

As Rosas Falam¹

Regina Glória Nunes Andrade²
Doutora em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ
Professora Titular do Programa de Pós Graduação em Psicologia Social - UERJ

Ana Beatriz Pereira de Andrade³
Doutoranda em Psicologia Social – UERJ
Mestre em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ
Professora em Design Gráfico -
Instituto Politécnico Universitário / Universidade Estácio de Sá

Resumo

Parte-se do exemplo de um grupo de mulheres que promovem intervenções gráficas e artísticas no espaço urbano, cujo objetivo é o de denunciar a participação feminina em museus e galerias, não somente como tema de obras de arte, mas como artistas. Alguns exemplos de obras de arte clássicas ilustram formas de representação da mulher/feminino, com o respaldo de teorias relacionadas à psicanálise.

Palavras-chave

Gêneros e Comunicação; Psicologia Social; Arte e Design.

1 – Introdução: atitude visível.

“(...) nem toda feiticeira é corcunda / nem toda brasileira é bunda / o meu peito não é de silicone / sou mais macho que muito homem (...)” (LEE e DUNCAN)⁴

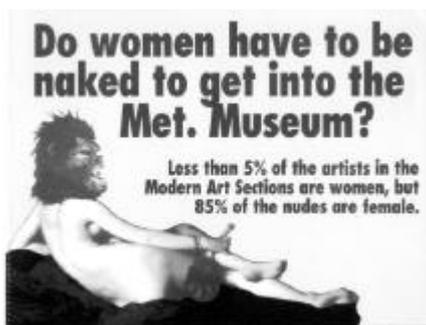
“Será que as mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Metropolitan ?” Esta pergunta foi impressa em cartões postais, posters e outdoors por um grupo de mulheres autodenominado *Guerrilla Girls*.

¹ Trabalho apresentado ao NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Regina Glória Nunes Andrade é professora Titular do Programa de Pós Graduação de Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Doutora em Comunicação e Cultura, autora do livro *Personalidade e Cultura*. Rio de Janeiro: REVAN, 2003. Participante das Reuniões da FOLKCOM. reginagna@terra.com.br

³ Ana Bia Andrade, Bacharel em Comunicação Visual – PUC-Rio, onde foi docente entre 1997 e 2004, projetou e coordena o Curso de Graduação Tecnológica em Design Gráfico e a Pós Graduação em Artes Visuais na Universidade Estácio de Sá. Orientanda de Regina Glória Nunes Andrade no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social (Doutorado) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. anabiaandrade@openlink.com.br

⁴ Trecho de *Pagu*, música de Rita Lee e Zélia Duncan, MTV, 2004.



Em 1989, este grupo, usando máscaras faciais de gorilas e sob anonimato, se apropriou da pintura intitulada *Odalisca* de autoria de Jean Louis Ingres, para denunciar o fato de que 85% de obras do Museu apresentam mulheres nuas, e menos de 5% dos artistas com obras na seção de Arte Moderna são mulheres.

Ao contrário do ocorrido em 1914, quando Mary Richardson, militante feminista, atacou a *Vênus e o Cupido* de Velásquez, exposta na *National Gallery*, como forma de provocar o parlamento britânico a favor do voto feminino, as *Guerrilla Girls* (GG) escolhem uma outra forma de denúncia da discriminação da mulher no campo das artes: a do uso de suportes midiáticos.

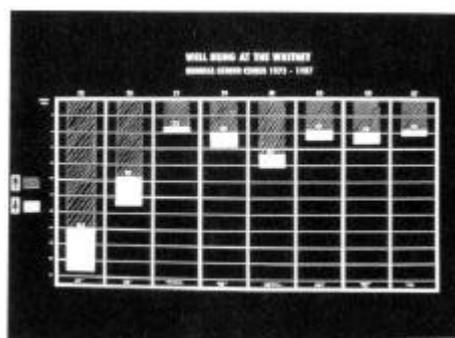
Os primeiros *posters*, assinados como *Conscience of the Art World* (consciência no mundo da arte), apareceram afixados em quiosques, paredes e muros de construções de Manhattan em 1985. Um *poster* apresentando uma listagem das maiores galerias de arte da cidade, indicando que o percentual de mulheres artistas expositoras encontrava-se abaixo de 10%, suscitou interesse sobre este *estranho* grupo de mulheres.



Começaram a surgir rumores de que o grupo seria formado por artistas de renome. As *Guerrilla Girls* começaram a aparecer em cena, sempre em grupo, aceitando ser fotografadas e entrevistadas. Todas adotam codinomes de artistas mulheres reconhecidas na História da Arte (Frida Khalo, Georgia O’Keefe, Romaine Broks e Käthe Kollwitz são exemplos) e, jamais revelam seus rostos, escondidos sob uma máscara de gorila.

As atitudes em público, incluindo protestos em aberturas de exposições e material gráfico afixado nos banheiros de grandes museus, suscitaram a questão de que seria um retorno do movimento feminista que, nos anos 70, havia desempenhado um papel crucial na inserção das mulheres artistas no mercado. No entanto, nos anos 80, quando o investimento em arte torna-se extremamente rentável, sobretudo no circuito Nova Iorque – Berlin, as mostras excluem quase completamente artistas mulheres e artistas “não brancas”.

Os posters e postais distribuídos pelas *Guerrilla Girls* começam a ser publicados em revistas de arte e nos grandes jornais. O grupo começa a oferecer palestras em escolas e museus, e, em 1987, organizam uma exposição paralela à Bienal de Arte do *Whitney Museum*, quando apresentam uma estatística dos expositores neste museu ao longo dos anos 80, revelando os baixíssimos (ou nulos) percentuais de mulheres e “não brancos”.



O anonimato é compreendido por elas como uma forma de proteção de suas carreiras individuais, além de uma forma de resistência ao fato de que as mulheres devam estar sempre adequadas ao “mundo das aparências”. A criação de uma identidade coletiva conferiu ao grupo o reconhecimento desejado.

Mary Richardson e as *Guerrilla Girls* são apenas dois exemplos de atitudes das mulheres artistas diante da discriminação de gênero. Deve-se também considerar que em 1919, houve uma marcha de mulheres membros das duas milhões de componentes da “Associação Nacional Americana Feminina pelo Sufrágio” (*National American Woman Suffrage Association*), pelo direito ao voto. No mesmo ano, artistas soviéticas divulgaram mensagens políticas em posters e folhetos em espaços urbanos e utilizando meios de transporte como suportes. E, em 1968, Faith Ringgold, artista negra de vanguarda, protestara contra a ausência de artistas “não brancas” no mesmo *Whitney Museum*.

A ação das *GG*, reinterpretando os movimentos feministas com o uso dos meios e técnicas da comunicação de massa e da sociedade de consumo, findam por atingir um objetivo de inserção na mídia de forma mais eficaz. Cabe considerar que entre o grupo de impressionistas, organizador do Salão dos Recusados em 1900, havia uma artista mulher – Berthe Morisot – citada em um jornal da época, entre vírgulas, como sendo *inclusive uma mulher entre os 11 loucos*, sendo, entretanto, difícil encontrar referências posteriores à esta artista nos mais renomados títulos que tratam da História da Arte.

2 – Mulher-objeto

“(…) *você é linda / mais que demais (...).*” (VELOSO)⁵

A representação da mulher em obras de arte é tema recorrente na História da Arte ocidental. Linda Nochlin, ao longo de diversas pesquisas, elencou 14 aspectos bastante extensos a serem aprofundados. A autora, a partir de uma metodologia de filiação marxista e frankfurtiana, define: 1 – a mulher como anjo e demônio na arte do século XIX; 2 – o conceito de nudez ao longo da história da arte, com ênfase nos séculos XIX e XX; 3 – pornografia e imaginário sexual; 4 – o significado social dos costumes; 5 – realidades sociais e mitos na arte; 6 – a imagem da mulher na publicidade; 7 – a prostituição como tema; 8 – a sagrada família e as alegrias domésticas; 9 – representação socialmente conscientes da mulher de classes economicamente desfavorecidas; 10 – a mitologia freudiana na arte moderna (Picasso e o Surrealismo); 11 – Matisse e o conceito de harém; 12 – mulheres artistas; 13 – a mulher vampira na arte e na literatura; 14 – a mulher na pintura pré-rafaelita e na literatura vitoriana.

Optou-se aqui, por um breve recorte tratando da imagem da *mulher-guerreira*, como tema e sujeito de obras de arte produzidas entre os séculos XVII e XIX, até quando retratadas por Daumier em contraponto à imagem da *mulher-mãe*.



Seguindo o roteiro de Nochlin, a obra de arte *Madame de Saint-Balmont* (Claude Deruet, 1643)⁶ cabe como primeiro exemplo. As vestes e a postura masculinizadas da personagem, cujo papel é o de proteger o território no tempo das Cruzadas enquanto seu marido estivesse em combate, são dotadas de feminilidade por signos no entorno. A figura de Atenas usando armadura e segurando itens que representam a vitória, anjos com flores e objetos de referência à vida familiar estão no topo da pintura.

⁵ Trecho da música *Você é linda* de Caetano Veloso, Polygram, 1983.

⁶ Esta obra de arte faz parte do acervo do Museu de Belas Artes e, em versão de formato maior, no Museu Lorraine, ambos na cidade de Nancy (FR).

O conjunto da obra coloca como cena principal a classe social à qual a personagem pertence, e a condição feminina em segundo plano, além de os signos do poder masculino estarem evidenciados, sobrepujando o papel de *mulher-guerreira*.

A segunda obra escolhida para a representação da *mulher-guerreira* é *Jeanne Hachette na batalha de Beauvais* (Jaques-François Le Barbier, 1781). O quadro apresenta uma figura feminina central vinculada a questões nacionalistas e a uma identidade feminina, cuja força física confronta a imagem do poder masculino até



aquele momento. Homens semi-nus estão no chão, enquanto um grupo de mulheres porta uma gama variada de armas – incluindo pedras e tochas. As mulheres-guerreiras não estão lutando contra os homens como se isto fosse parte de sua natureza mas, Jeanne, como figura central, idealizada e não simplesmente representando a burguesia, lidera uma luta por uma causa maior e a alegoria remete à uma espécie de *Vitória*.



Algumas obras de arte, consideradas *oficiais quanto ao tema da Revolução Francesa*, que representam alegorias femininas relacionadas à virtudes revolucionárias, usualmente mostram a mulher estática ou em atitudes plácidas, domesticadas ou sedutoras. Estes aspectos

podem ser observados em *A Liberdade* (Jean-Antoine Gros, 1794) e em *Liberdade ou Morte* (Jean-Antoine Gros, 1795).

Pode-se observar uma certa ambiguidade quanto às atitudes diante do papel da mulher no contexto da Revolução, quando ao clamar por igualdade, direitos civis e identidade igualitária, tiveram suas identidades públicas dizimadas, e as lideranças foram executadas. No entanto, verifica-se que a imagem da *mulher-guerreira*, neste período, assume significados mais



negativos do que positivos. As alegorias da *Vitória* e da *Liberdade* foram, frequentemente, representadas por mulheres mais velhas, com aspecto selvagem e não adaptada à realidade proletária.



Há uma versão inglesa de *Jeanne Hachette* (*O Contraste* de Thomas Rowlandson, 1792) na qual a imagem da figura feminina, pisando sobre um corpo masculino decapitado, simboliza mais a castração do que o heroísmo.

As próximas obras de arte,

Liberdade Conduzindo o Povo (Eugene Delacroix, 1830) e *A República* (Honoré Daumier, 1848), remetem a duas alegorias em uma espécie de oposição. Em *Delacroix*, a figura feminina, que remete de forma positiva à *Le Barbier*, utiliza, simultaneamente, da energia vívida da mulher-guerreira vista como imagem negativa. Na obra específica de *Daumier*, é apresentado um repertório estático, plácido, domesticado de inspiração maternal.



Pode-se recorrer ao pensamento de Ervin Goffman que demonstra que para a compreensão das questões de gênero, devemos analisar a imagem não somente *através* dos significados visuais, mas também a partir de princípios embutidos nos significados *per se*. *Oposições, como dominação versus subordinação, energia versus passividade, por exemplo, podem estar associadas a contextos específicos que indiquem determinados aspectos quanto à masculinidade*

e feminilidade (NOCHLIN: 1999). Goffman aponta que determinadas estratégias podem ser detectadas na arte francesa dos séculos XVIII e XIX, considerando que a representação da mulher naquele período é considerada significativa.

Na obra de *Delacroix* a figura feminina não se apresenta como conciliadora, mas como líder belicosa. É descendente das *mulheres-guerreiras* da arte tradicional quanto à gestualidade, mas também imbuída de um ideal, tendo em vista que *a seus pés* estão os aristocratas.

Daumier opta por representar um protótipo do feminino abnegado. Esta pintura foi submetida a um concurso para a representação do Governo Provisório de 1848. A imagem remete à gestualidade característica de Michelângelo, e remete à tolerância característica daquele momento político. No entanto, analisando outras obras do mesmo artista, pode-se verificar que a não-opção pela imagem da *mulher-guerreira* é uma constante.

Mas, havia, nos meados do século XIX, uma difusão da imagem da mulher domesticada e subordinada. Proudhon (1939), articulador do discurso da classe trabalhadora neste período, declarou (1849) *que a liberdade para a mulher só poderia consistir no direito aos trabalhos domésticos*, considerando, inclusive, que a influência feminina ao longo do período anterior teria sido a *uma das pragas da República*.

Algumas obras de Daumier demonstram que o artista compartilhou destes princípios, tendo em vista que dedicou diversas obras – pinturas, caricaturas e litografias – a ridicularizar a mulher que se envolvia com a política em detrimento de suas atividades domésticas e maternas.



Refletir sobre a imagem da *mulher-guerreira* e a análise de algumas alegorias representadas nas obras de arte, reforça um pensamento de que a independência e legitimação da posição da mulher na sociedade possa relacionar-se à questões históricas, sociais e políticas, enfatizado o século XIX.

A intenção é também a de imaginar que crenças coletivas e sentimentos individuais tais como representadas nas obras de arte, no que diz respeito à questões de gênero, possam ser significativas para a construção da imagem da mulher nos séculos subsequentes, bem como para a manutenção de um pré-determinado *status quo*.

3 – Mulher no Front: o feminino.

“mulher é bicho esquisito / todo mês sangra / dondoca é uma espécie em extinção / por isto não provoque / é cor de rosa choque.” (LEE e CARVALHO)⁷

Os recursos teóricos da psicanálise no estudo das diferenças dos sexos, podem apontar para uma diferença do processo criativo do Homem e da Mulher ? Destes recursos há a possibilidade de definirmos uma linguagem masculina e uma linguagem feminina?

Sigmund Freud considerou a estética como um fenômeno da ordem do sensível e da beleza e a criação artística como um fenômeno substitutivo das insatisfações do homem. Para Jacques Lacan a criação está diretamente relacionada com a força do sintoma do

⁷ Trecho de *Cor de Rosa Choque*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho, Som Livre, 1982.

sujeito e com seu trajeto em análise. No Seminário 23 O sintoma (Zahar, 1999) Lacan desenvolveu uma análise detalhada da função sintomática da escrita do autor americano James Joyce que escreveu a obra *Ulisses*. Formula a hipótese de que Joyce autor do romance, era provavelmente psicótico e que sua psicose é compensada pelo sintoma de sua arte em sua escrita. Há vários trabalhos de reflexão sobre este tema.

O processo de criação está assim articulado a partir do momento em que o sujeito *inventa* alguma coisa, ou *fabrica* algo inédito a partir do seu sintoma. *É do lado da arte, mas não da arte no sentido do ideal do sublime e da beleza, mas da arte no sentido do savoir faire, que Lacan revira as coisas no fim de seus ensinamentos.* Neste sentido a criação, com efeito não é nada mais que a produção de um significante novo no lugar do significante faltoso.

Vamos abordar neste momento a questão da linguagem do homem e da mulher. *A linguagem é simbólica porque é metaforonímica, isto é organizada segundo o regime do inconsciente.* A partir desta citação é possível que a psicanálise responda se há uma inscrição no inconsciente própria do feminino ou do masculino? Na linguagem escrita e na linguagem falada a palavra desempenha seu papel de maior importância. Lacan diz que *não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras* e que isto marca o seu não-todo e promove-lhe *um gozo suplementar.*

No que diz respeito à representação a sua desconstrução tem sido a tônica dos estudos e do pensamento pós-moderno. Há uma idéia geral nos postulados de autores novos como *Derrida, Habermans, Lyotard* ou *Baudrillard* de que há uma verdadeira tirania do significado a conceitos de representação que estão a serviço de uma política reacionária que se manifesta em tudo que excede. Esta presença constante da descontinuidade do pensamento supõe que a representação do sujeito está em crise. Nesta crise segundo Owens, a mulher raramente é sujeito ou objeto o que implica uma exclusão de qualquer legitimidade de seu discurso e de sua participação.

Owens vai buscar no seu ensaio sobre pós-moderno e feminismo o pronunciamento da psicanalista francesa que se ocupou do tema da feminilidade, *Michele Montrelay*, cujo pensamento geral é de que a psicanálise está articulada basicamente na ordem do recalque da feminilidade:

Na ordem da fala para representar a si própria, a mulher assume uma posição masculina, talvez isso seja porque feminista, freqüentemente é associado a mascarado, à falsa

representação, à simulação e sedução. Assim identifica a mulher como ruína de representação. (apud OWENS: 1983)

Essa colocação de ruína de representação para a questão da mulher é explicada no seguinte sentido: não que não haja nada a procurar para a mulher ou que o assunto esteja esgotado, mas que a exterioridade da representação da mulher é limitada. Nesse ponto Owens propõe um cruzamento entre a crítica feminina do patriarcado e a crítica post-moderna da representação.

Se um dos postulados do pensamento pós-moderno se reflete na proposta de desconstruções do que já está estabelecido como representação, talvez esta condição seja favorável à mulher. Os movimentos feministas durante anos questionaram o *discurso patriarcal e falocêntrico* e foram confundidos como sendo uma crítica à *marca viril* dos homens. De qualquer forma este mal-entendido tem-se modificado aos poucos. Por um lado as mulheres têm imposto um *discurso feminino* e por outro lado estão mais atentas às repetições defensivas dos homens.

Resta saber se esta proposta de interferência da ideologia pós-moderna vai funcionar como armadilha e obturar as opções futuras da mulher, funcionar como uma encruzilhada e paralisar a escolha dos rumos a seguir ou se seus efeitos favorecerão as conquistas já em andamento. Qualquer que sejam os efeitos da interferência, defendendo a circulação do feminino, a mulher estará mais referente a si própria, se seguir sua própria lógica.

4 – Conclusão: conflitos e decisões.

“Que bobagem, as rosas não falam, simplesmente as rosas exalam o perfume que roubam de ti” (CARTOLA)⁸

Torna-se difícil identificar uma linguagem especial para cada sexo. Com relação às palavras e à escrita, por exemplo, não há em nenhuma língua palavras que sejam interditas ao homem ou a mulher. Com relação à imagem ocorre a mesma situação. Todos os sujeitos em momentos de criação estão na mesma situação. Têm que forçar o real para a expressão simbólica de seu mundo imaginário em direção à formalização da sua produção. Talvez o que possa ser pesquisado e encontrado é um estilo próprio do masculino e do feminino.

Lacan nos diz que os tempos do Édipo provocam para a mulher algo de extravio e encontra na feminilidade uma dimensão coartada. Este algo que desvia, marca a

produção feminina em sua condição não-toda e provoca sempre nas mulheres esta sensação de que tudo não foi dito ou de que tudo pode ser dito fora da própria feminilidade. Paralela a esta ótica, a lógica do todo da função fálica provoca no homem algo de viril, manifesto, objetivo com relação à frequência da angústia de castração.

Os estudos psicanalíticos ainda não se aprofundaram nas interferências da diferença sexual sobre a produção do homem e da mulher. Mas é provável que a mulher atue em sua produção a errância e a sedução e que o homem atue sua virilidade.

Referências bibliográficas

AINLEY, Rosa (ed). *New Frontiers of space, bodies and gender*. Londres: Routledge, 1998.

ANDRADE, Regina Glória Nunes. *Personalidade e Cultura: construções do imaginário*. Rio de Janeiro: Revan / FAPERJ, 2003.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher ?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

CHATEL, Marie Madeleine. *La lettre féministe en corps*. Patio: Paris, 1988.

GOFFMAN, Ervin. *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row, 1976.

GUERRILA GIRLS. *Confessions of the Guerrilla Girls*. New York: Harper Perennial, 1995.

HOLLOWS, Joanne. *Feminism, femininity and popular culture*. New York: Manchester University Press, 2000.

LACAN, Jaques. *Mais, ainda - Seminário 23*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MENDONÇA, Antonio Sérgio Lima. *Por uma teoria do simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1974.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

NICHOLSON, Linda (ed). *Feminism / Postmodernism*. Londres: Routledge, 1990.

NOCHLIN, Linda. *Representing Women*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

OKIN, Susan Moller. *Is Multiculturalism Bad for Women?* New York: Princeton University Press, 1999.

OWENS, Craig. *The anti-esthetic-essays on post modern culture*. EUA: 1983.

POLLOCK, Griselda. *Vision & Difference: femininity, feminism and the histories of the art*. Londres: Routledge, 1988.

PROUDHON, P-J. *Oeuvres complètes*. Paris: M. Rivière, 1939.

SHOAT, Ella (ed). *Talking Visions: multicultural feminism in a transnational age*. New York:

⁸ Trecho de *As Rosas Não Falam*, música de Cartola, Som Livre, 1988.

Massachusetts Institute of Technology, 1998.

WARNER, Marina. *Monuments and Maidens*. California: University of California Press, 1985.

Referências iconográficas

ANONYMOUS. *A mulher emancipada*, 1871. Gravura. Acervo Fotográfico dos Museus de Paris.

CLAUDE DEREUT. *Mme de Saint-Balmont*, c. 1643. Óleo sobre tela, 89X96,5. Museu de Belas Artes de Nancy.

EUGENE DECLACROIX. *Liberdade conduzindo o povo*, 1830. Óleo sobre tela, 260X325,1. Museu do Louvre.

HONORE DAUMIER. *A República*, 1848. Óleo sobre tela, 73X60. Museu do Louvre.

HONORE DAUMIER. *Há uma mulher que, nos dias atuais, consegue maltratar seus filhos*, 1848. Série *Divorcees*. Biblioteca Nacional da França.

HONORE DAUMIER. *A mulher em fervor criativo e o bebê em seu primeiro banho*, 1844. Série *Bluestockings*. Biblioteca Nacional da França.

GUERRILLA GIRLS. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* Papel, sem formato fixo. Exposição em espaço urbano e distribuição pública.

GUERRILLA GIRLS. *These Galleries show no more than 10% of women artists or none at all*. Papel, sem formato fixo. Exposição em espaço urbano e distribuição pública.

GUERRILLA GIRLS. *Guerrilla Girls review the Whitney*. Papel, sem formato fixo. Exposição em espaço urbano e distribuição pública.

JAQUES-FRANÇOIS LE BARBIER. *Jeanne Hachette na Batalha de Beauvais*, 1781. Revista do Museu do Louvre e dos Museus Franceses.

JEAN-ANTOINE GROS. *A Liberdade*, 1794-95. Óleo sobre tela, 73X61. Castelo de Versailles e Trianon.

THOMAS ROWLANDSON. *O Contraste*, 1792. 30,5X47. Museu Britânico.