

SANTAS E PECADORAS: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DO FEMININO PELAS MÃOS MASCULINAS

Adriano José de Carvalho¹

RESUMO: A imagem artística pode ser, senão de modo direto, um elemento indireto de transmissão, consolidação, imposição e legitimação de valores, conceitos, paradigmas, normas e preconceitos. Desse modo, se aguçarmos a nossa visão para as possíveis mensagens que se encontram veladas no corpo das imagens, nos depararemos com diversas construções sociais de gênero, próprias de cada momento histórico. Apoiados principalmente nas ideias de Jacques Aumont, vemos que algumas imagens figurativas tornam-se frutos de um processo de reprodução, representação, transformação, distorção e idealização da realidade vivida pelos indivíduos. A história da arte reflete sobre essa relação, por vezes harmoniosa, outras vezes conflitiva, entre a construção imagética e a experiência do real. Pontuando algumas experiências particulares na arte brasileira, este artigo visa apresentar a construção da imagem do feminino num dilema entre santas e pecadoras. Idealizadas e adoradas com boas filhas, esposas e mães, ou repudiadas e estigmatizadas como o sinal do erro, do pecado, da tentação e da perversão. Essa realidade mudará, principalmente, com a legitimação profissional de mulheres pintoras no século XX, que apresentarão à sociedade uma outra imagem do feminino construída por suas próprias mãos.

PALAVRAS-CHAVE: construção imagética, feminino, pintura figurativa.

ABSTRACT: The image can be artistic, if not directly, an indirect element of transmission, consolidation, imposition and legitimation of values, concepts, paradigms, rules and prejudices. So if we improve our vision to the possible messages which are veiled in the body of images, we will come across to several social constructions of gender that are specific to each historical moment. According, mainly, to the ideas of Jacques Aumont, we remark that some figurative images become results of a process of reproduction, representation, transformation, distortion and idealization of reality which is experienced by the individuals. The History of Art reflects on this relationship, sometimes harmonious sometimes conflictual, between the imagetic construction and the experience of real. By emphasizing some particular experiences in Brazilian art, this article aims to present the construction of the feminine image as dilemma between saints and sinners. Idealized and adored as good daughters, wives and mothers, or ostracized and stigmatized as a sign of the error, sin, temptation and perversion. This reality will begin especially to change with the professional legitimation of women painters in the 20th century, who will display to the society another image of the feminine that are constructed by her hands.

KEYWORDS: imagetic construction, feminine, figurative painting.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba (adrianocarvalho.web@gmail.com)

Debruçando nosso olhar sobre a vivência do cotidiano, podemos perceber uma supervalorização na captura e na utilização da ‘imagem’ em vários setores da realidade social hodierna. Cada vez mais, temos a nossa imagem gravada ininterruptamente por meio de sistemas de vigilância presentes em quase todos os lugares, seja no nosso ambiente de trabalho, de estudo e de entretenimento, nas vias públicas e, às vezes, até mesmo na intimidade de nosso próprio lar. Inúmeros códigos imagéticos são utilizados todos os dias como instrumento de comunicação e expressão nas interações sociais, percebidos principalmente nos processos de ensino-aprendizagem. Ou ainda, é na disputa por uma boa colocação no mercado de trabalho que investimos seriamente na construção de uma imagem pessoal perfeita, um produto de marketing que transforma a imagem do indivíduo numa resposta às necessidades particulares de cada nicho profissional.

Pela consciência de sua importância, a imagem é adotada como objeto de pesquisa por vários campos do saber, demonstrando a necessidade que temos de aprofundar o conhecimento de sua essência, sua distinção referente aos outros fenômenos cerebrais e sua formação sensorial nos indivíduos. Como também, o desejo de refletir sobre as influências de sua pluriformidade dentro da sociedade e sua participação/influência na economia, na política, na cultura e no processo formativo dos indivíduos e da coletividade.

As imagens artísticas podem refletir as ideologias, as convicções, os desejos, os traumas e os objetivos dos indivíduos que as produzem, servindo muitas vezes para legitimar as realidades sociais dominantes, ou então, agindo de modo contrário, no processo de transformação das estruturas sociais vigentes. Ou seja, a imagem não necessariamente transparece somente a ideologia dominante ou oficial de um grupo. Mas pode constituir-se também por ideologias opostas e marginais, estando ligada tanto a discursos excludentes quanto incluídos, opressoras ou igualitárias, misóginas ou feministas, centrais ou periféricas.

Mesmo com os significativos resultados já obtidos por tais estudos, ainda temos muito a descobrir. Sendo assim, este artigo visa contribuir no aprofundamento do tema, discutindo brevemente sobre a construção imagética do feminino na história da arte brasileira. Pontuando algumas experiências artísticas, tentaremos observar as possíveis concepções vigentes na época sobre a questão de gênero, destacando de modo especial a imagem da mulher produzida predominantemente por mãos masculinas. Para isso, embasamos nosso trabalho numa reflexão sobre a constituição da imagem figurativa e as suas possíveis relações com a realidade vivida pelos indivíduos, servindo como meio de comunicação, expressão e satisfação pessoal e/ou coletiva. Optamos em não estender nossa reflexão às imagens abstratas

por uma questão de objetividade científica e, não por desconsiderarmos o valor do abstracionismo na história da arte, nem tão pouco no processo de comunicação entre os sujeitos sociais ou na reflexão sobre as questões de gênero por meio da arte.

1. Imagem e realidade: algumas possíveis relações.

A imagem artística figurativa tem sua composição ligada diretamente na realidade, podendo chegar aos extremos de espelhá-la ou distorcê-la absolutamente, dependendo dos interesses estéticos dos seus agentes criadores. Nela, constantemente encontramos um processo de perpassar os caminhos de identificação, representação, construção, idealização, transformação e até mesmo de negação da realidade. Não é a toa que a história da arte reflete já há bastante tempo sobre essa relação, por vezes harmoniosa, outras vezes conflitiva entre a imagem e o real.

Dependendo da relação instituída entre pintura e realidade em cada momento histórico, a arte produzida assumiu características distintas. Por exemplo, em meados do século XV, alguns artistas, como Jan Van Eyck, entendiam a imagem figurativa como uma ‘reprodução’ da realidade (GOMBRICH, 2008, p. 240), um resultado artístico produzido pelos indivíduos, motivados pela ânsia de reproduzir o mais fiel possível tudo aquilo que seus sentidos captavam e concebiam como real. Por consequência, houve um aperfeiçoamento quanto à percepção das coisas, dos corpos e dos espaços e nas técnicas artísticas para a construção de suas respectivas imagens. Na busca da reprodução pictórica fiel do espaço chegou-se à descoberta da perspectiva, à administração correta das sombras e à relação proporcional dos corpos nos cenários que estavam inseridos.

Artistas foram consagrados na história da arte como grandes mestres, dentre outras coisas, por apresentar esta capacidade de reproduzir fielmente aquilo que seus sentidos conseguiam captar da realidade, mesmo quando tratavam de temas míticos. Buscavam a semelhança perfeita entre a imagem produzida e o seu modelo real, chegando ao que Aumont denominou como concepção absolutista da analogia entre a imagem e a realidade. (AUMONT, 1993, p. 198). Nessa concepção, a imagem figurativa compara-se ao reflexo produzido de um espelho. Diferenciando-se da imagem especular por ser uma produção das mãos do próprio homem, e não pela capacidade reflexiva de algum objeto. Estabelece uma experiência mimética, na qual a imagem é entendida como o processo de imitação dos entes reais.

Todavia, em outros momentos históricos, a arte também assumiu uma postura mais livre nessa relação com a realidade, ultrapassando o entendimento de si mesma como uma

mera reprodução do visível, para abarcar também a interpretação, a análise e a valoração do real experienciado. Ou seja, no processo de criação o artista viu-se livre não só para reproduzir, mas também para intervir de diversas formas sobre a realidade que se apresentava à sua frente. Mais importante do que a reprodução da coisa em si ou de sua captura pelos sentidos, é a interpretação que o indivíduo atribui e seus objetivos para com a construção figurativa, podendo imbuir na obra artística inclusive suas convicções sobre gênero.

Como já dissemos anteriormente, a pintura figurativa apresenta-se também envolvida num processo de comunicação entre os indivíduos, manifestando os modos de ver e conceber o mundo que se vive. Essa ideia nos leva a confirmação da existência de uma linguagem visual, constituída de elementos pictóricos, fictícios e simbólicos, trocando-se a fidelidade extrema da realidade material pela possibilidade de expressão entre os indivíduos. Dialogamos com Aumont, quando o mesmo defende que "a história da arte é a de um conflito entre a necessidade de ilusão (de reduplicação), sobrevivência da mentalidade mágica, e a necessidade de expressão (compreendida por Bazin como expressão concreta e essencial do mundo)" (AUMONT, 1993, p. 200). Ou seja, a produção imagética pode ser entendida como uma resposta à necessidade antropológica de ilusão, na qual o homem deseja recriar de modo pleno todas as coisas por meio da imagem. Mas que responde também à necessidade inata de comunicar-se com os seus pares, de manifestar suas intenções, seus valores, seus desejos.

2. Pintura, fotografia e cinema: a busca ilusória da captura do real

Sobre a relação da imagem com o real, temos que pontuar as consequências na pintura figurativa acarretadas pelo surgimento da técnica fotográfica. Com o seu poder de captura e reprodução fidedigna da materialidade das coisas, a fotografia nos deu a impressão de satisfazer a necessidade antropológica de ilusão, de domínio sobre o real de modo pleno. Se o academismo colocou como valor absoluto da pintura figurativa a representação da realidade, com o surgimento da técnica fotográfica, os pintores sentiram-se livres da árdua missão mimética, para assim, aventurar-se por novas veredas, desencadeando experiências artísticas como o abstracionismo, podendo desprender suas obras de qualquer relação com a realidade material.

A invenção da fotografia atraiu os olhares não somente dos profissionais ligados ao campo da arte, mas logo se descobriu os inúmeros benefícios que a fiel reprodução imagética fotográfica poderia oferecer também ao trabalho de historiadores, etnógrafos e de tantos outros cientistas. Como exemplo disto, Március Freire apresenta os etnógrafos Margareth Mead e Gregory Bateson como aqueles que deram origem “à primeira pesquisa antropológica

a se servir sistematicamente da fotografia e do cinema como instrumentos, tanto na coleta de dados quanto na divulgação de seus resultados” (FREIRE, 2006, p. 63). Na investigação antropológica que tais pesquisadores realizaram junto ao povo Iatmul, conseguiram de modo harmonioso associar ao trabalho de observação de campo às inovações trazidas pelos novos mecanismos de captura e reprodução imagética do real; unindo a câmera fotográfica ao inseparável caderno de anotações. Freire nos fala sobre essa presença da fotografia no campo da investigação imagética antropológica, quando analisa o livro produzido por Mead e Bateson: “Balinese Character é o resultado da combinação de fotografias, das legendas que as acompanham e da introdução escrita por Margaret Mead” (FREIRE, 2006, p. 64)

Desde o início, os pesquisadores perceberam a enorme diferença entre a velocidade da captura imagética pela fotografia se comparada ao registro pictórico. Antes da assimilação do processo fotográfico, se o pesquisador aspirasse montar um acervo imagético do seu objeto de pesquisa, necessitaria de muito tempo para a produção de pinturas, gravuras ou desenhos. Agora, o próprio pesquisador, sendo ele um antropólogo, historiador, arqueólogo ou etnógrafo, poderia disparar o dispositivo de captura, que abarcaria em pouquíssimo tempo o recorte visual que ele mesmo determinara.

Viu-se na fotografia o mais perfeito instrumento de reprodução da realidade. Isso, pelo menos inicialmente, pois não demorou muito para se desenvolver a consciência por alguns pensadores que esse processo de reprodução seria falso. Como Aumont nos escreve, citando Godman: “(...) a noção de imitação quase não tem sentido: não se pode copiar o mundo ‘tal como é’, simplesmente porque não se sabe como ele é.” (AUMONT, 1993, p. 202). Segundo esses autores, o nosso contato com o mundo ocorre por meio de nossa própria interpretação desse mundo, de um processo comunicativo de codificação e decodificação das coisas, no qual os indivíduos envolvidos no referido processo sofrem constantemente influências das convenções sociais e linguísticas, utilizando inclusive o artifício da comparação com outras coisas quando confrontados com algo que não se sabe ainda o que é. A concepção de realidade é entendida como fruto da interpretação humana, mudando de indivíduo para indivíduo ou entre os grupos sociais. Comungamos com as ideias defendidas por France, ao afirmar a diferenciação entre a ‘coisa em si’, no que tange a sua enticidade, e a ‘imagem da coisa’, sendo esta um produto da experiência e interpretação humana. Como ela mesma nos diz: “Ora, aquilo que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta.” Ou ainda: “(...) um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem” (FRANCE, 2000, p. 18). Consequentemente, há diferença também entre o modo que nos relacionamos com as coisas no seu contexto real e as imagens dessas mesmas coisas,

acarretando valorações, sentimentos, objetivos e respostas diferentes por parte dos indivíduos.

Como bem ilustra Morin, citado por Andrade:

“(...) o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída duma fábrica, ou um comboio a entrar numa estação (bastaria ir até a estação ou até a fábrica), mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fábrica. Não era pelo real, mas pela imagem do real que a multidão se comprimia às portas do ‘Salon Indien’” (ANDRADE, 2002, p.68).

Mesmo acreditando que a fotografia conseguira suprir a necessidade antropológica de ilusão, por meio de sua fidedignidade na reprodução imagética das coisas materiais, a sua imagem-especular limita-se a capturar somente um momento estático, estando para além do seu alcance a captura da dinamicidade do movimento. ‘Permanência’ e ‘Captura’ são os dois processos que diferenciam a produção imagética do espelho daquela produzida pela câmera fotografia. No primeiro, a imagem-especular captura toda a carga de movimento em tempo real, sendo incapaz de manter em si mesma a referida produção imagética. Já a fotografia tem como principal benefício a preservação da imagem em seu próprio suporte, renunciando a captura do movimento pela escolha de um único momento estático.

Com o aparecimento da filmagem cinematográfica tivemos, mais uma vez, a impressão de dominarmos plenamente a captura da imagem em toda a sua dimensão real, por conseguirmos construir a imagem do tempo em movimento. Falamos então de uma imagem-duração: "a imagem temporalizada na qual se inscreve um registro do fluxo temporal" (AUMONT, 1993, p. 241). Entendamos o cinema como um conjunto de instantes sequenciais capturados pelo processo fotográfico, impressos em película e transformados na imagem-movimento por meio de sua projeção também sequencial. Novamente, como Aumont apresenta: "O filme (no sentido material: a película) é uma coleção de instantâneos - mas a utilização normal desse filme, a projeção, anula todos esses instantâneos, todos esses fotogramas, em prol de uma única imagem em movimento." (AUMONT, 1993, p. 234). A partir desse processo, o tempo em movimento que faltava na imagem capturada da fotografia, já se faz presente na imagem fílmica.

3. A realidade imagética.

Alicerçado nas reflexões anteriores, acreditamos que mais prudente do que falarmos em captura e reprodução da realidade, deveríamos conceber a ideia de ‘apresentações de realidades’, construídas pela interpretação dos indivíduos inseridos no seu contexto social, sofrendo as influências do seu tempo e espaço, manifestando-se aos outros indivíduos por

meio de um sistema de comunicação, que por sua vez, é dotado de símbolos, signos, códigos e todo um processo de comunicação social.

A imagem artística figurativa pode, em muitos casos, ser um meio de comunicação entre os indivíduos. Senão de modo direto, um elemento indireto de transmissão, consolidação, imposição e legitimação de valores, conceitos, paradigmas, normas e preconceitos. Desse modo, se aguçarmos a nossa visão para as possíveis mensagens que podem estar veladas no corpo das imagens produzidas durante a história da arte, nos depararemos com diversas construções sociais de gênero, própria de cada momento histórico. Imagens produzidas por homens e mulheres que expressaram com sua arte aquilo que acreditavam e/ou lutavam.

Nesse processo analítico dos valores, costumes e tabus sociais retratados por pintoras e pintores, devemos atentar para o risco sempre presente de cairmos numa análise anacrônica, transferindo para obras produzidas num tempo e espaço outrem, valores, costumes e tabus próprios do aqui e agora. Ora, temos consciência que uma análise pura, isenta das influências do pesquisador é uma mera ilusão científica, uma meta inalcançável por qualquer um que se aventure no processo de interpretação das imagens. Se a pintura já é um manifesto da interpretação dos olhos do artista inserido no seu contexto particular, o pesquisador acabará construindo a sua própria interpretação desse mesmo manifesto existencial iconográfico. O importante é manter a consciência que o material estudado fala de um tempo e espaço demarcados, produzido por um indivíduo com objetivos e valores particulares, sendo elementos basilares para a interpretação científica do pesquisador.

Desse modo, é imprescindível que a imagem fale por si mesma, pois sabemos que a imagem artística figurativa possui uma realidade própria, a qual podemos chamá-la de realidade imagética. Nela existe um tempo e espaço próprio, que pode transcender ao real tácito, mantendo um grau de relacionamento com este ou não. Interessante perceber que, se a visão está diretamente ligada a capacidade de interpretação, a realidade imagética possui uma autonomia de possibilidades interpretativas, acionada a cada novo contato que houver com um outro indivíduo, um olhar inaugural, um ponto de vista diferente. Até mesmo o artista que criou a obra possuirá somente mais uma interpretação possível que a referida pintura abarca dentro de sua realidade imagética.

4. A interpretação da imagem:

Se a imagem é um processo de comunicação e expressão entre os indivíduos, possuindo muitas vezes um corpo narrativo complexo, é imprescindível aguçarmos nossos

olhos para entendermos o que o artista queria nos dizer, quando da formulação de tal imagem. Muitas vezes, as imagens se estruturam sobre signos e esquemas linguísticos próprios da época do indivíduo criador, exigindo de nós o conhecimento de tais códigos como chaves de leitura das mesmas imagens.

Muitas vezes, ao analisar uma respectiva pintura percebemos que, mesmo o artista desejando reconstruir em sua obra uma realidade histórica já passada, ou de um grupo social diferente do seu, acaba produzindo uma imagem impregnada de fortes marcas de sua própria época, sendo esta experiência chamada por Aumont como ‘construção diegética’ (AUMONT, 1993, p. 248). Essa construção é a reafirmação do tempo histórico vivido pelo artista e sua sociedade, manifestando seus valores morais, crenças, tabus, preconceitos, aspirações, sonhos e desejos. Justificando o nosso desejo de perceber a parte do discurso que cabe a questão de gênero nas imagens produzidas pelos artistas brasileiros, focando-se na especificidade da imagem feminina.

Em todo trabalho de investigação imagética é importante levar em consideração a posição espaço-temporal do pesquisador em relação ao seu objeto de pesquisa. Tanto o distanciamento exagerado quanto a estreita aproximação nessas variantes desencadeará riscos e vantagens automaticamente. Estando o pesquisador muito distante do objeto, separado por séculos de diferença ou realidades sociais dispares da sua realidade, poderá ocasionar sérios bloqueios de interpretação, afinal os códigos imagéticos mudam e se renovar constantemente nas mais diversas formas. Nesse caso, é necessário realizar um trabalho de conhecimento das chaves de leituras que impulsionam o processo de codificação e decodificação da mensagem imbricada na obra, desenvolvendo a capacidade de lidar com os códigos linguísticos (imagéticos, sonoros, textuais ou corpóreos) que o artista conhecia. Como ponto positivo, esse distanciamento propicia uma maior neutralidade científica, além de uma visão global, de conjunto, uma panorâmica entre a obra e outros acontecimentos.

Todavia, havendo uma aproximação entre pesquisador e objeto conta-se como ponto positivo, justamente a familiaridade com os códigos utilizados pelo pintor e a consciência dos fatos históricos gerais que influenciam toda ação humana em sociedade. Outrossim, não descartamos o risco de distorções de comunicação, pela troca e desvios entre os valores, ideias e aspirações do pesquisador e do seu artista. Como Aumont bem descreve:

"em nossa relação com a imagem, diversos códigos são mobilizados, alguns quase universais, outros relativamente naturais, porém já mais estruturados socialmente, e outros ainda, totalmente determinados pelo contexto social. o domínio desses diferentes níveis de códigos será desigual segundo os sujeitos e sua situação histórica, e as interpretações resultantes serão proporcionalmente diferentes." (AUMONT, 1993, p. 250)

5. Uma questão de gênero

Quando indagados subitamente sobre “gênero”, na maioria das vezes somos imbuídos da afirmação “homem e mulher”. Uma resposta simples, com duas únicas palavras e uma partícula de ligação, levando-nos à impressão de paridade entre os dois termos. Uma resposta imediata, cunhada talvez inconscientemente por argumentos biológicos. Todavia, a questão de gênero se faz muito mais complexa do que se parece. Partindo das ideias de Berenice Sica Lamas apoiamos que a definição de gênero é uma construção social, na qual o elemento principal não será a estrutura biológica, mas sim um sistema de distinção acordado na coletividade, onde são determinados inclusive os espaços sociais de cada gênero, sua função, seus direitos e deveres perante o grupo. A construção social dos gêneros serviu para embasar na coletividade o sistema de relação entre os indivíduos, tanto na dimensão humano-afetiva como nas dimensões econômica, política e religiosa (LAMAS, 1997, p. 27).

Durante muito tempo, o gênero foi uma das principais variantes utilizadas no processo de organização dos papéis sociais entre os indivíduos nos grupos de origem patriarcal, separando homens e mulheres entre as dimensões pública e privada, respectivamente. Desse modo, atribuía-se os papéis de liderança e autoridade sempre aos indivíduos do sexo masculino, justificando-se que os mesmos gozavam de características exclusivas e necessárias para essas funções, como coragem, astúcia e força. Enquanto isso, a mulher era destinada para uma vida reclusa na dimensão privada, mantendo sua vida social sempre atrelada à figura de um homem, fosse ele pai, marido ou filho. Essa dependência feminina era justificada pela ideia do sexo frágil, desprovida das características ‘masculinas’ acima elencadas, sendo vista como uma figura dócil, indefesa e carente. Questionou-se várias vezes, até mesmo a capacidade intelectual da mulher, se comparada ao sexo masculino, servindo de argumento contra o seu ingresso nos sistemas de ensino e formação profissional.

Todavia, estaríamos enganados se pensássemos, a partir dessas afirmações, que a mulher não era valorizada socialmente. Homens e mulheres tinham consciência do valor e da importância feminina para a estruturação social, considerada indispensável para que os objetivos da coletividade fossem alcançados. No entanto, sua importância restringia-se em assumir integralmente três obrigações sociais tidas como exclusivamente femininas: ser uma filha obediente, uma esposa subserviente e uma mãe de muitos filhos homens. Infelizmente, aquelas que ousaram ferir esta determinação social absoluta, ultrapassando os limites da vida privada na busca de novos espaços para a mulher na dimensão pública, sofreram a perseguição de uma sociedade que não estava preparada para a mudança ou, melhor dizendo, não queria mudar.

6. A imagem da mulher pelos olhos do homem

A mulher pode ter demorado muito tempo a conquistar seu espaço como agente ativa no campo das artes, sendo rejeitada e excluída como profissional liberal. Todavia, sua imagem sempre foi bastante explorada pelos inúmeros artistas do sexo masculino, nas mais diversas circunstâncias e localidades, com espaço garantido em quase todas as escolas, estilos e movimentos artísticos.

A imagem feminina foi considerada a principal fonte de inspiração para muitos artistas, que transferiam para suas criações os mais diversos sentimentos, discursos, recalques, tabus e ideologias. A referida imagem da mulher assumiu desde as características mais louváveis e admiráveis para a sociedade, revestindo-se de nobreza e santidade, representada como deusa, ninfa, virgem e musa angelical. Como Cristina Costa nos apresenta: “há sempre algo da idealização romântica na figura da mulher, como um arquétipo do que se imagina, almeja, circunscreve, localiza, confina, maravilha ou santifica; muitas vezes, conforme a imaginação masculina” (COSTA, 2002, p. 12).

Mas, pela influência da ideologia judaico-cristã, instaurada pela igreja católica e endossada, a posteriori, pelo puritanismo protestante, a iconografia feminina recebeu também toda uma carga de fraquezas e falhas sociais, servindo de sinônimo para a perversão, a tentação, a luxúria, o pecado, a ilusão e a falsidade. Embasados, principalmente, no relato mítico criacionista da bíblia, a mulher é tomada como causa primeira da perdição humana, delatada como àquela que desobedeceu primeiramente à lei divina, convencendo o seu companheiro a cometer a mesma infração. Elucidamos essa interpretação bíblica, tantas vezes defendida na vivência social, para termos uma ideia de como o gênero feminino era mal visto nas comunidades cristãs. A construção desses relatos míticos, dessas interpretações bíblicas e dessa iconografia feminina foi realizada predominantemente por homens, que motivados por toda uma estrutura machista dominante na sociedade, idealizaram e propagaram como as mulheres deveriam se sentir, ser e agir na vivência social, não importando para eles como a mulher real, senhora de sua autonomia, desejaria sentir-se, ser e agir.

As convenções sociais determinaram, ou ao menos influenciaram, em cada época, a constituição imagética de homens e de mulheres. Nas sociedades com predominância de ideologias patriarcais, a figura do homem é composta por características de força, domínio, conquista, sabedoria e governança. Enquanto que a imagem da mulher assumiu quase sempre os atributos de subserviência, serviço, inocência, beleza, sexo, fraqueza, perversão e tentação. No caso da história da arte brasileira, vemos que desde a vivência e solidificação do barroco a imagem feminina recebeu tais representações.

O barroco nacional esteve fortemente ligado à igreja católica apostólica romana, que se utilizou da produção artística em seus templos para o processo de catequização dos fiéis, na sua maioria, analfabetos. Nas pinturas barrocas inspiradas nos textos do antigo testamento, a mulher foi constantemente retratada como manifestação do erro, do pecado, da tentação, do engano, da curiosidade, sendo acarretado às mesmas, pelo furor do deus severo, o castigo da expulsão, da dor e da morte. Tais imagens tinham como objetivo instigar nas mulheres cristãs o sentimento de culpa e por isso mesmo, a conformação com sua posição inferior ao homem na sociedade. Pertinente elucidar que a iconografia barroca evitou trabalhar as imagens bíblicas de Rute, Raquel, Mirian, Agar, Ester, e tantas outras representações femininas bíblicas de justiça, sabedoria, heroísmo, combate e liderança. Comprovando o que diz Lamas sobre a representação pictórica do gênero feminino como uma construção social, sofrendo as influências morais da época em questão (LAMAS, 1993, p. 27).

Entretanto, nas obras barrocas inspiradas nos textos neotestamentários e influenciadas pela difusão do culto mariano entre os católicos, a imagem feminina ocupou o plano principal da composição, entronizada no centro dos altares, nos tetos das naves centrais, ou ainda destacando-se na azulejaria das paredes laterais. Maria, a mãe de Jesus, torna-se o protótipo da mulher perfeita. A sua imagem é idealizada sobre as diversas circunstâncias do cotidiano, seja na vivência do lar, da religião, da sexualidade ou na criação da prole. Como Costa nos lembra:

“Assim, a produção pictórica em questão nos apresenta um culto dedicado a uma divindade feminina boa e poderosa, cujos principais dons estão ligados à sua condição de mãe – capacidade de parir e dar à luz um deus, de amamentá-lo e guiá-lo enquanto é criança e de ampará-lo quando adulto” (COSTA, 2002, p. 70).

A imagem da virgem que se torna esposa ainda jovem, assumindo uma postura silenciosa e paciente diante das adversidades da vida é o protótipo da mulher perfeita para todas as fiéis, como também para os homens que buscavam tais características em suas pretendentes ao matrimônio. Novamente Costa nos ajuda a refletir quando diz que “a arte funciona como um espelho em seu sentido mais comum, uma janela aberta pela qual a realidade penetra como é” (COSTA, 2002, p. 73).

No século XIX, a pintura brasileira assumiu um caráter predominantemente neoclássico, agregando à pintura religiosa uma postura mais secular que se instaurava no momento. A estrutura física das figuras femininas não mudou muito daquelas madonas barrocas que ornavam templos e oratórios, pois a novidade neoclássica para o feminino estaria na situação que a mulher fora agora colocada: na pintura de gênero, evidenciando o seu

cotidiano doméstico e familiar; ou no exercício de modelo vivo, recebendo toda a carga de idealização quanto à estruturação corpórea.

Na produção dos retratos, percebemos uma difusão da imagem da mulher numa postura puritana, trajando roupas fechadas, ostentando um semblante sério e introspectivo, apresentando, na sua maioria, as mulheres já numa etapa pós-juventude, onde os sinais do tempo já estão presentes nos seus rostos. Tais retratos, usados para perpetuar a presença das mulheres da sociedade emergente, comunicara a todos o papel da matriarca que, espelhada nas virtudes ensinadas nas representações femininas das virgens santas, agora assume um lugar de destaque, revestida de seriedade, altivez e sobriedade ao mesmo tempo. Como Cristina alude: “os homens alcançaram seus intuitos, seus desejos haviam sido atendidos: a deusa-mãe descera dos tetos das naves e se fizera mãe e matriarca.” (COSTA, 2002, p. 114).

O século XX é marcado por uma onda de inovações no campo da arte, ocasionando uma explosão de estilos, escolas, movimentos e vários ‘ismos’. Mas, para nós, o grande marco desse período foi que pela primeira vez na história oficial da arte brasileira vimos a legitimação de mulheres como artistas profissionais, nas figuras de Tarsila do Amaral e Anita Malfati, juntamente com algumas outras mulheres artistas, tanto pintoras quanto escultoras, que arregaçaram suas mangas na busca de sua legitimação profissional em meio a um universo artístico nacional. Dentre estas, citamos também Beatriz Pompeu, Djanira da Mota e Silva, Yolanda Mohalyi, Georgina de Albuquerque, Haydéa Santiago, Nicolina Vaz e Abigail de Andrade (SIMIONI, 2008, p. 303).

Interessante percebermos que todos esses nomes estão localizados no eixo hegemônico do Sudeste brasileiro. Ora, mas se nos debruçarmos sobre o Nordeste, de modo especial em Pernambuco, também veremos grandes mulheres, que igualmente lutaram para ter voz e vez. Um exemplo disto é a pintora Fédora do Rego Monteiro, irmã mais velha dos pintores Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, que por meio de seu talento e sua capacidade profissional, obteve o reconhecimento artístico dentro e fora do país, somando ao seu currículo repleto de exposições e prêmios conquistados, também o título de professora-fundadora da Escola de Belas Artes de Pernambuco.

Olhando à nossa volta, percebemos que a sociedade contemporânea está dando grandes passos no processo de paridade entre os gêneros, seja na vivência dos deveres, seja no asseguramento dos direitos de qualquer cidadão, independente do sexo a que pertença. É motivo de alegria as inúmeras vitórias conquistadas pelas mulheres em todas as dimensões da vida social, principalmente a partir do início do século XX, conseguidas sempre por meio de muita luta, perseverança e obstinação. Entretanto, essa realidade é algo recente se comparado

ao longo período histórico em que o sexo feminino viveu aprisionado e silenciado sob a dominação masculina. Foram séculos de uma ‘história dos homens’, na qual a mulher foi profundamente excluída, ou quando foi apresentada, estava à serviço dos interesses de alguma figura masculina, um elemento secundário na trama da vida social. Na história da pintura constatamos que a realidade não foi diferente, sendo marcada pela presença feminina como imagem construída para a satisfação dos desejos dos artistas, na sua predominância, homens. Imagens artísticas que evidenciam profundamente as concepções sociais de gênero construídas em cada época.

Referências:

- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Educ, 2002
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- COSTA, Cristina. **A imagem da Mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.
- FRANCE, Claudine de. Antropologia fílmica: Uma gênese difícil, mas promissora **In**.
- FRANCE, Claudine de (org). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 17-53.
- FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margareth Mead e o caráter balinês: Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character – A photographic Analysis. **In: Revista Alceu Online**, v. 7, n. 13, jul – dez/2006, p. 60 – 72. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Freire.pdf acesso em 11 dez.2012.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- LAMAS, Berenice Sica. **As artistas: recortes do feminino no mundo das artes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: FAPESP, 2008.