

NUANCES DO CORPO FEMININO: HETEROTOPIAS DA ARTE

Fernanda Reis

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Resumo: O presente artigo compõe uma análise mais ampla que está sendo discutida na Tese de Doutorado intitulada: *Lídia Baís: imagens da transgressão feminina na História*. A Tese pretende analisar as fronteiras entre a loucura e a transgressão na produção artística feminina a partir da vida e obra da artista sul-mato-grossense Lídia Baís. Para tanto, algumas discussões foram necessárias para compreendermos de que modo às mulheres criam mecanismos de fuga e resistência também por meio da arte. Nesse sentido, trazemos o conceito de heterotopia do filósofo francês Michel Foucault para entendermos de que modo a inserção do corpo feminino na arte se faz um lugar outro para as mulheres quando estas utilizam-se da criação artística como um movimento de transgressão e resistência. Apresentamos um breve percurso pela história de algumas mulheres artistas que viram na criação artística um lugar outro para se (re)construir e se (re)conhecer nesse mundo recriado.

Palavras-Chave: Arte, Feminino; Corpo; Resistência; Transgressão;

Abstract: The present article composes a broader analysis that is being discussed in the Doctoral Thesis entitled: *Lidia Baís: images of female transgression in History*. The Thesis intends to analyze the frontiers between madness and transgression in the feminine artistic production from the life and work of the artist sul-mato-grossense Lidia Baís. To this end, some discussions were necessary to understand how women create mechanisms of escape and resistance also through art. In this sense, we bring the concept of heterotopia of the French philosopher Michel Foucault to understand how the insertion of the female body in art becomes another place for women when they use artistic creation as a movement of transgression and resistance. We present a brief passage through the history of some women artists who saw in the artistic creation another place to (re) construct and to (re) know in this recreated world.

Keywords: Art; Female; Body; Resistance; Transgression;

A história das mulheres merece atenção especial quando temos diante de nós o desafio de fazer falar muitos séculos de silenciamento. Se considerarmos que os papéis sociais de homens e mulheres foram historicamente escritos pelo viés masculino entenderemos que o processo de dominação masculina ocorre especialmente no campo da cultura, da política, da religião, da ciência, da arte e também do corpo.

A História, por muito tempo escreveu uma historiografia predominantemente branca, heteronormativa e burguesa, deixando a margem muitos sujeitos que se viram silenciados e suprimidos dos ditos “fatos históricos”. Em relação às mulheres a

historiografia escrita até o século XX foi a do silêncio, da clausura, do anonimato. Até esse período a História como campo de pesquisa ocupou-se dos grandes eventos, das grandes guerras, da política e economia e dos renomados heróis, não havia lugar para as mulheres nesse campo científico. A elas era destinado o silêncio, a clausura do lar, os afazeres domésticos (COLLING, 2010). A história das mulheres dependeu das representações dadas pelos homens e o que se tem até o século XX é uma história escrita por homens que falam sobre mulheres numa ótica falocêntrica e excludente que impõe o silêncio e o obscurantismo às mulheres (PERROT, 2008).

Dizer que as mulheres foram silenciadas e ocultadas da história não significa dizer que não fizeram parte dela. O que ocorre é que por muito tempo a História foi escrita e registrada pelos homens, negando a existência e a importância das mulheres tanto de forma individual como coletiva na construção da sociedade.

Não só na História as mulheres foram silenciadas, em diferentes áreas sociais percebemos a ausência, o silenciamento e o ocultamento da mulher enquanto protagonista de fatos importantes na sociedade. Na ciência, na literatura, no cinema, na política, nas áreas executivas, entre tantas outras modalidades profissionais, a presença e participação das mulheres nesses espaços constituíram-se por meio da lógica de dominação masculina (BOURDIEU, 2009). A história das mulheres na Arte também é marcada por esse processo de dominação e pelo patriarcado enquanto sistema culturalmente dominante. Essa predominância do masculino nas artes é percebida quando observamos os nomes dos cânones artísticos, pela presença maciça de homens nos museus ocupando funções como artistas, curadores, coordenadores e também por meio da divulgação midiática. O espaço de produção da arte também segue a lógica patriarcal e dominante que silencia e nega uma quantidade infinita de mulheres artistas, que diferentemente dos homens não conseguem muitas vezes ter visibilidade em seus trabalhos. Quando conquistam certo destaque prevalece um discurso que de algum modo insere a presença masculina por trás do sucesso da mulher artista:

A ausência de várias artistas mulheres dos cânones da história da arte e as particularidades enfrentadas pelas artistas contemporâneas que desenvolvem práticas questionadoras são outros termos fundamentais de discussão para a construção desse enfoque. As narrativas da história, sendo uma delas a arte, são modos de construção da memória social e de legitimação de discursos “verdadeiros” sobre os indivíduos que podem ser continuamente transformados (TVARDOVSKAS, 2015, p. 32).

Entendemos essa ocorrência como parte de uma construção dos papéis sociais atribuídos de modo distinto para homens e mulheres, são identidades socialmente construídas que delimitam os espaços destinados a um e outro. Esse é um processo naturalizado na sociedade patriarcal, existe nesse sistema um mecanismo que nos faz crer que a maternidade, por exemplo, é um fenômeno naturalmente feminino e desse modo nada mais “natural” os afazeres domésticos estarem a cargo das funções femininas (SAFFIOTI, 1987).

Ao pensarmos o processo criativo também como um espaço de poder, portanto, masculino, entendemos que isso ocorre pelo fato do espaço e do trabalho doméstico não ser considerado de grande complexidade nessa lógica patriarcal. As mulheres confinadas no espaço privado muitas vezes se veem longe dos acontecimentos sociais. Ocupadas diariamente com as questões domésticas, não podem por vezes estudar, ter uma profissão, participar da vida social, política, econômica e artística, de modo que, os discursos que tentam justificar supostas inferioridades entre homens e mulheres se dão no campo da inteligência e também do processo criativo. Segundo Saffioti:

Na tentativa de inculcar nos seres humanos a ideologia da "inferioridade" feminina, recorre-se, frequentemente, ao argumento de que as mulheres são menos inteligentes que os homens. Ora, a Ciência já mostrou suficientemente que a inteligência constitui um potencial capaz de se desenvolver com maior ou menor intensidade, dependendo do grau de estimulação que recebe. Dado o pequeno número de estímulos que recebem, crianças que vivem em instituições destinadas a recolher menores abandonados desenvolvem muito pouco esta potencialidade, a qual se convencionou chamar inteligência. Isto posto, não é difícil concluir sobre as maiores probabilidades de se desenvolver a inteligência de uma pessoa que frequenta muitos ambientes, o que caracteriza a vida de homem, em relação as pessoas encerradas em casa durante grande parte do tempo, especificidade da vida de mulher (SAFFIOTI, 1987, p.14).

Ao se valer da arte como um espaço de resistência e sendo a obra de arte um espaço capaz de fazer a artista tornar-se outra, a arte em si, acrescenta diferentes perspectivas ao sentido de existência no mundo. Ao inserir-se na obra de arte, a artista passa a (re)existir de um modo outro, sendo ela e ao mesmo tempo outra, (re)significando sua existência a partir de suas próprias experiências e vivências.

Além disso, formar por formar não significa formar o nada- conteúdo de toda formação especificamente tal é a própria pessoa do artista. Com isso não se deve entender que a pessoa do artista entra na obra como objeto de narração, a pessoa que forma é declarada pela obra formante como estilo, modo de formar, a obra nos conta, exprime a personalidade

de seu criador na própria trama de seu consistir, o artista vive a obra como traço concreto e personalíssimo de ação. (ECO, 2016, p. 15).

Essa ação na qual a artista vive compõem-se de características que exprimem, sobretudo, uma memória não apenas individual, mas coletiva e social. A Arte, sendo subjetiva é problematizada pela criadora de modo que sua produção é ao mesmo tempo transformada e transformadora da própria realidade:

Conteúdo da obra é a própria pessoa do criador que, ao mesmo tempo, se faz forma, pois constitui o organismo como estilo (que pode ser reencontrado a cada leitura interpretante), modo com o qual a obra consiste. Assim sendo, o próprio sujeito de uma obra não é outra coisa senão um dos elementos nos quais a pessoa expressou-se fazendo-se forma (ECO, 2016, p. 15).

Sendo a arte um lugar de resistência é através dela que a criadora existe em um constante processo de autotransformação. E ao autotransformar-se, a artista modifica o mundo a sua volta criando diferentes formas de interpretação não só da obra, mas de todo um sistema social instituído anteriormente:

É possível que, diante de uma obra de arte, eu compreenda os valores que ela comunica e que, ainda assim, não os aceite. Nesse caso, posso discutir uma obra de arte no plano político e moral e posso rejeitá-la, contestá-la justamente porque é uma obra de arte. Isso significa que a Arte não é o absoluto, mas uma forma de atividade que estabelece uma relação dialética com outras atividades, outros interesses, outros valores. Diante dela, na medida em que reconheço a obra como válida, posso operar minhas escolhas, eleger meus mestres (ECO, 2016, p.20).

Dentro dessa lógica falocêntrica, patriarcal e machista o corpo feminino é representado de formas distintas quando produzido por homens e mulheres. As mulheres, via de regra, utilizam o corpo, e às vezes o próprio corpo como meio de romper padrões e normas sociais estabelecidas por esse sistema. O corpo feminino é muitas vezes representado nas Artes como um corpo político, um corpo que realiza um movimento contrário ao que está historicamente instituído. Sobre isso Silvana Vilodre Goelner em seu verbete no *Dicionário Crítico de gênero* destaca que:

O corpo é produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc. Ou seja, não é algo dado a priori, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz. Em outras palavras: a linguagem cria o

existente e, com relação ao corpo, tem o poder de nomeá-lo, classificá-lo, definir-lhe normalidades e anormalidades, instituindo, por exemplo, o que é considerado adequado em determinado contexto histórico e social (GOELNER, 2015, p. 135).

Sendo o corpo uma construção social que se constitui de diferentes formas em determinados contextos históricos, concordamos que esses corpos e o uso deles são comumente padronizados, seguem, portanto, uma determinação social e qualquer movimento que o coloque em confronto com o que está dado passam a exercer uma ação contestadora e política. David Le Breton, na obra: *A sociologia do Corpo* (2007) discute a compreensão da corporeidade através do olhar da sociologia, nessa discussão destaca o corpo como um fenômeno social e cultural, algo que se apresenta no campo simbólico, é, portanto, objeto de representações que está presente no imaginário social (LE BRETON, 2007, p. 10). No decorrer de seu discurso destaca que as ações da vida cotidiana ocorrem no âmbito do público, e desse modo o corpo vai se moldando por meio do contexto social e cultural em que os indivíduos estão inseridos. Para o autor, há nessa relação uma interação íntima do corpo com o mundo, “antes de qualquer coisa a existência é corporal” (LE BRETON, 2007, p. 20).

Nesse sentido, entendemos que o corpo, que se relaciona com o mundo, tem múltiplas configurações que dão sentido a existência humana, por meio do corpo os indivíduos apropriam-se da vida e relacionam-se com outros corpos. Entendemos que a obra de arte é um meio de conectar-se com o mundo, de modo que ao representar por meio de símbolos e signos as subjetividades humanas, a arte realiza um movimento de (re)criação do mundo.

Ao trazermos para nossa análise o corpo como parte de um sistema instituído, podemos reconhecê-lo de diferentes formas. Michel Foucault em *O corpo utópico* (2013) destaca que inicialmente o corpo é o contrário de uma utopia, mas, no entanto é simultaneamente o objeto principal de toda ela, para de falar apenas em frente ao espelho, ao cadáver e o amor. Seria uma “topia”, um lugar outro onde os indivíduos, sem exceção, encontram-se. Utopia é um lugar fora de todos os lugares, um lugar onde tem um corpo sem corpo (2013, p. 8). Portanto, possui lugares sem lugar, lugares distantes para além do que se pode sentir, de modo que não é apenas um corpo, é também um espaço outro, um não lugar.

Corporeidade para Foucault aparece nessa obra como algo indissociado do espaço, nesse sentido, a experiência do corpo se faz por meio de questões históricas, de modo que se reduz a lugar inevitável, que existe antes e depois da morte.

Meu corpo, topia implacável. E se, por sorte, eu vivesse com ele em uma espécie de familiaridade gasta, como se com uma sombra, ou com as coisas de todos os dias que no fim das contas não enxergo mais e que a vida embaçou; como as chaminés, os tetos que todas as tardes, se ondulam diante de minha janela? No entanto, todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho: rosto magro, ombros arcados, olhar míope, sem cabelos, realmente nada belo. E é nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, pele deteriorar (FOUCAULT, 2013, p. 07).

É no corpo e através dele que novos mundos são produzidos e (re)criados. É também por meio da visibilidade e das invisibilidades produzidas dentro do espaço historicamente construído que o corpo torna-se um constante meio de produção utópica, ao mesmo tempo em que ele é a própria utopia.

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal (FOUCAULT, 2013, p. 08).

Nesse sentido, reafirmamos que o modo de expor o corpo nas Artes é diferente quando se trata de homens e mulheres. Esse corpo utópico que se materializa de diferentes formas, em diferentes lugares e “não lugares” toma formas distintas, quando, por exemplo, o corpo feminino é representado pelo olhar masculino e quando esse mesmo corpo se insere em uma obra de arte pelas mãos femininas. Entendemos então que a obra de arte é esse “não lugar”, esse lugar outro que o corpo ali representado se encontra:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele- e em relação a ele como uma relação a um soberano- que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Ao dizermos que as obras de Arte produzidas por homens e mulheres são distintas e tem um lugar outro na sociedade, estamos dizendo que essa produção feminina é um espaço do outro que foi esquecido, silenciado e apagado pela cultura patriarcal. Foucault entende o espaço como uma relação de posições e nesse espaço a vida é comandada por regimes de verdade. A heterotopia para o autor se refere a lugares reais, mas que estão fora dos lugares aceitos, de modo que a própria sociedade produz heterotopias:

Vejamos o que quero dizer. Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los (FOUCAULT, 2013, p. 19).

Estes outros lugares também são denominados de heterotopias do desvio, apresentam comportamentos que estão fora das condutas aceitas pela sociedade, e é aí que, segundo Foucault, encontram-se os conflitos e as tensões exercidas pelas relações de poder. As heterotopias têm como primeira função, criar um espaço de ilusão que por sua vez, denuncia os espaços onde a vida real existe de fato. Por outro lado, as heterotopias também criam outro espaço real, perfeito e orientado em contraposição a desordem do nosso próprio espaço.

Mas essas heterotopias biológicas, essas heterotopias de crise, desaparecem cada vez mais e são substituídas por heterotopias de desvio: isto significa que os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida. Daí as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, daí também, com certeza as prisões (FOUCAULT, 2013, p. 22).

Foucault ao pensar esses lugares heterotópicos traz para seu discurso os asilos, os cemitérios, as prisões, os bordéis as colônias. São lugares que servem, sobretudo, como dispositivos disciplinares, no entanto, a obra de Arte, embora seja um sistema de signos, uma representação do real, um “não- lugar”, ao materializar-se na tela pelas mãos da artista passa a existir e dependendo do modo como essa representação é elaborada pelo artista também exerce uma função disciplinar. As mulheres ao serem representadas pelo olhar e pelas mãos masculinas configuram um modelo, um padrão disciplinar sobre o

sentido do ser mulher e encerra-se ali qualquer outra possibilidade que não a objetificação de seus corpos e sua sexualidade.

É aí, sem dúvida, que encontramos o que de mais essencial existe nas heterotopias. Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Por outro lado, as produções femininas comumente libertam seus corpos desse espaço anteriormente instituído. A chamada arte universal tem gênero e cor, diz respeito às coisas específicas relacionadas a homens brancos e heteros e desse modo produz um discurso que afeta as noções de gênero em todo o mundo. As interfaces entre imagem e discurso que pesa sobre o corpo e a sexualidade feminina produz uma ideia universal sobre a mulher. Constitui-se assim uma busca incessante sobre uma possível verdade universalizante do ser mulher, do lugar que ela deve ocupar nessa sociedade patriarcal.

A luta pelo protagonismo feminino nas artes atravessa o corpo feminino, estes muitas vezes utilizados por elas para (re)escrever seu lugar na história, (re)dimensionando os modos como esse corpo foi e está sendo representado a partir de uma perspectiva masculina. O corpo feminino representado e consumido de forma disciplinar pela cultura patriarcal, ele mesmo é utilizado pelas mulheres como mecanismo de resistência, cria linhas de fuga que surgem das experiências do feminino nas práticas do reconhecimento de si. “A arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 27).

O corpo na arte configura-se como uma luta social que vai tomando forma a partir da imagem, dos símbolos e dos signos. Muitas vezes as mulheres se utilizam dos autorretratos para reivindicar esse lugar social, tornando-se produtoras da arte pelo corpo e pela imagem escrevendo a própria história, (re)conectando-se com o mundo através do reconhecimento de si pela arte. O corpo feminino é o lugar sobre os quais se incidem os dispositivos de poder, é no território do saber/poder que o corpo feminino será regido. O lugar da arte seria, portanto um espaço a ser ocupado pelas mulheres para manifestar as subjetividades não capturadas.

Inúmeras são as mulheres artistas que produzem arte das mais diferentes matizes, são mulheres de todos os lugares e culturas que trazem para a representação artística suas

histórias, suas subjetividades, suas dores e críticas ao mundo onde estão inseridas. Faremos um breve percurso pela história de algumas mulheres que viram na arte um lugar outro para (re)construírem-se e se (re)conhecer nesse mundo recriado.

1. ARTEMISIA GENTILESCHI (1593-1653): O ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA ATRAVÉS DA ARTE

Artemisa Gentileschi é natural de Roma, nasceu em 8 de Julho de 1593, é a filha mais velha de seis filhos do casal Orazio Gentileschi e Prudenza Montore. A artista iniciou seu aprendizado em pintura com o pai, sua obra é influenciada por Caravaggio, especialmente a dramaticidade presente em toda a obra e os fortes contrastes cromáticos. Sua história de vida foi marcada por um acontecimento que sem dúvida influenciou não só a vida pessoal, mas principalmente a produção artística (TEDESCO, 2015, p. 01). Em 1612 seu pai, também pintor, abriu um processo contra o pintor Agostino Tassi, o processo dizia respeito à acusação de violência sexual contra Artemísia no ano de 1611 (TEDESCO, 2015, p. 01). Nessa época, Roma vivenciava significativo processo de transformação urbana, ainda influenciado pelas transformações culturais e científicas do período Renascentista na Europa, de modo que, muitos artistas mudavam-se para Roma em busca de trabalho. Foi nessa época que o acusado de abuso sexual contra Artemísia chegou a Roma e logo foi trabalhar com o pai da artista na pintura do *Casino Delle Musee* no *Palazzo Rospigliosi*. Certo dia, quando Artemísia, a época com dezoito anos, ficou sozinha em casa com Tassi, o mesmo aproveitou-se da ausência do pai da artista e a estuprou. Essa situação de violência seguiu por praticamente um ano e este fato em especial pesou no processo contra Artemísia, pois a corte e a opinião pública entendeu que os abusos sexuais eram consentidos e a artista foi acusada de ser amante e não vítima de seu abusador. Ainda que a opinião pública tenha se voltado contra a artista, Tassi foi condenado em 27 de novembro de 1612. Sua sentença foi recebida por Artemísia e seu pai como uma decisão superficial, considerando que o juiz responsável pelo caso deu a chance do abusador escolher entre uma sentença de cinco anos de trabalhos forçados ou o exílio, obviamente o acusado optou pelo exílio. (TEDESCO, 2015, p. 05).

Após cinco meses de interrogatórios e acusações o processo crime foi encerrado e para diminuir a vergonha de ter uma filha “desvirginada”, Artemísia mudou-se da cidade de Roma e foi obrigada a um casamento arranjado por seu pai com Pietro Antonio Stiattesi (TEDESCO, 2015, p. 05). Em razão de toda exposição recorrente do processo

enfrentado por Artemísia, Florença parou de encomendar seus trabalhos artísticos. Ainda que tenha enfrentado essas restrições em relação a seu trabalho, Artemísia conquistou lugar de destaque como pintora na Corte da família Médici, o que segundo Roberto Contini (*Apud*: 2011) era algo inédito para uma mulher na época. O autor também destaca que nesse período não era comum artistas produzirem madonas, santas e heroínas com corpos de grande volume, característica da pintura de Artemísia, essa prática de volume dos corpos das personagens e o tridimensionalismo só vai acontecer na década de 1630 (TEDESCO, 2015, p. 05).

Imagem 1 – Judith decapitando Holofernes de Artemisia Gentileschi



Fonte: <http://levelcult.com.br/artemisia-gentileschi/>

Toda essa situação de violência e hostilidade por parte da sociedade além do desgaste em relação ao processo foi transformada em arte, suas representações pictóricas traduziram o horror e a violência do qual Artemísia foi vítima e produziram um discurso que pode ser entendido como uma sentença dada por ela a seu abusador. É recorrente em suas representações mulheres executando com extrema violência homens que se mostram incapazes de reagir ao domínio e ao desprezo feminino. É o que observamos na obra *Judith decapitando Holofernes* uma imagem onde duas mulheres são representadas decapitando um homem que se encontra imóvel preso pelos braços fortes de uma das mulheres. A outra o agarra pelos cabelos e enfia-lhe uma espada no pescoço, deixando o sangue escorrer pela cama onde esse homem encontra-se deitado.

Imagem 2 – Judith e sua serva de Artemisia Gentileschi



Fonte: <http://levelcult.com.br/artemisia-gentileschi/>

Na pintura *Judith e sua serva* Artemísia também trás o episódio da violência, duas mulheres viram-se para trás uma delas com uma espada e a outra com um cesto nas mãos, dentro do cesto encontra-se a cabeça decapitada de um homem. As mulheres representadas por Artemísia, tem uma expressão de poder e domínio da situação a qual se encontram, são mulheres que se utilizam da força para eliminar aquilo que parecia o martírio da artista, os homens. Artemísia insere em parte de suas pinturas uma segunda mulher, que nos dá a ideia de cumplicidade, de uma vingança planejada onde as duas executam homens sem nenhum arrependimento aparente.

Imagem 3 – Suzana e os Velhos de Artemisia Gentileschi



Fonte: <http://levelcult.com.br/artemisia-gentileschi/>

A forte expressão de horror presente em suas obras e o uso do volume dos corpos reflete uma situação real vivida pela artista. Após o episódio, Artemísia teve dificuldades de negociar valores de suas obras, pois o estigma de imoral ainda pesava sobre ela. Além disso, o fato de ser mulher dificultava ainda mais o acesso a compradores e suas representações que redimensionava os lugares masculinos nas obras de arte certamente pesou sobre seu trabalho.

Suas obras eram basicamente autorretratos, denunciava através da arte e da própria imagem inserida no contexto de violência uma situação vivida por ela. Através da imagem, a artista produziu uma linguagem expressiva de si e de uma situação que transformou sua vida e sua percepção de arte. Ao denunciar, através da imagem, algo, que supomos recorrente na sociedade, a artista cruzou as fronteiras de gênero e trouxe a tona uma realidade distinta dos papéis femininos da época.

2. CAMILE CLAUDEL (1864-1943): LOUCURA E SUPLÍCIO

Camile Claudel nasceu na cidade de Frerè-em-Tardenois, na França em 1864, seu nascimento se deu um ano e três meses após a morte do irmão Charles Henri (LEAL, 2012, p. 02). A morte do irmão definiu o percurso de vida da artista em relação a mãe, que viveu em luto até seus últimos dias. Com a morte de Charles Henri, a mãe de Camile Claudel, Louise, nunca mais conseguiu expressar qualquer sentimento afetivo com os outros três filhos, essa ausência de sentimentos definiu os rumos que a vida de Claudel tomou ao longo de sua trajetória pessoal e artística (LEAL, 2012, p. 05).

Camile Claudel começou a esculpir ainda muito jovem, e desde cedo demonstrou exímia habilidade com o trabalho artístico, fato que fez seu pai mudar-se para Paris junto com toda a família para que a artista pudesse desenvolver seu trabalho de forma mais profissional. Esse episódio desagradou em demasiado a mãe da artista que considerou um “egoísmo” da parte dela deslocar toda a família para atender um “capricho”.

No final do século XIX, a Escola de belas Artes era um lugar totalmente ocupado por homens, às mulheres era permitido frequentar alguns ateliês que eram muitas vezes financiados pelas próprias famílias ou em algumas Academias que autorizavam a presença feminina. Somente em 1900 as mulheres tiveram permissão de frequentar a Escola de Belas Artes. Segundo Leal, Camile Claudel iniciou seus estudos em escultura na Academia Colarossi como aprendiz do Mestre Alfredo Boucher (LEAL, 2012, p. 2). A artista ficou conhecida no mundo das artes pelo seu talento na arte de esculpir, mas sua

fama tomou força quando foi trabalhar como assistente de Auguste Rodin. Da relação de trabalho envolveu-se afetivamente com o artista e logo passou a ser reconhecida como a “amante” do Mestre. A relação com Rodin, não definiu apenas sua trajetória artística, mas em razão de uma relação conturbada e marcada pelo sofrimento, Claudel passou o resto dos dias trancada em uma clínica para loucos (LEAL, 2012, p. 01).

Camille Claudel foi uma mulher pioneira ao esculpir pessoas nuas, especialmente esculturas femininas de forma sensual. Por diversas vezes esculpiu seu próprio corpo e rosto em tais esculturas. No início de sua carreira, pedia para seus irmãos e pai servirem de modelos, bem como empregadas e amigos. Foi aperfeiçoando sua técnica ao longo da vida, e após estudar e aprofundar seus conhecimentos na arte de esculpir destacou-se como escultora no meio artístico nos salões de Paris (GRAMARY, 2008, p. 44).

Imagem 4 – Sakountala de Camile Claudel



Fonte: https://arthive.com/artists/13442~Camille_Claudel

No entanto, ao envolver-se com Rodin, sua trajetória artística tomou outro rumo, toda a pressão social que viveu por ser mulher em uma época em que ser mulher e artista era uma condição incompatível. Tornou-se amante de um artista com carreira já consolidada, foi a “outra” da relação. Embora Rodin não fosse casado judicialmente com Rose, era ela que diante da sociedade ficou conhecida como a esposa, a mulher “oficial”, mãe de seu filho, ao passo que Claudel, por já ocupar um lugar que não lhe pertencia, o meio artístico, ainda fazia às vezes da “outra”, da “amante”. (GRAMARY, 2008, p. 45).

Ao invadir o atelier de Claudel, Rose marcou definitivamente o percurso da artista ao assumir o papel de esposa traída e insultá-la além de quebrar peças de seu atelier, brigou, ameaçou e rompeu de forma abrupta o relacionamento de Claudel e Rodin. Nesse percurso afetivo entre os dois ficou a história de uma paixão, de um amor dramático, um aborto, inúmeras traições de Rodin, e o início de uma fase alucinada da artista que marcou a interrupção da produção artística e o internamento em uma clínica de alucinados em Paris (GRAMARY, 2008, p. 45).

Após o rompimento com Rodin, a situação de Claudel foi se agravando. Isolada socialmente, sem apoio da família, especialmente da mãe, Claudel trancou-se em casa sem dinheiro e sem comida. Em 1913 a família da artista reuniu-se em Paris e organizou um conselho de família para decidirem acerca do internamento da artista no hospital psiquiátrico de *Ville-Évrard*. As correspondências de Claudel já denunciavam antes mesmo da decisão de interná-la as intenções de Rodin e da família. Numa carta escrita pela escultora esta confessa abertamente a uma prima os seus temores: “O senhor Rodin persuadiu os meus pais para me internarem; a minha família está toda em Paris para isso. O gatuno vai apropriar-se, desta forma, do trabalho de toda a minha vida” (GRAMARY, 2008, p. 45).

Imagem 5 – A Suplicante de Camile Claudel



Fonte: https://arthive.com/artists/13442~Camille_Claudel

Camile Claudel foi sem dúvidas uma artista que, considerando as circunstâncias da época, teve seu valor reconhecido na história da arte e nos meios artísticos de Paris, no entanto seu romance conturbado com Rodin e posteriormente seu internamento é que a fez famosa na sociedade francesa do século XX (GRAMARY, 2008, p. 56). Claudel acusava Rodin e seu “bando” de usurpar suas obras, roubar suas ideias além de acusá-lo de agressão e abandono. Suas cartas denunciavam Rodin como responsável por sua

condição de loucura, a artista acreditava que estava sendo envenenada e perseguida, sua internação foi justificada em razão desse seu comportamento (GRAMARY, 2008, p. 47).

Imagem 6 – A Idade Madura de Camile Claudel



Fonte: https://arthive.com/artists/13442~Camille_Claudel

Claudel foi internada com um quadro delirante de evolução crônica, que era caracterizado por delírios nos quais Claudel afirmava ser vítima de perseguição cujo objetivo era o roubo de suas esculturas e impedir seu crescimento profissional. Acreditava que Rodin tentava envenená-la e ao longo do tempo acreditava também que Rodin havia convencido outras pessoas de sua loucura e seus delírios, e o mesmo havia formado um “bando” que também a perseguia, no qual ela denominava de “o bando de Rodin”. A artista passou o resto de seus dias internada nessa clínica, inúmeras tentativas frustradas de voltar a vida “normal” marcaram esse momento, as incansáveis esperas pelo irmão, as cartas a parentes e amigos de nada serviram para tira-la do internamento.

3. FRIDA KHALO (1907-1954): ARTE E DILACERAMENTO

Magdalena Carmen Frida Khalo y Calderón, artista mexicana, nasceu em Couyoacán, no México no dia 6 de julho de 1907, adotou posteriormente o ano de 1910 como data oficial de seu nascimento. Essa inscrição remete ao ano da eclosão da revolução mexicana, período da história do país que marcou um momento de ruptura com antigos padrões políticos no qual Frida decidiu que nasceria na mesma data do surgimento do México moderno (HERRERA, 2011, p. 18).

Seu pai era alemão e ateu e a mãe, Matilde Calderón, espanhola e muito religiosa. Guilherme Khalo era um fotógrafo bem sucedido, que a época do nascimento de Frida

trabalhava para o governo mexicano realizando um trabalho de registro fotográfico da herança arquitetônica do país (HERRERA, 2011, p. 18).

Frida ficou conhecida por pintar autorretratos de inspiração surrealista, sempre teve apoio do pai e muita proximidade com o mesmo, embora nutrisse um sentimento de amor e respeito pela mãe, era o pai que melhor compreendia o comportamento “rebelde” da artista. Desde muito jovem Frida já apresentava problemas de saúde, aos seis anos de idade contraiu uma poliomielite que deixou sequelas em seus pés. Aos dezoito anos, sofreu um acidente que lhe deixou um longo período na cama, bem como passou a vida realizando tratamentos médicos para sua recuperação, fato esse que influenciou diretamente na sua produção artística (HERRERA, 2011, p. 70).

Após o acidente, sua vida foi marcada pelo dilaceramento e a dor física e psicológica que foram a marca de suas pinturas. Declaradamente comunista e revolucionária, o sofrimento pelas limitações físicas não foram o suficiente para silenciá-la e tanto a relação com a dor como com a política a fizeram uma das maiores artistas do século XX.

Seus autorretratos representam um universo particular, onde exalta a dor, as perdas e o corpo dilacerado, mas também, carregam um viés político e patriota que são marcas de sua produção pictórica. Tomava o México como referência exaltando a tradição mexicana ao incluir elementos da cultura popular em suas pinturas, vestia-se com roupas típicas dos antigos povos mexicanos e isso também a fez uma artista única e original.

Após um longo período de recuperação, Frida descobriu-se artista. Foi no período de recuperação, imobilizada em uma cama e com parte do corpo engessado que a mãe da artista pendurou sobre a cama um espelho e a partir dele Frida começa a pintar os autorretratos que constituiu a maior parte de sua produção. Frida dizia que pintava a si mesma porque era o assunto que melhor conhecia (HERRERA, 2011, p. 71).

Imagem 7 – Hospital Henry Ford, 1932 de Frida Kahlo



Fonte: <https://www.sartle.com/artwork>

Conheceu Diego Rivera dois anos após o acidente, levou a ele três de suas pinturas na Escola Preparatória Nacional em 1922 para que ele os avaliasse. Desse encontro começou um romance conturbado e marcado por traições de ambos os lados.

Com uma diferença de vinte e um anos entre os dois, em 21 de agosto de 1929 Frida e Diego se casaram. Em 1930 Frida engravidou e sofreu seu primeiro aborto, o primeiro de três ao longo da vida. Seu estado de saúde era ainda muito frágil e o corpo marcado por limitações a impedia de levar adiante suas gestações.

O corpo em Frida Kahlo é parte principal de sua produção artística, ao autorretratar-se, denunciou a condição que vivia e, sobretudo, expos uma história de resistência e sobrevivência. É do corpo e pelo corpo que Frida ressignificou o lugar dele na produção artística inserindo na arte outro sentido de existência. A arte de Frida Kahlo se constitui uma autobiografia, a pintura é um lugar outro que o corpo habita em meio a elementos que narraram um espaço-tempo no qual a artista estava inserida. Ao narrar a própria história, marcada pela dor, Frida inaugurou uma nova forma de inserção do feminino na arte.

Viajou com Diego Rivera para vários países do mundo, mas seu talento conseguiu romper as fronteiras entre o ser mulher e artista, muito mais que a esposa de um grande muralista, Frida afirmou-se como expoente da arte surrealista. Foi a partir da viagem aos Estados Unidos que Frida começou a ser reconhecida como uma artista de peso no meio artístico.

Imagem 8 – Meu Nascimento, 1932 de Frida Kahlo



Fonte: <https://www.sartle.com/artwork>

Em 1932 Frida sofreu o segundo aborto e ficou hospitalizada nos Estados Unidos, nesse mesmo ano, a mãe da artista morreu de câncer e em 1934 Frida e Diego retornaram ao México e novamente Frida vivenciou a experiência do aborto além dos dedos do pé amputados. Sua relação com Diego ficou cada vez mais marcada pelos envolvimento do muralista com outras mulheres e nessa época Diego envolveu-se sexualmente com sua irmã Cristina (HERRERA, 2011, p. 236).

Um ano após o episódio com sua irmã, Frida separou-se de Diego e experimentou outras relações com homens e mulheres, outras cirurgias no pé, e o corpo e a saúde cada vez mais debilitados. Reconciliou-se com Diego e em 1937 recebeu em sua casa Leon Trotsky e sua esposa Natalia Sedova. Frida e Trotsky não tardaram em se envolver, tiveram um romance público. Embora fosse comum o envolvimento de Frida com homens e mulheres quando ainda era casada com Diego, seu envolvimento com Trotsky teve notoriedade por ser ela já uma artista conhecida para além do México e Trotsky uma figura importante no cenário político mundial.

Dentre muitos episódios que constituíram a história de vida e a produção artística de Frida Kahlo, nada é mais marcante que o corpo em suas obras. Os autorretratos que predominaram no universo pictórico da artista destacaram-se o dilaceramento e ao mesmo tempo a resistência de um corpo real, onírico, sagrado, profano, folclórico, alegórico, surrealista. Frida foi ousada, ultrapassou limites e especialmente fronteiras, reescreveu uma história que teria sido marcada pela tragédia se não fosse a intensidade que sentia pela vida, a dor e a perda que ao longo de sua trajetória transformaram-se em arte. Para

além de seu próprio sofrimento, pintou a história de um lugar e de uma cultura que também atravessou a história de outras mulheres. Ao representar o aborto, as dores da perda, do corpo, do amor, ao se colocar no mundo resgatando uma cultura ancestral, fugindo dos padrões femininos ocidentais, Frida falou de mulheres e para as mulheres de forma tão intensa que hoje vida e obra são referências e símbolos das questões femininas e feministas em ordem global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensarmos a produção artística feminina como um movimento de resistência entendemos que homens e mulheres criam possibilidades artísticas distintas quando se trata da representação do corpo. Compreendemos que as produções artísticas femininas se inserem em um contexto político como parte de um processo de reconstrução de suas histórias. O ato de pintar a si mesma ou trazer para seu processo criativo signos e símbolos que produzem uma reflexão mais complexa do mundo a artista passa a exercer um processo de reconhecimento de si, a arte, portanto, constitui-se como uma narrativa de si, são histórias ditas através da imagem. Ao pintar diferentes contextos vividos as mulheres, de modo geral, narram suas histórias, suas vivências e experiências cotidianas que abrangem não apenas um universo totalmente particular, mas suas narrativas pictóricas comumente falam para outras mulheres, criando desse modo um diálogo estreito entre a artista e o espectador.

Quando observamos as trajetórias de vida e as pinturas das mulheres artistas é exatamente o processo de autoreconstrução de si que está diante de nós, elas reexistem, reinventam, reinscreve-se na história e na vida de um modo outro, portanto, é impossível compreender a obra sem conhecer a autora.

O artigo ora apresentado pretendeu discutir a história das mulheres através da arte, para tanto procuramos compreender de que modo às mulheres foram historicamente silenciadas em diferentes espaços sociais. A partir dessas leituras foi possível perceber como as mulheres foram sistematicamente silenciadas e ocultadas da História, da Arte, da vida social. Portanto, percebemos o quanto é urgente trazermos as mulheres para o centro do debate historiográfico, artístico e filosófico. Considerando que a História, a Arte, a Filosofia e tantas outras áreas do conhecimento foram durante um longo período de tempo escrita por homens e para os homens, escrever uma história das mulheres se faz

necessário para pensarmos o processo histórico e social por outro viés, ou seja, pelo viés do feminino.

O corpo feminino é trabalhado aqui como categoria de análise ao entendermos que as produções artísticas femininas se fazem pelo corpo e através dele. Ao observarmos as diferentes produções femininas compreendemos que esse corpo quando pintado pelos homens coloca-se em um lugar outro em relação ao corpo feminino pintado pelas mulheres.

Reconhecer que assim como na História, nas Artes, as mulheres também foram marcadas pela dominação masculina foi o objetivo primeiro dessa discussão. Ao narrarmos histórias de diferentes artistas em distintos tempos e contextos históricos compreendemos que os mecanismos de fuga e resistência deram-se a partir da produção artística, que nas obras apresentadas nesse artigo, tinham forte relação com o comportamento transgressor por parte delas. De modo que ao analisarmos as trajetórias de vida dessas mulheres artistas reconhecemos nelas a história de outras mulheres, portanto, História e Arte se conectam repetindo um padrão fortemente marcado pelo sistema patriarcal.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Trad. Maria helena Kühner; 6º Ed., RJ:Bertrand Brasil, 2009.
- COLLING, Ana Maria. *O currículo de História e as relações de gênero hierarquizadas*. *Salle Revista de Educação, Ciência e Cultura* | v. 15 | n. 2 | jul./dez. 2010.
- CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francisco (orgs.). *Artemísia Gentileschi. Storia di una passione*. Milano.24ORE Cultura, 2011.
- ECO, Umberto. *A definição de arte*. trad. Eliana Aguiar. 1º Ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.
- _____. *O corpo utópico/ As heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In.: TEDESCHI, Losandro Antônio; COLLING, Ana Maria (orgs.). *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados, MS:Ed. UFGD, 2015.
- GRAMARY, Adrian. *Camile Claudel, a suplicante. Reflexões sobre um caso de paranoia*. *Revista Saúde Mental*.vol.X, nº1. Jan/Fev:2008.
- HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. trad. Renato Marques. São Paulo:Globo, 2011.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2º ed. Trad. Sônia Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LEAL, Priscilla Cruz. *Mulheres artistas: há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI? VIII ENECULT*. Encontro de Estudos multidisciplinares de cultura. Agosto/2012.
- PERROT, Michelle. *Minha história das Mulheres*.1.ed.,São Paulo:Contexto, 2008.
- SAFFIOTI, Heleieth . *O poder do macho*. Sao Paulo: Moderna, 1987.
- TEDESCHI, Losandro Antônio. *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012
- TEDESCO, Cristiane. *Entre a vida e a obra: a trajetória da pintora Artemísia Gentileschi na primeira metade do século XVII*. XVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos desafios. Julho/2015. Florianópolis- SC.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

