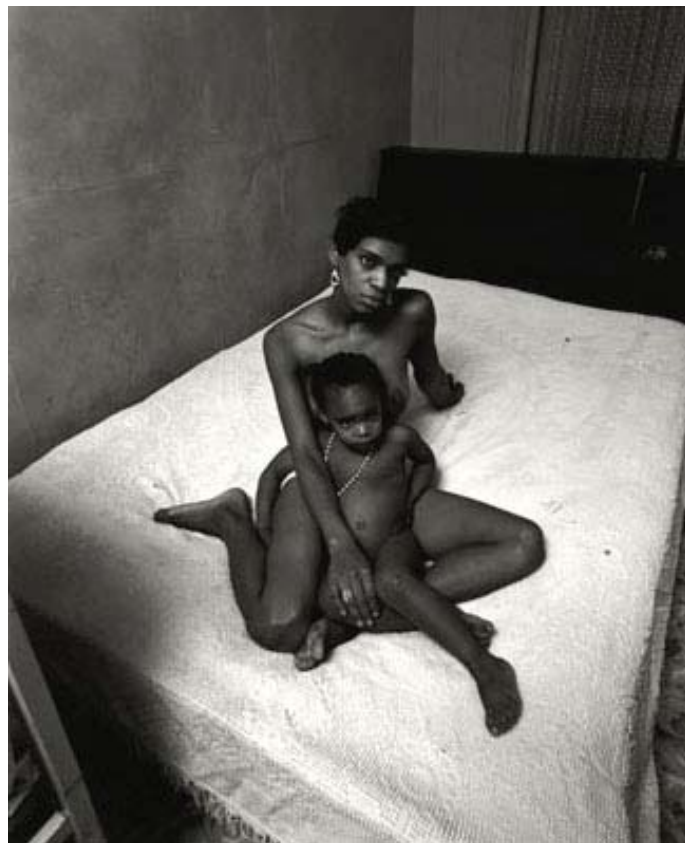
Yo Mama
Renee Cox, 1993.
Fotografia, p&b.
Christine Rose Gallery, NY.
Fonte: CHICAGO, 1999.

A artista se filia à corrente contemporânea que utiliza o próprio corpo como modelo, sua nudez negra é explorada para criticar o contexto racista e sexual frequentemente associado à mulher negra. Algumas de suas obras fazem referências explícitas ao Cristianismo e recriam imagens dos mestres renascentistas, como as polêmicas versões negras para a "*Pietà*" de Michelangelo e para a "*Última Ceia*" de Leonardo.

"*Yo Mama*" integrou o evento "*Maternal Metaphors: Artists, Mothers, Artwork*," organizado por Susan B. Anthony, do Instituto de Gênero e Estudos da Mulher da Universidade de Rochester, em Nova York, 2004. Catorze artistas

contemporâneas expuseram seu trabalho e participaram dos debates em torno das paixões e dos conflitos da mulher artista frente à arte, maternidade e cultura dominante. A mostra itinerante percorre as galerias de arte das universidades americanas.

O texto introdutório do catálogo dessa mostra adverte sobre a diversidade, a ambigüidade e o caráter provocador de algumas obras, características presentes nas fotografias de Renee Cox. As imagens que a artista oferece contrastam e estabelecem uma franca resistência aos retratos tradicionais de mãe e filho, envoltos no mito da felicidade doméstica, e, ainda aos retratos de família, dos primeiros daguerreótipos, onde a negra comparece como a indefectível babá. Seu olhar desafiante e seu genuíno orgulho opõem-se aos conceitos normalmente agregados à imagem da mulher nua e negra, como símbolo de fertilidade excessiva, disponibilidade ou pobreza. Exatamente como são apresentadas as negras na série fotográfica de Bruce Davidson, realizada nos anos 70, em Nova York (Jennie Klein, 2007).



"East 100th Street".
Bruce Davidson, 1970
Fotografia.
Fonte: www.art-dept.com

O ângulo escolhido pelos dois artistas para tratarem o tema, traduz com perfeição as diferenças do olhar e do discurso. O ângulo de visão superior, também chamado de "*plongé*", enfoca as personagens de cima para baixo, isso faz com que as mesmas pareçam diminuídas, reforçando a sensação de abandono ou "encurraladas pelas adversidades". Já o ângulo escolhido por Cox, o "*contra-plongé*", enquadra a cena de baixo para cima, fazendo com que as personagens pareçam maiores do que realmente são. Esse ângulo é bastante utilizado nos quadrinhos de super-heróis, pois enaltece e glorifica as figuras, tal qual a mãe protagonizada por Renee Cox.

Considerações

Anne Higonnet em "Mulheres, Imagens e Representações", capítulo que integra o volume "*História das Mulheres: o século XX*," lembra que à medida que as mulheres vão se tornando elas próprias criadoras de imagens, e não apenas os modelos, são as suas atitudes e os seus olhares sobre o feminino que vão sendo introduzidos na iconografia. Disso decorre a transformação dos temas tradicionais e uma nova visibilidade vai sendo dada a conhecer.

A maternidade vista pela artista mulher, e na maioria das vezes, mãe também, apresenta diferenças peculiares em relação à produção masculina. Destaca-se a compreensão e o significado do tema a partir de uma experiência que é única. As transformações físicas, o parto, a amamentação e os cuidados com o bebê são vividos de forma intensa e particular. Essa consciência e o envolvimento profundo entre o par "mãe e filho" se fazem presentes nas obras das artistas. A mãe é representada como o sujeito da ação, e não, como um simples objeto do olhar. Da mesma forma, ao abordar as implicações sociais da maternidade, as mulheres artistas enfocam a problemática segundo suas próprias perspectivas, ou seja, de dentro para fora, para além da posição de meras expectadoras. E, assim, forjam novas categorias de representação; como as "mães heroínas" de Kollwitz e Modotti, e as "mães gloriosas" de Modersohn-Becker e Renee Cox, por exemplo.

4. Inocência

4.1. Meninas Graciosas

As meninas como motivo artístico aparecem desde muito cedo na arte, “Jovem com uma pomba” é uma cópia romana a partir de um original grego. Outros exemplos podem ser encontrados entre a estatuária e os baixos relevos do período Helenístico – adolescentes de ambos os sexos são representados nus ou parcialmente cobertos com os famosos drapeados.



Jovem com uma pomba
Século 2 a.C. Museu do Capitólio, Roma.
Fonte: CHICAGO, 1999.

Beleza, juventude, graciosidade, postura, meiguice são alguns dos atributos que tornam essas representações tão fascinantes. Contudo, para alguns artistas (geralmente do sexo masculino) é no apelo sexual, que reside nesse delicado equilíbrio entre inocência e erotismo, que as torna objeto de contemplação e fruição estética.

Na Grécia antiga, as meninas eram dadas em casamento, por volta dos 12 anos de idade; também os meninos, ainda muito jovens, eram tomados como parceiros em práticas educacionais conhecidas como pederastia. São famosas as representações de jovens e crianças dessa cultura: Perséfone – a filha raptada, Tétis e Níobe – as noivas, Eros e Psiquê, Adônis e Aquiles – os guerreiros, efebos em diferentes contextos, as virgens escolhidas - as kórai e parthénoi, as adolescentes do Coro de Lesbos e ainda, as jovens que comparecem nas cenas de gineceu ornamentando jarros e ânforas.

Na figura em destaque, torna-se aparente o conteúdo erótico que envolve esta peça do século II a.C.: se a pomba é símbolo da pureza, a cobra está identificada com a sexualidade. Note-se que a cobra sobe pela perna da menina em franca posição de ataque.

Similarmente, em diferentes culturas da Antigüidade: Egito, Creta, Mesopotâmia, Etrúria, Pompéia entre outras, podem ser encontradas figurações da Inocência.

O advento do cristianismo, no período conhecido como Medieval, impõe uma leitura extremamente severa dos textos bíblicos, condenando o corpo humano, principalmente o feminino, como fonte de todos os pecados. Há uma transformação radical no universo das imagens, o erotismo e o vigor anatômico dão lugar ao simbolismo religioso, a imagem da mulher oscila entre Eva, “a pecadora” e Maria, “a mãe de Deus”. Assim, as meninas saem de cena e só vão reaparecer nas artes plásticas, muitos anos mais tarde, já em pleno Renascimento, ainda que muito timidamente, em obras menores ou nos cadernos de estudo de algum artista ligado à família da modelo. Excetuam-se as filhas da mais alta nobreza que, invariavelmente, tinham os seus retratos pintados pelos artistas da corte. Essa tradição proporcionará a formação de um acervo com algumas das mais intrigantes, charmosas e enigmáticas obras da história da arte ocidental.

Belo, intrigante e, sobretudo, enigmático, “As Meninas” de Diogo Velázquez (1599 – 1660), quadro pintado em 1656 – data em que coincidem maturidade

técnica e pessoal do artista – prenuncia uma série de postulados de que só anos mais tarde a arte se daria conta: captura de um movimento fugaz, formas dissolvidas na luz, valoração do conjunto sobre a precisão de detalhes. E o olhar sobre a Inocência? De acordo com a filosofia pedagógica da época, a criança é um adulto em miniatura, com as mesmas características, virtudes e defeitos do adulto, sujeita a penalidades e penitências como qualquer pessoa.



As Meninas (detalhe).
Velázquez, 1656.
Óleo s/ tela, 318 X 276 cm.
Museu do Prado, Madri.
Fonte: PISCHEL, 1979.

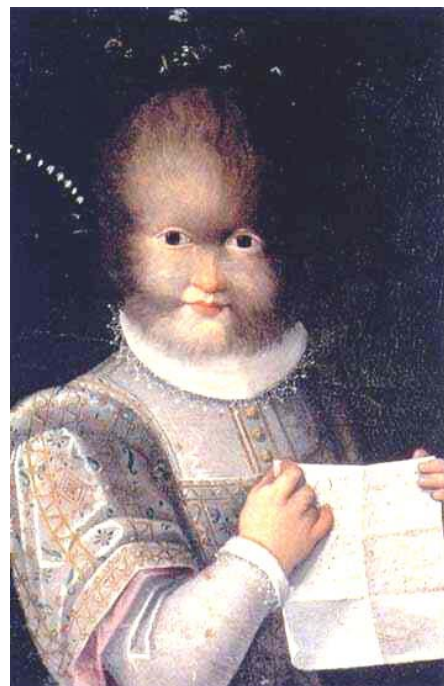
Chama a atenção o jogo complexo que se instaura entre as personagens representadas, aquelas apenas insinuadas, e outras subentendidas.

Artistas, críticos de arte, filósofos, historiadores fazem dessa obra objeto de profundas reflexões. No Museu do Prado, onde a obra encontra-se em exibição, os visitantes obrigatoriamente buscam experimentar ainda que por uns poucos minutos, essa sensação embriagadora de adentrar a tela, sensação que é reforçada pelas dimensões do trabalho e pelo reflexo que um imenso espelho — colocado pela curadoria — frente ao quadro devolve à massa de espectadores.

Quem olha quem? Quem é o modelo do pintor? A Infanta e suas aias, que ocupam o foco principal e justificam o título da obra? O próprio Velázquez, pintando o quadro? O casal real, cujo reflexo pode ser vislumbrado no espelho,

que fica ao fundo do ateliê? Ou o interesse do pintor está dirigido aos espectadores, cuja presença Velázquez declara como fundamental para a completude da obra? O enigma permanece.

Não tão enigmático, mas igualmente perturbador, é o retrato que Lavinia Fontana (1552 -1614) realiza de Antonietta Gonsalvus, mais conhecida pelo diminutivo de Tognina, (c.1594), quando a modelo contava com treze anos de idade. Na época, a pintora já alcançara maturidade e o prestígio junto as autoridades religiosas e damas da sociedade. Destacava-se pelo notável uso da cor e pela meticulosidade com que tratava roupas e demais detalhes na composição dos seus retratos. Tais características lhe valeram a indicação para pintar numerosos retratos, inclusive de cidadãos importantes de Bolonha, uma raridade para a época.



Retrato de Tognina
Lavinia Fontana, c. 1594.
Óleo s/tela, 49 X 60 cm.
Château Blois. França.
Fonte: MANGUEL, 2001.

Igualmente rara era Tognina, mais para fera que para bela, a menina sofria de uma doença conhecida como *hypertrichosis universalis* congênita, que faz o pêlo crescer por todo o corpo.

Do encontro entre modelo e artista, resta o magnífico "Retrato de Tognina". A pintora foi capaz de enxergar a menina sob a espessa camada de pêlos. Onde muitos só viam o animal exótico, ela captou o humano, apreendeu a

perturbação, a confusão de sentimentos que animava esta pequena, intuiu os horrores e as humilhações, construindo uma representação que vai além do propósito documental que incitara a encomenda. A contemplação cuidadosa do quadro remete ao olhar da modelo, cujos penetrantes olhos negros dirigem-se diretamente ao espectador. Não é uma imagem que se dá a contemplar, é uma imagem que contempla.

Tognina e sua família posaram para muitos outros artistas ao longo de suas vidas, mas não se tem notícia que uma outra artista mulher os tenha retratado. Todas as pinturas ou gravuras realizadas pelos artistas das diferentes cortes por onde os Gonsalvus passaram — encomendadas para ilustrar “Bestiários” ou publicações como “História de Monstros” — guardam um traço comum: “a marca da fera”.

O pesquisador argentino Alberto Manguel dá uma idéia precisa de como a menina era vista e representada, nessas obras:

“Tognina parece mal-humorada ou zangada: podemos adivinhar o franzir da testa debaixo do cabelo e algo de terrível na sua expressão, com vários traços de um lobo acuado e ameaçador.”²⁴

O comentário aponta para estas diferenças do olhar: se uns olharam para o objeto imbuídos de racionalismo científico, outros se escandalizaram com o inusitado; mas a artista mulher percebeu o “outro”. No caso, a outra dentro do modelo, assim como ela mesma – a artista – se sabia uma personalidade inusitada no seu contexto.

Contexto em metamorfose física, tecnológica e sócio-cultural, sob a esperança prometida pelo iluminismo e das novas idéias de humanidade e solidariedade.

O olhar caloroso, atento, de Lavinia Fontana somado ao olhar refinado, perspicaz, de Diego Velázquez caracterizará o olhar Impressionista, na segunda metade do século XIX. Esse novo olhar assinala uma ruptura no mundo das artes; tem tal magnitude, que instala uma fronteira definitiva entre clássicos e

²⁴ MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p.115.

modernos, uma mudança necessária e inevitável, diante do desenvolvimento científico e tecnológico que alterava todos os setores da cultura: econômico, político e social. A exploração da energia elétrica em 1879 impulsiona a indústria química, mecânica e elétrica. Surgem inovações no trabalho, nos transportes e no âmbito das comunicações. Aventureiros e intelectuais aproximam Ocidente e Oriente acionando um maior intercâmbio de idéias e repertório.

A utilização generalizada das imagens fotográficas será a influência predominante sobre o redirecionamento das artes. Cabe reconhecer que os artistas ligados aos movimentos modernos acompanhavam de perto as pesquisas nas áreas da química e da ótica, inclusive, o interesse dos impressionistas pelos efeitos da luz e cor sobre os objetos foi estudado com rigor científico, aproximando de vez arte e ciência.

Os mestres impressionistas também serão responsáveis por uma aproximação entre arte e cotidiano: cenas de glorificação heróica, figuras mitológicas, retratos de autoridades religiosas ou governamentais — temas valorizados pela academia — dão lugar à paisagem, às naturezas-mortas e às cenas de costumes. Charles Baudelaire publicou no jornal francês *Le Figaro*, em 1863, um ensaio onde identificava a arte impressionista como a pintura da vida moderna, uma vez que técnica e representação inovavam na tentativa de capturar o transitório, o fugidio, as constantes transformações no cenário metropolitano, as personagens marginais, os trabalhadores e a alta burguesia com seus modos e modas (Fer, 1998).

As representações de interiores domésticos e os retratos da família burguesa forneceram cânones para muitos quadros, revelando uma personagem, que começava a marcar presença nesse cenário — a menina. Stéphane Michaud (1991), afirma que a descoberta da menina como personagem sexuada, diferente do modelo masculino da criança, dá-se apenas no final do século XIX. A autora aponta os seguintes fatores decisivos no processo: a escolarização das meninas, a expansão da indústria da moda e de brinquedos ressaltadas pela publicidade específica, os estudos da psicanálise de Freud, e a literatura, que põe em cena meninas rebeldes e sonhadoras como Alice em "Alice no País das

Maravilhas” de Lewis Carroll (1865), Cosette em “Os Miseráveis” de Victor Hugo (1862), Doroty em “O Mágico de Oz” de Lyman Frank Baum (1900).

Entre os pintores notórios pela capacidade em capturar a expressão e a espontaneidade das modelos infantis, destacam-se Renoir e Degas. A criança vai tornar-se um caro objeto de estudo para as artistas impressionistas como Berthe Morisot, Mary Cassatt, Lilla Cabot Perry, Laura Lyall. Menos enfaticamente, meninas aparecerão no conjunto da obra de outras artistas do mesmo período: Anna Ancher, Cecília Beaux, Donna Shuster, Elizabeth Forbes, Ennella Benedict, Eva Ross, Gertrude des Clayes, Louise Abbema, Lucília Fraga, Lydia Emmet, Helene Schjerbeck. Meninas que pertenciam ao círculo de relações dessas artistas serão retratadas com seus vestidos e bichinhos de estimação, envolvidas com brinquedos, em passeios ou, simplesmente, estudando.

O investimento na educação pública feminina era recente e na luta pela ampliação deste e outros direitos das mulheres se engajaram as artistas plásticas da época. Lideradas por Mme. Léon Bertaux escultora e educadora francesa, as artistas se organizaram em torno da *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (fundada em 1881) que se disseminou pela Europa através das exposições anuais e do *Journal des Femmes Artistes*, cuja primeira edição saiu em 1890. Nessa época havia mais de 500 artistas engajadas em uma campanha para garantir a admissão das mulheres nas Escolas de Belas Artes. A vitória só chegará ao final do século, em 1896, e ainda com restrições, já que as artistas não podiam participar das aulas com modelo vivo (Higonnet, 1991).

Esta e outras limitações impostas à mulher fizeram com que a escolha dos modelos recaísse entre os membros da própria família, com ênfase para as situações domésticas e a representação da criança. Os exemplos que seguem apontam algumas características recorrentes nessas representações.

“Na varanda” de Berthe Morisot (1841 – 1895), datado de 1884, apresenta uma menina entretida com a montagem de um vaso de flores. Aqui temos o

rompimento com uma série de códigos estabelecidos para a representação do modelo. O mais flagrante é quanto à posição da modelo; um perfil tomado de um ângulo que mostra muito pouco do rosto da menina retratada. Um artifício para desviar a atenção do espectador do conhecido centro psicológico da composição — o rosto humano — para outras partes e características do quadro. A observação do belo tom do cabelo da menina e a tentativa de seguir o olhar da artista impressionista permite intuir que esse foi o ponto de partida para a construção do quadro. A cabeça iluminada pela luz vinda da janela cria um contraste simultâneo entre as cores quentes e alaranjadas do interior e os verdes e azuis do exterior.



Na varanda. Berthe Morisot, 1884. Óleo s/tela.
Coleção Particular. Fonte: www.artrenewal.org

A concentração da menina na sua tarefa dá a idéia de que a mesma não está “posando” para a pintura; a composição revela que a intenção da artista era capturar o momento e não a modelo em si, o que é reforçado pela técnica adotada: pinceladas curtas, leves e rápidas. Essa leveza no tratamento dos temas, na técnica empregada e na relação com os modelos caracteriza o estilo de Berthe Morisot.

Mary Cassatt (1844 – 1926) marcou sua presença no cenário impressionista pela qualidade e quantidade de quadros enfocando a relação mãe–filho. Sua sensibilidade para captar a intimidade e a espontaneidade das crianças lhe trouxe o reconhecimento de crítica e público, rendendo muitas encomendas de retratos, principalmente de meninas.

“Sara com seu cachorro” de 1901, é um trabalho em pastel, técnica que a artista desenvolveu junto ao colega e amigo Degas. Tal artifício é muito utilizado por permitir capturar rapidamente uma pose, um instantâneo de uma cena ou a expressão de um rosto, contudo exige habilidade no desenho, pois não permite muitos retoques.



Sara com seu cachorro
Mary cassat, 1901.
Pastel s/papel.
Coleção Particular
Fonte: www.artrenewall.org

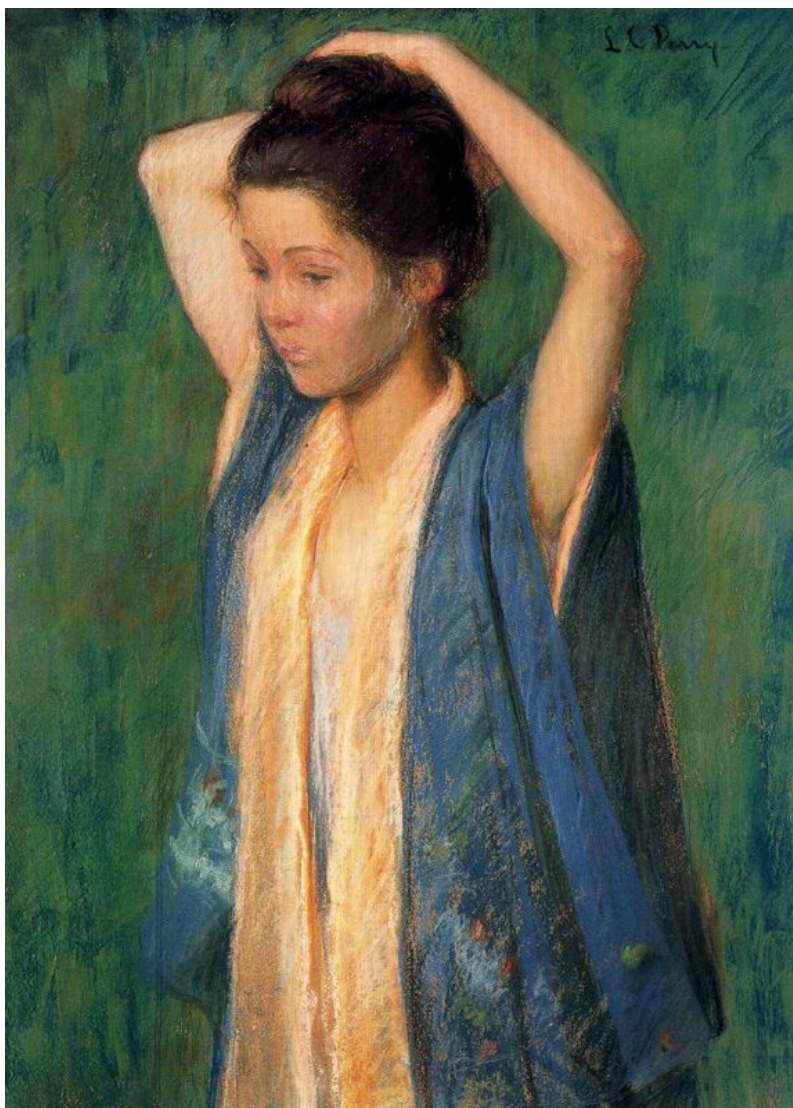
A maestria de Mary Cassatt fica evidenciada pela liberdade com que construiu esta imagem. Apenas o rosto é detalhado, identificando a modelo com precisão: a maciez da pele, a ternura do olhar, o colorido da face e o brilho do cabelo por baixo do festivo chapéu, adornado com fitas e outros enfeites. Os demais elementos que compõem o retrato são apenas esboçados; mostram o suficiente para que o espectador possa intuir a suntuosidade da cadeira vermelha, a leveza

do vestido, a inquietude natural dos modelos, revelada pelos braços que envolvem o cãozinho num gesto amoroso. Tudo está disposto para que o conjunto final seja encantador.

As três filhas da americana Lilla Cabot Perry (1848 – 1933) serviram de modelo para boa parte dos seus quadros, uma prática comum entre as mulheres artistas e mães de família. Incomum foi ter vivido no Japão por quase 10 anos, acompanhando o marido professor de literatura inglesa, fato que lhe permitiu assimilar a arte que tanto inspirou o impressionismo e as demais vanguardas artísticas ocidentais.

Lilla Perry começou tardiamente sua carreira artística, contava com 36 anos quando ingressou na Academia Julian durante uma temporada com a família em Paris. Posteriormente ela foi para a Academia Colarossi (Paris), sob orientação do pintor inglês Alfred Stevens. Entretanto, será a sua amizade com Claude Monet, facilitada pela vizinhança em Giverny, a mais forte influência sobre o seu trabalho, pois com o mestre aprende as técnicas da pintura impressionista. Sua pintura vai evoluir na medida em que a artista incorpora técnicas japonesas e chinesas ao seu trabalho.

“Jovem com Quimono” de 1899 reúne estas características; o sintetismo e a simplicidade da composição advêm da visão oriental, já o tratamento da pincelada segue de perto o divisionismo empregado pelos impressionistas. A modelo – uma das filhas – vestida, maquiada e flagrada no ato de arranjar os cabelos com o penteado típico das japonesas, dá a medida do fascínio que o oriente exercia sobre a sociedade ocidental daquela época.



Jovem com Quimono
Lilla Cabot Perry, 1898.
Pastel, 91,4 X 66 cm.
Coleção particular
Fonte:
<http://pintura.aut.org>

Laura Muntz-Lyall nasceu na Inglaterra em 1860; sua família emigrou para o Canadá quando ela era ainda criança. Foi lá que teve sua formação inicial em artes com J. W. L. Forster. Corajosa, tomou o caminho obrigatório para quem desejava uma formação profissional em artes: ingressou na Academia Colarossi, em Paris. Influenciada por Mary Cassat e Berthe Morisot absorveu os conceitos e as técnicas impressionistas. No seu retorno, montou um estúdio em Toronto e tornou-se membro do *Royal College of Art* e da *Société des Artistes Français*, participando de exposições internacionais e obtendo merecido reconhecimento.

Das crianças presentes na sua obra onze eram seus sobrinhos, que ficaram sob sua guarda com o falecimento da irmã. Isso acarretou uma freada na carreira da artista, que só foi retomada anos mais tarde. Mais uma vez, o papel social da mulher, prioritariamente concebido pela cultura como “maternal”, impõe à mulher profissional um comportamento praticamente não eletivo, o que não se nota com igual ênfase no caso do homem.



Estória Interessante
Data e local desconhecido
Fonte: [www. arterenewal.org](http://www.arterenewal.org)

“Estória Interessante” uma de suas pinturas mais conhecidas em função das muitas reproduções, mostra duas meninas entretidas com um livro. Composição elaborada conduz o espectador a um silêncio reverencial, um clima quase religioso perpassa toda a cena, corroborado pela luz amarela que vem do canto superior esquerdo envolvendo apenas as meninas, os demais elementos se dissolvem na penumbra.

4.2. Formas Adolescentes

O tema das meninas avança pelo século XX, junto as correntes modernistas de caráter figurativo: fovismo, expressionismo, surrealismo, simbolismo. Marca presença na obra gráfica e pictórica tanto de homens como de mulheres. No entanto, as diferenças de olhar são marcantes. A maior parte das obras realizadas pelos artistas do sexo masculino explora a representação das adolescentes como objeto erótico, evidente em Paul Gauguin, Egon Schiele,

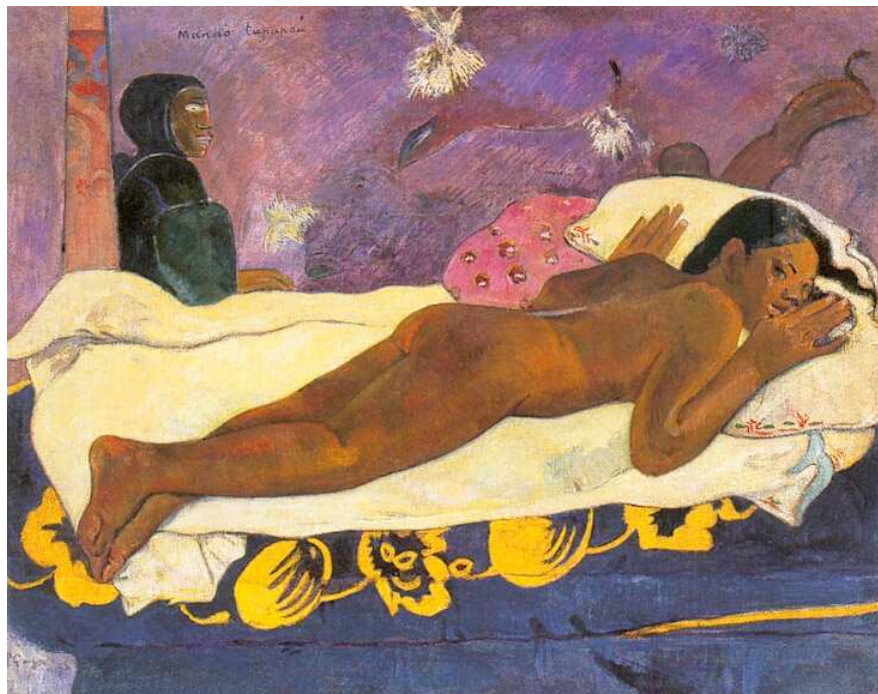
Balthus, Hans Bellmer; já as artistas que se aventuraram por esta trilha trataram o tema com maior sutileza, como Suzanne Valadon e Gwen John. Em Marie Laurencin e Alice Soares graciosas meninas constituem o tema de uma vida inteira.

Quando o inquieto Paul Gauguin (1848 – 1903) aporta no Taiti em 1891, encontra o paraíso perdido. Fascinado com a beleza selvagem da natureza e vivendo entre pessoas que ainda mantêm uma ingenuidade primitiva, o artista empreende uma viagem de volta às origens, em busca de si mesmo.

Casado com uma jovem nativa, Gauguin acredita ter encontrado as leis verdadeiras que regem a existência humana. Sua pintura e seus escritos trazem o tema da inocência associado à livre expressão da sexualidade.

Sobre o quadro "Manao Tupapau, O espírito dos mortos em vigília" de 1893, ele escreve:

"Seduzido por uma forma, um movimento, pinto-os sem nenhuma outra preocupação a não ser executar um nu. Tal como é, constitui um estudo de nu um tanto indecente, e, no entanto, o que quero é realizar um quadro casto dando-lhe o espírito canaca, seu caráter, sua tradição"²⁵.



Manao Tupapau, O espírito dos mortos em vigília
Paul Gauguin, 1892. Óleo s/tela 72 X 93 cm.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Fonte: GUIMARÃES, 2005.

²⁵ Apud. CHIPP, Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 65.

O discurso, apesar de sincero, não comoverá os críticos, nem o público de sua época. Contudo, ele foi julgado muito mais pelo seu comportamento liberal e postura — em franca oposição — ao tratamento dispensado aos indígenas pelas autoridades coloniais, do que pela ousadia dos temas.

Egon Schiele (1890 – 1918) também pagará pesado tributo em razão de sua obsessão pelas formas adolescentes do corpo feminino. Reinhard Steiner (1993) lembra que para uma sociedade de moral tão puritana quanto hipócrita, seus desenhos só podiam causar escândalo, tanto mais pela agressividade e crueza das poses, desnudando completamente o modelo, expondo-o indefesamente. Se em Gauguin as figuras distendidas se entregam ao prazer secreto do espectador, tal como um *voyeur* que surpreende uma cena que não era para os seus olhos; em Schiele este distanciamento não existe, nem um véu, mítico ou histórico, cobre minimamente suas figuras.

O reconhecimento de seu talento, como um dos mais brilhantes membros da Secessão Vienense, não impedirá sua prisão em 1912, condenado pela imoralidade de seu comportamento e de sua arte.

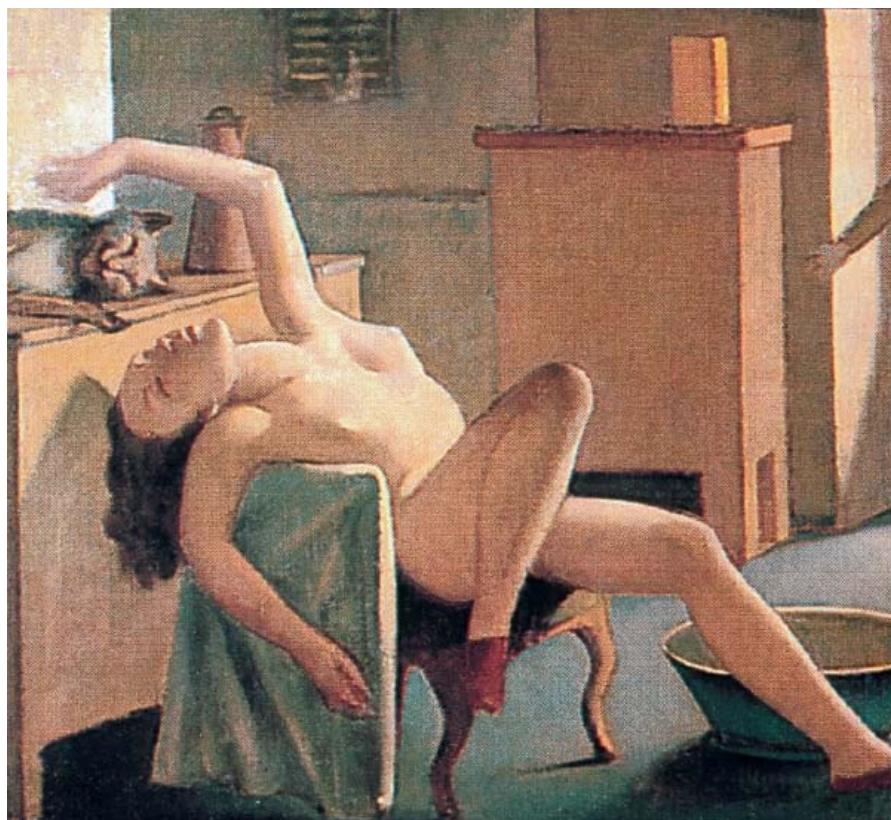
O trabalho que gerou toda a celeuma foi destruído, uma aquarela que mostrava uma menina bastante jovem, seminua. Provavelmente, muito parecido com o “Nu com Cabelos Negros” (de pé) de 1910.

Nu com Cabelos Negros (de pé)
Egon Schiele, 1910.
Aquarela e plumbagina, 54,3 X30,7 cm.
Grafhische Albertina, Viena.
Fonte: STEINER, 1993.



Balthus (1908 – 2000) nascido Balthasar Klossowski de Rola, perturbará o panorama das artes do século XX, com suas figuras de adolescentes nuas em poses e ambientes carregados de forte erotismo.

“Eu vejo as adolescentes como um símbolo. Nunca serei capaz de pintar uma mulher. A beleza da adolescência é mais interessante. A adolescência encarna o futuro, o ser antes de se transformar em beleza perfeita. Uma mulher encontrou já o seu lugar no mundo, uma adolescente, não. O corpo de uma mulher está já completo. O mistério desapareceu.”²⁶



N

Nu com Gato. Balthus, 1948. Óleo s/tela, 65 X 80 cm.
National Gallery of Victoria, Austrália. Fonte: NÉRET, 2004.

Balthus impregna suas telas com o mesmo clima de mistério, hesitações, delírios e fantasias secretas que envolvem as adolescentes. Os olhos do *voyeur* sobrepõem-se aos olhos do artista, na espreita de poses íntimas e reveladoras, que as adolescentes adotam quando se sabem solitárias, trancadas em seus quartos. É esse universo que ele vai retratar em quadros como “Nu com Gato”.

²⁶ Apud. NÉRET, Gilles. Balthus. Colônia: Taschen, 2004, p. 37

O pintor também apresenta em seus trabalhos outros símbolos freqüentemente associados à sexualidade feminina como, por exemplo, o espelho e o gato. No caso específico de Balthus, esses elementos estão imbuídos de maior significado. O gato simboliza ele próprio, como atestam seus auto-retratos, O Rei dos Gatos, de 1935, ou ainda Gato do Mediterrâneo, de 1949. A função do espelho vai além de mero símbolo de vaidade feminina; as ninfetas de Balthus miram-se neles em busca de sua identidade, elas vislumbram as transformações em seus próprios corpos. O espelho é instrumento de passagem de um estado para outro, como em Alice no País das Maravilhas.

Contemporâneo de Balthus, o escultor e fotógrafo Hans Bellmer (1902 – 1975) também traz para a sua arte o tema das adolescentes a partir de uma visão tão ou mais perversa que a de seu colega pintor. A questão do autômato estava em pauta naquele período marcado entre as duas grandes guerras, quer se tratasse de Duchamp e suas combinações insólitas, reunindo organismos humanos e objetos mecânicos, quer de Kokoschka que vivia com uma boneca de tamanho natural que acabaria por assassinar; ou ainda, o homem-marionete que Oskar Schlemmer concebeu para o figurino do Balé Triádico. Essas referências estão na origem da série “Brincadeiras de Bonecas” de Bellmer. Um conjunto volumoso de esculturas, fotografias e poemas relacionados à atração erótica que o artista sentia por uma prima bastante jovem. Sua obra tem se prestado a muitas interpretações e ainda hoje provoca sensações desconcertantes, mesmo entre críticos e artistas.

Brincadeiras de bonecas.
Hans Bellmer,
1932.
Centro Pompidou,
Paris.
Fonte: SHURIAN
2005.



O exemplar, que se encontra no Centro Pompidou em Paris, é feito em madeira pintada, possui articulações que lhe conferem uma maior mobilidade, permitindo ao artista dispor da boneca em diferentes contextos. Os elementos que compõem a peça: cabelos, meias e sapatos, também podiam ser trocados pelo autor. A linha tênue em que Bellmer se equilibrava, está bem caracterizada nesta obra, reunindo a um só tempo os pares antípodas que sustentam o conjunto: uma cabeça, modelada com excesso de rigor anatômico, terrivelmente real, acrescida de membros duplicados, caracteres sexuais desenvolvidos e enfatizados, que se contrapõem às meias e sapatos típicos do universo infantil. O artista põe em cena uma estranha mescla, conjugando real e virtual, mobilidade e rigidez, inocência e perversidade, permitido e proibido.

“Boneca Abandonada” de Suzanne Valadon (1865 -1938), pintura realizada em 1921, também focaliza o universo das adolescentes, com as transformações físicas e psíquicas que as envolvem. O olhar da artista é compassivo, intimista e terno. A personagem adulta paciente e docemente enxuga as costas da adolescente. Uma vez mais, posaram para o quadro, mãe e filha, parentes da artista.



Boneca Abandonada
Suzanne Valadon, 1921.
Óleo s/tela, 129,5 X 81,3 cm.
National Museum of Woman in the
Arts, Washington, D.C. EUA.
Fonte: STERLING, 1995.

A pintura exhibe todas as características que definem o estilo maduro da artista: cores brilhantes, formas definidas, linhas de contorno marcadas, distorções anatômicas e espaciais, poses simplificadas. Diretrizes que fundamentaram as correntes pós-impressionistas, presentes em Gauguin, Henri Matisse e demais fovistas.

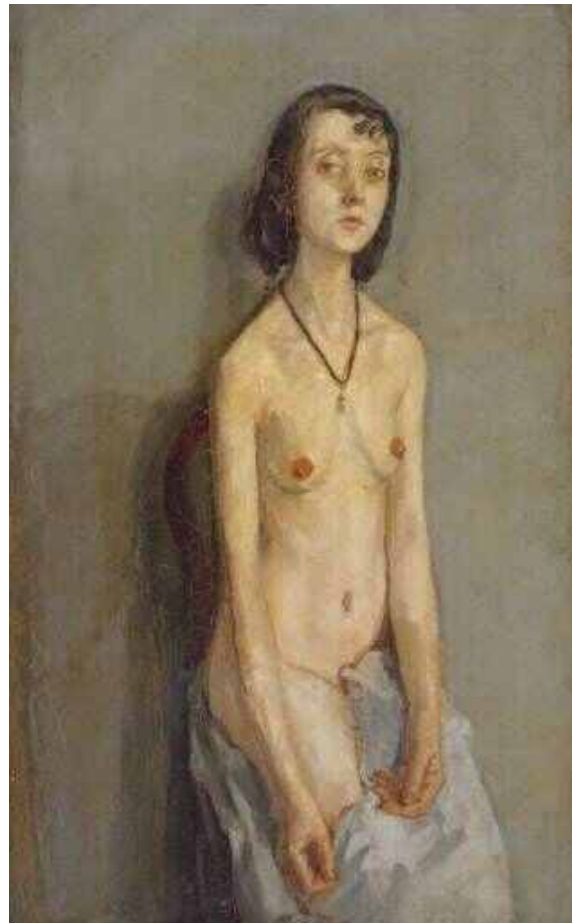
À inovadora articulação dos elementos estéticos acrescenta-se forte conteúdo psicológico: a mãe ternamente cuida da filha, que vaidosa confere sua própria imagem num espelho de mão, a boneca abandonada indica a passagem para o mundo adulto. Suzanne Valadon enfatiza a transitoriedade deste momento: se as formas do corpo são visivelmente maduras o laço no cabelo, idêntico ao da boneca, liga-se ao universo infantil.

Suzanne Valadon desafiou as convenções sociais e artísticas de seu tempo. Muito cedo tornou-se independente, fato pouco comum entre as mulheres de seu tempo. Vivendo entre os artistas de Montmartre, serviu de modelo para muitos deles, outros tomou como amantes; foi protegida de Degas, que lhe ensinou técnicas de desenho e pintura. Ainda solteira teve um filho, que também se dedicaria à arte, Maurice Utrillo. Como artista ajudou a quebrar tabus, pintando modelos nuas a partir do natural e trazendo para as telas a intimidade feminina. Porém, segundo uma visão também feminina.

Em *A Boneca Abandonada*, o contexto adotado não remete em nenhum momento ao clima de submissão passiva das jovens nativas em Gauguin, não é invasivo, nem perverso como em Balthus e Schiele; tampouco, alude ao universo torturado de Bellmer.

Gwen John (1876 – 1939) insere-se na linha dos grandes aquarelistas ingleses. A técnica com sua fluidez particular assentava-se perfeitamente às suas figuras melancólicas, representadas em composições despojadas, solitárias, como a própria artista.

Seus temas também se vinculavam ao universo feminino. Produziu uma imensa coleção de retratos, nus e cenas de intimidade doméstica. Adotou uma paleta de cores, que era sua marca pessoal, com tons terrosos, verdes baixos e azuis cinzentos (na contramão dos coloristas vibrantes de seu tempo), cores que reforçavam ainda mais a atmosfera introspectiva de seus trabalhos. Tais características são visíveis em "Jovem Nua" de 1910.



Jovem Nua
Gwen John, 1910.
Óleo s/tela, 27,9 X 44,4 cm.
Tate Gallery. Londres.
Fonte: HARRIS; NOCHLIN, 1976.

Diferentemente de Suzanne Valadon – que ressaltou a vitalidade e a cumplicidade entre mãe e filha – Gwen John exaltou a perturbação, a insegurança. Suas modelos estão sempre mergulhadas em triste abandono.

“Os únicos retratos credíveis são aqueles em que há pouco do modelo e muito do artista.”²⁷

²⁷ Oscar Wilde. Apud. NÉRET, Gilles. op cit, p.23.

A frase de Oscar Wilde aplica-se perfeitamente a Gwen John. Ela mesma era uma reclusa e toda a sua vida foi marcada por tristes acontecimentos. Cedo ficou órfã, seu único alento era seu irmão Auguste John, também um artista. Juntos freqüentaram a *Slade School of Fine Art* em Londres, e a *Académie Carmen* sob orientação de James Whistler, em Paris. Estabelecida em Paris conheceu o escultor Auguste Rodin, posou para ele e tornaram-se amantes, uma relação passional e obsessiva que durou até a morte do artista em 1917. A partir daí voltou-se para a igreja católica e tornou-se cada vez mais reservada e solitária. Embora a religião ocupasse um papel principal em sua vida, e lhe causassem admiração trabalhos que reverenciavam estes temas, como O Cristo Amarelo de Gauguin, e os desenhos de Santa Tèrese de Lisieux, ela não tomou este tema para si. A influência do catolicismo acentua o lado ascético de sua personalidade, o desapego às coisas materiais, simplificando ainda mais suas composições e intensificando o lado intimista.

Marie Laurencin (1885 – 1956) também era adepta das cores fluídas e suaves, e das composições simplificadas. Seu universo não tinha a melancolia de Gwen John. Suas figuras longilíneas emanam juventude, alegria e graciosidade. Seus quadros recriam a atmosfera do glamour parisiense, no período entre guerras.



Guitarrista e duas
figuras femininas

Marie Laurencin, 1934. Óleo s/tela, 61 X 51 cm. MASP, São Paulo.

Fonte: www.artcyclopedia.org

O balé, a música e a moda ocupam lugar de destaque na sua diversificada produção: pinturas e ilustrações, projetos de cenários e figurinos, em montagens da *Comédie-Française*, *Ballet Russo* e *Ballet de Champs-Élysées*.

Seu estilo flertava com o cubismo e chegou a expor com o grupo, no Salão dos Independentes, em 1912. Passou por uma fase simbolista e assimilou das vanguardas artísticas aquelas referências que mais se identificavam com sua sensibilidade. Construiu um estilo próprio: figuras geométricas e simplificadas, abandono da perspectiva em favor da planaridade, gerando uma representação irreal do espaço; adotou uma paleta dominada por cores claras e uma aura nebulosa envolvendo as personagens.

Meninas atentas, meninas distraídas, meninas brincando, conversando, pensando; apanhadas de surpresa escorregam para o papel através dos ágeis *crayons* de Alice Soares (1917 – 2003).

Esta gaúcha, nascida em Uruguaiana, cedo mostrou seu talento para as artes. Foi professora primária, lecionando no interior do estado. Em seguida foi para Porto Alegre e ingressou no Instituto Livre de Belas Artes (que nos anos 60 seria incorporado a Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Graduou-se em pintura, em 1943 e em escultura em 1945. Neste mesmo ano ingressaria como professora do Instituto.



Menina Pensativa
Alice Soares, c.1970.
Desenho
Galeria Xico Stockinger
Porto Alegre, Brasil.
Fonte: www.xicostockinger.com.br

Sua vida é marcada pela dedicação a arte e pela amizade com Alice Brueggemann, artista com quem dividiu o ateliê por mais de 40 anos, numa rua do centro de Porto Alegre. Hoje o local é identificado com uma placa, especificando que ali trabalharam duas mulheres pioneiras na produção profissional de obras de arte.

A busca pelo aprimoramento foi uma constante na trajetória da artista. Estudou com o pintor Ado Malagoli, com o ceramista Wilbur Olmedo, gravura com Iberê Camargo, além de cursos intensivos em Buenos Aires. Foi selecionada para a 1ª Bienal de São Paulo em 1950, participando com um desenho. Daí em diante acumularam-se as participações em Salões, Coletivas e Individuais, os prêmios e as homenagens.

O crítico de arte Jacob Klintowitz, discorre sobre a obra da artista no texto de abertura da exposição retrospectiva promovida pela Gravura Galeria de Arte, em Porto Alegre, 2005:

“Alice tem um desenho elaborado, suave, doce. O seu assunto é uma idealização da imagem da criança e da figura humana. É um desses artistas suaves que elabora uma obra feita de intimismos, sombra e luz, pequenos fatos.”

Contudo, é ela que fornece uma precisa dimensão de sua pessoa e da importância da arte na sua vida:

“Julietinha, traz uns lápis e uns papéis para eu desenhar um pouco! Esse lugar está muito monótono.”²⁸

4.3. Meninas Contemporâneas

O avanço dos meios de comunicação e da indústria do entretenimento impulsionaram o surgimento de uma cultura que valoriza a juventude e a beleza. Essa é uma combinação que exerce poder e mantém a atenção. E as imagens que vêm sendo geradas exploram esta combinação para além dos limites, na

²⁸ Alice Soares no hospital em 2003. Citada por Ana Brambilla em: <http://ambrambilla.blaz.com.br>

ânsia de evocar prazer. O corpo cada vez mais estetizado é o objeto soberano da sedução. Exaltados, profanados, manipulados, ou virtualizados; corpos, cada vez mais jovens, são postos em circulação para o consumo de adolescentes e adultos. Reforçando estereótipos ou instalando outros novos.

É certo que o movimento feminista fez mudar uma série de atitudes para com as mulheres, possibilitando uma revisão de definições e representações mais realistas e diferenciadas do feminino. Entretanto, imagens estereotipadas do feminino são reafirmadas diariamente. Na contramão desse discurso, pesquisadores de diferentes áreas debruçam-se sobre os temas referentes ao universo feminino, com o intuito de ajudar adultos e crianças a lidarem melhor com a complexidade e os dilemas que os envolvem, nestes tempos tão desconcertantes.

Com tal espírito, Gloria Steinem e Andrea Johnston organizaram nos Estados Unidos, *The First National Conference on Girls*, em 1997, incluindo uma oficina que discutia a imagem da menina veiculada na mídia. Uma das mais concorridas foi a mostra de filmes, focalizando particularmente, a introdução à sexualidade.

Nesse mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea de Chicago realizou a mostra *My Little Pretty*, focando a obra de seis artistas: Judy Fox, Inez Van Lamsweerde, Judy Raphael, Kim Dingle, Nicky Hoberman e Lisa Yuskavage. Tal iniciativa que já havia sido experimentada em outros museus, como *Les Petites Filles Modernes*, sob curadoria de Nicole Savy, em 1989, no Museu D'Orsay, em Paris.

Kim Dingle, Sally Mann, Rineke Dijkstra e Mary Stockler destacam-se entre as artistas contemporâneas que enfocam o universo das meninas e adolescentes, através da polêmica e das inovações que algumas de suas séries causaram. Geralmente as artistas mulheres estão interessadas em representações diferenciadas, quebrando estereótipos e tabus, na tentativa de capturar imagens que personificam os interesses das meninas atuais, não só a partir de suas percepções do comportamento das meninas do século XXI, como também de

um vasto repertório de imagens, situações e vivências pessoais. As meninas colocadas em cena são bonitas, feias, rebeldes, poderosas, gentis, agressivas, sábias e confusas, demonstrando toda a versatilidade do tema, permitindo às artistas trazer para o debate questões sociais complexas, como: violência, maus-tratos, abuso sexual, pressão social, erotismo, estruturas dominantes, enfim temas relevantes e do interesse geral.

Nos últimos dez anos, a artista Kim Dingle (1951) vem se dedicando, intensivamente, ao tema das meninas. Estas séries estão entre os seus trabalhos mais conhecidos e ajudaram a projetar o seu nome no cenário internacional. Kim Dingle cresceu na Califórnia nos anos 50. Desta época, suas meninas resgataram os vestidinhos domingueiros, imaculadamente brancos e os sapatinhos tipo boneca. A inocência entretanto acaba aí. As meninas não têm a ingenuidade, nem o terno sorriso das pequenas estrelas dos seriados de TV daquela época. As meninas de Kim estão envolvidas em cenas brutais, embaraçosas ou bizarras, apontando para questões raciais, de gênero, estereótipos e mitologia infantil. A série "*Wild Girls*" desenvolvida entre 1992/93 insere as meninas em cenas tradicionalmente implicadas com o universo masculino. Os mitos do Velho Oeste dos filmes *hollywoodianos* e as pinturas de Remington fornecem o *background* para a construção de suas imagens. Recentemente Kim explorou temas patrióticos, recriando cenas históricas protagonizadas por meninas. Seus trabalhos refletem batalhas entre as gerações, entre grupos étnicos, entre sexos, na imposição e aceitação da autoridade.

Garota Negra arrastando Garota Branca
Kim Dingle, 1992.
Óleo e carvão s/tela, 150 X 155 cm.
Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.,
EUA.
Fonte: www.artcyclopedia.com



O trabalho destacado pertence à série "Priss", que se caracteriza pela presença constante de duas meninas — uma branca e outra negra — envolvidas em brincadeiras, brigas e situações embaraçosas, comuns ao ambiente escolar.

Em entrevista Kim Dingle afirmou que desenvolveu as séries das "*Wild Girls*" e "Priss", após o nascimento de sua sobrinha Wadow. A menina nasceu com uma deficiência mental e tinha violentos acessos de fúria para uma criança tão vulnerável. Foi exatamente esta mistura de excesso de energia e fragilidade que fascinou a artista. Em outros depoimentos ela reforçou que a violência de suas meninas é a sua própria violência. Não física, mas passional.

No final do século a fotografia passa a ser não apenas uma influência no fazer artístico como uma arte autônoma.

A fotógrafa Sally Mann (1951) causou controvérsias com sua série "*Immediate Family*". Trata-se de uma coleção de nus, em p&b, estrelada por seus três filhos. A artista põe em cena um imaginário perturbador, que tangencia os limites entre: inocência e sexualidade, morte e juventude, beleza e tristeza, ternura e repulsa. A recepção de "*Immediate Family*" reflete o interesse contemporâneo sobre a natureza da criança, os abusos cometidos contra ela e a realidade da pedofilia. Entremeado ao tema central, a artista questiona as noções de maternidade e a representação fotográfica.



Criança Caída
Sally Mann, 1989.
Fotografia.
Edwyn Houk Gallery, NY, EUA.
Fonte: www.pbs.org

“Criança Caída” provoca desconforto, a despeito da bela composição e do arranjo cuidadoso dos cabelos, um sentimento de ansiedade e horror insinua-se e se mantém mesmo depois que os olhos abandonam a imagem. São as estranhas marcas nas costas da menina que provocam esse estado, evocando marcas de violência corporal cometidas contra as crianças de um modo em geral.

Autora de uma tese sobre a série *Immediate Family*, no curso de História Social da Arte da Universidade de Leeds, Inglaterra, Jane Fletcher (1996/98) escreve:

“Simultaneamente sedutoras e horripilantes, sua imagens do Desconhecido sacodem e perturbam espectadores em todos os níveis. Embora, interpretações do Inconsciente impliquem em análises freudianas, levando muitos críticos a identificarem em seus trabalhos memórias reprimidas e relações incestuosas, eu acredito que as imagens de Sally Mann podem ser “liberadas” dessa linha crítica, limitada de sua expressão. Não estou defendendo que se adote uma postura acrítica em relação ao trabalho, apenas esclarecendo o quanto é pernicioso focá-lo sob as lentes de um discurso patriarcal, pois não permite reconhecer o potencial alternativo e feminino existente nele”.²⁹

Rineke Dijkstra (1959) está interessada em capturar transformações pessoais. Suas séries invertem a lógica de uso da câmara fotográfica como instrumento de apreensão de um instantâneo. Seu trabalho é seqüencial e se desenvolve em tempo real. Para concluir algumas de suas séries são necessários intervalos anuais, entre uma tomada e outra.

²⁹ Tradução livre de extrato do texto de Jane Fletcher publicado em www.art-forum.org



Almerisa
Rineke Dijkstra, 1994/2003. Galerie Max Hetzler, Amsterdã, Holanda.
Fonte: www.maxhetzler.com

A série de fotografias de "Almerisa" inicia-se em 1994. A menina contava com seis anos, e primeira a imagem foi feita no Centro Holandês de Refugiados. Ela conserva as roupas típicas da Bósnia; seu semblante e sua postura denunciam sua condição de fragilidade e estranhamento. As demais tomadas foram realizadas de dois em dois anos, até a última em 2003.

O resultado vai além da simples captura da transformação de uma menina em mulher, evidenciando sua assimilação da cultura européia contemporânea.

"Não tiro fotografias de pessoas que se têm em boa conta. Não conseguem me surpreender."³⁰

³⁰ Rineke Dijkstra. In GROSENICK, Uta (org.). Mulheres artistas. Colônia: Taschen, 2005, p. 60.

A frase de Rineke Dijkstra diz muito do caráter de seus modelos: todos apresentam este estranhamento, um certo incômodo diante da objetiva. Em total oposição ao comportamento que os filhos de Sally Mann adotam, eles estão à vontade com a máquina, são participantes ativos nas construções da mãe-fotógrafa. Porém é dessa timidez que Rineke tira partido. E reforça ainda mais a sensação, quando aponta suas lentes para longílineos adolescentes posando de pé, isoladamente em cenários mínimos, numa construção formal que segue a composição clássica de retratos. As séries formadas por imagens, aparentemente simples e semelhantes, revelam, sob um olhar mais atento, toda a sua individualidade: um gesto ou uma expressão inesperada traduzem esse estado de espírito, essa falta de consciência de si, que caracteriza a passagem da adolescência para o mundo adulto. Seus registros buscam momentos de intersecção entre o posado e o natural.

A série "Meninas do Brasil" da paulistana Mari Stockler (1966) produzida ao longo de sete anos, registra cenas do cotidiano de garotas da periferia do Rio de Janeiro.

"Uma vez, na Bahia, escutei uma música de Dorival Caymmi sobre uma menina que vestia uma saia verde, azul e branca com um casaco bordô. Ele conta que, apesar desta mistura, todo mundo vai gostar e usar".³¹

A canção foi o ponto de partida. A artista "se atirou" nos bailes *funks* do Rio de Janeiro, perambulou pelas ruas de comércio de roupas populares, lojas de bijuterias e de tecidos, registrando com uma câmera bastante simples, um universo sensual e divertido. Os instantâneos buscam a informalidade, capturam com flashes estourados, imagens desfocadas e ângulos e cortes inusitados.

³¹ Mari Stockler In STOCKLER, Mari. Meninas do Brasil. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.303.



Série Meninas do Brasil
Mari Stockler, 1994/2001.
Fotografia.
Fonte: STOCKLER, 2002

As fotos revelam um mundo colorido, feito de pequenos pedaços de tecido que cobrem/descobrem o corpo destas meninas. Mari Stockler constrói um novo código estético, próprio da periferia, diferente do usado em outros espaços, que enfatizam imagens luxuosas de uma moda inacessível. É uma outra moda, um outro jeito de viver, orgulhosamente exibidos, presentes nas centenas de tomadas que constituem a série.

Considerações

Esse conjunto de informações visuais e documentais conduz à percepção de que, entre os artistas da virada do século, predomina, um olhar sobre as meninas, que conserva características românticas, onde a graça, a inocência e a inconsciência da beleza constituem um padrão de apreciação da criança. Em "Pesquisa Filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo," Edmund Burke associa a graça à pequenez e aos movimentos delicados.

"A graça está na postura e no movimento, e para que tais coisas resultem graciosas é mister uma moderada inclinação do corpo, uma ajustada proporção entre as partes

e suavidade nos ângulos. Desta redondeza, desta delicadeza de atitude constitui aquela magia da graça que é chamada de não sei quê.”³²

Com a chegada das vanguardas artísticas, na virada do século XX, pode-se perceber uma clara distinção nas imagens de meninas e adolescentes, conforme tenham sido elaboradas por artistas do sexo masculino ou feminino. As artistas mulheres da amostra vão se caracterizar pelo tratamento mais intimista dos temas, sem apelar para o erotismo vulgar ou o *voyeurismo* predador, que marcou a produção dos colegas do sexo masculino.

Entre as artistas contemporâneas – majoritariamente interessadas pelo tema – instala-se um debate que pretende ampliar horizontes e quebrar estereótipos. Temas considerados como tabu são trazidos à tona, confrontando opiniões e valores estabelecidos, sem tentar esconder a parte feia da realidade. Ao mesmo tempo, rejeitam a noção de “pobrezinhas inocentes.” Suas figuras estão imbuídas das mesmas características atribuídas aos adultos, tais como sexualidade e consciência de si; as novas imagens das meninas e adolescentes personificam os interesses atuais, trocando “as bonequinhos” passivas, de outrora, pelas agentes ativas de hoje.

A retomada nos anos 90 da pintura e demais suportes técnicos (fotografia, cinema, TV, etc.) traz de volta o tema da “menina,” motivado pela valorização que a mídia e a cultura conferem à juventude. Reconhecem a menina a partir de suas próprias experiências, como criança, adolescente; como mãe, tia, amiga; ou ainda, como cidadã solidária, as artistas exploram uma variedade de conteúdos: pessoais, sócio-culturais e estéticos.

³² Edmund Burke In: ECO, Umberto (org.). História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 293.

5. Maturidade

5.1. Maturidade Celebrada

“As flores de Yorkshire são como as mulheres de Yorkshire, cada fase tem sua beleza, porém a última é sempre a mais gloriosa”.³³

A frase é de John Richard Backer, jardineiro-assistente do Parque Nacional de Yorkshire Dale, falecido em 1998, decorrente de um linfoma. A família e os amigos engajaram-se em campanhas para angariar fundos para o hospital do câncer da região; a mais bem sucedida foi inspirada no seu conceito de beleza – um calendário de nus – cujas modelos eram as senhoras de meia idade, membros do *British Women’s Institute*. O calendário alternativo de “*Knapely*” transformou-se num fenômeno mundial; as senhoras viraram celebridades, a história ganhou Hollywood e inspirou inúmeras versões. A “façanha” já arrecadou mais de um milhão de libras para as pesquisas na área.

Terry Logan, o fotógrafo responsável pelo calendário, contou com a colaboração de sua esposa, a pintora Lynda Logan, uma das modelos, na direção artística e no disparo do obturador da câmera. As fotos foram realizadas em três sessões na residência do casal, uma típica construção rural inglesa do século XVII, com uma velha câmera Nikon FM, as próprias senhoras serviam de assistentes. Apesar da produção artesanal, a composição foi extremamente cuidadosa; os nus são recatados, com as modelos posando em meio a objetos e atividades cotidianas, a luz é suave e o tom sépia foi corretamente eleito para a impressão final.



Miss March
Terry Logan, 2000.
Fotografia
Fonte: www.chasingthefrog.com

³³ Garotas do Calendário. DVD, Columbia Pictures, 2004.

Todas essas características foram essenciais para que também as imagens exercessem o seu fascínio. Contudo, o fenômeno deve-se muito mais à atitude revolucionária dessas mulheres do que ao objeto em si.

Ao longo destes mais de dois mil anos de civilização ocidental, a beleza corporal feminina é compreendida segundo uma tríade que conjuga saúde e juventude. E, na época do "culto ao corpo", constata-se uma supervalorização da fórmula, o investimento em processos de revitalização e rejuvenescimento abrange uma série de práticas; desde as mais simples como dietas e exercícios, até as mais sofisticadas como intervenções cirúrgicas e pesquisa genética. O corpo humano, condicionado aos processos naturais e ao ciclo biológico converteu-se em algo modelável, híbrido, que exige constante aperfeiçoamento. Diante deste contexto perturbador, surpreende a celebração de corporalidade encenada pelas senhoras do calendário, rompendo com os padrões estéticos e comportamentais vigentes. Expor o corpo com suas marcas, excessos e flacidez característicos do processo de envelhecimento exigiu coragem e presença de espírito. É certo que o gesto audaz foi respaldado por uma série de fatores, inclusive pelo exemplo de algumas precursoras.

As representações do feminino elaboradas por Rosalba Carriera (1675 - 1757), fazem parte desse conjunto de imagens que avançam sobre o significado da beleza feminina madura. A artista veneziana iniciou sua carreira decorando caixas para tabaco e rapé, dedicou-se à arte da miniatura e à pintura a óleo. Porém, foram os retratos elaborados em pastel que a consagraram no cenário das artes. Rosalba Carriera foi pioneira no uso do material e responsável pela difusão da técnica, principalmente, junto aos artistas da corte francesa. As barras de pastel tornaram-se o meio por excelência do estilo rococó; permitem ao artista captar com perfeição diferentes texturas, oferecem ampla gama de tonalidades suaves e facilitam a exploração de luzes e sombras. Para uma arte de salão, identificada com a elegância e o esplendor artificial de uma nobreza decadente, nada mais adequado que uma técnica que permite preciosismos e delicadeza, cuja fragilidade se afina com o universo que retrata.

Rosalba Carriera pertence ao seleto grupo de mulheres artistas que obtiveram êxito e reconhecimento na profissão. Foi membro das Academias de Arte da França, Roma e Bolonha. Retratou reis, rainhas e demais membros das mais importantes cortes européias de sua época, sempre trabalhando com o auxílio de sua irmã mais nova, Giovanna, que como ela abdicou do casamento para se dedicarem totalmente a profissão.

Sua arte põe em relevo todas aquelas características valorizadas pelo estilo rococó, construindo figuras idealizadas, ricamente adornadas, segundo os ditames da moda exagerada do período. As damas da corte eram representadas como figuras alegóricas; proliferavam referências às estações do ano, aos quatro elementos da natureza, alusões as diferentes formas de arte e ciência, aos continentes, ou ainda, caracterizadas como personagens da *commedia dell'arte*. Um simbolismo que corrobora o papel público e a importância cultural, que essas damas gozavam como integrantes e dirigentes dos célebres salões. Os retratos elaborados pela artista apóiam-se no correto uso da cor e dos adereços, de acordo com uma composição focada no personagem principal, elegendo poses e iluminação favorecedoras. Para as damas mais velhas escolhia tons suaves, segundo um modelado difuso, próprio da técnica, e que efetivamente atenua as marcas da idade. O objetivo era ressaltar a dignidade e o intelecto destas senhoras, daí a ênfase no olhar – brilhante, animado.

Contudo, para seus auto-retratos adotava postura mais crítica e realista, reforçando a seriedade que lhe era peculiar. O auto-retrato realizado aos 56 anos de idade, como "Alegoria do Inverno", destaca-se por quebrar a linha de severidade adotada para os anteriores. A plenitude da maturidade forjou um novo olhar, que lhe permitiu ser mais condescendente para consigo mesma.

Rosalba Carriera era considerada uma mulher feia entre seus pares. Nochlin e Harris observam que a falta de atributos físicos da artista desapontava as pessoas e a colocava em situações constrangedoras, como na ocasião de sua

apresentação à Corte de Viena: "Bertolo, meu querido, esta é a tua pintora, muito boa e muito feia" ³⁴.

Diante dessas colocações, impressiona mais ainda a concepção de si mesma como musa, legítima representante da beleza associada ao inverno.



Auto-Retrato como Alegoria do Inverno
Rosalba Carriera, 1731.
Pastel s/ papel, 46,5 X 34 cm.
Gemäldegalerie, Dresden.
Fonte: BELL, 2006.

A artista escolheu com propriedade o azul profundo, pelo contraste que estabelece com o tom claro de sua pele, cercou-se de texturas nobres, como o veludo, o arminho e o brilho das pérolas. As peles e os tecidos mais pesados, presentes no vestuário de inverno estabelecem uma relação direta com a estação. Contudo, a força do quadro ultrapassa o virtuosismo da representação dos materiais, concentra-se na vitalidade do olhar. A personagem olha e se deixa olhar, encara de frente seu espectador; sem véus, deformações ou subterfúgios, apenas com a serenidade e a sabedoria que advêm com a maturidade.

³⁴ HARRIS, Ann; NOCHLIN, Linda. Women artists: 1550 -1950. New York, 1976, p. 162.

A simbologia da velhice associada ao inverno remonta às culturas primitivas; entre os antigos povos celtas, os ritos celebravam o tempo de recolhimento, a sabedoria dos anciões e a capacidade de aprender através da experiência, de libertar-se de padrões ultrapassados. Rosalba Carriera fez bom uso de tais preceitos.

A capacidade das artistas de perceber o mundo e a si mesmas segundo dimensões mais realistas, menos estereotipadas; é responsável pela concepção da velhice sobre outras bases. Transparece na obra das artistas uma representação dignificada da mulher madura, onde a velhice ensejada não é, obrigatoriamente, sinônimo de feiúra ou decrepitude física e mental. O dado é facilmente comprovado diante da farta coleção de retratos de senhoras e autorretratos realizados em idades mais avançadas.

À semelhança da categoria inocência a representação feminina da maturidade ganha espaço e exposição, a partir do final do século XIX, coincidindo com a ampliação da participação das mulheres no mundo das artes. Berthe Morisot, Louise Breslau, Mary Cassatt, Susan Eakins, Cecília Beaux, Lilla Perry, Vanessa Bell figuram entre as artistas do período que celebraram a velhice da mulher. As obras exaltam a serenidade das personagens, a dedicação à família, aos trabalhos manuais e, sobretudo, o gosto pela leitura. O amor à arte também se faz presente através dos inúmeros retratos que as novatas realizam em homenagem às suas professoras; como por exemplo, o retrato de Rosa Bonheur elaborado por Anna Elizabeth Klumpke. Nesse estudo a pastel, Klumpke capta com perfeição a personalidade vibrante e iluminada da artista.



Retrato de Rosa Bonheur
Anna Elizabeth Klumpke, 1898.
Pastel s/ papel, 55 X 45 cm.
Bowdoin Museum of Art,
Maine.
Fonte: www.artcyclopedia.com

5.2. Maturidade Sofrida

Já a velhice denunciada com toda a sua carga de sofrimento, as mazelas e o típico abandono comparece na obra das artistas que se detiveram sobre o tema e o abordaram para além dos limites impostos pela sociedade conservadora da época.

Camille Claudel (1864 -1943) integra o conjunto dos talentos obsessivos, cuja tragédia pessoal fascina e assombra a própria obra. Com o aval de seu pai e a desaprovação de sua mãe, assumiu a carreira artística. Escolheu a escultura, gênero difícil e ainda muito restrito; nos ateliês, a presença feminina só era admitida como modelo. A determinada Camille superou este obstáculo, começou freqüentando a Academia Calarossi, sob orientação do escultor Alfred Boucher. E foi o professor, encantado com a habilidade promissora de sua pupila, que a recomendou pessoalmente a Rodin (1840 – 1917). Assim, se estabeleceu uma parceria de criatividade e intimidade, admiração e ressentimento, que perdurou por mais de uma década. O final da história é conhecido de todos, ela acabou seus dias sozinha, internada num manicômio. O que poucos conhecem são as

inovações formais e conceituais experimentadas pela artista, em torno do feminino.

“Claudel se negou a dividir as mulheres entre virgens e prostitutas, como sempre se havia feito. É certo que criou obras eróticas, porém o tratamento do feminino difere dos cânones idealizados, suas personagens ultrapassam a condição de objeto passivo e se assumem sujeitos desejan-tes.”³⁵

Suas criaturas eternizam na matéria a paixão que animou a criadora. Imagens, sentimentos, observações, vivências e relatos míticos amalgamam-se e forjam uma comovente história. Ela é a própria “Níobe Ferida”, uma rocha em forma de mulher, trágica e orgulhosa; é a intensidade do seu desejo que pulsa em a “A Valsa”; o rosto transfigurado de Medusa para “Perseu e Medusa” tem os seus traços; “Sakountala” a princesa abandonada ou a jovem implorante de “Idade Madura” transformam-se em alegorias do seu envolvimento amoroso; o espectro da velhice em “Clotho”, prenúncio de sua desgraça pessoal; e, ainda, “A tocadora de flauta” que evoca o mito da sereia, ou aquela que seduz através de sua arte.

Todo esse drama, repleto de simbolismos, é modelado segundo um estilo próprio, preciso e delicado. Camille Claudel aprendeu com Rodin que a forma deve ser capturada em volume e profundidade, não pelo contorno, como no desenho, fazendo com que a figura nasça de dentro para fora. Outra lição que explorou com afinco foi o conceito de movimentação, como resultado da transição de uma atitude para outra. Neste sentido, adotou o eixo em diagonal, distribuindo o peso do corpo segundo a lei da compensação, para manter o equilíbrio. Considerou, ainda, o movimento exterior às figuras, investindo em tecidos e formas esbatidas pelo vento.

O ciclo das velhas inicia-se em 1882, com “A velha Hélène”, retrato de uma empregada doméstica, trabalhado com um naturalismo exagerado, quase caricato: queixo proeminente, rosto marcado pelas rugas e olhos afundados, encovados. A mesma face é retomada para compor “Clotho”; personagem da

³⁵ Anne Higonet, “Los mitos de la creación”. In CHADWICK, Whitney, COURTIVRON, Isabelle (org.). Los otros importantes. Madri: Cátedra, 1994, p. 32, 33.

mitologia grega, conhecida como fiandeira, é aquela que tece o fio da vida, Láquesis é a que mede a parte que cabe a cada alma, Átropos a que corta o fio. As três irmãs, também conhecidas como Moiras ou Parcas, determinavam o destino dos humanos, a duração de suas vidas e a carga de atribuições e sofrimentos. Numa outra versão, "Clotho Calva", a artista remove o emaranhado de fios, teia, que encobre a figura, revelando o corpo decrépito e o efeito é devastador.



A velha Hélène, 1882.
Gesso,
28 X 20 X 24 cm



Pescadora, 1886.
Carvão s/papel.
37 X 26 cm.

Fonte: www.camilleclaudel.asso.fr



Clotho Calva, 1888.
Torso em gesso,
44 X 25 X 14 cm.
Museu d'Orsay, Paris.

Fechando o ciclo, a figura da velha manifesta-se como o anjo negro de "Idade Madura", a feiticeira que rouba o homem amado, levando-o em triunfo diante da juventude abandonada.

Atentar com o significado dessa série específica e demais símbolos recorrentes na obra da artista vêm intrigando pesquisadores de diferentes áreas. Seguindo uma linha de análise psicológica; os estudiosos associam a figura da velha em relação aos traumas decorrentes das perdas e rupturas sofridas, marcadamente, a ausência da mãe e o abandono de Rodin. Críticos e historiadores de arte situam-na como legítima representante do Simbolismo, movimento artístico do final do XIX, que oferece resistência ao positivismo e à tecnologia, cultuando a

ansiedade e a dor perante o desaparecimento dos valores e ideais, solapados pelo progresso. Daí esta fuga da realidade física para o mundo do inconsciente, dos mitos e alegorias. “Decadência” constituía a grande questão em torno da qual se debatiam poetas e artistas. O *pathos* que Camille Claudel encena é autobiográfico e social. Sobrevêm as diferenças entre os sexos, de onde partem os estudiosos de gênero para levantar estereótipos e sistemas institucionalizados, que respaldam esforços de uns e inibem os de outros.

A semelhança de temas e tratamento técnico nas obras realizadas por Camille Claudel e Rodin, durante o período em que estiveram juntos, estabeleceu equívocos que vão se esclarecendo à medida que as pesquisas avançam; como a atribuição errônea de autoria, por exemplo. A nova história cultural da arte e os estudos de gênero são decisivos nos processos de identificação e resgate de artistas e obras, fazendo vir à tona as diferenças de discurso, atitudes, crenças e comportamento.

Assim, “Aquele que foi a bela Heaulmière” também conhecida como “A Velha Cortesã” de Rodin, apesar de representar uma mulher velha, nua e miserável, faz referência a um outro conteúdo que não o expresso por Claudel em “Clotho”. A obra de Rodin está mais próxima das versões elaboradas por Toulouse-Lautrec e Georges Rouault do que de sua companheira de ateliê. A propósito, é esse caráter sexual da obra, segundo um ponto de vista marcadamente masculino, que estabelece a diferença com a produção feminina em relação ao mesmo tema.

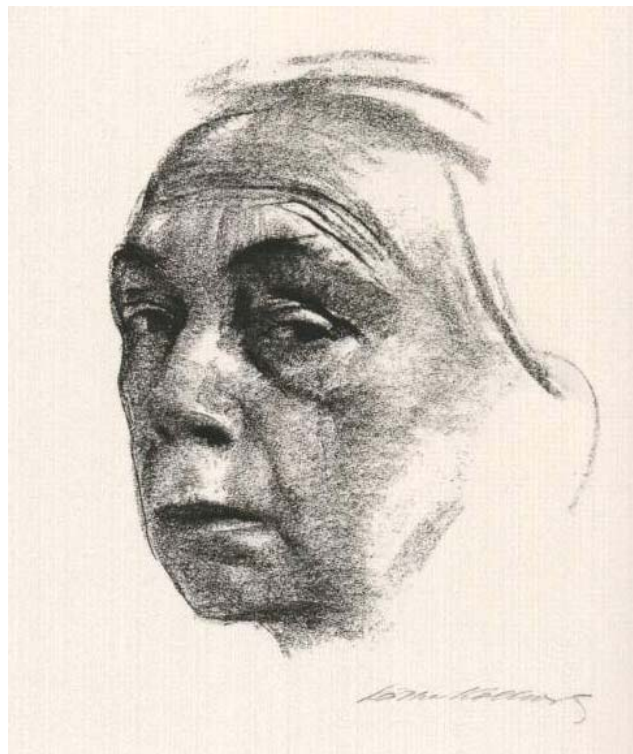


Aquele que foi a bela Heaulmière
Rodin, 1887.
Bronze, 50 x 30 X 26,5 cm.
Museu Rodin, Paris.
Fonte: NÉRET, 2005.

Rodin estabelece uma distinção clara entre as mulheres; as de classe alta posam para os retratos e as anônimas são contratadas para os temas eróticos. A sexualidade da mulher é entendida a partir de suas limitações biológicas e, permanece como dominante na representação do feminino, em detrimento dos sinais de personalidade e individualidade (Higonnet, 1994).

Paula Modersohn-Becker, Kathe Kollwitz e Helene Schjerfbeck afinadas com a escola expressionista, retrataram a velhice feminina pelo seu lado intimista, em clima de melancolia e solidão. Para essas artistas, a solidariedade e o compromisso social prevalecem em detrimento de qualquer visão idealizadora, daí serem consideradas "artistas do feio". Entretanto, o conteúdo das obras reflete a dureza do processo de envelhecimento junto às camadas menos favorecidas da sociedade. A conotação negativa associada às obras identifica-se com o preconceito geral em torno da velhice.

Em Kollwitz e Schjerfbeck predominam os auto-retratos da maturidade, elaborados com uma franqueza que responde mais a um estado de alma do que ao aspecto físico em si. Com trajetórias marcadas por perdas e sofrimentos, as artistas expõem toda a sua vulnerabilidade. Inquietação, resignação, solenidade, severidade alternam-se e se sobrepõem nas representações que espelham o universo interior, a incessante busca pelo autoconhecimento e pelo sentido da existência.



Auto-Retrato
Kathe Kollwitz, 1924.
Litografia, 29 X 22, 5 cm.
Fonte: BELL, 2006.

Muito além do feio, ou do sofrido, a fotógrafa Diane Arbus (1923 – 1971) põe em cena a condição marginal da velhice e a precariedade da existência humana. Com a lente voltada para os tipos considerados bizarros: nudistas, travestis, deficientes, asilados e exilados, a artista subverte a ordem moral vigente na Nova York dos anos sessenta.

O sistema higienizador, respaldado pelas leis municipais, empurrava para a periferia da cidade todos aqueles indivíduos inconvenientes à limpidez das rotas turísticas e ao bem-estar das classes altas, ocupantes da zona central. Exatamente de onde partiu Arbus, abandonando o sofisticado mundo da moda e da alta burguesia, que até então ela compartilhava com o marido, Allan Arbus, também fotógrafo. O glamour dá lugar ao grotesco, porém permanece o diálogo entre aparência e identidade, crença e ilusão, teatro e realidade (Sontag, 2004).

“Longe de espionar tipos bizarros e párias, e apanhá-los desprevenidos, a fotógrafa teve de conhecê-los, tranqüilizá-los – de modo que posassem para ela de forma serena e imóvel. Grande parte do mistério das fotos de Arbus repousa naquilo que elas sugerem sobre como seus temas se sentiam após aceitar ser fotografados. Será que sabiam como eram grotescos? Parece que não.”³⁶

Nem tampouco Diane Arbus os considerava a partir de tais parâmetros. Para ela seus modelos são pessoas únicas, inventados por suas próprias crenças, inseridos em seus rituais vão tecendo suas identidades, embora fora do eixo, num mundo paralelo. Esta visão particular da artista consegue ser mais perturbadora que os temas fotografados, porque revela uma percepção do outro impregnada de si mesma. É a sua própria dor e angústia que estabelece a cumplicidade com suas personagens.

³⁶ SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Cia. das letras, 2004, p.48.

Lady on a bus
Diane Arbus, 1956.
Fotografia.
The Metropolitan Museum of Art
Fonte: www.artcyclopedia.com



“*Lady on a bus*” pertence à série de retratos de senhoras da cidade, realizada alguns anos antes da fase em que mergulha nos asilos e hospitais, onde acentua os contornos trágicos da velhice. Contudo, as senhoras bem vestidas e maquiadas do centro de Nova York, apresentam um constrangimento até maior frente à câmara do que aquelas confinadas aos asilos. Isso é resultado de um enquadramento proposital, que reforça a frontalidade e a rigidez da pose. A solenidade do ato em si é enfatizada implicando uma maior seriedade da expressão. A sensação de estranhamento que a artista insiste em provocar oscila entre o familiar e o desconhecido, o público e o privado. O tédio que envolve a senhora no ônibus também fascina.

O fascínio pela velhice levou a chilena Eva Lefever (1955) a desenvolver o tema sob diversas formas e técnicas em seus trabalhos; desenhos, pinturas, gravuras e, inclusive uma monografia, integrante dos estudos de aperfeiçoamento realizados na Universidade de Kassel, Alemanha.

Observadora contumaz da maturidade feminina, hábito que adquiriu em virtude da convivência com três tias solteironas, desde os tempos de estudante em Valparaíso, Lefever captura a solidão e o drama em torno de suas personagens. Para dar conta desta emotividade, a artista resgata recursos estilísticos provenientes de diferentes escolas e autores. A referência dominante advém do expressionismo, com sua ênfase nas linhas de contorno, nas cores puras e contrastadas; as composições retomam modelos notórios da história da arte, em deliberadas citações.



Dama de Verde
Eva Lefever, 1993.
Nanquim s/ papel, 70 X 110 cm.
Fonte: www.lapuertagaleria.cl

"Dama de verde" reedita a pompa decadente das "Donas" da aristocracia espanhola, conforme imortalizadas pelo olhar crítico de Goya, artista freqüentemente revisitado por Eva Lefever, assim como demais representantes do Barroco. Esse gosto extrapola o lado pessoal, tem suas raízes firmemente estabelecidas no imaginário da cultura latino-americana. Exuberância, dramaticidade e realismo fantástico, as características da escola, estão profundamente identificadas com a sensibilidade artística dos povos latinos. Em "*Arte Latinoamericano del siglo XX*", organizado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales,

os historiadores defendem a tese de que em seus costumes e expressões, a América segue sendo barroca. E, é este drama, um tanto patético, que Lefever atualiza em seus quadros. A série das velhas senhoras com seus animaizinhos de estimação ou excessivamente adornadas com jóias, chapéus e plumas flerta deliberadamente com o *Kitsch*. A apropriação, por si só irreverente, mantém a ironia do cânone referencial, contudo deixa entrever certa nostalgia, paira sobre as "Damas" de Lefever uma melancolia, mais tocante que o grotesco que lhe deu origem.



O tempo e as velhas
Goya, 1810 -1812
Óleo s/tela, 181 X 125 cm.
Palácio de Belas Artes, Lille.
Fonte: HAGEN, 2003.

Em Goya a representação da velhice feminina ganha contornos obscuros e até bizarros, como na alegoria "O tempo e as velhas". Cronos, o cruel deus do tempo, abre suas asas englobando as duas mulheres, a tocha é erguida para que elas possam ver o reflexo no espelho – Que tal?

A pergunta, ambígua, como tantas outras formuladas pelo artista, avança sobre a questão da vaidade e do comportamento feminino para alcançar dimensões políticas. Nas figuras, quase espectrais, intriga a profusão de jóias, o vestido claro, juvenil e, sobretudo, o enfeite no cabelo: “o dardo do amor”, semelhante ao usado pela rainha Maria Luíza para “A família de Carlos IV” – Que tal?

A posição crítica de Goya em relação ao poder reacionário da Igreja e ao despotismo da monarquia fica evidente nas séries gráficas “Caprichos” e “Desastres da Guerra” e, em outras tantas obras ideologicamente comprometidas com a resistência. A própria “*Maja Desnuda*”, o retrato de uma mulher nua em toda a sua plenitude, desvinculado das personagens mitológicas, chega a ser um atentado, uma provocação para a ultraconservadora Espanha da época. Por conta desta tela, será intimado pelo tribunal da Inquisição.

Também é notória a fascinação do artista ante a beleza dócil e juvenil das *majas*, estabelecendo um contraste violento com a decrepitude das velhas; referência direta à *Celestina*, personagem da sociedade espanhola que “negocia” suas protegidas. Goya atenta para o problema da prostituição, capturando as contradições da existência humana, num mesmo espaço (de tela e de mundo) coabitam exploradores e vítimas, iguais em sua miséria.

5.3. Maturidade Vivida

As contradições da sociedade americana ocuparam o foco de interesse da engajada Alice Neel (1900 – 1984). Imigrantes, negros, miseráveis, amigos, familiares, personalidades das artes e da política posaram para a célebre pintora e cronista visual do século XX.

“Injustiça não tem sexo e uma das primeiras motivações para o meu trabalho tem sido revelar as desigualdades e pressões, tal como eu as percebi no semblante das pessoas que eu retratei.”³⁷

³⁷ Alice Neel. Apud. HARRIS, A.; NOCHLIN, L. Women artists: 1550 -1950. New York, 1976, p. 323.

A ênfase no caráter social e psicológico manteve-se ao longo de sua obra, daí a opção pelo realismo, com acento expressionista, com o intuito de captar a “verdade” de cada personagem. Seus modelos simplesmente sentam em frente a artista e se deixam pintar, ela não impõe poses, nem cenários. O enquadramento concentra-se na figura do retratado, apresentado por inteiro ou em plano americano, em grande formato.

Alice Neel era uma humanista solidária com a dor do outro, especialmente com a situação das mulheres negras e hispânicas, realidade que observou de perto durante boa parte de sua vida, no período em que morou no *Harlem*. Marcam essa fase as representações de mulheres doentes, os retratos doloridos de mães e filhos, a melancolia das gestantes nuas sendo as personagens expostas em toda a sua vulnerabilidade. O desenvolvimento dessa temática coincide com o clima de miséria do pós-guerra, que se abateu sobre todos os domínios e que, hoje, perdura nas periferias urbanas.

O movimento feminista e o renovado interesse pela pintura figurativa foram responsáveis pela “descoberta” de Alice Neel, a esta altura uma artista sexagenária, de sólida formação técnica e acuidade psicológica. Neel muda de bairro e de personagens, os anônimos dão lugar às personalidades de *Upper West Side*. Porém, a artista vai além do glamour que envolve seus modelos, seu interesse continua fixo no caráter humano, e o que ela apreende em seus retratos é a ansiedade, o trágico, a complexidade da alma.

Seu primeiro e único auto-retrato foi pintado aos oitenta anos de idade, ostentando uma visão de si mesma, comprometida com a verdade que sempre a motivou. Ela apresenta-se sentada, nua, na mesma poltrona, listrada de azul, em que se sentaram alguns dos seus personagens. Nas mãos conserva o pincel e a toalha de limpeza, ferramentas do seu trabalho e que a identificam como artista. A pose e a expressão combinam elementos aparentemente, opostos: malícia e dignidade, agressividade e ar matronal, provocação e naturalismo. Essa afirmação do corpo biológico, sem ocultar a passagem do tempo,

contrapõe-se, drasticamente, aos corpos “plastificados” da contemporaneidade, é uma demonstração clara da autoconfiança da artista em relação a si mesma e à sua arte.

Linda Nochlin sugere que a nudez do seu auto-retrato pode ser considerada como seu testamento realista, um tributo literal à verdade, sem perder a componente mágica e crítica (Nochlin, 2006).



Auto-Retrato
Alice Neel, 1980.
Óleo s/tela, 137 X 102 cm.
National Portrait Gallery,
Washington DC.
Fonte: BELL, 2006.

Não tão ousada quanto Alice Neel, mas igualmente comprometida em trazer à tona uma representação do feminino afinada com a complexidade contemporânea, Gabriela Dellosso (1968) destaca as modelos mais velhas em suas pinturas. Adepta do realismo clássico, a artista investe no tratamento precioso de texturas e expressões. Interessa a Dellosso a narrativa em torno da

personagem retratada, daí a ênfase nos figurinos e elementos cenográficos. Esta necessidade de contar uma história leva à construção de trabalhos que se remetem uns aos outros, contemplando diferentes versões, muitas vezes antagônicas. Em Delloso, a pose é sempre estudada, teatral, a artista estabelece de antemão seu código iconográfico. A sua postura difere totalmente da adotada por Alice Neel, que vai “buscando” o indivíduo ao longo das sessões de pose, retirando suas “máscaras”. Gabriela Delloso propõe um outro jogo, onde o retratado se dá a conhecer através das múltiplas máscaras que assume.

“Nadadora” reúne três vistas diferentes de uma mesma personagem: frontal, lateral e posterior. Persiste uma referência às fotos tomadas para documentos de identificação, contudo o objetivo extrapola a simples adesão a um sistema classificatório ou o registro de dados naturais. As diferentes vistas acionam diferentes simbologias e convenções; o perfil advém do retrato honorífico, está associado à virtude, a frontalidade é documental, significa presença, a visão posterior da cabeça articula ciência e estética. As três vistas, aparentemente, ampliam a informação sobre a personagem, entretanto a complexidade da representação, evidencia a operação mental por parte do espectador, o “verdadeiro retrato” só se constrói no imaginário.



Nadadora, Gabriela Delloso, 2003. Óleo s/tela 30 X 92 cm.
Coleção Particular. Fonte: www.gabrielladellosoart.com

Retomando a análise da representação do arquétipo, Delloso põe em cena a “nova” velhice feminina: atuante, enérgica, saudável. A identidade está

articulada a uma atividade exercida que se soma a outros aspectos como idade, sexo, raça; enfim, é plural, segundo uma noção que compreende o individual e o social. “Nadadora” captura essas pequenas mudanças que vão sendo incorporadas ao cotidiano, pelo menos nos grandes centros, quanto ao papel social desempenhado pela mulher. O toque nostálgico é dado pela touca de banho, um modelo dos anos cinquenta, que alude à juventude da personagem; o elemento é propositalmente inserido, sua função é instigar a imaginação e a reflexão.

Considerações

A representação da mulher mais velha como contraponto à imagem da mulher jovem, segue uma longa tradição que se inicia com os tratados da Idade Média sobre as idades da vida; classificações que compreendiam os efeitos do envelhecimento sobre o corpo humano associados aos papéis sociais. A juvenzinha cuida da menina, a moça ocupa-se do romance, a adulta é mãe, a senhora olha por todos e a mais velha sai de cena. Com algumas variações, incluindo ou retirando personagens, esse modelo estigmatizado perdura por séculos, definindo o lugar e a função da mulher; assim como a falta de lugar para a mulher idosa.

Durante esse período vigoram as representações depreciativas, estabelecendo uma correspondência entre corpo desfigurado e caráter desviado. As velhas são percebidas como bruxas terríveis, tanto nos contos, como nas imagens e, pior, na vida real. Do século XV, auge da Inquisição, até a abolição da lei no século XVIII, milhares de mulheres foram perseguidas e condenadas à morte. As vítimas mais visadas eram as velhas curandeiras e as parteiras, com suas fórmulas e manipulações de ervas medicinais; para os inquisidores esse conhecimento da medicina empírica era obra do Diabo (Sallmann, 1991).

O reconhecimento da mulher madura aparece na arte de Rembrandt e de outros mestres da escola holandesa, dedicados à pintura de gênero. Os artistas

louvam, sobretudo, a sabedoria, iniciando uma tradição em que as velhas senhoras são retratadas junto aos seus livros. Contudo, a valorização desse tipo particular de beleza, ocorreu em função da atuação profissional da mulher nas artes. As artistas foram as principais responsáveis pela introdução e manutenção dos modelos de velhice dignificada; inclusive, celebrada como alegoria e beleza, segundo as regras do estilo rococó. Nos auto-retratos e nos retratos das senhoras da família ou do círculo de amizades fica visível este outro olhar – mais terno. Provavelmente, uma conseqüência natural da relação modelo/artista, estabelecida sobre bases tão próximas e afetuosas.

Também foram as artistas, através de sua própria mobilização, aquelas que denunciaram as condições precárias e excludentes reservadas à mulher mais velha na sociedade moderna. Esculturas, pinturas, gravuras e fotografias vão dando a conhecer as condições de vida e trabalho da velhice feminina, trazendo visibilidade para estes indivíduos, praticamente “esquecidos” pelo sistema.

O fenômeno denominado “terceira idade” desponta nas sociedades pós-industriais, caracterizado pelo aumento significativo do envelhecimento da população, com implicações políticas, econômicas e culturais. As transformações dos modos de representação articulam conceitos, até então estranhos a esta categoria, como atividade, emancipação, qualidade de vida. A “nova” imagem da velhice, reforçada e valorizada pela mídia, apresenta um tipo privilegiado; com tempo, dinheiro e saúde, para realizar novas conquistas e buscar o seu prazer. Um estereótipo que atende às exigências do mercado de consumo com mais eficácia do que às reais necessidades de socialização da velhice contemporânea. Essa reflexão crítica encontra-se em pleno andamento, arregimentando especialistas de diferentes áreas. Os artistas visuais contribuem com o debate, na medida em que disponibilizam um olhar diversificado, compreendendo a disparidade de tipos e de condições, percebendo e dando a ver a complexidade do processo.

6. Sensualidade

6.1. Nudez Sedutora

O corpo feminino nu desempenha um papel preponderante na cultura ocidental, a recorrência das formas deu origem a um imenso acervo de imagens, que reúne desde as primitivas Vênus esteatopíguas até as novíssimas modelos digitais. Partindo do princípio de que o impulso para forjar estas imagens encontra-se profundamente enraizado na mente humana, o nu se estabelece como suporte preferencial, palco onde se projetam paixões de ordem estética, religiosa, política e social.

A arte fez do tema uma referência para instaurar diferentes valores, positivos e negativos, já que o nu feminino transporta conotações ambíguas que oscilam no limite entre ideal e real, permitido e proibido, desejável e inconveniente. Como símbolo de Beleza, o nu foi empregado para normatizar todo um sistema de proporções e percepções; os artistas, predominantemente do sexo masculino, modelaram os cânones que dão conta da feminilidade e da sexualidade feminina. Modelos que propõem não só definições individuais para o corpo feminino, como também determinam regras específicas do ver e ser visto.

A conversão da mulher em objeto do olhar se “corporifica” com o Renascimento. Da Itália, o centro gerador, propagam-se as representações de nu feminino que vão fazer carreira no mundo da arte: Eva seduzindo Adão ou expulsa do paraíso, Madalena penitente, Vênus nascida da espuma do mar, musas dançantes, ninfas adormecidas e célebres amantes. A mitologia pagã e o cristianismo fornecem os parâmetros para a construção dos primeiros modelos de sedução. Independentemente do caráter da narrativa, as protagonistas são meros pretextos para representar um nu; cuja dimensão erótica, mesmo que involuntária, aparece como resultado final.

A revitalização da cultura clássica, o desenvolvimento técnico-científico, a teoria das proporções, as leis da perspectiva, as doutrinas defendidas nos tratados de

bom comportamento, os avanços da medicina na área de anatomia foram alguns dos fatores que concorreram para a construção do ideal de beleza disseminado pelos humanistas. Já, a invenção da imprensa contribuiu, sobretudo, para a “erotização do olhar”, conforme assinala Carlo Ginzburg³⁸. A gravura em metal, confeccionada concomitantemente à pintura, disponibilizava a reprodução da obra. No século XVII a litografia, veiculada nos jornais, amplia a difusão.

A pintura do nu feminino concentra uma multiplicidade de simbologias e concepções que dificultam sua compreensão; e, na medida em que os artistas exercem sua autonomia, o conteúdo expande-se em subjetividade e erotismo.

A história de Susana e os Velhos é o paradigma por excelência do voyeurismo, o tema é recorrente na pintura de diferentes artistas, pois oferece a oportunidade de representar uma figura feminina esplendidamente nua, ao mesmo tempo “casta” e plenamente justificada pelas Sagradas Escrituras. “O banho de Susana” versão elaborada por Tintoretto (1518-1594) constitui uma das obras primas da pintura ocidental.



O banho de Susana Tintoretto, 1555-56. óleo s/tela 146,6 x 193,6 cm. Kunst Museum, Viena. Fonte: LUCIE-SMITH, 1988.

³⁸ Carlo Ginzburg. Apud. CUBERO, Alejandra. La percepción social del desnudo femenino en el arte. Madrid: Minerva, 2003, p. 79.

O relato do profeta Daniel, segundo os Apócrifos, concentra-se na tentativa de sedução da bela Susana, mulher de Joaquim, rico comerciante judeu da Babilônia, por dois velhos juízes que freqüentavam a casa. A cena desenrola-se no jardim: no momento em que a jovem se prepara para o banho, os velhos precipitam-se sobre ela e, rechaçados, acusam-na de adultério. Condenada a morte, Susana é salva pela intervenção do profeta e sobre os velhos recai o castigo imposto à casta esposa (Zuffi, 2001).

Entre as muitas possibilidades de interpretação do tema, a historiadora Mary Garrard destaca a representação de Susana como simbologia da Igreja, contra a qual conspiram os velhos, os pagãos e todos os seus opositores; o significado de Libertação e resgate da vida oferecido pelo profeta; e ainda, a castidade feminina que prefere a morte à desonra do esposo (Chadwick, 1996).

É interessante salientar que a atenção dos artistas recai, quase sempre, sobre a primeira parte da história, assinalando a libido inicial ou a tensão que se estabelece entre agressão masculina e resistência feminina. Tintoretto opta pelo conteúdo sexual do olhar, concebendo a cena para um terceiro voyeur, o espectador. Assim, o destaque fica por conta da graciosa figura de Susana, nua em meio a um jardim, tão luxuriante quanto o desejo dos homens. O modelado do corpo, a pose e a luz que incide sobre a personagem fazem-na brilhar, tal qual as jóias e os finos objetos dispostos ao seu redor. Sua passividade a torna refém e cúmplice desse olhar.

“Susana e os Velhos” pintada por Artemísia Gentileschi (1593-1652) contrasta fortemente com as representações executadas até então. A artista concentra-se na tensão que se abate sobre as personagens e no repúdio da mulher frente à iminente agressão sexual. Para tanto, isola as personagens em um recanto, troca a exuberância do jardim pela rigidez e frieza do mármore. Susana aparece sentada sobre o apoio da piscina, por trás da guarda arquitetônica assomam as figuras dos dois velhos. A composição tomada segundo uma perspectiva triangular, engloba as três personagens, marcando as expressões fisionômicas e

os gestos. O corpo feminino contorce-se sobre si mesmo, os braços estão levantados em uma tentativa de resistência; a pose foi cuidadosamente elaborada, para reforçar o sentimento de angústia e horror da personagem. As figuras masculinas, inscritas em um triângulo, "pesam" sobre a figura da mulher. As poses e o gesto que exige silêncio enfatizam o clima de conspiração.



Susana e os Velhos
Artemísia Gentileschi, 1610.
Óleo s/tela 170 X 119 cm.
Coleção Graf von Schönborn
Pommersfelden.
Fonte: www.artonline.it

Para Mary Garrard, autora de uma biografia sobre a artista, Gentileschi alcança a densidade psicológica da trama a partir de si mesma. A história da personagem confunde-se com a da pintora, seduzida e abandonada por Agostino Tassi; um pintor contratado por seu pai para lhe dar aulas de perspectiva. O caso foi aos tribunais e, embora Tassi tenha sido declarado culpado, o episódio acrescentou escândalo ao trauma, repercutindo ao longo da

vida da artista. Essa chave de interpretação feminista enfrenta a oposição de outros estudiosos do Renascimento e do Barroco (Chadwick, 1996).

Controvérsias à parte, o fato é que a obra de Gentileschi rompe com os padrões em torno dos temas e com as restrições impostas ao trabalho da mulher pintora: suas versões para Judith, Susana, Lucrecia, Betsabé ou Esther colocam as protagonistas no centro da ação, enfatizando o lado heroína; as telas são em grande formato evidenciando o domínio da anatomia e das expressões fisionômicas; o acesso ao estudo do modelo nu, incomum para a época, foi oportunizado por seu pai, o pintor Orazio Gentileschi. Em um ponto, todos concordam, a arte de Artemisia Gentileschi é maior que as querelas em torno de sua obra ou de sua vida.

A ação imputada às personagens femininas por Gentileschi, continua sendo exceção. Os nus femininos avançam pelos séculos, repetindo a fórmula engendrada por Giorgione, em doce passividade. As diferenças ficam por conta das inovações técnicas, da inserção de símbolos e demais elementos cenográficos e da atualização dos cânones, conforme a moda da época e o gosto pessoal do artista.

Em “A Vênus do espelho” Diego Velázquez manifesta sua modernidade, dissolvendo a silhueta do rosto e reduzindo-o a umas poucas manchas, tal qual um reflexo fugidio. O tema do espelho já havia sido experimentado em “As Meninas” e “As fiandeiras”; o objeto concentra sua busca incessante ao conhecimento da perspectiva especular; ao mesmo tempo, introduz o componente enigmático tão ao gosto do artista. Qual será o verdadeiro rosto de Vênus? A intenção era mostrar uma Vênus que se via a si mesma?

Estudiosos alertam para a perspectiva enganosa da cena, o reflexo da forma como foi planejado, não estaria acessível nem à personagem, tampouco ao espectador. As perguntas continuam sem resposta e a obra segue intrigando.

Em 1914, a tela foi atacada à navalha por Mary Richardson, uma feminista que reconheceu na imagem da personagem uma perpetuação da submissão da mulher na vida real. O gesto produziu um estrago maior ao movimento do que à obra; imputando às feministas uma visão tosca e parcial das imagens do feminino feitas pelo homem (Nead, 1992).



A Vênus do espelho, Diego Velázquez, c.1648. Óleo s/tela, 122 X 177. National Gallery. Londres
Fonte: FERRARA, 2002.

“Solilóquio III” da artista Sam Taylor-Wood (1967) toma como referência explícita “A Vênus do Espelho”. A obra faz parte de uma série firmemente ancorada na história da arte, que reflete e explora as fronteiras entre o sacro e o profano, fundindo o imaginário religioso da pintura Renascentista e Barroca com a paisagem urbana da contemporaneidade. Taylor-Wood trabalha majoritariamente com fotografia e vídeo-instalação; para esta série utilizou a montagem fotográfica em painéis e digital. A composição articula uma fotografia em grande formato, onde destaca a personagem principal, e, uma fotografia do tipo panorâmica, disposta logo abaixo. Trata-se de uma seqüência narrativa com cenas fantasiosas envolvendo a personagem selecionada.

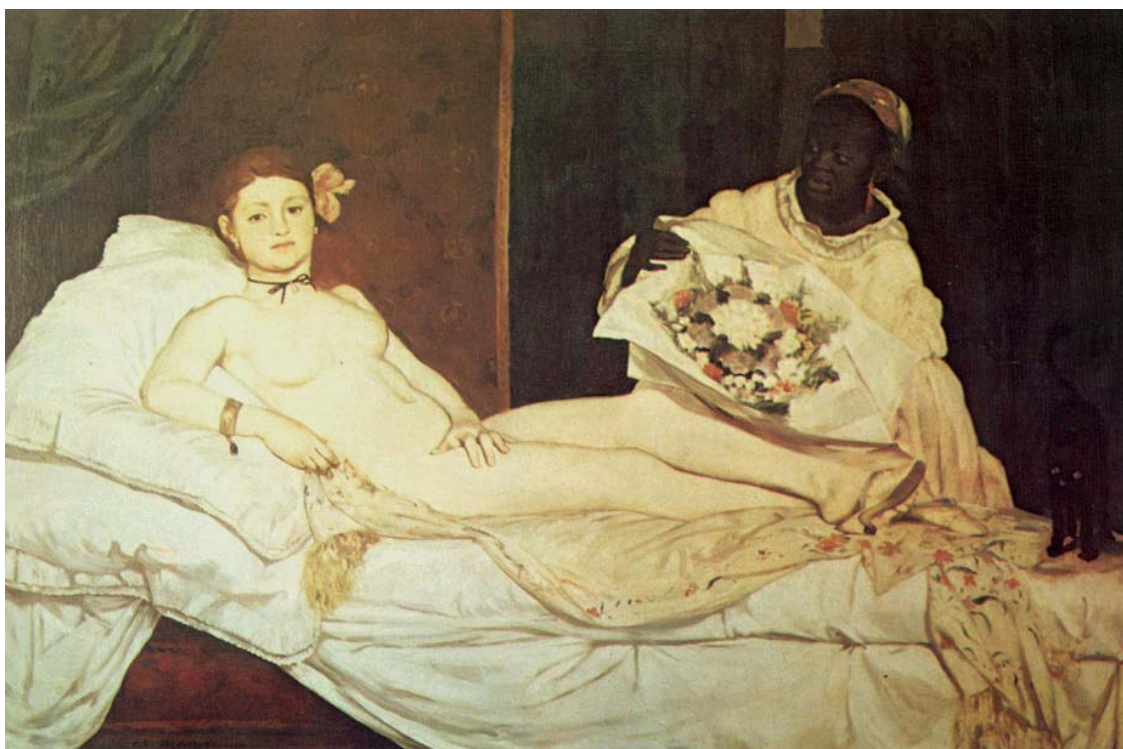
Em "Solilóquio III" as cenas protagonizadas – de conteúdo erótico – ocorrem nas salas, quarto e escritório de um apartamento, que devido à montagem se assemelha a um *loft*. As personagens nuas assumem poses, que ora aludem a outros nus históricos, ora adquirem o gesto displicente dos tipos contemporâneos. Apesar da apresentação que engloba todas as personagens, elas estão irremediavelmente sozinhas, apenas dois pares em ato amoroso, e estes também permanecem isolados em si mesmos. Em meio à profusão de personagens, nota-se a própria Vênus, que aparece sentada observando a todos. Voyeurismo, solidão, vulnerabilidade... Como o título sugere "solilóquio", trata-se de um exaustivo e interminável monólogo sobre a condição humana.



Solilóquio III. Sam Taylor-Wood, 1998. Fotografia 210 X 256 cm.
Guggenheim. New York. Fonte: www.guggenheim.org

A recorrência aos temas, estilos artísticos e imaginários de outras épocas constitui um dos vetores da arte contemporânea. Contudo, essa é uma tendência que sempre esteve presente ao longo da história da arte; a possibilidade de reinventar, transcender, funda o projeto artístico.

Tal é o espírito que anima Manet a criar "Olympia" tendo como referência a "Vênus de Urbino" de Ticiano e a "Maja Desnuda" de Goya. Da obra de Ticiano interessa a composição adotada, os elementos e a pose da modelo; de Goya captura a atitude do olhar e o conceito revolucionário – a representação da Deusa dá lugar à representação da mulher. Neste caso, uma mulher, individualizada pela concretude de seu olhar.



Olympia, Manet, 1863. óleo s/tela 130 X 190 cm. Museu d'Orsay, Paris.
Fonte: FERRARA, 2002.

“Este não é um olhar geral, ou abstrato, ou conotado como “feminino”. É direto e concreto, ao mesmo tempo de difícil interpretação. O olhar é cândido, porém vigilante, a meio caminho entre a sedução e a resistência, tão precisa, tão deliberada que não pode interpretar-se, senão como produto da própria retratada”³⁹.

Parte do escândalo em torno da obra, advém da ruptura com os padrões convencionais de representar o nu. “Olympia” tem a pose de Vênus, os mesmos adereços (flores, aia, jóias), mas a pintura não é de Vênus, e sim de uma prostituta parisiense do final do século XIX.

³⁹ T. J. Clark. Apud. MAYAYO, Patricia. *Historias de Mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 211.

Nochlin (1971) destaca a afinidade do projeto de Manet ao pensamento de Baudelaire, que exigia dos artistas a adequação dos temas às situações e aos tipos da vida moderna. Em "Olympia" os elementos e as simbologias são atualizados e convertidos em acessórios típicos de uma mulher da época e nessa condição social, sem maiores subterfúgios. As flores, em sua identificação com a fertilidade e a mulher, adquirem conotações explícitas. Manet elege a orquídea, símbolo do sexo feminino e da lascívia; o cãozinho associado à fidelidade, é substituído pelo gato negro, animal que reúne vários significados e que aqui alude à promiscuidade. As aias, que em Ticiano, guardam o rico enxoval, foram substituídas por uma serviçal negra, um tipo comum dos subúrbios operários de Batignolles, onde o artista tinha o seu ateliê. "Olympia" compartilha do drama social de sua época com sua insipidez física e moral.

Além da conjunção entre sexo e classe, Greenberg pontua as inovações estilísticas: planaridade, contorno, acabamento descontínuo, evidência da pincelada, contraste violento dos valores tonais; características que fundam o projeto moderno e fazem dessa obra uma referência obrigatória para os novos artistas.

O próprio Manet servia de inspiração e encorajamento aos jovens artistas, que despontavam no cenário das artes, no final do século XIX, especialmente Monet, Renoir e Sisley. Eles formaram uma espécie de fraternidade em prol da arte moderna; cuja atuação incidia sobre as questões formais, críticas, institucionais e mercadológicas. O grupo manteve-se unido por dez prolíferos anos, aglutinando novos participantes e estratégias, ficaram conhecidos como – os impressionistas⁴⁰.

⁴⁰ Apesar de trabalhar ligado ao grupo e partilhar de seus objetivos amplos, o projeto de Manet envolve particularidades que se contrapõem ao estilo adotado pelos colegas; por exemplo, o gosto pelos tons escuros e os fundos sombrios, à moda Velázquez.

6.2. Erotismo Feminino

Uma única mulher participou do grupo dos impressionistas desde a primeira exposição em 1874 – Berthe Morisot (1841- 1895). Ela teve as aulas iniciais de desenho com Chocarne-Moreau e Guichard. Nos anos de aprendizado recebeu instruções de Corot e Millet. Porém, o encontro com Manet foi decisivo em sua vida; ela passou a integrar o grupo dos impressionistas e casou-se com Eugène Manet, o irmão mais moço do artista. Apesar da proximidade e da troca intensa com Manet, Morisot mantém-se fiel aos preceitos impressionistas. O estilo da artista é mais afinado com o Renoir, dos primeiros anos, e com Monet, principalmente nas cenas de exterior. O diferencial fica por conta da lógica da sociedade burguesa, com sua moral forçadamente separatista.

As artes constituíam um aprendizado conveniente, na medida em que adornavam as virtudes das mulheres das classes mais altas. Contudo, ultrapassar a condição de aficcionada, ou ainda rechaçar a pintura floral, a aquarela, em favor de temas e técnicas mais complexas era incorrer em território proibido, quanto mais pintar um nu (Cubero, 2003).

Berthe Morisot pertencia a um seletto grupo que lhe “concedia” o respaldo para tanto. Contudo, o nu ocupa um espaço reduzido em meio à amplitude de trabalhos dedicados às cenas de gênero.



Dois ninfas abraçadas. Berthe Morisot, 1892. Fonte: LUCIE-SMITH, 1988.

“Duas ninfas abraçadas” é tomado a partir de “Apolo revela sua divindade à pastora” de Boucher. Por se tratar de um tema mitológico e ter como referência um reconhecido mestre, não chega a escandalizar, inclusive porque reitera um dos preceitos mais valorizados pelo sistema acadêmico, a cópia dos antigos. Como toda regra, levada ao extremo alcança o absurdo, a situação chegou a tal ponto que uma obra sob o título “Banhista” seria recusada pelo júri do Salão, já “O banho de Diana” podia ser exposta, elogiada e adquirida. Os artistas valiam-se da regra para pintar temas libidinosos ou obscenos. É o caso de “Duas ninfas abraçadas”, com seu erotismo evidente recendendo a lesbianismo.

Entre a profusão de personagens e elementos da alegoria original, Morisot selecionou a cena mais picante, situada no canto inferior esquerdo da tela. Fez o recorte e o ampliou, mantendo a composição, a pose e as expressões. Diferente foi o tratamento empregado, no melhor estilo Berthe Morisot. Sai o “adocicado” de Boucher e entra o “arrojo” de Morisot: cores vibrantes e contrastadas, ágeis pinceladas que preservam o frescor e a espontaneidade do todo. Sob sua técnica, a natureza ganhou uma exuberância que se estende aos corpos enlaçados.

“No fundo, os Deuses pagãos não são mais que as forças da própria natureza, diferenciadas, alegorizadas e personificadas. Quando fazem amor entre si, toda a natureza corresponde”.⁴¹

Lucie-Smith interpreta o sexo encenado pela pintura mitológica como uma celebração da união com as forças do cosmos; um retorno às origens, a um tempo mítico anterior à idéia de pecado. Seguindo por essa linha, o historiador alcança o significado de inocência incorporado à obra.

Sob um outro ponto de vista, a obra pode ser percebida como transgressora; uma estratégia da artista para abordar um tema polêmico e central na cultura, no final do século XIX – o homossexualismo feminino.

⁴¹ LUCIE-SMITH, Edward. *Ars Erótica*. Lisboa: Livros e Livros, 1988, p.130.

Durante o século XIX, a prostituição, o aborto, o travestismo e as amígdalas românticas adquiriram notoriedade como atividades ilícitas e desregradas que envolviam a participação voluntária das mulheres. Esse tipo de comportamento atingia mulheres de diferentes classes sociais, e, era decorrente de uma série de fatores: a entrada no setor trabalhista, o estilo de vida adotado, a moda, a exibição de si mesma, os afetos não familiares e a prática do sexo sem fins reprodutores (Walkowitz, 1991).

Na pintura dos artistas modernos, o tema vinha sendo tratado abertamente, sem o véu mitológico, que a academia impunha. Courbet foi pioneiro e explícito na obra "O sonho", de 1866. O lesbianismo também aparece, de forma numerosa e direta, nas séries sobre bordéis de Degas e Toulouse-Lautrec. Em outros artistas, o assunto é sutilmente sugerido, principalmente através das cenas de banhistas, como em Renoir e Gauguin, por exemplo.

As representações do lesbianismo servem aos artistas tanto para proclamar o seu desprezo pelas convenções sociais quanto pelo impacto erótico inerente ao tema. Com a entrada gradual das mulheres no cenário das artes o tema ganha outros contornos e avança pelo século XX.

"Duas ninfas abraçadas" pertence à última fase da artista. Foi na década de noventa que ela começou seus estudos do nu, "Banhista" e "Pastora reclinada" são de 1891. Também verifica-se neste período, que o erotismo das cenas de tocador vai se evidenciando; as personagens são apresentadas parcialmente vestidas, em frente ao espelho, levantando da cama ou calçando meias.

Do ponto onde Berthe Morisot parou, outras seguiram, respaldadas pelo seu exemplo e pioneirismo. Paula Modersohn-Becker e Suzanne Valadon foram as primeiras artistas a eleger o nu feminino como temática principal dentro de sua obra, sem o artifício da mitologia. Modersohn-Becker utiliza o nu para tratar do tema da maternidade e Valadon encena o nu doméstico e casual.

Nesses primeiros anos de experimentação com o tema, o nu feminino será exaltado em meio à natureza, numa visão romantizada, o que é particularmente visível na obra de Henrietta Rae e Louise Abbema. Em Vanessa Bell, Dora Carrington, Dod Procter e Henriette Petit, o nu aparece tanto em cenas íntimas de interior, como desfrutando da liberdade de exposição ao sol.

“Raio de sol” de Georgina de Albuquerque (1885 – 1962) insere-se na categoria de celebração da natureza, segundo o gosto e a técnica dos impressionistas. Sua formação passa pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, *École des Beaux-Arts* e *Académie Julian*, em Paris. Sua ida para a Europa, em 1906, deu-se em função do prêmio de viagem ao exterior, recebido pelo seu esposo, Lucílio de Albuquerque, também pintor. Eles permaneceram por lá por cinco anos, tempo suficiente para que a artista entrasse em contato com o estilo que marcaria sua carreira. De volta ao Brasil, o casal revezava-se dando aulas e trabalhando no ateliê. A rotina era dura, mas foi recompensada; os dois expunham regularmente, receberam inúmeros prêmios por suas participações nos Salões. Em 1925, Georgina de Albuquerque participa da I Exposição de Mulheres Pintoras e Escultoras em Nova York.



Raio de sol
Georgina de Albuquerque, c.1920.
Óleo s/tela, 98,5 X 77,5 cm.
Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro.
Fonte: AGUILAR, 1994.

Georgina de Albuquerque é reconhecida pela excelência no tratamento da cor e pelo domínio do desenho da figura humana. Para realizar "Raio de sol", a artista empenha o conhecimento adquirido e investe na apreensão da incidência da luz natural sobre a pele da modelo. O intento culmina em uma obra "ensolarada": o efeito é obtido pela aplicação dos tons amarelos que circundam a figura, criando uma aura, que a faz resplandecer. Seguindo a lei impressionista, as sombras são coloridas e trabalhadas a partir de contrastes; os tons róseos e lilases são selecionados para conferir volume à carnação. O tema é tratado com pinceladas variadas; o jardim tem o gesto amplo e ligeiro, já para a personagem reserva pinceladas curtas e trabalhadas, este recurso impede sua dissolução na paisagem.

Do ponto de vista estético, a obra não apresenta maiores inovações, responde a um gosto burguês, que a esta altura do século já tinha consolidado o impressionismo. Porém, segundo a perspectiva do fechado sistema das artes; sua posição na academia, a carreira bem sucedida e o casamento harmonioso deixam transparecer "a discreta ousadia de sua proposta"⁴².

Se Georgina de Albuquerque estava alinhada com os artistas do "impressionismo tardio", Anita Malfatti (1889 -1964) era pura inovação. Artista também de formação européia, porém seu destino inicial foi Berlim, o ano era 1910. E, isto faz toda a diferença: seu olhar ficou contaminado pela vanguarda expressionista. Nesses anos ela frequenta a Academia e o ateliê dos pintores Fritz Burger, Lovis Corinth e Bischof-Culm. Desenhou muito, aprendeu pintura e gravura; devido à iminência da guerra, retorna ao Brasil. Será por pouco tempo, em 1915 a artista desembarca em Nova York. O ingresso na *Independent School of Art* e os ensinamentos de Homer Boss foram considerados pela artista – o melhor período de sua vida – desfrutou da liberdade em relação à família, aprofundou o conhecimento do expressionismo e conviveu com os maiores expoentes da cena artística do século XX.

⁴² SIMIONI, Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Rev. Bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 17, n. 50, 2002 Disponível em: <http://www.scielo.br>

“Nu feminino sentado” e “Nu masculino sentado” pertencem a esse fase de grande dedicação ao seu projeto artístico. O exercício intensivo do desenho do modelo vivo, preferencialmente a carvão, constituiu um método eficaz no aprendizado da estrutura da figura. A artista explora o tratamento das formas a partir da angulação acentuada dos planos, contrastes vibrantes de luz e sombra, linha demarcada e deformações das proporções; a referência maior é Cézanne.

Marta Rossetti Batista (2006), autora de uma rigorosa pesquisa sobre a artista e sua obra, resgata um dado diferencial; a preferência da escola norte-americana pelo estudo a partir do nu masculino, em função da musculatura aparente. Por sua vez, o professor Homer Boss era valorizado pelo seu desempenho em anatomia, com sua ênfase nos conceitos “corpo como massa” e “anatomia em ação”.



Nu masculino sentado. Anita Malfatti, 1915/16.
Carvão, 60,5 X 45,5 cm.
Col. Mário de Andrade/IEB-USP, São Paulo.
Fonte: CHIARELLI, 2005.



Nu feminino sentado. Anita Malfatti, s.d.
Carvão, 59 X 41,6 cm.
Col. Sylvia de Sousa, São Paulo.
Fonte: BARRA-TORRES, 2002.

O olhar da mulher artista sobre o nu masculino era uma conquista recente, mas isso não constituiu uma desvantagem, muito pelo contrário. Anita Malfatti captura as formas do corpo masculino fundindo vigor natural e gráfico. O enquadramento “no limite do plano” propicia o domínio da figura; ao mesmo tempo reforça a tensão entre conter e transbordar.

“As academias de Anita Malfatti exalam o erotismo da imagem do corpo capturado, possuído pela artista, o corpo que se entrega consciente à admiração e à análise (não sem desconforto e constrangimento)”⁴³.

O desconforto e a inquietação são marcantes em “Nu feminino sentado”, resultado da pose inusitada. O conceito “anatomia em ação” é explorado com veemência, a personagem se torce sobre si mesma. Também é visível a transformação formal ensejada, a artista converte as curvas sinuosas do corpo feminino em acentuada angulação. As deformações evidenciam a opção pelo expressionismo.

A ruptura é total em relação aos bucólicos nus na paisagem, a personagem de Malfatti reflete o caráter e a angústia do seu tempo. O cabelo da modelo tem o corte da moda à *la garçonne*, um símbolo da feminilidade moderna na sua ânsia por liberdade e desejo de viver. Para dar conta desta “nova” mulher, em franco processo de construção, era preciso superar os critérios convencionais de representação.

Anita Malfatti teve a oportunidade de estudar com professores e artistas que a encorajaram a explorar novas facetas, a construir seu próprio universo. E foi isso o que a artista fez; como bem perceberam alguns dos seus conterrâneos, e com ela desencadearam o modernismo brasileiro.

O paradigma da mulher moderna encontra em Tamara de Lempicka (1898 - 1980) a perfeita representante. “Tamara no Bugatti Verde”, publicado na capa

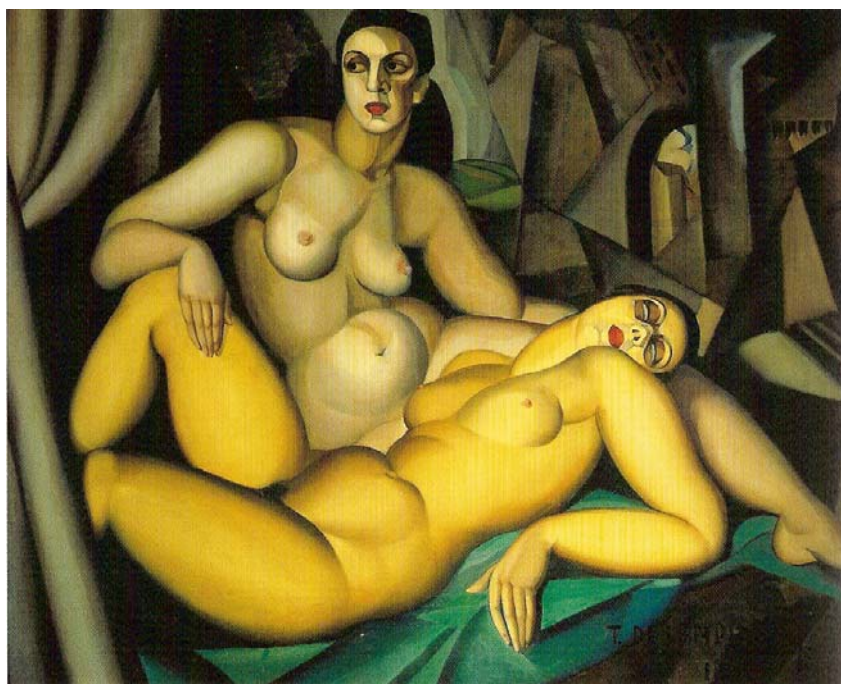
⁴³ CHIARELLI, Tadeu. *Erotica*. São Paulo: AACCBBS, 2005, p. 18.

da revista de moda alemã, *Die Dame*, converteu-a no retrato vivo de uma época.

“De luvas e boné, ela surge-nos como uma beldade fria, desconcertante e inacessível. Perante esta imagem é impossível negar-se que esta mulher é inteiramente livre!”⁴⁴

Livre, inteligente, bela, elegante, Tamara de Lempicka reunia todos os atributos necessários para ocupar o centro das atenções; o talento artístico somado a uma presença “irresistível” concedeu-lhe prestígio e triunfo.

Tamara de Lempicka e o marido emigram para Paris, fugindo da Revolução Bolchevique. Em 1918, inicia sua formação na *Académie de la Grande Chaumière*, na seqüência toma aulas com Maurice Denis, que lhe ensina o domínio da cor e sob a tutela de André Lhote desenvolve o estilo *Art Déco*, uma abordagem das experiências da vanguarda cubista conciliadas com a iconografia acadêmica. Essa estratégia, mesmo que superficial, atendia às exigências plásticas da artista e da requintada sociedade do Pós-Guerra: o ambiente de luxo e de prazeres irreprimíveis que ela encena e onde se insere com perfeição; alcança o apogeu nas décadas de vinte e trinta.



As duas amigas Tamara de Lempicka, 1923. Óleo s/tela, 130 X 160
Musée do Petit Palais, Geneva. Fonte: GROSENICK, 2005.

⁴⁴ Charles Phillips. Apud NÉRET, Gilles. Lempicka. Colônia:Taschen, 2001, p.9.

“As duas amigas” traz a marca inconfundível da artista: monumentalidade dos corpos, linha de contorno demarcada, distorções anatômicas e volumes tridimensionais obtidos com efeitos artificiais de luz e sombra. Também se faz notar o contraste entre as curvas das modelos e as angulações da paisagem urbana. A referência vem de Ingres, artista constantemente revisitado por Tamara de Lempicka. “Banho Turco”, com sua massa de corpos curvilíneos foi cuidadosamente “dissecado”, as poses das personagens são retomadas neste e em diferentes quadros da artista. O erotismo com perfume oriental de Ingres, em Lempicka, ganha toques de modernidade e explicita um comportamento usual no meio decadente que a artista freqüentava.

A expressão *lesbian chic*, cunhada nos anos vinte, marca o período em que o homossexualismo feminino foi celebrado nas artes visuais, na literatura, na moda e no teatro. Os novos modelos de feminilidade projetavam a androginia e o travestismo, estabelecendo uma ruptura com o modelo assexuado das “amizades românticas”. As amazonas dominavam o cenário cultural, a própria Lempicka embora tenha se casado por duas vezes, assumiu sua bissexualidade. A ascensão dos regimes totalitários dos anos trinta, apoiados na valorização da mulher como mãe protetora da família e da nação, fará o lesbianismo voltar para a clandestinidade (Lucie-Smith, 1988).

A representação da sensualidade feminina na arte do período entre-guerras, segue duas modalidades distintas; a mulher é musa inspiradora, modelo de beleza e sedução, ou *femme fatale*, com seu erotismo devorador e desviante. O antagonismo presente entre essas duas categorias não impede sua articulação; sobretudo, nas poéticas surrealistas, com sua exploração do inconsciente a partir de Freud.

6.3. Ousadias feministas

O movimento feminista dos anos setenta introduz um novo imaginário. As artistas engajadas apropriam-se do corpo feminino para gerar representações alternativas frente às definições normatizadas pelo patriarcado.

Partindo do princípio que a tradição do nu feminino organizava-se em torno da integridade do corpo e suas fronteiras, as ações feministas buscavam romper com tais modelos estabelecendo dicotomias entre todo/fragmento, interno/externo, representação/auto-representação, passivo/atuante. A arte feminista é, sobretudo, desconstrução de códigos artísticos e discursivos (Nead, 1998).

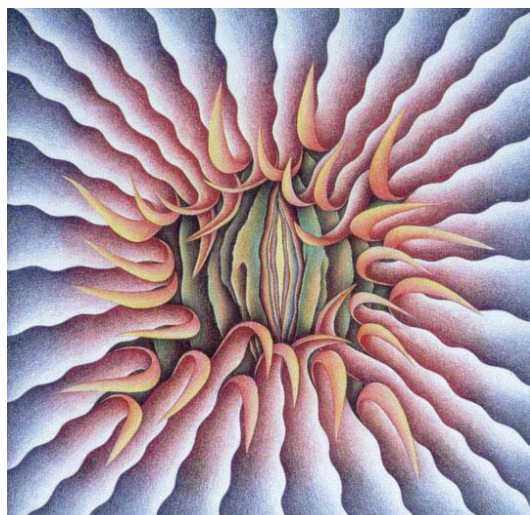
As imagens e atuações em torno da sexualidade feminina e do erotismo, sob o ponto de vista da mulher, compreendiam estratégias diferenciadas: o modelo masculino como tema, as transformações e os processos do corpo, a paródia e a iconologia vaginal. Essa última, centrada na genitália feminina, provocou a maior polêmica, inclusive no interior do movimento feminista.

Sob o incentivo de Judy Chicago (1939) e Miriam Schapiro (1923), proliferam as representações da vulva em diferentes suportes e técnicas. As imagens assumem o realismo das formas ou elegem simbologias, tais como círculos, flores, covas, fendas, etc.

“Em nossas discussões acerca de como representar nossa sexualidade de forma diferente e mais agressiva, tivemos a idéia de criar imagens de “vulva”. Para reivindicar, em um gesto de rebeldia; um termo que tradicionalmente tem conotação depreciativa, e assim, opor-nos ao imaginário fálico, elaborado pelos homens”⁴⁵.

⁴⁵ Judy Chicago. Apud. MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Catedra, 2003, p.95.

Peeling Back
Judy Chicago, 1974.
Lápis de cor s/tela 90 X 72 cm.
San Francisco Museum of Art.
San Francisco. Fonte: CHICAGO, 1999.

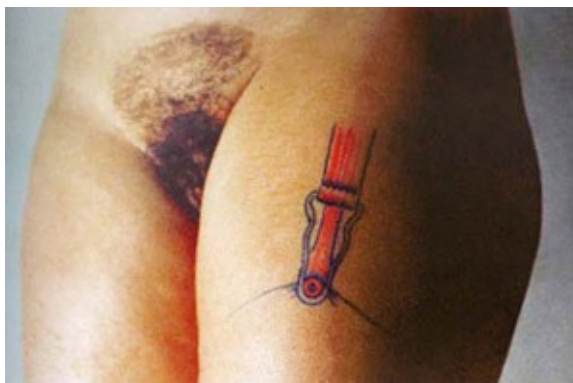


Para Chicago, a polêmica e o horror que as imagens suscitaram, devia-se ao sentimento de vergonha e desconhecimento do próprio corpo que a cultura/religião impõe às mulheres. A “arte da vulva” foi engendrada para promover uma representação positiva do corpo feminino.

A mesma intenção motivou as ações corporais de Valie Export (1940) junto ao grupo austríaco *Wiener Aktionismus*. Em 1967, ela construiu seu nome como conceito e, tal como um logotipo, estabeleceu modos de exibição; como no auto-retrato, associado a uma marca de cigarro. A arte como objeto de consumo, a mulher como objeto de consumo, tanto da cultura superior como da cultura doméstica, são algumas das questões levantadas pela artista.

“Ação, Sinais Corporais” conjuga uma série de eventos que se iniciam com a tatuagem de uma liga na perna esquerda, documentação fotográfica, elaboração do manifesto, panfletagem e encenação teatral. A artista utiliza o seu próprio corpo como suporte de uma marca, abertamente sexual, para entabular um discurso que questiona os padrões morais e a ordem pública.

Ação, Sinais Corporais
Valie Export, 1970.
Fotografia s.d.
Fonte: GROSENICK, 2005.



As ações centradas na sexualidade do corpo visavam subverter a imagem da mulher como fetiches e objetos passivos do olhar. Contudo, as estratégias mais radicais implicavam o risco de serem “reapropriadas” aos propósitos do discurso ao qual se contrapunham.

Revisões contemporâneas das ações femininas daquela época conseguem dimensionar a natureza política do gesto. A ênfase no corpo e na sexualidade constituía uma frente de batalha para atingir diferentes objetivos: rompimento e superação da repressão sexual imperante na sociedade, intervenção radical sobre a área da biologia e da sexualidade (por concentrarem a configuração social da identidade feminina), construção cultural da subjetividade feminina. Portanto, não se tratava da identificação da mulher a sua constituição biológica e sim da construção da identidade da mulher a partir de um conjunto de diferenças: biológicas, comportamentais, culturais.

O tema não perdeu sua atualidade, experimentações com fins estéticos, feministas e/ou políticos, seguem causando polêmica no cenário das artes contemporâneas.

Recentemente, um cartaz elaborado pela artista Tanja Ostojic (1972) para o projeto *EUROPART*, dividiu opiniões e acabou sendo retirado do evento. A proposta reuniu setenta e cinco artistas dos vinte e cinco países membros da União Européia, para marcar a presidência da Áustria junto à comunidade em 2006. Os painéis digitais espalhavam-se por vários pontos da cidade de Viena,

com imagens que trocavam a cada dez segundos. Apesar da exigüidade do tempo e da convivência com a multiplicidade de imagens inseridas na paisagem urbana, duas obras conseguiram se destacar. Essa, e a do artista espanhol, Carlos Aires, que também foi banida, por representar uma cena sexual onde as personagens usavam máscaras de líderes políticos.

'*EU panties*' de Tanya Ostojic é uma sátira do célebre "A origem do mundo" de Courbet, 1866.



EU panties
Tanja Ostojic, 2004.
Fotografia.
Fonte: www.kultur.at/howl/tanja/

Para esta versão da obra, a própria artista assumiu a pose, fotografada por David Rych. A imagem é um comentário irônico sobre a situação da mulher estrangeira na Europa.

Tanja Ostojic que nasceu na ex-Iugoslávia, ostenta em suas performances e ações multimídias a bandeira do feminismo; concentrando-se sobre questões específicas da mulher do Leste Europeu. O tema do "visto" já havia sido tratado em um outro trabalho; "*Looking for a husband with EU-passaport*", uma ação na Internet, em que ela disponibilizou um retrato de si mesma com a cabeça

raspada, tal qual as prisioneiras dos tempos do socialismo. Na seqüência ela encenou o casamento e a separação, também no ambiente virtual.

"*EU panties*" gerou um intenso debate político-cultural na Áustria. Os grupos extremistas e a Igreja Católica expressaram sua indignação e acabaram por censurar a obra. Em meio à polêmica destaca-se a manifestação positiva do tradicional jornal de direita *Die Presse*: "a arte crítica no espaço público deve provocar. Do contrário, a sociedade não tem chances de sobrevivência" ⁴⁶.

A provocação encenada por Courbet (1819-1877) era totalmente privada, e assim permaneceu até o final do século XX. A pintura foi encomendada por um diplomata turco para integrar a sua coleção de imagens eróticas. Uns poucos sabiam de sua existência, um número menor ainda, pode vê-la. A trajetória da obra segue por diferentes lugares e proprietários particulares; ao final da 2ª GG, foi adquirida pelo psicanalista Jacques Lacan. "A Origem do Mundo" continuou oculta ao público, atrás de um painel de madeira, pintado por André Masson (uma representação surrealista da própria obra). Apenas para convidados ilustres, Lacan fazia deslizar o painel e, observava as reações. Em 1995, seus herdeiros doaram a obra para o Museu d'Orsay. Desde então, sua popularidade só faz crescer, pesquisas de opinião apontam que este é o segundo quadro mais visitado do mundo depois da "Mona Lisa". ⁴⁷

"A Origem do Mundo" articula uma multiplicidade de discursos; incluindo desde apreciações transcendentais, a partir do título da obra, até as mais transgressoras, em função da crueza pornográfica da imagem. A ousadia do gesto se inicia com o enquadramento do nu, segundo uma perspectiva diferenciada; Courbet recorta o corpo da mulher e prioriza a genitália, como se ainda não fosse suficiente, modela a figura aplicando um tratamento de realismo quase fotográfico e, para culminar atribuí um título solene. Transforma sensualidade carnal em alegoria do universo: a mulher como o princípio e o fim.

⁴⁶ Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/interna/0,,OI813541-EI294,00.html>

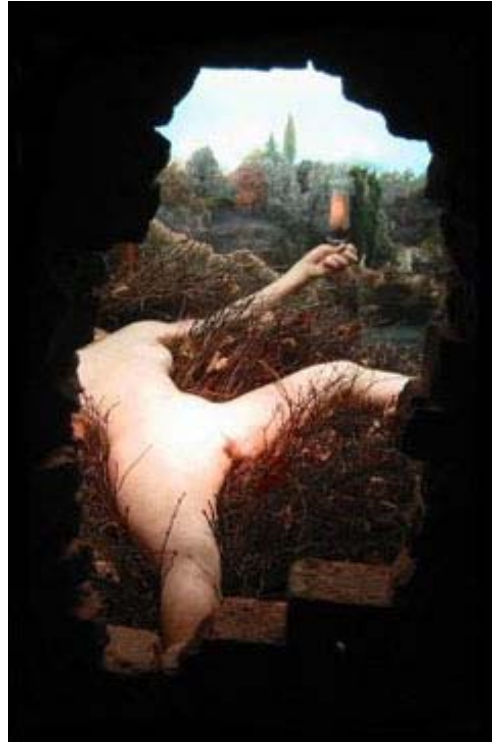
⁴⁷ Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/L'Origine_du_monde

A origem do Mundo
Courbet, 1866.
Óleo s/tela, 46 X 55 cm.
Musée d'Orsay, Paris.
Fonte: CHICAGO, 1999.



Apesar do circuito fechado em que a obra circulou, serviu de referência para diferentes trabalhos; um dos mais enigmáticos foi concebido por Duchamp: "*Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*". Trata-se de uma obra tridimensional, reunindo materiais e técnicas diversas, desenvolvida de 1944 a 1966. Pela fenda de dois postigos, se revela uma cena inusitada; uma paisagem ensolarada, com cascata, e em primeiro plano uma mulher nua, de pernas abertas, segura um tipo de lampião.

Se a obra que serviu de ponto de partida já comporta diferentes interpretações; a de Duchamp extrapola, na medida em que o artista acrescenta simbologias, como a caverna, a água e a luz. Semelhante à trajetória da obra de Courbet, a de Duchamp, permaneceu como um projeto secreto, somente revelado após a morte do artista.



Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage. Marcel Duchamp, 1944-1966. Instalação. Museu de Arte da Filadélfia. Fonte: ZUFFI, 2001.

Não menos ousada, Jenny Saville (1970), filia-se ao grupo de jovens artistas britânicos que abalaram as artes com a exposição *Sensation*, em 1997. Nos anos de formação, a artista frequentou o ateliê de Lucian Freud, a orientação do mestre foi decisiva para o desenvolvimento das pinturas em grande dimensão, focada em colossais figuras nuas, na maioria delas tomando a si mesma como modelo.

Dona de uma técnica peculiar que alia pinceladas vigorosas, com exploração criteriosa da cor e, distorções anatômicas, tomadas a partir de complexas perspectivas. Sobre tais características aplica um tratamento que mescla a objetividade do realismo fotográfico com a carga emotiva do expressionismo. Suas obras discutem a imagem da mulher, concentrando-se sobre modelos que fogem dos padrões usuais de beleza. Suas personagens excedem em todos os sentidos.

"*Reflective Flesh*" integra uma série recente, em que Saville inclui o espelho à complexidade de seus temas. Para este nu, multiplicado pelos seus reflexos, a artista posou para as fotos preliminares. "Que outra modelo o faria?"⁴⁸ A pergunta, feita em tom de brincadeira, decorre da pose assumida. A imagem foi construída a partir de um ângulo inferior, para ampliar a grandiosidade da figura e conferir impacto sexual. As pernas estão dobradas e abertas, o foco de luz incide sobre a vulva, alcançando coxas e seios, as demais áreas estão na sombra. Uma paleta plena de tons róseos modela a carnalidade da personagem. Nesta obra, são visíveis as referências à Velázquez, Courbet, Cézanne, Sorolla.



Reflective Flesh
Jenny Saville, 2002-2003.
Óleo s/tela, s. d.
Gagosian Gallery, Londres.
Fonte: NOCHLIN, 2006.

Nochlin (2006) destaca o poder emocional e político da imagem em função das mudanças que instala na representação do nu feminino na história da arte. É a sua presença que confere intensidade física a obra; seu corpo, sua pose, sua construção pictórica. A obra supera a tradição do nu como objeto dócil para o olhar masculino, em "*Reflective Flesh*" a agressividade da pose e a individualidade do sujeito recriam o projeto realista da representação do corpo, em termos intelectuais, sociais e estéticos.

"É a Vênus de Willendorf vista sob a perspectiva do olhar visceral do século XXI"⁴⁹

⁴⁸ Apud. NOCHLIN, Lynda. *Bathers, Body, Beauty*. Massachusetts: Harvard University Press, 2006, p. 243.

⁴⁹ Nochlin. Op. cit., p.237.

Considerações

A representação da sensualidade feminina, um construto que até o final do século XIX era obra quase que exclusivamente do olhar masculino, à medida que o século avança vai incorporando outros modelos, em função do olhar da mulher sobre si mesma.

O ingresso nas academias e, finalmente, o acesso às aulas de desenho de modelo vivo, permitiram às mulheres artistas experimentação com o gênero e com temas tabus. Das primeiras representações do nu masculino, até alcançar uma encenação do nu feminino como suporte de anseios e de comportamentos sexuais diferenciados, exigiu-se um investimento considerável na superação dos inúmeros obstáculos impostos pela sociedade. Neste sentido, foi valiosa a colaboração oferecida pelos artistas das vanguardas modernas; ainda que suas representações do corpo feminino passassem ao largo da realidade social das mulheres, foram eles que subverteram as regras burguesas dominantes.

O rompimento com as disposições instituídas pelas academias, desprezando temas e idealizações, acabou por forjar novos estereótipos: a mulher fatal, a lésbica e a prostituta. Nesse momento, instala-se uma diferença significativa nos modos de ver. A perversidade encenada pelos artistas masculinos não encontra lugar entre a produção das artistas mulheres. O nu feminino que elas engendram é identificado com as forças da natureza; arrebatador, mas não destrutivo, o universo construído por elas é lugar de insinuante sensualidade.

O projeto artístico feminino dá-se a conhecer com o avanço do movimento feminista, trazendo suas questões centradas no corpo e na sexualidade. As representações ganham o tom político dos manifestos e proliferam as ações onde o corpo é tomado como suporte da própria obra. As propostas visam romper com os sistemas de regulação e classificações científicas e culturais impostas ao corpo da mulher.

Enquanto o olhar masculino insiste em capturar as aparências, o olhar feminino revela imagens que até então permaneciam ocultas pela cultura. Tal diferenciação é visível, inclusive, nas modalidades mais tradicionais da arte (pintura, gravura, escultura) que nesse momento celebram o retorno da figuração protagonizada pela Pop Art. Com suas imagens “roubadas” das histórias em quadrinhos, das ilustrações e fotografias de moda, das revistas e filmes eróticos, o nu feminino representado pelos artistas do sexo masculino reforça a circulação e a permanência de cânones que são produtos de seu próprio imaginário.

A ruptura feminina forja a iconologia da vagina e representa o corpo a partir de seus processos internos, um movimento liderado pelas artistas norte-americanas, com representações também no continente europeu. “*Hon*” (Ela) de Nikki de Saint Phalle (1930-2002) oferece um bom exemplo de como as artistas engendraram as desmistificações em torno do feminino e quebravam as noções de corpo como objeto do olhar *voyeur*. Trata-se de uma imensa figura reclinada, com as pernas abertas, cujo interior era acessado pela vagina da escultura. Dentro o corpo funcionava como um parque de atrações, com jogos educativos, projeção de filmes e um divertido *milk-bar* instalado na altura do peito.



Hon
Nikki de Saint Phalle, 1966.
Escultura/Instalação
Museu de Estocolmo
Fonte: CHICAGO, 1999.

A arte mais recente, forjada em meio à cultura da pós-modernidade, faz sua intervenção sobre os discursos e a representação da sexualidade, disponibilizando imagens carregadas de tensão e objetivando a ruptura com os códigos de aceitabilidade cultural. As artistas comprometidas com o projeto feminino partem da representação do corpo, na maioria das vezes auto-representação, para encenar diferentes identidades sociais, culturais e econômicas das mulheres.

7. Ideal

7.1. Beleza Ideal

A mulher como personificação da beleza é uma construção milenar. Esta identificação atinge um dos seus momentos culminantes com a Renascença; em torno da aparência feminina concentraram-se debates filosóficos, estéticos e literários. A concepção positiva e idealizada defendida por Erasmo, More, Montaigne e Ficino, finalmente, liberta a beleza feminina da carga corruptora que as leituras misóginas dos textos bíblicos tinham imposto à mulher medieval. A beleza volta a ser um meio de elevar-se até Deus, Vênus reabilitada se interpõe entre Eva e Maria, permitindo às mulheres ostentarem sua beleza.

Em um tempo de sistematização do conhecimento proliferaram os tratados especializados; sobre a construção da figura feminina destacam-se: "Discurso sobre a beleza das damas" (1548), de Agnolo Firenzuola e "Sobre a beleza e o amor" (1539), de Augusto Nifo. Ambos fixam detalhadamente os critérios da beleza feminina, enumerando as qualidades físicas e espirituais que as mulheres devem cultivar para alcançar a perfeição.

"O belo se torna marca inconfundível do feminino, aquilo que define sua essência, natureza e função"⁵⁰.

As artes plásticas celebram esta nova sensibilidade, encenando os traços físicos, os gestos, a postura e os adereços que compõem a beleza da mulher. Muito embora esse triunfo estético do feminino protagonizado pelo Renascimento, não chegue a subverter a relação de dominação dos homens sobre as mulheres, elas alcançam o direito às homenagens e ao prestígio social. Esta invasão histórica do feminino deve ser entendida como um primeiro passo em direção ao reconhecimento da dignidade humana e social da mulher (Lipovetsky, 2000).

⁵⁰ Márcia Tiburi. Toda a beleza é difícil. Disponível em: http://www.antroposmoderno.com/ant.php?id_articulo=709#

O culto do belo sexo alça à condição de musa as modelos que emprestaram suas formas para a construção das imagens. Como a bela Simonetta Vespucci eternizada por Botticelli em “O nascimento de Vênus” e “Alegoria da Primavera” que, precocemente falecida, foi levada em ataúde aberto pelas ruas de Florença para que todos pudessem admirar seus traços. Joana de Aragão, cuja beleza virtuosa inspirou o tratado de Augusto Nifo, enfeita as paredes do Louvre retratada por Rafael. Também Imperia, modelo deste pintor para muitas madonas, põe de luto toda a Roma quando morre subitamente. Lucrecia Bórgia, apesar de encarnar a beleza escandalosa da aristocracia, serviu de modelo para Santa Catarina nos afrescos de Pinturicchio para os aposentos papais no Vaticano. E, ainda, a beleza enigmática de Lisa Gherardini, que posou para o quadro mais famoso do mundo – “Mona Lisa” – de Leonardo da Vinci.

A Itália pródiga em modelos de beleza trata de disseminá-los; a França adere ao movimento e celebra a graça longilínea de Diana de Poitiers e Gabrielle d’Estrées. Já a exuberância das musas de Tintoretto e Ticiano, vão fazer carreira pelos Países Baixos, com Rubens e Rembrandt, em pleno Barroco. A Espanha contra-ataca com suas representantes de um ideal de beleza digno e solene. A Inglaterra tem em Elizabeth I, um ícone de luxo e poder.

Os séculos avançam e os polos de concentração do poder revezam-se. Nas artes sucedem-se os períodos Neoclássico, Romântico e Realista. As interpretações da beleza corporal oscilam entre razão e emoção, visão apolínea e dionisíaca, numa relação dialética ou de pura antítese. Para as questões de moda e beleza feminina, a Europa segue as normas ditadas pela França, que encontram em Madame de Pompadour e Maria Antonieta as referências em termos de requinte e elegância. Pauline Borghese, tem as medidas e os traços que correspondem aos parâmetros resgatados do clássico. E, Elizabeth da Áustria, a famosa Sissi, encarna a beleza romântica.

7.2. Beleza Romântica

Equivalente em beleza e nascida no mesmo ano que a Imperatriz da Áustria, a Condessa de Castiglione (1837-1899), introduz um diferencial em relação às outras musas, suas precursoras; o uso da fotografia para eternizar e difundir sua imagem. O recurso, ainda luxuoso para a época, soma-se às ilustrações de moda e às estampas destinadas ao mercado feminino. E, definitivamente, inaugura uma outra esfera de circulação dos modelos femininos, pois a dimensão elitista abre espaço para uma dimensão social.

Em 1856, a Condessa contrata os serviços do fotógrafo Pierre Louis Pierson (1822-1913) dando início a um dos episódios mais singulares do retrato fotográfico. A perícia técnica de Pierson aliada à inventividade de Castiglione, forja um acervo de mais de quatrocentas imagens. Vestida de forma extravagante, ela encena diferentes personagens; em poses de marcada teatralidade, algumas parodiando obras de conhecidos pintores, ou, ainda em atitudes audaciosas focando, deliberadamente, as pernas e os pés. Algumas das fotos eram retocadas com guaches coloridos, outras recebiam molduras pintadas, também os títulos integravam o jogo engendrado pelas imagens.



Sherzo di Folia
Pierre Louis Pierson, 1863-66.
Fotografia
Gilman Paper Company Collection, NY.
Fonte: www.netmuseum.org

A opção pela máscara, o jogo de disfarces, a encenação de si mesma como objeto visual revelam uma compreensão do retrato fotográfico, que é puro romance, como definiu Baudelaire; “produto da imaginação, mas nem por isso menos fiel à personalidade do modelo”⁵¹. Castiglione reconhece que sua identidade reside nestas múltiplas aparências: ela é modelo de beleza na sua versão para a Vênus de Velázquez, a cortesã que exhibe as pernas, a mulher amada em “Rainha dos Corações”, símbolo da elegância feminina trajando a moda da época. Enfim, os múltiplos papéis sociais que lhe foram impostos ou que ela escolheu desempenhar.

Destaca-se ainda, a componente auto-representativa, nas imagens de Castiglione; essa afirmação de identidade multidimensional, também se faz presente nos auto-retratos das artistas, que igualmente se sabiam belas. Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Mary Beale, Angelica Kauffmann, Adelaide Labille-Guiard, Elisabeth Vigée-Lebrun integram uma longa lista de artistas que executaram diversas representações de si mesmas: como pintoras, musicistas, intelectuais, como alegorias das artes, no trabalho de professoras, e, ainda, como mães e esposas.

O trabalho de Castiglione situa-se na fase de transição entre o fazer artesanal e o industrial, da difusão dos modelos em circuito restrito para o âmbito das massas; limites que serão extrapolados, ao longo do século XX, em função da imprensa, publicidade, cinema e fotografia de moda.

“O desenvolvimento da cultura industrial e midiática, permitiu o advento de um novo ciclo da história do belo sexo, sua fase mercantil e democrática”⁵².

Lipovetsky ressalta o surgimento de uma cultura baseada na aparência, disseminada para todas as categorias sociais e a relação de identificação que estabelece com o feminino.

⁵¹ FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.21.

⁵² LIPOVETSKY, Gilles. A terceira mulher. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p.129.

Tais transformações acompanham as motivações profissionais das mulheres; sobretudo, nas áreas artísticas, uma consequência direta da valorização da imagem como suporte e reflexo dos modelos de feminilidade. Carreiras em ascensão como ilustração, fotografia, design gráfico e de moda, decoração, produção e direção de arte, entre outras, consistiam num terreno ainda inexplorado e, portanto, aberto à participação feminina. Contudo, esse fazer ligado a área de comunicação, segue atrelado às convenções de gênero, o que dificulta a proposição de modelos alternativos.

A autonomia que as artes alcançam durante o século XX, possibilitou às artistas plásticas ultrapassarem definições estereotipadas. E, à medida que assumem o controle de suas identidades visuais, despontam diferenciais nas representações que fazem de si próprias, reafirmando suas posturas revolucionárias. A beleza somada ao talento e à atitude desafiadora fez dessas mulheres verdadeiros ícones do feminino.

7.3. Beleza Majestosa

Tarsila do Amaral (1886 – 1973) estava fora do país, quando a Semana de Arte Moderna sacudiu São Paulo, o que não impediu sua integração ao grupo e ao ideário modernista, vindo a tornar-se um dos expoentes mais celebrados e atuantes do movimento.

A artista inicia seus estudos tardiamente, já tinha passado por um casamento desfeito e pela experiência da maternidade. Contudo, dispunha de recursos para investir em sua formação e toma o caminho invariável: Paris, *Académie Julian*. Sob orientação de Emile Renard desenvolve uma pintura impressionista, mas logo toma conhecimento das vanguardas artísticas e passa a freqüentar o ateliê de Fernand Léger, uma influência decisiva para o desenvolvimento do cubismo na obra da artista.

As ligações de Tarsila com a arte européia eram fortíssimas, ela esteve em contato com Picasso, André Lothe, Albert Gleizes, De Chirico, André Breton, de

quem captura o conceito de arte como inovação – rompimento – que ela traduz perfeitamente em sua obra. A originalidade da artista revela-se na fase “Pau-Brasil”, em que mescla os elementos da paisagem e da cultura brasileira com o tratamento estrutural do cubismo, criando uma atmosfera de ingênuo lirismo.

Se a obra encantava, a artista idem. Menotti narra o momento em que Anita Malfatti apresenta Tarsila ao grupo:

“Esta é Tarsila, paulista, pintora e vem de Paris. Pintora? Tinha eu na frente uma das criaturas mais belas, mais harmoniosas e mais elegantes que me fora dado a ver... É claro que todos se apaixonaram por Tarsila... Mário enviou-lhe todas as margaridas que conseguiu comprar na feira do Arouche e Oswald se perdeu de amores”⁵³

Oswald determinado a conquistar Tarsila, vai ao seu encontro em Paris. Era a Paris dos loucos anos vinte, que concentrava a modernidade em todos os seus aspectos; lugar de encontro e manifestação das personalidades das artes, das ciências e da política. Em meio a esse clima de inovação, romance e glamour Tarsila compõe “Auto-retrato (*Manteau Rouge*)”.



Auto-retrato (Manteau Rouge)
Tarsila do Amaral, 1923
Óleo s/tela, 73 X 60 cm.
Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: AMARAL, 2003.

⁵³ Menotti Del Picchia. Apud. AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra seu tempo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 66, 69, 77.

O célebre *Manteau Rouge*, uma criação de Jean Patou, foi usado no jantar em homenagem a Santos Dumont, oferecido pelo embaixador brasileiro Souza Dantas, para quinhentos convidados em Paris. Souza Lima relata o episódio, comentando o atraso e a sensação causada pela artista, arrebatando todos os olhares (Amaral, 2003).

Do fundo azul escuro destaca-se a figura da mulher, o recurso da luz incidente cria uma aura em torno da figura, ao mesmo tempo serve para recortá-la do fundo. O volumoso casaco vermelho envolve o corpo da personagem, segundo o tratamento geometrizar característico da pintora. A paleta abusa dos tons de vermelho para construir com cor a forma. A gola desempenha o papel principal; funciona como uma moldura, habilmente projetada, valoriza sem cercar: colo, pescoço e rosto irrompem dessa elipse. Contornos e traços fisionômicos são delineados em equilibrada dosagem: ora fortemente demarcados, ora sutilmente diluídos. Destacam-se a boca que repete o vermelho predominante do casaco, criando uma rima visual; e os olhos que recebem um tratamento esfumado, trabalhado com sombras coloridas sugerindo certa turvação do olhar. A personagem não encara o espectador, deixa-se ver, mas não se revela de todo. A pose imponente e o distanciamento provocado pelo olhar reforçam o sentimento de majestade que emana da figura.

Tarsila pinta-se bela, elegante, nobre como de fato ela era; o modelo de feminilidade encenado é o reflexo de si mesma projetado na tela.

“Se de cada pintura de Tarsila se recolhem traços, gestos, cores e formas que juntos constituem a personalidade artística da pintora, é em seus auto-retratos, explicitamente assim intitulados, que vamos encontrar a mulher moderna, ativa e ativista, que, dentro da tela, afirma sua passagem de musa a artista”⁵⁴.

⁵⁴ Lúcia Teixeira. Disponível em:
<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=749&pagina=5>

7.4. Beleza Exótica

Passional, engajada, dilacerada, heróica... A lista de atributos para definir esta artista não tem fim, tal era a dimensionalidade do caráter de Frida Kahlo (1907-1954).

Dona de uma obra autobiográfica e ideológica, Frida Kahlo concentra-se no auto-retrato para construir uma pintura visceral. Os quadros, se colocados justapostos, comportam-se como uma longa história em quadrinhos, narrando as aventuras e desventuras da personagem Frida Kahlo (inclusive, muitos deles contam com textos complementares, poemas, citações e dedicatórias). História, aliás, complexa, cheia de passagens dramáticas: o terrível acidente na juventude, os tratamentos doloridos, as limitações físicas, a maternidade frustrada. E também celebrações: um grande amor, a exuberância da natureza, as raízes mexicanas, o culto à deusa-mãe e a uma causa utópica.

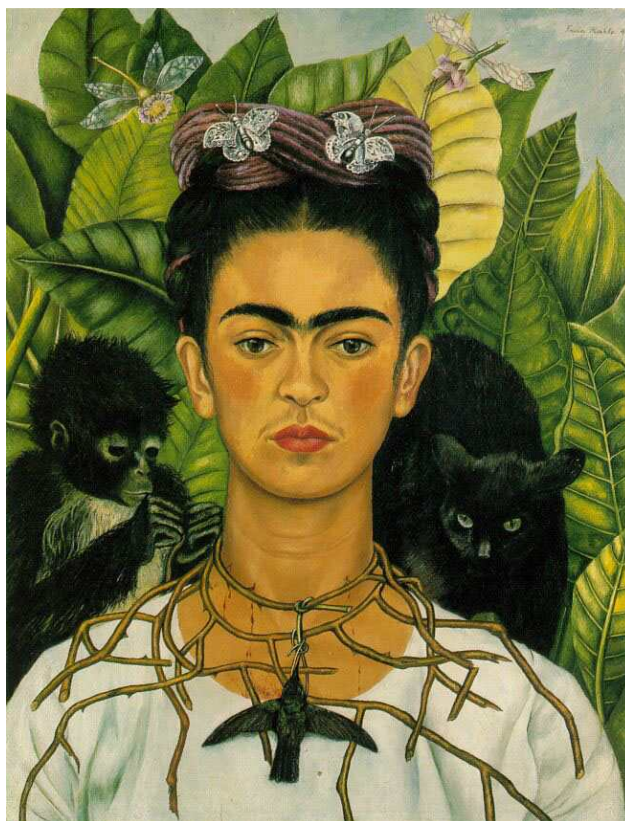
A qualidade formal e estética da obra de Frida Kahlo tem suas raízes firmemente plantadas na cultura mexicana. A arte popular, as cores, o folclore, a religião se integram sob a forma de um primitivismo autêntico e emocional. Uma estratégia que permite à artista assumir seu compromisso com a terra e com suas origens; ao mesmo tempo possibilita tratar os temas sérios (o amor, a dor, a morte) iluminados pela fantasia e ingenuidade indígenas. Soma-se ao quadro de referências, o surrealismo e o primitivismo de Gauguin e Rousseau. Contudo, a influência maior advém de Diego Rivera.

O encontro dessas duas personalidades extraordinárias resultou em uma relação arrebatadora. Ambos devotavam admiração e fascínio pela pessoa e pela obra do outro, sem margem de dúvidas. Porém, a parceria que eles formavam conjugava binômios de difícil convivência; fragilidade/vitalidade, natureza/cultura, obsessão/desprendimento, dor/gozo.

“Eles mesmos favoreciam a lenda: Kahlo porque representava o papel de heroína sofredora e instintivamente se fez de Bela para a Fera Rivera, e Rivera por sua obsessão por publicidade e seu talento como fabulador”⁵⁵.

A história desse amor está visualmente documentada na obra da artista; a união, o desespero diante da traição, a obsessão amorosa, a relação de opostos complementares e a união mística de suas almas.

“Auto-Retrato com Colar de Espinhos e Colibri” foi executado em 1940 quando a artista estava separada de Rivera e ainda ressentida com a traição de Diego com sua irmã Cristina. A essa altura, Frida Kahlo começava a tornar-se conhecida e as encomendas sucediam-se. Este trabalho pertence a uma série de auto-retratos em que celebra a si mesma e a natureza mexicana: os acessórios são extravagantes, as roupas ornamentadas, flores e pequenos animais são inseridos na composição. Porém, nada é gratuito, os elementos estão impregnados do misticismo mexicano.



Auto-Retrato com colar de espinhos e colibri
Frida Kahlo, 1940.
Óleo s/tela, 62 X 47 cm.
Harry Ransom Humanities Research Center, Austin.
Fonte: KETTENMANN, 2004.

⁵⁵ Hayden Herrera. Apud. CHADWICK, W.; COURTIVRON, I. Los otros importantes. Madrid: Cátedra, 1994, p.144.

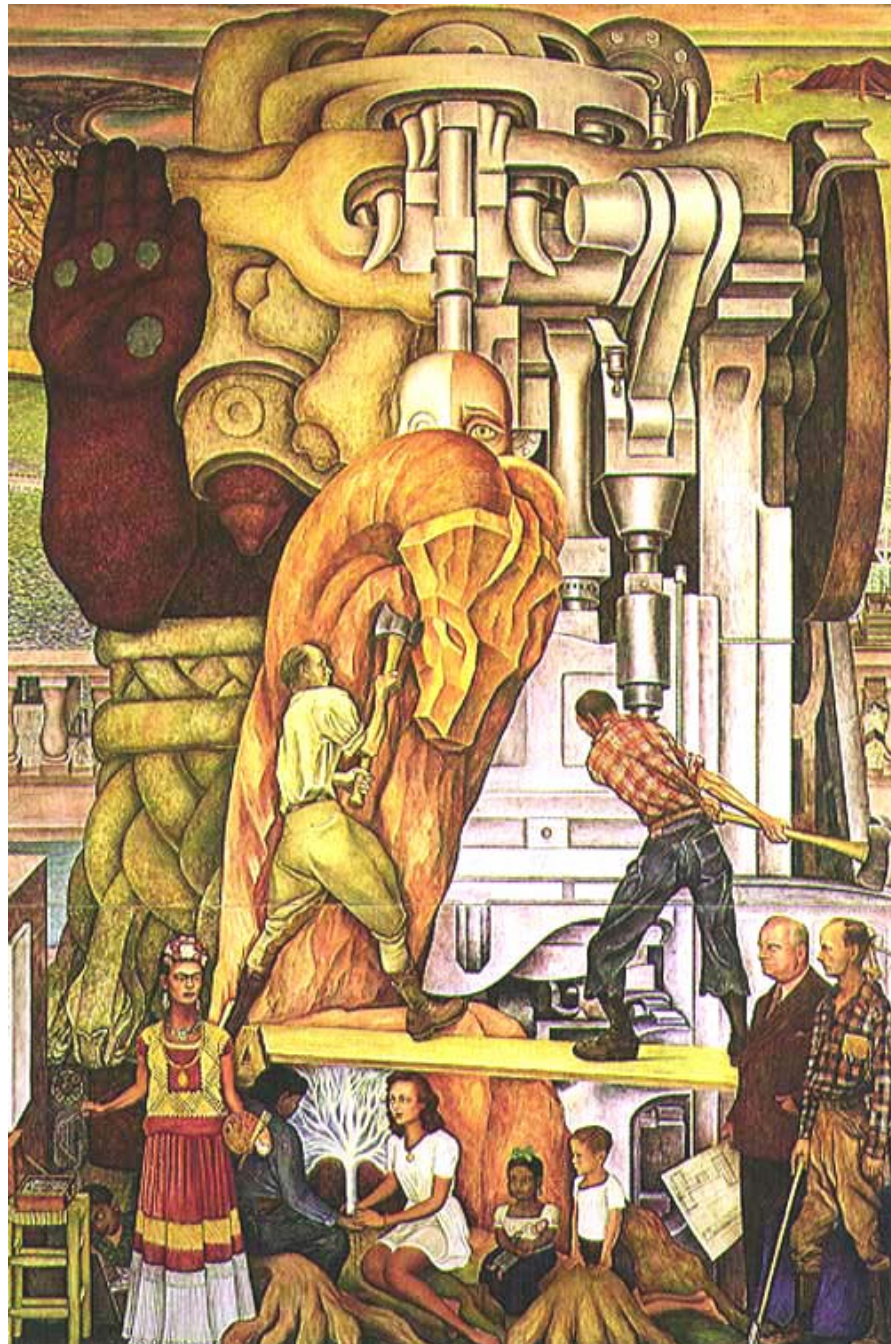
A folhagem ganhou destaque e oferece um fundo exuberante, em contraste com a seriedade e introspecção da personagem. O macaquinho, a lhe fazer companhia, está entretido com os espinhos do colar, também o gato e o pássaro preso pelo bico se amalgamam em torno do elemento de dor. Na mitologia mexicana, o macaco é o patrono da dança, representa o movimento, o desregrado, a luxúria; o gato identifica-se com o feminino, com a intuição e a independência; o colibri é o mensageiro do amor. No xamanismo, os amuletos com plumas de colibri são utilizados para atrair o amor e ajudar a ver o melhor de cada um. A simbologia dos espinhos remete à paixão de Cristo, ao sofrimento; porém nos ritos pré-colombianos, os espinhos significam, simultaneamente, dor e libertação da dor, ressurreição. Tal aspecto, mais positivo, é reforçado pela inserção das libélulas e borboletas. Ambas são símbolos de transformação, mudança, reconectam o feminino com as forças da natureza. Duas borboletas, especificamente, aludem ao par amoroso e simbolizam felicidade conjugal. Apesar da dor ainda latente, há esperanças para o casal Frida e Diego.

De fato, foi o que aconteceu. O casal retomou o casamento, no final desse mesmo ano, segundo um acordo muito particular, mas que se revelou eficiente, já que permaneceram juntos até o falecimento da artista.

Para Diego, Frida era a mulher guerreira, uma verdadeira heroína. Tanto que não hesita em inserir seu retrato junto ao mural "Balada da Revolução", no Ministério da Educação Pública, Cidade do México. Ela aparece distribuindo armas junto com a amiga Tina Modotti e Siqueiros; eles representam os artistas e a sua luta em prol de uma reforma cultural, acessível a todos e visando o restabelecimento de uma cultura mexicana própria e independente dos modelos europeus.

Contudo, sua maior homenagem à artista está configurada no painel "Unidade Pan-Americana", no *City Collage of San Francisco*. Frida está representada como artista, com sua paleta na mão; ela ocupa o centro do imenso mural,

exatamente, na transição entre a arte do sul e a do norte. A idéia geradora do projeto desenvolve-se a partir da união das expressões indígenas, mexicanas e esquimós, com o impulso criador das máquinas e da modernidade; de tal combinação surgirá a autêntica arte americana. Frida Kahlo é a artista que responde pela vitalidade das tradições nativas.



Unidade Pan-Americana Diego Rivera, 1940. Mural (detalhe). *City Collage of San Francisco*.
Fonte: <http://www.riveramural.com>

O sonho de uma arte americana, por excelência, seria realizado alguns anos mais tarde com a *Pop Art*; embora o ideal de união projetado por Rivera, assumisse outras bases.

7.5. Ícone do século XX

A *Pop Art* desencadeada por Andy Warhol e Roy Lichtenstein, ao mesmo tempo em que incorpora os temas da cultura popular, torna a arte parte integrante desta. Os temas e objetos encenados foram retirados das revistas em quadrinhos, das fotografias veiculadas pela imprensa, dos clichês das estrelas do cinema, dos cenários e dos objetos da indústria de consumo. Os artistas apropriam-se do imaginário banalizado pela cultura de massa, tratam as imagens segundo as tecnologias de produção e reprodução disponíveis, e as fazem avançar pelo o espaço artístico institucional; que, por sua vez, as disponibiliza como mais um produto para o consumo popular, num ciclo interminável (Honnef, 2004).

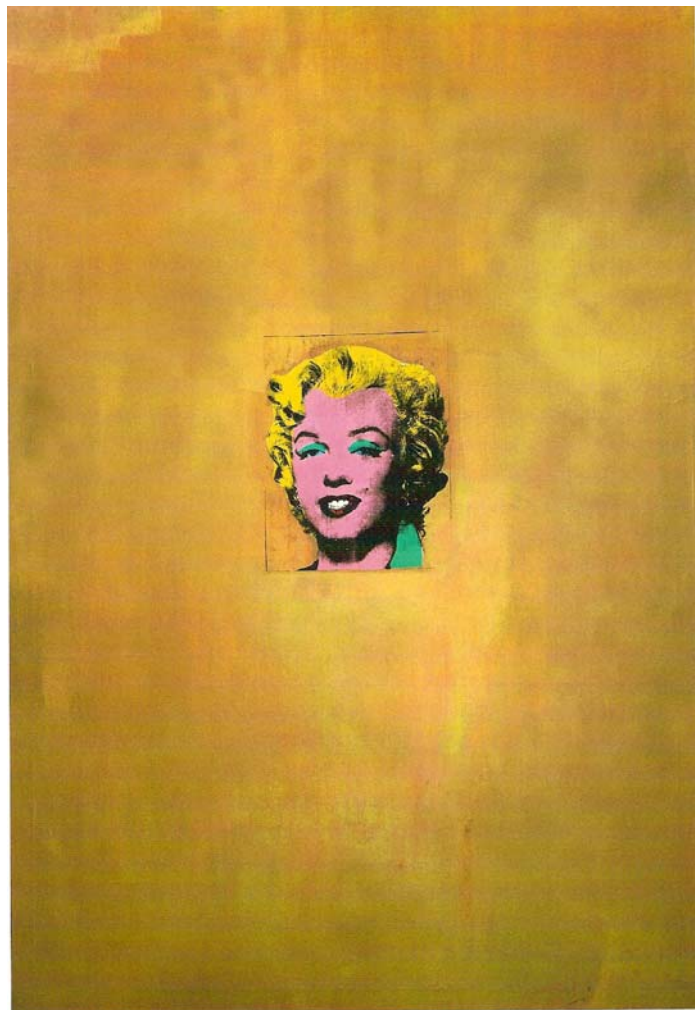
A figuração retorna com força total, também voltam as musas; agora universalmente cultuadas, graças ao cinema de Hollywood, à imprensa de moda e de celebridades. Nas serigrafias de Warhol (1928-1987) estão presentes os ícones mais festejados pela sociedade da época e que ainda perduram no imaginário como Grace Kelly, Brigitte Bardot, Liz Taylor, Ingrid Bergman, Judy Garland, Liza Minelli, Jackie Kennedy, Jane Fonda e, sobretudo, Marilyn Monroe. A atriz comparece em inúmeras séries, iniciadas após sua trágica morte.

Warhol partiu de uma foto promocional do filme "Torrentes de Paixão" de 1953, realizada por Frank Powolny, na qual Marilyn usa um vestido escuro, de decote profundo arrematado por uma gola branca. O artista enquadró o rosto em um primeiro plano, eliminando os demais detalhes. A imagem tratada é aplicada sobre papel ou tela, através de serigrafia, segundo um exercício intenso de combinação de cores e repetições, que ora enfatizam detalhes do rosto,

reforçando a sedução, ora destacam a fragilidade da personagem, através de deslocamentos e suavização dos contornos, até alcançar o desvanecimento da imagem em alusão ao desaparecimento da mulher.

Em uma outra série de 1962, Warhol concentra-se na imagem dos lábios de Marilyn, repetindo-os 168 vezes, embora a crítica tenha respondido com irritação. O conceito de redução ao mínimo suficiente da informação, ousado para a época, alcançaria outras vertentes nas artes e no design gráfico.

Marilyn Monroe Dourada, 1962, celebra a entronização definitiva do ícone ao novo advento da mitologia contemporânea. O rosto destaca-se sobre um imenso fundo, todo dourado, tal como um retábulo bizantino para uma Madona.



Marilyn Monroe Dourada
Andy Warhol, 1962.
Serigrafia e tinta acrílica s/tela.
211 X 145 cm. MOMA, NY.
Fonte: TUR, 2007.

O valor transcendente atribuído à imagem deriva da admiração do artista pelos ícones religiosos, uma faceta pouco conhecida de Warhol, que era católico praticante. "Marilyn Monroe Dourada" adquire as mesmas características de um fetiche protetor, uma imagem de onde emanam suas virtudes e seu carisma. Warhol propõe um outro olhar, para além do *sex-symbol* consagrado e insistentemente mantido pela mídia.

Esta problematização em torno da imagem de Marilyn será retomada nas séries negras, realizadas nos anos oitenta, cuja característica mais evidente é a corrosão, uma tentativa de mostrar o avesso da imagem, a profundidade que extrapola da superfície (Fabris, 2004).

O elo entre identidade e imagem também instiga a fotógrafa Cindy Sherman (1954) que em suas séries, assume diferentes papéis femininos para questionar a idéia de mulher como representação, "como um efeito do outro"⁵⁶.

Modelo e fotógrafa de sua própria produção, Sherman inicia a discussão em torno da imagem da mulher, na série "*Stills cinematográficos sem título*" realizada de 1977 a 1980, que se caracteriza pelo uso da técnica p&b e pela encenação de tipos recorrentes nos filmes americanos dos anos cinqüenta e sessenta. A artista encena diferentes personagens: estudante, dona de casa, secretária, atriz, voluptuosa, solitária, entre outras. As personagens guardam em comum a jovialidade e um ar vulnerável, instável. Embora a citação não seja direta, a imagem é uma construção; o arquétipo é facilmente reconhecido, uma vez que gestos e expressões faciais obedecem a um código pré-determinado.

Nas séries que se seguem, no início dos anos oitenta, a artista continua a explorar as relações entre imagem feminina e os meios de comunicação de massa; o diferencial fica por conta da inserção da cor, da explicitação dos artifícios de construção da imagem e da encenação de uma atitude mais

⁵⁶ Amélia Jones. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. Cit. p, 63.

independente, as personagens são mais ousadas. Se em "*stills*" o arquétipo concentra-se na garota, o foco agora é a mulher madura, evidenciada não só pelas poses mais desinibidas, mas também, pelas roupas e cortes de cabelo que ajudam a compor um tipo mais autoconfiante. As personagens de Cindy Sherman parodiam modelos de feminino que circulam nos seriados e telenovelas, nas revistas de moda, nos pôsteres centrais das revistas masculinas e inclusive nos cânones de beleza instituídos, como Marilyn Monroe, por exemplo.



Sem Título
Cindy Sherman, 1982.
Fotografia, 39,2 x 23,2 cm.
MOMA, Nova York.

Fonte: www.josephklevenefineartltd.com/newsite/ShermanMonroe.htm

Sherman, provavelmente, partiu de uma série de fotos realizadas entre 1958 e 1960, na época em que Marilyn tentava fugir do estereótipo da loira burra, explorado nas comédias, para assumir personagens mais complexas, buscando

demonstrar seu talento em papéis dramáticos. Essa nova faceta aparece, por exemplo, nas fotos realizadas por Eve Arnold, durante as filmagens de “Os desajustados”, com parte das locações no deserto de Nevada, mostrando a atriz mais despojada; em jeans, tricôs, sem os excessos de maquiagem, jóias e brilhos costumeiros. Uma Marilyn mais intimista é dada a ver, sendo que, para muitos, essa nova imagem é até mais sensual.

Contudo, a Marilyn Monroe encenada por Cindy Sherman, apesar da simplicidade das roupas e acessórios, não tem a naturalidade pretendida no original; a fotógrafa encena a personagem acuada, fragilizada e deixa transparecer o drama por trás do mito.

Marilyn Monroe, o símbolo incontestável da feminilidade do século XX, continua presente e revisitada na obra de diversos artistas. A exposição internacional e itinerante, “*Marilyn Monroe – Life as a Legend*”, que inaugurou na Alemanha em 2006, reúne aproximadamente oitenta artistas, com mais de trezentos trabalhos em torno da musa, devendo encerrar em 2008, nos Estados Unidos. Os trabalhos exploram técnicas diferenciadas e cobrem uma longa linha de tempo; desde as primeiras fotos de Tom Kelley, 1950, para *Playboy*, passando pelos principais fotógrafos que acompanharam a carreira da atriz, os artistas da *Pop Art*, até alcançar os contemporâneos Yasumasa Marimura e Antonio de Felipe, por exemplo.

Considerações

Os modelos de beleza feminina do século XX ganham visibilidade e atingem a escala global em função dos meios de comunicação de massa. O cinema de Hollywood e a indústria da moda foram os principais responsáveis pela construção e disseminação dos novos cânones, verificando-se uma maior participação feminina no processo de construção, em função da adesão da mulher à cultura voltada para a aparência.

Nas primeiras décadas do século, o envolvimento e o comportamento das mulheres artistas foi tão responsável pela construção de modelos alternativos, quanto as imagens propostas por elas. Tarsila do Amaral, Tamara de Lempicka e Frida Kahlo são exemplos nas artes plásticas; assim como a postura e a produção de Coco Chanel e Elsa Schiaparelli na área da moda e, ainda Greta Garbo e Marlene Dietrich, no cinema. Essas artistas foram mais do que simples modelos de beleza e talento, elas introduziram um novo modo de ver a mulher, como donas de si mesmas, emancipadas e competentes.

Em tempo de guerra convocam-se *pin ups*, modelos de beleza e sensualidade, eleitas para compensar as frustrações e elevar o moral das tropas. Elas enfeitam os calendários, os cartazes publicitários, recheiam as páginas de quadrinhos e saltam do papel para as telas com Rita Hayworth, Ava Gardner e Marilyn Monroe, por exemplo, só para citar algumas de uma lista imensa. Musas que a provocação da *Pop Art* ajudou a consagrar, levando-as das telas cinematográficas para as telas pictóricas e daí para os espaços institucionais, eternizadas no imaginário de eruditos e populares.

O exercício iniciado pela Pop Art segue junto às estéticas reconhecidas como pós-modernas; as experimentações que se mantêm figurativas ora revisitam modelos de beleza tradicionais ou de um passado recente (mesclando fontes diversas), ora ultrapassam os modelos existentes, propondo novos ícones para novos ambientes, como Lara Croft – a musa virtual.

CONCLUSÃO

“Para criar novas imagens de si próprias as mulheres tiveram de aprender a adotar e a cultivar novas atitudes para consigo próprias, para com seus corpos e para com o seu lugar na sociedade”⁵⁷

E foram muitas as que conseguiram vencer as barreiras e projetar o seu olhar no cenário artístico. Embora o panorama tradicional da história da arte tenha insistido em “esquecê-las”, mantendo categorias divisionistas e critérios ideologicamente comprometidos com o discurso dominante.

Graças ao trabalho laborioso, principalmente das mulheres pesquisadoras, os nomes e as obras são dados a conhecer. Alguns, já são consagrados entre os valores mais célebres do universo das artes: Artemísia Gentileschi, Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée-Lebrun, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Camille Claudel, Kathe Kollwitz, Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Niki de Saint Phalle, Alice Neel. Outros nomes, de talento reconhecido e carreira modesta, integram a vasta galeria de “artistas desconhecidos” e vêm sendo resgatados devido ao olhar mais abrangente dos estudos culturais.

A expansão da idéia de cultura e a concepção da história como narrativa promoveu a valoração dos grupos particulares, em locais e períodos específicos. Nesse contexto surgiram os trabalhos sobre gênero, minorias, hábitos e costumes: História das Mulheres, Imagens da Mulher, História da Beleza, Mulher, Arte e Sociedade são obras referenciais e determinantes para todos aqueles empenhados em recuperar a herança feminina e contar a história segundo outras perspectivas.

Donas da Beleza adotou o olhar e a produção artística feminina para contar uma parte dessa história; centrada nas imagens e nos modelos de beleza vigentes ao longo do século XX. Esse período compreende o acesso definitivo a

⁵⁷ Anne Higonnet. Apud. DUBY, Georges e PERROT, Michelle. História das mulheres – O século XX, Porto: Afrontamento, 1991, p. 427.

uma formação aprimorada, participação ativa junto as novos meios de produção cultural e apropriação visual de si mesmas. As mulheres não só começaram a produzir as imagens do feminino como questionaram as imagens que vinham sendo feitas.

Madona, Sedutora e Musa constituem arquétipos femininos predominantes e recorrentes no imaginário ocidental, embora evoluindo do caráter sacro para o profano, as suas referências e objetivos permaneceram constantes. Do ponto de vista masculino, a grande maioria das representações incorpora apenas inovações estéticas, os tipos ganham os contornos e as feições contemporâneas, segundo as técnicas e os suportes disponíveis. O olhar feminino será responsável pela reformulação e recuperação dos arquétipos afinados com a feminilidade, as artistas vão incorporando às imagens, atitudes e modelos tomados a partir de vivências reais e não idealizadas; daí decorre a transformação dos temas tradicionais e uma nova visibilidade vai sendo dada a conhecer, inclusive promovendo o reconhecimento de outras categorias, como a menina e a mulher madura, modelos estigmatizados por um olhar predador ou depreciativo.

Integram este painel visual trajetórias peculiares, talentos e estilos diferenciados advindos dos círculos europeu, norte-americano e latino. Do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, Paris concentra o destino obrigatório para aspirantes, de ambos os sexos, a uma carreira artística. As academias Julian e Colarossi oferecem cursos específicos para senhoritas, proporcionando, finalmente, o acesso às aulas de desenho de modelo vivo. Também nessa época, abrem-se os primeiros ateliês coletivos de mulheres; são espaços de produção, discussão e visibilidade de obras e artistas.

As pintoras começam a ser aceitas no “Salão de Paris”, principalmente nas modalidades gênero, natureza morta e retrato, temáticas preferidas e estimuladas pela Academia. Contudo, será a convivência com os artistas alinhados às vanguardas modernas, que permitirá às mulheres artistas a

experimentação com temas tabus e a ensejar representações do corpo feminino que marcam sua presença física na esfera social e dão suporte às suas reivindicações.

As diferenças nos modos de ver são significativas e traduzem peculiaridades próprias da divisão sexual protagonizada pela sociedade. O espaço de representação do feminino encenado pela mulher atém-se ao ambiente privado, ou a um entorno restrito, enfatizando vivências pessoais. Destaca-se na produção artística feminina a compreensão intimista dos temas e a abordagem que não refuta as implicações sociais e as problemáticas inerentes ao seu sexo. As imagens concebidas pelas artistas colocam a mulher no centro da cena, não como mero objeto do olhar do outro, ou como passiva expectadora, mas como sujeito ativo, competente e dignificado.

A propaganda de guerra retoma arquétipos tradicionais e põe em circulação imagens de mulheres que encarnam os valores do lar e da nação defendidos pelos aliados; *pin ups* são convocadas para elevar o moral das tropas. Estas representações coexistem com aquelas realizadas pelas artistas engajadas que dão a ver a precariedade das condições em que se encontram a mulher operária, as mães enlutadas, as crianças e os velhos abandonados. A beleza de umas contrasta vivamente com a feiúra comovente de outras.

As pressões econômicas, políticas e culturais causam o rompimento com os modelos existentes e fazem avançar os movimentos que apelam pelo reconhecimento das identidades sociais dos sujeitos. O feminismo desempenhou papel preponderante nas mudanças conceituais e formais que emergem com a pós-modernidade. As questões em torno da sexualidade da mulher trazem à tona representações/apresentações que visam desmistificar os sistemas de classificação e regulamentação impostos ao corpo feminino. A iconologia de ruptura, forjada e liderada pelas artistas norte-americanas, espalha-se para os demais continentes.

A produção artística mais recente concentra sua intervenção sobre os discursos e a representação da sexualidade. Entre as inúmeras tendências que despontam, destaca-se a apropriação irreverente da imagética tradicional, seja para criticar os seus significados ou para atribuir-lhes novos sentidos. O propósito dessas operações seletivas e produtivas é deliberadamente provocativo. As imagens são contestadoras, ambíguas, ultrapassam a noção de fruição contemplativa e harmônica, para alcançar um olhar diversificado, capaz de compreender e interpretar a complexidade dos processos que envolvem a mulher na contemporaneidade.

É este outro olhar sobre a arte e as interrogações que ele suscita o que **Donas da Beleza** deixa como legado. Grande parte da produção artística feminina ainda permanece à espera de pesquisa que lhe faça justiça. Este trabalho oferece um panorama geral, porém as lacunas devem ser preenchidas. Enfoques regionalizados, privilegiando as artistas brasileiras e latinas; abordagens que compreendam outras modalidades do fazer artístico, como a incursão e a apropriação das novas tecnologias, devem conduzir novas trajetórias pelo universo das imagens femininas.

BIBLIOGRAFIA

1. História das Mulheres, História da Arte e História do séc. XX.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres**, Vol.1, 2, 3, 4, 5. Porto: Afrontamento, 1990.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Imagens da Mulher**. Porto: Afrontamento, 1992.

EISLER Riane. **El caliz e la espada: nuestra historia, nuestro futuro**. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial, 1990.

_____. **O Prazer Sagrado: sexo, mito e política do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, Arte y Sociedad**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle. **Los otros importantes: Creatividad y relaciones íntimas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

CHICAGO, Judy. LUCIE-SMITH, Edward. **Women and art**. Vancouver: Raincoast Books, 1999.

CLEMENT, Clara. **Women in the fine arts: from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.** EBook. Disponível em: www.gutenberg.net

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). **Representações do Feminino**. Campinas, SP: Ed. Átomo, 2003.

HERRERA, Hayden. **Bella para la Bestia**. In: CHADWICK, W.; COURTIVRON, I. Los otros importantes. Madrid: Cátedra, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Cia. Letras, 1995.

JACOBINA, Eloá e KÜHNER, Maria Helena. **Feminino Masculino – no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

KLEIN, Jennie. **Maternal Methaphors**. Disponível em: www.myrelchernick.com/maternalmetaphors/Jenniertext.htm

- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- MAYAYO, Patrícia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003.
- NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth – Century Art and Society**. London: Thames and Hudson, 1991.
- _____. **Women, Art, and Power and Other Essays**. New York: Harper & Row, Publishers, 1988.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007
- PISCHEL, Gina. **História Universal da Arte**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art**. London: Routledge Classics, 2003.
- PORQUERES, Bea. **Reconstruir una tradición: Las artistas em el mundo occidental**. Colección Cuadernos Inacabados, nº. 13. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. **Histórias do Cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.
- PLANT, Sadie. **Mulher Digital**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1999.
- SALLMANN, Jean-Michel. Dissidências: Feiticeira. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres**, Vol. 3. Porto: Afrontamento, 1991.
- SIMIONI, Ana Paula. **Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil**. Rev. Bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 17 , n. 50, 2002 Disponível em: <http://www.scielo.br>
- SHERIFF, Mary. **The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art**. In: The Art Bulletin, Dec, 1997. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v79/ai_20824282
- SLEDZIEWSKI, Elizabeth. **Revolução Francesa: a viragem**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres**, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991.
- TEIXEIRA, Lúcia. **As sete faces da musa**. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=749&pagina=5>
- TIBURI, Márcia. **Toda a beleza é difícil**. Disponível em: http://www.antroposmoderno.com/ant.php?id_articulo=709#
- VENTURI, Gustavo; RECAMÀN, Marisol; OLIVEIRA, Suleli de (orgs.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

WALKOWITZ, Judith. **Sexualidades Perigosas**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres*, Vol. 4 Porto: Afrontamento, 1991.

2. Teoria da arte e das imagens.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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

BODEI, Remo. **As formas da beleza**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. **O poder simbólico**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAMARGO, Nelly. **Mídia e Mulher: Criando ou Reforçando estereótipos? Um estudo de caso**. I Simpósio de Comunicação e enfermagem, São Paulo: Ed. USP, 1998.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHIPP, Herschel B. **Terias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CROCE, Benedetto. **Breviário de estética**. São Paulo: Ática, 2001.

CUBERO, Alejandra Val. **La percepción social del desnudo feminino en el arte**. Madrid: Minerva Ediciones, 2003.

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

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O que é beleza**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2004.

FER, Briony (et al.). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FLETCHER, Jane. **Uncanny Resemblances**. Disponível em:
<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/fletch.htm>

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANSCINA, Francis (et al.). **Modernidade e Modernismo** - Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GARB, Tamar. **Gênero e Representação**. In: FRANSCINA, Francis (et al.). **Modernidade e Modernismo** - Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2002.

HARRISON, Charles (et al.). **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HIGONNET, Anne. **Mulheres e Imagens**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres**, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991.

_____. **Los mitos de la creación**. In CHADWICK, Whitney, COURTIVRON, Isabelle (org.). **Los otros importantes**. Madri: Cátedra, 1994

HOGARTH, Burne. **O Desenho Anatômico sem dificuldade**. Singapura: Evergreen, 1998.

HUYSEN, Andréas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

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

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Ensaio Filosófico**. São Paulo, Cultrix, 1971.

LEITE, Iolanda Lourenço. **Gênero, família e representação social da velhice**. Londrina: Eduel, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura**. Vol.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

_____. **Ars Erotica**. Lisboa: Livros e Livros, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2002.

NEAD, Lynda. **El desnudo feminino: Arte, obscenidade y sexualidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

NOCHLIN, Linda. **El realismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. **Representing Women**. New York: Thames and Hudson, 1999.

NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

OLIVEIRA, João Vicente. **A humanização da arte: Temas e controvérsias em filosofia**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo, Martins Fontes: 2000.

_____. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates, 99)

STIGGER, Verônica. **A arte moderna: do mito ao rito**. Disponível em: www.cesa.art.br/revistas/vol_14s2-2005/01.pdf

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WOOD, Paul (et al.). **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

ZUFFI, Stefano (org). **Arte y Erotismo: la fascinante relación entre arte y eros**. Milán: Electa, 2001.

3. Moda, Corpo e Beleza feminina.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

- BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CASSEL, Justine; JENKINS, Henry **From Barbie to Mortal Kombat**. London: MIT Press, 2000.
- CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Ed. Esfera, 2002.
- COUTO, Edvaldo Souza. **O homem satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica**. Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 2000.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ETCOFF, Nancy. **A Lei do Mais Belo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- FAUX, Dorothy Schefer (org.). **Beleza do Século**. São Paulo: Cosac & Naify. 2000.
- FONTANEL, Béatrice. **Espartilhos e Sutiãs**. Rio de Janeiro: GMT ed., 1998.
- HELFORD, Elyce Rae. **Fantasy Girls**. USA: Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2000.
- LAVÉR, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- LIRA, Bernadete; GARCIA, Wilton (org.). **Corpo e cultura**. São Paulo: ECA-USP, 2001.
- MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.
- MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORRIS, Desmond. **A mulher nua: um estudo do corpo feminino**. São Paulo: Globo, 2005.
- MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. **A moda no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2000.
- NOCHLIN, Linda. **Bathers, Bodies, Beauty: the visceral eye**. Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- PALOMINO, Erika. **A moda**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2003.
- PIRES, Beatriz. **Corpo como suporte da arte**. São Paulo: SENACSP, 2005.

PRICE, Janete; SHILDRICK, Margrit. **Feminist Theory and The Body**. New York: Routledge, 1999.

PRIORE, Mary Del. **Corpo a Corpo com a Mulher**. São Paulo: SENAC, 2000.

SACCÁ, Lucilla **O corpo como experimento**. Revista Nossa América, Nº. 23, 2006.
Em: <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/index.html>

SANT'ANNA, Denise B. **Corpos de Passagem**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. (org.). **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar do Renascimento aos dias de hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WALKER, Rebecca (org). **Body Outlaws**. Seattle: Seal Press, 2000.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos: moda e modernidade**. Lisboa: Edições 70, 1989.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

4. Comunicação, Cultura, Tecnologias de Informação.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Culturas Híbridas**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernest. **Antropologia Filosófica**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

_____. **Linguagem e Mito**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CESNIK, Fábio de Sá, BELTRAME, Priscila Akemi. **Globalização da Cultura**. Barueri, SP: Manole, 2005.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno: modos e versões**. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

COSTA, Rogério. **A cultura digital**. São Paulo: Publifolha, 2002.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DE MASI, Domenico (org.). **A sociedade pós industrial**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

DENCKER, Ada de Freitas Maneti; DA VIÁ, Sarah Chucid. **Pesquisa empírica em ciências humanas** (com ênfase em comunicação). 2. ed. São Paulo: Futura, 2001.

DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

DUARTE, Fábio. **Global e local no mundo contemporâneo: integração e conflito em escala global**. São Paulo: Moderna, 1998.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed UNESP, 2005.

HALL, Edward. **Más allá de la cultura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **A Sociedade Global**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Enigmas da modernidade–mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Teorias da Globalização**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade electrónica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997. (Coleção Mediações)

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LEÃO, Lúcia (org). **INTERLAB: Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **O que é o Virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

LITTLEJOHN, Stephen W. **Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

LIMA, Venício de. **Mídia Teoria e Política**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 7. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Ed. USP, 1993.

_____. **O quarto iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A produção social da loucura**. São Paulo: Paulus, 2003 (Comunicação)

_____. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **O escavador de silêncios: formas de construir e de desconstruir sentidos na comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004. *Novas Teorias da Comunicação II*.

_____. **O espelho e a máscara: o enigma da comunicação no caminho do meio**. São Paulo: Discurso Editorial / Ijuí / Editora Unijuí, 2002. *A Comunicação, I*.

_____. **Quem manipula quem? Poder e massa na indústria da cultura e da comunicação no Brasil**. Petrópolis: RJ, Vozes, 1986.

_____. **Sociedade tecnológica**. São Paulo: Scipione, 2002.

_____. (org). **A linguagem da sedução: a conquista da consciência pela fantasia**. São Paulo: COM-ARTE, 1985.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, Ciência e Religião**. Lisboa: Edições 70, 1984.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

MORIN, Edgar. **Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PARENTE, André. **Imagem – Máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. (org). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PAVIANI, Jayme. **Cultura, Humanismo e Globalização**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2004.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Editorial Presença: 1994.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas; BENTZ, Ione Maria Ghislene; PINTO, Milton José (org.). **Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas**. Petrópolis, RJ: Vozes / COMPOS, 1999.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- SILVA, Dinorá Fraga; FRAGOSO, Suely (org.). **Comunicação na Cibercultura**. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2001.
- SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SOARES, Ismar de Oliveira. **Sociedade da informação ou da comunicação?** São Paulo, Cidade Nova, 1996.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. 4. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.
- SOUZA, Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- VOLPATTO, Rosane. **Ritos e Mitos**. Disponível em:
<http://www.rosanevolpatto.trd.br/Pachamama.html>
- WIENER, Nobert. **Cibernética: ou controle e comunicação no animal e na máquina**. São Paulo: Polígono e Universidade de São Paulo, 1970.
- _____. **Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1968.
- YOUNG, Robert. **Desejo Colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZAOUAL, Hassan. **Globalização e Diversidade Cultural**. São Paulo: Cortez, 2003.

Referências Visuais

1. Portais de Artes, Museus, Galerias e Artistas:

www.artcyclopedia.com
ambrambilla.blaz.com.br
www.arerotismo.com
www.artesur.com
www.art-forum.org
www.artistasplasticoschilenos.cl
www.colarte.arts.co
www.coleccioncisneros.org
www.corospintados.com.br
www.historiadaarte.com.br
www.latinartmuseum.net
www.masp.art.br
www.museuvirtual.com.br
www.nmwa.org
www.pintoresfamosos.com.br
www.pinturabrasileira.com
www.portaldearte.cl

2. Catálogos de Museus, Exposições e Livros de Artistas:

A Pintura no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1994.

AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo.** São Paulo: Ed. USP, Perspectiva, 1975.

ARAÚJO, Olívio Tavares (org.). **Dor, Forma, Beleza: A representação criadora da experiência traumática.** São Paulo: Stilgraf, 2005. Pinacoteca do Estado, Jul. / Set. 2005.

ARNOLD, Matthias. **Henri de Toulouse-Lautrec: O teatro da vida.** Colônia: Taschen, 1991.

AYALA, Walmir (org.). **Museu Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro: Colorama. 1984.

BARDI, Pietro Maria (org.). **Gênios da Pintura.** Vol. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,10. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARDI, Pietro Maria (et al.). **Arte no Brasil.** São Paulo : Abril Cultural, 1982.

BARROS, Regina Teixeira (org.). **Henry Moore: Uma retrospectiva.** São Paulo: Graphbox, 2005. Pinacoteca do Estado, Abr./Jun. 2005.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço.** São Paulo: Ed.34; Edusp, 2006.

- BECKS-MALORNY, Ulrike. **Paul Cézanne: O pai da Arte Moderna.** Colônia: Taschen, 2001.
- BELL, Julian (org.). **Five Hundred Self-Portraits.** Phaidon: New York, 2006.
- BENKE, Britta. **Georgia O' Keeffe.** Colônia: Taschen, 2000.
- BERGER, John. **Dürer.** Colônia: Taschen, 1998.
- BOYER, Marie-France. **Culto e Imagem da Virgem.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BRANDSTÄTTER, Christian. **Klimt e a moda.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BROCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt: O mistério da aparição.** Colônia: Taschen / Paisagem, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu (org.). **Erotica: Os sentidos na arte.** São Paulo: Associação de amigos do CCB BSP, 2005. Centro Cultural Banco do Brasil Out./Jan. 2006.
- Corpos Pintados:** Catálogo da Exposição. São Paulo: Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2005. OCA Mai./ Jul. 2005.
- DUONG, Anh. **(Self) Portraits.** New York: Assouline Publishing, 2001.
- ESSERS, Volkmar. **Henri Matisse: Mestre da Cor.** Colônia: Taschen, 1991.
- FALK, Gaby. **HR Giger ARh+.** Colônia: Taschen / Paisagem, 2004.
- FEIST, Peter. **Pierre-Auguste Renoir: Un sueño de armonía.** Colônia: Taschen, 2001.
- FERRARA, Lidia. **Reclining Nude.** London: Thames & Hudson, 2002.
- FORTY, Sandra. **The World of Art.** London: PRC Publishing, 1998.
- GEISEL Jr. **Contando a arte de Djanira.** São Paulo: Noovha América, 2004.
- GROSENICK, Uta (org.). **Mulheres artistas: nos séculos XX e XXI.** Colônia: Taschen, 2005.
- GRASSINGER, Dagmar; PINTO, Tiago, (org). **Deuses Gregos.** São Paulo: Pancron, 2006. Fundação Armando Álvares Penteado, Ago./Nov.2006.
- GUIMARÃES, Birgith (trad.) **Paul Gauguin.** Londres: Sirrocco/Lisma, 2005.
- HAGEN, Rainer; HAGEN, Rose-Marie. **Francisco Goya.** Colônia: Taschen, 2005.
- HARRIS, Ann S.; NOCHLIN, Linda. **Women Artists: 1550 -1950.** New York: Los Angeles County Museum of Art, Alfred A. Knopf, 1976.
- HONNEF, Klaus. **Pop Art.** Colônia: Tashen/Paisagem 2004.

KETTERNMANN, Andréa. **Frida Kahlo: Dor e Paixão**. Colônia: Taschen/Paisagem, 2004.

LORENÇO, Maria Cecília (org.). **Pinacoteca do Estado: Catálogo Geral de Obras**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1988.

Madonas, Catálogo. Lisboa: Lisma, 2006.

NÉRET, Gilles. **Gustav Klimt**. Colônia: Taschen, 1993.

_____. **Tamara de Lempika**. Colônia: Taschen, 2001.

_____. **Balthus: O rei dos gatos**. Colônia: Taschen, 2004.

_____. **Auguste Rodin: Esculturas e Desenhos**. Colônia: Taschen / Paisagem 2005.

PIGNATTI, Terísio. **O Desenho: De Altamira a Picasso**. São Paulo, Abril, 1982.

RENNER, Rolf Günter. **Edward Hopper**. Colônia: Taschen, 1992.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. **Kathe Kollwitz**. São Paulo: Ed. USP, 2004.

SCHURIAN, Walter. **Arte Fantástico**. Colônia: Taschen, 2005

STEINER, Reinhard. **Egon Schiele: A alma nocturna do artista**. Colônia: Taschen, 1993.

STERLING, Susan Fisher. **Women Artists**. New York: Abbeville Publishing, 1995.

STOCKLER, Mari. **Meninas do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STREMMEL, Kerstin. **Realismo**. Colônia: Taschen, 2005.

TARASANTCHI, Ruth; MONTES, Maria Lúcia (org.). **Mulheres Pintoras: a casa e o mundo**. São Paulo: Graphbox, 2004. Pinacoteca do Estado Ago./Out. 2004.

TARTUFERI, Ângelo. **Michelangelo: pittore, scultore e architetto**. Roma: A.T.S., 1993.

THOENES, Christof. **Rafael**. Colônia: Taschen, 2005.

THOMAS, Denis. **Os Impressionistas**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

TORRES, Sylvia. **Contando a arte de Tarsila do Amaral**. São Paulo: Noovha America, 2005.

TUR, Juan-Ramón (org.). **Warhol**. Barueri SP: Girassol, 2007.

WALTHER, Ingo F. **Vicent Van Gogh: Vision et réalité**. Colônia: Taschen, 1990.

WARNCKE, Carsten-Peter. **Pablo Picasso**. Colônia: Taschen / Borders Press, 1998.

WEIERMAIR, Peter (org). **The Nude, ideal and reality:** from Neoclassicism to today. Florence: Artificio Skira, 2004. Bologna, Galleria d'Arte Moderna. Jan./May 2004.

WIEDERMANN, Julius. **Digital Beauties.** Colônia: Taschen, 2004.

WOLF, Norbert. **Ernst Ludwig Kirchner.** À beira do abismo do tempo. Colônia: Taschen, 2003.

ZÖLNER, Frank. **Leonardo.** Colônia: Taschen, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)