

**ARTE E MULHER: ALGUMAS LEITURAS DE CONTEXTO**Maria Lucila Horn<sup>1</sup>**Resumo**

Tendo como pressuposto que não existe sociedade sem imaginação simbólica, podemos supor que a arte ainda está ligada a vida. Muito embora, algumas vezes chegamos a pensar que a vida não viva mais "a arte". A partir deste pensamento, de que a arte está ligada à vida e a imaginação simbólica de uma determinada cultura, que a arte é produção de uma sociedade, este artigo propõe uma primeira leitura para o assunto em questão a relação entre sociedade e imaginário, buscando construir uma iconografia do corpo feminino, como mensagens para além do verbal.

O corpo e sua representação, aqui são textos onde se pode ler questões culturais, sociais, históricas, políticas, onde se faz a representação da mulher na história da Arte – corpos nus e corpos vestidos; a arte como representação da intimidade e a docilização dos corpos; e a mulher artista e as condições de acesso das mulheres à cultura.

**Palavras-chaves:** arte; mulher; imaginária; sociedade; representação

**Abstract**

Starting on the principle that it doesn't exist society without symbolical imagination, is easy to suppose that art is not connected with life yet. Otherwise, we sometimes think that life doesn't live "the art" anymore. On the way of this thinking, art is linked on life and on a symbolical imagination of one specific culture, is that art is the production of a society, this article propose a first lecture of the subject in question, the relation between the society and the imaginary, trying to construct an iconography of feminine body, as messages away by verbal. The body and its representation, here are texts were is possible to read cultural, social, historical, political questions, and were the woman representation is made on Art History – covered or not covered bodies; the art as a representation of the privacy and harmony of the bodies; the woman as artist and her access conditions to the culture.

O corpo e sua representação são textos onde se podem ler questões culturais, sociais, históricas, políticas, tendo claro que, toda a forma de representação artística não pode estar separada de seu tempo e das exigências de uma determinada sociedade na qual sua linguagem se sustenta. Conforme Castoriadis (1982: 176), "a história é impossível e inconcebível fora da imaginação *produtiva* ou *criadora*, do que nós chamamos o *imaginário radical* tal como se manifesta ao mesmo tempo e indissolivelmente no *fazer* histórico, e na constituição, antes de qualquer racionalidade explícita, de um universo de *significações*".

**A representação da mulher na história da Arte**

Podemos fazer algumas pontuações sobre a representação da "mulher" no decorrer da história e como primeiro passo proponho que revisitemos a "Pré-história", onde em lugares de difícil acesso, os "artistas" faziam magia com alta artezania, com noções de proporção, anatomia, geografia. Quando o corpo humano aparecia tinha sentido mágico. As Vênus são memória de um período onde a necessidade de preservação da espécie estava colocada sob

---

<sup>1</sup> Maria Lucila Horn é graduada em Artes Plásticas, especialista em Arte e Ciências Humanas e Mestranda do programa de Educação e Cultura da DAPE – FAED – UDESC, além de lecionar a disciplina de Arte na Educação no curso de Pedagogia da Faculdade de Educação - FAED – UDESC.

responsabilidade da mulher, a mágica é integral (corpo e alma), o que a magia pretende é a duplicação, exaltando no corpo feminino o poder da gestação. Os touros e as Vênus mostram uma forma de ver o mundo. Segundo Muraro<sup>2</sup>, *ao contrário da mulher, que possui o "poder biológico", o homem foi desenvolvendo o "poder cultural" à medida que a tecnologia foi avançando.* Vemos nesta afirmação uma visão de sociedade, onde de alguma forma o papel da mulher se estabelecia diferentemente das culturas patriarcais, nestas sociedades a cultura era ainda cooperativa, porém analisando a colocação de Muraro, percebemos que a mulher perde espaço cultural cooperativo na medida que o homem passa a dominar a sua função biológica.

Já na arte egípcia, onde o desejo pela imortalidade sugere a manutenção da ordem "cósmica", onde os mortais agem e o faraó é, a eternidade é para poucos, para os que armazenavam os grãos e conhecem o calendário. Na expressão artística do Egito a conservação do corpo está ligada a imortalidade, a função da arte é escapar da morte transformando a matéria. As mulheres aparecem quase sempre vestidas e tanto o homem comum como a mulher comum não são representados com individualidade, as figuras obedecem a cânones estéticos rígidos obedecendo a lei da frontalidade. O homem aparece como o responsável pela caça, pela força e guerra, a mulher representa a parceira, o que demonstra a forma de pensar o homem e a mulher neste período.

Pensar sobre o ideal do corpo na Grécia antiga, nos leva a perceber que o corpo idealizado neste outro fragmento da história é o corpo masculino, a predominância da beleza é masculina, as figuras femininas são representadas com corpo de homem, em grande medida vestidas.

E se formos a Arte medieval, a porta de entrada para o pecado, onde o pecado é fundamentado na religião (bíblia), e a imagem da mulher ideal é a virgem. Cabe ressaltar a forte construção da identidade feminina contemporânea, pautada em todas as leituras até aqui insinuadas. Encontramos a exaltação a beleza da mulher somente a partir do Renascimento, porém a mistura de arte e ciência onde a "beleza" feminina é positivada, mostra uma mulher que é bela e está à mercê de alguém, no caso um homem. A mulher é a mais bela e a mais bela é a mulher amada. No renascimento a beleza passa a ser exterior, a mulher passa a ter importância social, pelo poder de sedução.

Do Século XV - XVII, com a corte, aparece uma busca do individual (a privacidade) que constroem as identidades, na arte aparece o estilo, e a representação da civilidade (diferenças entre o que é próprio e impróprio: etiqueta, instrução, busca da fama através de retratos feitos por grandes artistas), aparece também a emergência de uma nova linguagem: **o corpo nu** - beleza do mundo/quadros de Adão como metáfora do homem do renascimento, um mundo masculino, hétero, branco e cristão na lógica burguesa, e **o corpo vestido** - com roupas especiais para cada ocasião e para cada profissional. Em relação as mulheres, passa-se a atribuir o estatuto de beleza, sensualidade, este é o limite, onde os detalhes informam a posição social, os objetos passam a ser representação de sentimentos (reliquias religiosas dão lugar as reliquias profanas ligadas a afetividade e penetrados pela fé católica), se estabelece uma gramática do indivíduo.

A disciplina é cada vez mais forte, principalmente a partir do século XVIII. Docilidade e sociedade disciplinar estão em questão, se amplia a partir do renascimento o caráter antropocêntrico europeu masculino. É a emergência do eu psicológico, a retórica da "autonomia" que se dá nos ambientes e objetos, nos sentimentos e afetos. Neste campo da introspecção e intimidade, Chartier nos possibilita pensar sobre a aquisição da

---

<sup>2</sup> *In*: KRAMER e SPRENGER, 1998. (p. 6)

leitura/escrita por parte das mulheres, como um hábito da intimidade, pois *no século XVIII, a equivalência entre leitura e privado está bem estabelecida, como se a prática do ler bastasse para designar toda a existência íntima*. A partir desta reflexão, o autor nos apresenta como exemplo de pensamento da época sobre a privacidade e mulher leitora, a obra de Chardin, dístico que opõe o tempo do lazer pessoal e o da administração da família, que comentados na época, sugerem a leitura feminina como algo displicente, que alimenta sonhos perturbados, nutre expectativas sentimentais... sendo que nós leitores e leitoras contemporâneos não conseguimos encontrar na obra de Chardin as características descritas nos comentários. Vendo a obra de Baudin, encontramos na obra "A leitora" a representação do ato de ler como uma atitude (feminina) de ócio preguiçoso.

### **A arte como representação da intimidade**

Segundo Ranum, (1991: 211), *podemos recensear as intimidades sob três rubricas: a dos lugares privilegiados, propícios às relações com os outros; a dos objetos-reliquias, dotados do poder de lembrar os amores e as amizades; e a dos registros da existência íntima conservados pela imagem ou pela escrita*. A investigação do imaginário na representação pictórica do renascimento pode nos levar aos primeiros vestígios da construção do indivíduo em espaços privilegiados como o jardim fechado, as flores; os lugares que contam histórias; os objetos relíquias que denotam intimidade; e os registros que podem se dar através da escrita e da imagem.

Podemos rever esta intimidade "lendo imagens": nos retratos de mulher que incluem objetos que adornam, tocam seu corpo, alimentam-lhe o espírito: vestes, pentes, flores, jóias, espelho, livros, cartas e nos retratos do homem, que impõe sua condição social; na representação dos lugares reservados aos encontros amorosos, há somente homens sozinhos ou casais; o quarto aparece como aposento do casal e também como espaço onde os homens ricos recebem favores das "cortesãs"; o gabinete era destinado unicamente aos homens.

O corpo representado é também campo de investigação do pensamento, o que podemos observar nas figuras dos "velhos", que são representados sob o signo da amizade, nestas representações aparecem cravos, símbolo de amizade. O "corpo" feminino é celebrado, de diferentes maneiras do século XV ao XVIII. Dizem que a mulher ganha autonomia, mas podemos pensar sobre as transformações ocorridas nas relações de gênero, perguntando-nos se estas trouxeram autonomia ou disciplina? Pois segundo Foucault (1984: 126), *muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação*. Seria a estética da existência a do sujeito que se inventa, ou seja, o discurso que não constrói o sujeito, mas o sujeito que se constrói em uma identidade própria? Os corpos dóceis são corpos do sujeito asujeitado.

### **Docilização dos corpos**

A sensualidade da mulher, que adquire valor social, é agora sexualidade: a venenosa nudez, o despudor. A mudança no imaginário erótico é representado. Vemos nas representações da mulher a partir do renascimento o refinamento do flerte juvenil; a tentação servil; a erotização da esposa; a infidelidade conjugal; prostitutas mais adequadas e discretas - a representação das artistas (cantoras e dançarinas)

A mulher além de segundo sexo, passa a ser o belo sexo. Em nossos dias, as fotografias de moda, os institutos e concursos de beleza, os conselhos e produtos cosméticos não cessam de propor a primazia da beleza feminina, de reproduzir a importância da

"aparência" na identidade feminina. *Durante a maior parte da história da humanidade, a mulher não representou de modo algum a encarnação suprema da beleza, seus encantos não se beneficiaram nem de uma condição muito elevada nem de um tratamento artístico privilegiado. Lição incomparável do mergulho no passado mais distante: não há permanência nem necessidade trans-histórica do "belo sexo". Este é um fenômeno inteiramente histórico, uma instituição social, um "construído" cuja origem não remonta muito além da aurora dos tempos modernos.*<sup>3</sup>

O belo sexo, invenção da Renascença, não separa a beleza física das virtudes morais. Podemos citar alguns exemplos da representação da mulher como "o belo sexo": Nascimento de Vênus, de Botticelli - A Vênus substitui a virgem; Vênus de Urbino, de Ticiano - A figura feminina tem os traços da amante do cliente; A escola de Fontainebleau - atmosfera de sensualidade, véus transparentes, jóias...; Os temas mitológicos e bíblicos são pretexto para despir as mulheres e De Giorgione e a obra de Manet - predominância do nu feminino sobre o masculino.

O triunfo estético da mulher não eliminou as relações hierárquicas, podem até ter contribuído para a reforçar um estereótipo (frágil, passiva, condenada a dependência), mas por outro lado, as mulheres deixam de ser a "corja maldita", a metade perigosa da humanidade.

Vemos na construção da identidade da mulher artista, o papel destinado a artista "mulher" carregado de fortes raízes na idéia da mulher como ser frágil para ser contemplado. Somente a partir de 1970, artistas, críticos e historiadores feministas começam a reivindicar o espaço da mulher artista dentro da história da arte, excluída pelo monopólio masculino, sendo que as qualidades femininas foram muito tempo vistas como negativas nas obras de arte e que, a história da arte tem construído um discurso do artista como herói (homem), o que descarta a mulher deste universo.

### **A mulher artista e as condições de acesso**

Na história da arte, a mulher artista, carrega a carga dos valores construídos a respeito da mulher como objeto de contemplação e desprovida de "talento". Podemos relacionar este fato, ao caso que encontramos mencionado em Chadwick (1992: 7), da Royal Academy Britânica (1768), onde as artistas Angélica Kauffmann e Mary Moser, participantes da academia, são representadas como "pinturas" na pintura de Johann Zoffany que retrata os membros desta academia (mulheres como objeto de contemplação).

O mesmo autor (1992:16-18) faz também referência ao fato de por serem mulher, artistas não tiveram suas obras consideradas pela história, como Marietta Robusti, pintora veneziana do século XVI, filha mais velha de Tintoretto, que desde jovem ajudava o pai em seu ateliê. Trabalhou com o pai durante quinze anos e a fama da qualidade de seus retratos chegou as cortes da Espanha e Áustria, Maxiliano II e Felipe II convidaram a jovem para ser pintora da corte. Seu pai negou a permissão e em troca lhe arranhou um noivo a quem ficou prometida com a condição de não sair da casa de seu pai durante sua vida. Quatro anos mais tarde ela morreu. Sua carreira (da qual pouco se sabe) está ligada a de Tintoretto, que ficou conhecido como a expressão de um temperamento individual. Marietta Robusti é retratada e transformada em "musa agonizante" em obras de artistas homens, deixando de sujeito da produção cultural para ser novamente objeto de contemplação.

---

<sup>3</sup> LIPOVETSKY, 2000. (p. 102)

Seria possível levantar tantos outros casos onde a condição feminina deprecia a obra para a história e ainda em Chadwick (1992: 20-26) encontramos exemplos como Judith Leyter, pintora holandesa do século XVII, que provavelmente fez parte do ateliê de Hendrick Terbruggen e mais tarde do estúdio de Frás Hals. Foi aceita na guilda de San Lucas em 1633 e em 1636 casou-se com o pintor Jan Molenaer com quem teve três filhos e ao que parece sua produção baixou desde então. Sabe-se que Judith teve quatro discípulos homens em 1835, o que demonstra sua notoriedade e reconhecimento como artista na época. Mas, foi esquecida, até o momento em que pinturas que eram atribuídas a Hals, foram reconhecidos como de sua autoria. O mesmo acontece com as discípulas de David (final do século XVIII), Constance-Marie Charpentier, Césarine Davin-Mirvault e Adélaide Labille-Guïar, seguidoras de David, tinham em suas obras as mesmas características da obra do mestre e seus trabalhos, em coleções de museus norte americanos foram atribuídos ao mestre (com total reconhecimento de suas qualidades técnicas e estéticas), porém após a descoberta da real autoria sua qualidade e posteriormente a autoria foram questionadas. Hoje algumas dessas obras tem em sua legenda o nome de David ou de autor holandês desconhecido.

Encontramos na história da arte registros como o de Properzia de' Rossi, citada na obra de Vasari em 1568, que ao referi-se a obra de de' Rossi, lhe atribui características "femininas", pois para ele a qualidade de "gênio" faltava as mulheres que tinham que trabalhar com mais esforço.

A história construiu um mito heróico do artista homem, o que propõe a desqualificação da "arte feminina". Muitas artistas mulheres não assumiram seu papel de artistas em decorrência das dificuldades impostas pela sociedade ou ainda por este "mito" estabelecido socialmente. Camille Claudel - França, 1858-1920, por exemplo, ficou conhecida como a amante de Rodin, ao infés de ter seu reconhecimento como artista. Segundo Weber (1988:120), em 1882, Camille, escritora de grande talento, procurou entrar na escola de belas artes, o diretor, que apreciava seu trabalho, rejeitou o pedido: "Não posso me dar ao luxo de começar uma revolução na minha escola". Camille teve de continuar num ateliê particular para moças, até entrar como ajudante no ateliê de Rodin em 1883, e ali ficou como modelo, amante, colaboradora. A ajuda de Claudel foi fundamental para fortalecer o mito de produtividade sobre-humana do célebre escultor.

Um fator importante na construção desta identidade, sem dúvida é a questão do acesso feminino a cultura no âmbito do público e vemos através de Flecha (501), que até a metade do século XIX foram poucas as moças escolarizadas e sendo ainda menor o número de alfabetizadas. A escola feminina se ocupava de escolarizar o doméstico, tendo publicações específicas. Vemos tratado por Flecha, a questão do acesso feminino ao conhecimento escolar do ponto de vista das publicações específicas. Segundo a autora, as conquistas a alfabetização foram diferentes em vários grupos sociais, mas referente ao grupo das mulheres vemos uma lenta apropriação de espaço, e conseqüentemente são também vagarosas as transformações decorrentes desse processo. As lentas transformações se devem, provavelmente ao não reconhecimento da mulher como participante da sociedade no âmbito público e na cultura, não sendo necessário seus direitos a instrução. Neste sentido a pesquisa iconográfica nos remete ao que Hébrard propõe, a construir do inventário das fontes, ou seja, convocar fragmentos de informação disponíveis.

Flecha indica que as transformações sociais são decorrentes da aquisição de conhecimentos e as conquistas referentes a leitura/escrita, e neste sentido através das representações pictóricas vemos que o diário passa a ser hábito a partir do século XVI, e

esta prática *esbarra em uma dificuldade herdada das maneiras antigas de se obter os suportes de escrita e de prepará-los para os diferentes usos aos quais eram destinados* (Hébrard, 2000: 31). As folhas eram compradas de um fabricante e depois confiadas a um encadernador, assim o material poderia ser escrito folha por folha antes de virar um "caderno", ou ainda, o encadernador poderia suprimir partes, ou ainda, em usos mais banais as folhas eram apenas costuradas após terem sido dobradas, o que são práticas recorrentes no século XVIII.

A princípio temos as representações de **homens** escrevendo/lendo que a pintura nos traz do Renascimento ao século XVIII, vemos que estas mostram mais o uso da folha do que do caderno. Porém, a articulação entre prática/gênero de escritura/suporte, exige continuidade textual que a priori as folhas soltas parecem afastar. Somente pela relação de continuidade poderemos reconhecer as conquistas efetivas no que diz respeito escritura dos não letrados, campo em que se insere a mulher de tal tempo histórico.

A partir das folhas que podem ser transformadas em cadernos, o escritor-leitor não profissional pôde conquistar o uso de escrever sobre suportes já constituídos em cadernos ou registros, contrariando os hábitos dos escribas ligados ao scriptorium ou à chancelaria. O caráter íntimo da escrita transforma a condição de acesso.

Buscando em Chartier<sup>4</sup>, referências a respeito dos costumes populares de escritura, que se inicia pela leitura, onde nem sempre de livros, mas muitas vezes em voz alta onde os que sabiam ler liam para os que não sabiam, vemos que a relação popular com a escrita não se restringe a leitura ouvida. Entre o século XVI e XVIII a escrita penetra na intimidade de grande número de pessoas sob a forma de impressos de forte conotação afetiva (familiar, pessoal, imagem...) o que instiga pessoas não letradas a dominar a escrita, a produzi-la, algumas vezes buscando alguém que escreva/leia para si.

Em relação ao mundo escolar, retomando o texto de Hébrard, encontraremos escritos de estudantes sob a orientação de um mestre. Desde o século XV, os estudantes copiavam a escrita dos mestres em folhas soltas, porém, no século XVI se instaura um "modo" pedagógico próprio dos colégios das grandes congregações, onde o autor sugere que a partir dos registros conservados, os estudantes já escreviam em "cayer", sendo este divididos em duas partes: a primeira, o curso em si e a segunda com notas pessoais, o que sugere uma passagem da escrita de aprendizagem para uma escrita pessoal, com a resolução do problema da descontinuidade.

Ainda com referências em Hébrard, podemos pensar em outros impressos com espaço para o manuscrito que influenciaram a passagem da escrita comercial, administrativa, religiosa, escolar em escrita ordinária. A saber, os formulários de administrações públicas, que se caracterizavam por impressos em branco para serem preenchidos e também os almanaques escolares e depois populares.

Nascido para uso universitário, o almanaque é um suporte eficaz da escritura-crônica que abre perspectivas para a escrita pessoal. Do almanaque se passa a agenda no século XIX e o caderno também ganha espaço mais amplo. Esse espaço mais amplo que possibilita o uso doméstico da escrita como prática ordinária, favorece o acesso aos grupos populares e ao grupo das mulheres.

No âmbito da educação feminina, os novos suportes para a aprendizagem foram ocupando espaços, antes ocupados por atividades como o bordado e a costura, porém na grande maioria os livros didáticos para meninas, apenas modificavam a forma de prescrever o espaço doméstico das mulheres, mas a apresentação de modelos de como falar, como escrever e fundamentalmente de modelos cristãos que se propunham para jovens de

---

<sup>4</sup> CHARTIER, *Im: ARIÈS e DUBY*. 1991. (p.155-157)

qualquer sexo ganham espaço. Flecha<sup>5</sup> nos traz uma reflexão sobre os livros escolares dos quais se tem registro e nos leva a pensar sobre a naturalização do papel doméstico da mulher (mãe e esposa) por parte dos livros escolares que reforçam e sustentam um pensamento social. A educação feminina esteve pautada nas atividades e pensamentos voltados ao doméstico e ao religioso, este espaço estava demarcado no livro didático de diferentes formas.

A mulher traz a marca desta construção cultural/histórica e a mulher artista nos apresenta imagens neste sentido, vemos, como exemplo, o auto-retrato de Frida Kahlo: "A coluna truncada" de 1944, onde Frida afirma através da obra a sua dualidade vital de artista/mulher, observada/observadora. *En El segundo sexo, Simone de Beauvoir bladiá la imagen del espejo como clave de la condición femenina. Afirma la escritora francesa que las mujeres se interesan por su propia imagen, mientras que el hombre, por las autoimágenes ampliadas ofrecidas por su reflejo en una mujer.*<sup>6</sup>

Ao fazer a relação entre a história da arte e as escolhas que essa "história" fez, percebemos que apesar da mulher ter por muito tempo um espaço negado na prática social, escolar, cultural e na memória, ainda assim a mulher fez suas conquistas na sociedade e na cultura. "Elas" existiram como produtoras culturais (ainda que em número reduzido) em todos os períodos da história, apenas não foram lembradas no discurso da história.

### Bibliografia

- ARIES, Philippe e DUBY, Georges. *História da Vida Privada 3 - da Renascença ao Século das Luzes/organização Roger Chartier*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Intuição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHANDWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- CORBIN, Alain. *A Relação Íntima ou os Prazeres da Troca*. In: ARIES, Philippe e DUBY, George (org). *História da Vida Privada*. Vol.IV. São Paulo: Cia das letras, 1991.
- FLECHA, Consuelo. Los Libros Escolares para Niñas. In: BENITO, Agustín Escolano (Bajo la dirección de). *História Ilustrada del Libro Escolar en España*. Barcelona: Fundación H. Sanchez Ruipérez., s/data.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias - A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio, BASTOS, Maria Helena Camara e CUNHA, Maria Teresa Santos (organizadoras). *Refúgios do eu - Educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- KRAMER, Heinrich e SPRENGER James. *O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Terceira Mulher - Permanência e Revolução no Feminino*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- RANUN, Orest. Refúgios da Intimidade. In: ARIES, Philippe e DUBY, George (org). *História da Vida Privada*. Vol.III. São Paulo: Cia das letras, 1991.
- WEBER, Eugen Joseph. *França Fin de siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

<sup>5</sup> FLECHA, Consuelo. Los Libros Escolares para Niñas. In: BENITO, Agustín Escolano (Bajo la dirección de). *História Ilustrada del Libro Escolar en España*. Barcelona: Fundación H. Sanchez Ruipérez., s/data

<sup>6</sup> CHADWICK, 1992. (p. 294)