A GÊNESE DA MULHER NO PROCESSO ENTRE SIGNOS

Eliane Patrícia Grandini Serrano[1]
Guiomar Josefina Biondo[2]
Nelyse Ap. Melro Salzedas[3]

A proposta deste artigo é buscar a gênese da mulher na arte, do espaço bi e tridimensional, vendo-a como objeto. Para tal, destacamos na escultura: a Vênus de Willendorf e a Estatueta de Cibele, ambas pré-históricas; na pintura: Vênus e Mulheres de Giorgione, Tintoretto, Ticiano, Manet e Andy Warhol; e no cinema: o filme O Sorriso de Monalisa, dirigido por Mike Newell.

O texto cinematográfico servirá de introdução aos diálogos intertextuais. O filme, protagonizado por Julia Roberts, representa uma professora de História da Arte em um colégio feminino, conservador e elitizado dos Estados Unidos. A sua docência corre, de certa forma, tranquilamente até que projeta através de slides algumas obras de Andy Warhol cuja temática é a mulher, trajando apenas roupas íntimas, exibindo um corpo escultural. Inegavelmente é a mulher do prazer e "isca" para a sexualidade. A reação das alunas foi agressiva, desdobrando-se em atitudes de represália à professora: um jornal feito por elas denunciando o sentido da aula e uma ideologia contra a boa tradição americana. Parece-nos ter havido um choque visual, ético e moral. Porém o que se percebe é que houve também um descompasso de tempo e cultura no referido colégio. Voltando ao tempo perguntamos o que teria acontecido se a professora projetasse a Vênus de Willendorf ou as mulheres vistas no Museu das Civilizações Anatolianas (Viena, Áustria), as quais são verdadeiras matronas simbolizadas pela Estatueta de Cibele, sentada numa imensa cadeira de pedras, parindo? Tais imagens femininas, tanto de Warhol quanto as pré-históricas possuem diferenças formais, porém estão muito próximas quanto á função de objeto. Se entendermos a mulher de Warhol como uma Vênus sensual e objeto de propaganda, onde a sexualidade fica em evidência, as Vênus pré-históricas seriam também objeto, porém dentro de um outro prisma: da reprodução humana. Basta confrontar as medidas do: braço, busto, ventre e

[1] – UNESP – FCT – Presidente Prudente – SP.
Auxílio recebido da Fundação para o Desenvolvimento da UNESP - FUNDUNESP
[2] – UNESP – FAAC – Bauru - SP
[3] – UNESP – PG – FAAC – Bauru – SP

pernas. Enquanto a mulher de Warhol apresenta-se com uma forma veneziana quase virginal, a outra apresenta-se como uma matrona, criadora de uma sociedade matriarcal. Estamos chegando a uma gênese da mulher como objeto artístico do prazer e da produção do crescer e multiplicai-vos. Cada uma dentro de suas culturas religiosas e sociais.

Entre elas, pelo meio do percurso artístico e histórico, tivemos outras Mulheres que vieram de Giorgione (Vênus de Dresden); Tintoretto (Vênus e Marte), Ticiano (Vênus de Urbino); Manet (Olympia) e ainda Di Cavalcanti (série Gabriela). Todas essas telas protagonizadas pela Mulher/Vênus, sempre nuas não abrigam o mesmo sentido, pois os contextos são os responsáveis por esses desvios. A de Ticiano (1538) em um leito, contígua em um quarto, onde estão as servas que buscam roupas em um baú; a de Giorgione (1510), sobre a relva, na natureza; a de Tintoretto (1550), com vulcano desvelando ou velando o órgão genital da protagonista e Manet (1865), sem perspectiva composicional, apresenta uma mulher despida, e uma serva ofertando-lhe um ramalhete.

Inegavelmente a Vênus de Urbino (Ticiano), segundo Arasse, matrizou o erotismo: seria uma mulher objeto sexual, uma mulher despida que lança um convite à excitação sexual, feita para ser enganchada ou pregada em uma parede de um quarto matrimonial. Sob o ponto de vista iconográfico, a Vênus de Urbino é rodeada por atributos significativos: a mirta sobre a janela, as rosas à mão direita, os baús evocam o casamento; o cão um símbolo de fidelidade ou de luxúria. A mão esquerda sobre o órgão sexual recebe o olhar e o ponto forte da perspectiva. Toda essa composição faz da tela de Ticiano um quadro erótico da pintura clássica, mais do que isso, a sua Vênus pelo gesto passa do tocar para o ver, faz do ver um quase tocar, mais para ver, não para tocar, ver, somente, ver, pois o espectador vê, mas não toca, só olha. É no fogo do olhar e do tocar que reside toda a magia dessa tela, cujo objeto é o corpo feminino construído e visto pela cultura veneziana do século XVI.

Já se acordou que em 1510 Giorgione pintou a sua Vênus de Dresden e que Ticiano, como seu discípulo, acompanhou todo o processo realizador; acordou-se igualmente que a posição horizontal da Vênus e sua gestualidade são semelhantes, mas também convém lembrar a diferença do olhar, dos atributos da tela, e do desvio contextual.

Outro pintor veneziano, Tintoretto, manipula seus pincéis para, dentro de um tema mitológico, criar a sua tela Vênus e Marte (1550). Nela Vênus posiciona-se verticalmente em um leito, tem ao seu lado Vulcano arrumando ou desarrumando uma tira de tecido transparente sobre os órgãos genitais da deusa do amor, em um ato performativo gerando ambigüidade ante o olhar inquisitivo do espectador. Surgem as perguntas: o gesto de Vulcano quer ver o órgão genital para que? Ou a Vênus estava nua e ele, o marido, quer vê-la coberta? No espelho colocado sobre a parede, Vulcano está de costa para ela, o que reflete e completa ao espectador a gestualidade do deus do fogo. Não há mirta, servas, cachorro, apenas em um pequeno leito, está Cupido, o deus do amor. Além do erotismo, essa tela sugere o adultério tão discutido por Arasse no artigo "Cara Giulia", em On n'y voit rien (2000). Alega o articulista que símbolos de fidelidade não existem na tela, só Cupido e Marte, esse oculto abaixo do leito do amor, e Vulcano procurando buscar o véu entre as coxas de sua mulher.

Uma outra tela vista como erótica mais perto da modernidade é a Olympia (1865) de Manet. Tanto Ticiano como Tintoretto criam um fetiche erótico, a mulher nua ou despida, na tela do primeiro, um convite ao ato performativo do sexo, na tela do segundo uma possível descoberta do adultério entre Vênus e Marte. Então, o que Manet buscou em Ticiano? O século XIX acreditava que a Vênus de Urbino era uma cortesã. Entre o tempo de Manet e o do veneziano não existiram outros nus? Outras telas eróticas? Talvez visse na Vênus de Urbino uma mulher ideal, uma tela perfeita para tomá-la como modelo ao pintar a sua prostituta que não esperava roupas, que não tinha ao seu lado o ícone cão da fidelidade, que não tinha a mirta, mas uma serva negra, a entregar-lhe um ramalhete, presente de um cliente à sua espera. Essa pintura agitou os críticos de arte e os freqüentadores de galerias e salões, pois o artista atreveu-se a pintar uma prostituta, dessacralizando o mito da mulher ideal, sem a presença da fidelidade canina substituída por um gato, com uma carga de sentido diversa como desconfiança, sedução, indo do bem para o mal, com o preto maculado pelo carvão. Olympia era carvoeira, talvez o gato preto que deixara marcas negras no lençol fosse um complemento da condição social da prostituta pintada por Manet.

Outros complementos, a orquídea nos cabelos que substitui a rosa de Ticiano, e é um símbolo da fecundação, e a fita do pescoço, preta, também fogem daqueles da Vênus de Urbino.

Depois de venezianos e franceses, temos como objeto erótico feminino algumas Gabrielas de Di Cavalcanti, presentes no texto de Jorge Amado, Gabriela Cravo e Canela (1962). A partir de uma tese de doutorado (BIONDO, 1999) apresentaremos alguns tempos e ritmos de Gabriela. Aqui, selecionamos algumas a fim de cotejá-las com outras mulheres já vistas neste artigo.

Observemos as diferenças com as Vênus dos venezianos e a Olympia de Manet: as Gabrielas estão sentadas e despidas; as mãos espalmadas estão cobrindo o rosto; o sexo a amostra; ao lado, uma forma do corpo, afigura-se a uma roupa a ser tomada; uma outra imagem de Gabriela revela-nos uma figura quase deitada, seios à amostra, coxas à amostra, e braços e tórax apoiados em um cotovelo do outro; compõe-se de cócoras, pernas à amostra, braços ocultando o rosto e amparados entre si. Em todas elas, nenhum adereço, nenhum complemento, apenas Gabriela, ora nua, ora despida, a não ser a sugestão de sapatos sociais que aparecem em duas delas. Contudo, uma das últimas Gabrielas do texto , mostra, ao contrário de Vênus e Olympia, uma flor sobre o sexo, parece-nos nascida dele, sem características de rosa ou orquídea. Outra diferença, as Gabrielas aparecem sempre com o rosto semi-oculto pelas mãos ou pelos cabelos ou, ainda, pela sombra. Seus olhos não encaram o espectador, pois estão ocultos ou semi-ocultos e nem interrogativos.

As pinturas de corpos femininos implicitamente eram convites ao sexo, contudo, hoje a mídia o faz explicitamente através de imagens femininas semidespidas, com isso, distanciam-se dos gestos promovidos pelas Vênus e Olympia; porém alguns outros aspectos aproximam-se como por exemplo: por que o corpo feminino em sua nudez ou quase nudez, desde os tempos de Ticiano, Tintoretto, Manet, Di Cavalcanti, na narrativa ficctícia do filme Um Sorriso de Monalisa e atualmente na mídia; é objeto lúdico sexual?

Comecemos um *recall* a Veneza de Ticiano e Tintoretto. Segundo Arasse, até os espectadores do século XIV, viam no quadro de Ticiano um traço vil jamais observado. Ao descrevê-lo, ignoravam a mão esquerda sobre o sexo, detinham-se na direita que segurava uma rosa. Outra informação nos é dada por Rona Goffen: no século XVI a masturbação feminina era, em um contexto preciso, aceita e recomendável. A ciência dizia que as mulheres deviam se preparar para a união sexual. Tais telas seriam, pois, um quadro destinado ao quarto matrimonial.

O contexto social de Ticiano mimetiza bem alguns detalhes do cotidiano do século XIV, como o baú em que as jovens casadouras levariam seu enxoval para a casa do esposo, que ficaria no quarto do casal.

Formalmente, a tela do veneziano levanta uma questão: onde estava sua Vênus? Mais uma vez o contexto é um índice de lugar, pois os palácios daquela cidade no século XIV, não teriam um leito tão simples como aquele que aparece na tela, indigno de uma Vênus. Então, onde estaria ela? Em uma outra tela, teríamos pois uma dentro da outra, e o contexto socioeconômico-cultural ajudaria a responder a indagação.

Em se tratando da Olympia de Manet, segundo T.J. Clark (2004), usou uma prostituta carvoeira como modelo para sua tela. Eliminou a mulher ideal, os baús, a mirta, o cão, as rosas. Entra a serva negra, o ramalhete de flores, a orquídea nos cabelos, o gato preto. Da leitura crítica de sua tela resultaram artigos violentos, e, recusada para ser exposta em salões, a tela de Manet foi objeto de muitas caricaturas.

Ainda passando por T.J. Clark (2004) vale apenas anotar: Olympia era uma prostituta e esse fato por si só apresentaria dificuldade para o espectador de 1865, pois a prostituição era um tema delicado para a sociedade burguês porque nela a sexualidade e o dinheiro estavam misturados, isso para a burguesia contemporânea de Manet. Contudo, no Renascimento, o nu apreciado nas telas tinha por finalidade a intimidade sexual, presente nos dormitórios. O ludismo era íntimo tanto para a mulher como para os homens.

No Brasil de Jorge Amado era o do coronelismo, da cultura do cacau, dos bordéis, das imigrantes de Itabuna. Para os coronéis, a mulher era manipulada pelo poder dinheiro, pela sobrevivência do dia-a-dia. Por isso, a Gabriela do escritor baiano era cozinheira – amante – senhora- amante – cozinheira. Foi o que di Cavalcanti criou em suas ilustrações do romance Gabriela Caravo e Canela. Uma protagonista sempre de cócoras, poucas vezes sentada, quase nunca vestida, com coxas amostras, sexo explícito, rosto sombreado pela cor negra, olhos ocultos pelos cabelos, porém os seios, os braços, as coxas sempre iluminados. Adereços nenhum, Gabriela era corpo. A última delas apresenta-se de joelhos; bem ao estilo da mulher serva sexual dos coronéis.

Hoje, o corpo feminino também seduz, mas a mulher quer ou não o sexo e pode também desejá-lo, tem autonomia sobre si, seduz, seduz e brinca. É uma *pin-up* voluntariosa e dona de si.

As poses femininas podem ser as de Ticiano, as de Tintoretto, as de Manet, as de Di Cavalcanti, mas, hoje a mulher é senhora de seu destino, dona de seu corpo. Implodiu o sentido do objeto sexual e mudou de comportamento.

Para terminar, há uma fábula na cultura clássica grega chama Persona Trágica que representava a máscara da tragédia. Daí a nossa palavra personagem pode representar bem as mulheres aqui lidas, se as primeiras, aquelas pictóricas eram imóveis, estáticas; as outras, as midiáticas, agem e se transformam.

Pensamos que de uma certa forma as mulheres representadas na arte, na forma de personagem, pensa e se transforma de acordo com sua cultura e seu tempo.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Ed. Recordo, 1962.

ARASSE, Daniel. *Le sujet dans Le tableau*. Paris: Flammarion, 2006.

_____. On n'y voit rien. Paris: Denoël, 2000.

BIONDO, Guiomar Josefina. *O tempero de Jorge Amado e Di Cavalcanti*: Gabriela Cravo e Canela. 1999. 294p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, São Paulo, 1999.

CHASTEL, André. *Le Gest dans l'art*. Paris: Liana, 2001.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004

GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte*. Paris: Klincksieck, 1986.