

A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE DA MULHER BRASILEIRA NA OBRA DE ALGUNS PINTORES DO SÉCULO XIX E XX

Ana Maria Augusta da Silva

Ao buscarmos uma primeira aproximação sobre o discurso visual da sexualidade feminina brasileira nos séculos XIX e XX, observamos, que a pintura é um recurso fértil para a análise desse conteúdo, podendo fornecer algumas pistas sobre a relação entre sexualidade, gênero e cultura. A pintura, dessa forma, é tratada como um fenômeno social que pode ser deduzido de manifestações simples as mais complexas, tentando com isso rastrear o fenômeno primordial que se imprime nesta relação. Não pretendemos estabelecer uma discussão sobre a estética desenvolvida na obra destes pintores, porém procurar as pegadas, os vestígios que nos permitirão construir uma “imagem” desta relação. Neste sentido, se faz necessário estabelecer uma trama sobre estes elementos pictóricos que irão nos possibilitar abarcar as transformações porque passou a sexualidade feminina brasileira no decorrer do século XIX e XX. Esta forma de construção do objeto foi definida por Ginzburg como “paradigma indiciário” em que se pretende “... buscar, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tenham a involuntariedade dos sintomas.”¹ A idéia é que estes indícios, signos breves de nossa aventura, nos permitirão seguir uma trilha que afaste o nosso objeto de uma visão linear da história e da previsão de seu sentido, ou seja, que o aproxime das discontinuidades que podem se deixar capturar frente as urdiduras tradicionais.

Para se interpretar a imagem feminina devesse observar os mecanismos de inclusão e exclusão que operam determinando os valores estéticos culturais que passam a ser expressão de ideários, imaginários e representações de uma época. A mulher negra

¹ Ginzburg. 2001:171.

não aparece como protagonista nos discursos sobre a figura feminina. Encontramos algumas representações sobre a mulher negra na literatura de 1870, no romance *Escrava Isaura*, de Guimarães. A escrava que é protagonista do romance é branca, exala os valores da cultura ariana, recatada, educada e virtuosa, sua imagem é organizada sobre estereótipo do olhar masculino. Já a personagem Rosa, mulher negra e escrava se desenvolve como personagem sobre o estereótipo da mulher mulata, escrava, amoral e assanhada. Até 1888, qualquer homem branco que tivesse um pouco de posses poderia ter uma escrava negra ao seu dispor enquanto que a prostituta branca era objeto de desejo das camadas mais abastadas.

O esforço civilizatório exercido pelas autoridades, instituições legais, de civilizar o Brasil é notório não somente pelo afrancesamento das elites e de suas prostitutas de luxo, pelas grandes avenidas, pelos cafés, salões, pelos hábitos burgueses, extirpando qualquer traço colonial e erguendo signos civilizatórios nas principais cidades brasileiras deste período. É, nesta tensão entre os valores e os ideários paternalistas herdados de uma sociedade colonial e os valores e os ideários burgueses em ascensão que veremos as expressões artísticas se desenrolarem na forma de uma jovem nação que se estrutura social, econômica e politicamente sem romper de fato com as antigas estruturas sociais e culturais.

A civilização caminha de mãos dadas com o progresso, como afirma o lema “Ordem e Progresso” da bandeira nacional, é necessário definir as etapas deste progresso, do processo civilizatório. A civilização como meta histórica se contrapõe à natureza, ao bárbaro, a selvageria. O passado é negado não somente na sua relação subalterna e exploratória do status de colônia, porém do estado bruto da maioria de seus habitantes, estado de natureza. Neste sentido, a civilização é um critério reconhecido como um valor moral político que permite estabelecer os limites do que é ou não

civilizado, portanto bárbaro, selvagem e, em sua defesa todas as armas materiais e simbólicos serão usadas.

As mulheres devem na ideologia burguesa circunscrever-se ao espaço doméstico, do lar, aconchegante e seguro das mazelas da vida pública. Valoriza-se a maternidade, a mulher-mãe, filha, esposa. Parece que reproduzimos o mesmo ideário de mulher inacessível do período barroco, representada nas pinturas evocativas da Virgem Maria, santas de diferentes denominações, como é o caso da “Maternidade” de 1906 de **Visconti e Bernadelli** com o quadro “Maternidade” de 1933.

A forma como os elementos se dispõem no quadro, os significados que afirmam são importantes para compreensão das representações da sexualidade feminina, sendo a sexualidade um fenômeno social e histórico que varia no tempo e no espaço. Estas representações nos conduzem a uma história narrativa a partir das imagens femininas retratadas que nos levam a refletir sobre os costumes sexuais e sua coreografia naquele período². Como observamos nos quadros de **Almeida Junior** famoso por suas pinturas de gênero que retratam o cotidiano burguês, a quem considere que a pintura de gênero no Brasil foi quase como uma tendência nacional, “Estudo da mendiga” de 1899, “Saudades” de 1899, “Depois da Festa” de 1886, “Repouso s.d.”, “Moça com livro s.d.”, “Leitura” de 1892, “O modelo” de 1897, “Ateliê em Paris” de 1880, “A pintura” de 1892.

As representações femininas como alegorias também cabem a este fim como é o caso do quadro “Moema” de **Victor Meirelles**, de 1866, baseada no canto VI do poema épico de Caramuru (1781) de Frei José de Santa Rita Durão. Conta a estória da partida do português Caramuru e da índia apaixonada que inconformada com a partida do amado se joga ao mar, na tentativa de seguir o navio e “Iracema”.

² As subjetividades humanas ainda eram naquele período, antes da ascensão de regulações midiáticas, reguladas por instituições tradicionais, como família, igreja, escolas, etc. As experiências e os sentidos que são construídos circulam sobre identidades tradicionais, sendo sua territorialidade constituída pela tradição pelos costumes.

Assim, as pinturas do século XIX e XX desenham traços de uma sexualidade feminina idealizada, seja privada ou pública. No Brasil, a cisão da visão feminina entre prostituta e santa corroborada pelo mito cristão de Maria e Madalena e por séculos de um catolicismo vulgar ou rural faz raiz em toda gente, também reafirmam este ideário. O rompimento destes modelos femininos estereotipados acontece em diferentes expressões sociais, todavia restringi-se ainda as classes abastadas ou raros exemplos populares. Podemos refletir sobre as influências das vanguardas européias sobre algumas pinturas femininas que parecem guardar influência com o *art nouveau* e o surrealismo.

Este pode ser o caso de “Judith e o Holofernes”, de **Pedro Américo**, 1880, é um tema clássico, Judith mata com as próprias mãos o marido Holofernes. A cabeça cortada de Holofernes não parece no quadro ou esta em tal posição que não conseguimos um recorte claro e preciso. O quadro não conta o episódio mítico, apenas parece fazer um retrato de Judith. As suas vestes, o posicionamento dos cabelos parece colocá-la como objeto de desejo e não a assassina do marido. O tema da mulher fatal, inacessível, era um tema no final do século na Europa devido às transformações do papel social da mulher na sociedade. É uma mulher fatal que pode nos ameaçar pela sua vontade de liberdade e poder. Este quadro é do período que volta a Europa, a Florença. Já “David e Abisag” de 1899, “A noite e os gênios do estudo e do amor” de 1886 e “A carioca”.

Os elementos que compõem o discurso da figura feminina a partir da obra dos pintores citados são ricos em simbologias. Devemos observar sua composição, a disposição dos objetos que se agrupam nas zonas centrais e ou periféricas do quadro que privilegiam o corpo feminino como instrumento de arte, de divulgação, de comunicabilidade, seja na publicidade, como mostram os quadros de Alphonse Mucha, para produtos como cigarros, bares, ou que enfatizam um novo estilo de vida derivado da modernidade e suas tecnologias e os valores burgueses. O discurso sobre a figura feminina a introduz no espaço público como mercadoria, porém não rompe totalmente

seus vínculos tradicionais com instituições como a família, ela passa a aparecer de forma mais explícita como um veículo por onde circulam os desejos masculinos e femininos.

Não existe equilíbrio de poder, não existe relação igualitária, o desejo que expressa as fantasias e os sonhos são desejos masculinos sobre os corpos femininos, por isso corpos femininos passivos a atender os anseios masculinos. A tentativa de capturar fragmentos que possam fornecer indícios sobre a sexualidade da mulher brasileira, nestas obras de autores do século XIX e XX, tem como premissa séculos de negação e repressão da sexualidade feminina brasileira seja ela indígena, negra e branca na constituição da nação brasileira. E aqui, fazemos uma estreita relação entre sexualidade e política, sexualidade e cultura. Freire (1997) relata que sobre o corpo da mulher índia e negra é que o Brasil ocupou-se de gente.

Os novos códigos que se instauram são traduzidos sob normas e padrões sociais que não somente definem os espaços de circulação feminina, porém seus hábitos e desejos – os homens agem e as mulheres aparecem. Na aparição feminina que se instaura pelos discursos diversos vão se afirmando os espaços e a função social do observador, relacionado ao equilíbrio social de poder entre homens e mulheres que definem os espaços entre o público e o privado, constituindo novos entrecruzamentos que passam a definir novas posturas sobre o exercício da sexualidade feminina. No contexto cultural brasileiro do século XIX e XX, encontramos distintos discursos sobre a sexualidade da figura feminina, expressa pela mulher pobre (branca, mestiça, negra alforiada), pela índia, pela branca das mansões burguesas, pelas prostitutas dos diferentes espaços da cidade que se desenha. O discurso sobre a figura feminina indígena pode ser coletado em personagens de romance, poemas, pinturas e algumas fotografias de tribos de países latino-americanos que, como o Brasil, tiveram a sua população autóctone espoliada, trucidada, desenraizada, quando não aniquilada como

humanidade. Como poderemos ver adiante em pinturas que retratam uma figura feminina idealizada, na sua forma nacionalista como “Moema” ou “Iracema”.

Um outro pintor que esteve também sob forte influência dos movimentos de vanguarda européia foi **Visconti**, observamos “A providência guia Cabral”, de 1899 e a “Maternidade” de 1906. O modelo que utiliza em grande parte de suas obras é sua esposa, Louise. Possuía interesse pelos movimentos de vanguarda européia como art nouveau e o simbolismo que se expressam em suas obras “Giuventu” de 1898 e “A Dança da Oréades” de 1899 que foi premiada na Exposição Universal de Paris em 1900.

O olhar idealizado ou erotizado de observar e do ser observado que é determinado socialmente e que se relaciona com as formas e conteúdos expressos de cada sexo culturalmente podem ser observados nestas obras. As imagens femininas devem compreender não somente a posição feminina no quadro mas a do espectador também, tanto de dentro do quadro como o de fora do quadro. E é para este olhar que devemos estar atentos ao observar estes discursos sobre a figura feminina. O que é exposto com a tinta pode ocultar o que realmente acontece nesta relação entre modelo e pintor ou pintora, pois são imagens idealizadas ou erotizadas. O olhar erótico sobre o discurso da figura feminina nestas pinturas sejam elas de cenas mitológicas, alegóricas ou cristãs induzem o olhar por meio da sedução do discurso da figura feminina, o corpo nu. Não nos iludamos *“fazer-ver é exatamente a negação da transparência”*³.

As experiências femininas retratadas fornecem elementos para a construção de uma sexualidade feminina idealizada, baseada numa mulher que não é real, pois os símbolos ressaltados dizem respeito aos códigos burgueses de conduta e controle. Os

³ Ribeiro, 1995: 439.

pintores controlavam sob o olhar dominador sexualmente as representações femininas⁴, mais do que em qualquer outra época era negado o desejo da mulher.

Os corpos sexualizados, as fantasias, as mulheres submissas, escravas satisfeitas, mulheres sedutoras, todas fazem parte do imaginário masculino sobre a sexualidade feminina. Talvez, os corpos que não eram desejosos do imaginário masculino não encontrassem respaldo nas pinturas dos séculos XIX sobre a sexualidade feminina. O corpo feminino é ao mesmo tempo público e privado, situado num emaranhado de códigos sociais que se alteram regredindo ou expandindo os espaços entre estes limites. O corpo feminino é um dispositivo de controle, e principalmente sua sexualidade deve ser regrada, reprimida e controlada. A sexualidade feminina deste período expressa por estes discursos impera com a figura da esposa-mãe e suas atividades de ocupação no espaço doméstico burguês também são expressões que afirmam a identidade que cada sexo tem de si ou deseja ter na sociedade que se institui.

A sexualidade é um campo determinado culturalmente e se expressa nas relações sociais. Com o advento do Brasil no rol dos países civilizados, novos hábitos circunscrevem a realidade cotidiana nacional, imprimindo uma marca de modernidade. Neste momento, civilidade e modernidade passam a ter a mesma conotação. Pensar, pois, em uma sexualidade privada é determinar novos hábitos, controles e regramentos no espaço íntimo das casas burguesas. A sexualidade privada é uma outra sexualidade feminina que se quer construir no conforto dos lares urbanos. Uma sexualidade domesticada burguesa, que segue parâmetros urbanos e modos de distinção, e que pretende totalitária, homogeneizante por meio de padrões de normalidade e anormalidade.

⁴ Os pintores se não pertenciam a famílias abastadas vivem próximos o bastante para se identificar com essa elite enquanto que os modelos eram em sua maioria da classe trabalhadora, salvo exceções.

O corpo das mulheres públicas, de sexualidades públicas é um território de passagem, semelhante aos bulevares de Paris incrustadas de vidros que permitem a visibilidade para dentro das lojas. Corpos desejosos, repletos de novidades das principais capitais da Europa, porém, infinitamente distante na medida que se torna um objeto de luxo, senhoras de bom gosto e civilizadas. A sexualidade pública é expressa por um passado que se quer esquecer miscigenado, de ventres negros e índios estuprados, mas que insiste em aparecer nas entrelinhas das representações sociais com suas formas sexuais desregradas e alternativas. O público é usado em sua conotação de diversidade, de variável. A sexualidade pública é a dos domínios culturais, cuja subjetividade é formada no seio de comunidades e de guetos, socializa os prazeres e incorpora a diversidade.

Um discurso sobre a figura feminina é reafirmada nos moldes dos padrões burgueses, que é da mulher-mãe, reprodutora burguesa, muito semelhante a mulher-mãe da casa-grande. Este discurso refere-se a uma sexualidade passiva, assexuada, em que o desejo para si é inexistente e que encontra sua oposição na ativa sexualidade masculina, lembramos aqui os espaços públicos de bordéis.

A sexualidade feminina ativa, o desejo para si, da mulher da cidade ou do campo se restringia a prostituta, talvez mulheres foras e ou livres, que por vivenciarem uma sexualidade pública se opõe a uma sexualidade privada passiva da mulher burguesa ou da casa-grande. Com isso, não excluo outras possibilidades de manifestações sexuais presentes neste período, porém afirmar que a dimensão política de organização social se inscreve na forma de organização da sexualidade brasileira, no nosso caso a da feminina e que podemos descortinar na obra de alguns pintores do século XIX e XX.

No início do século XX a imagem idealizada vai se desfazendo e incorporando novas nuances de mulheres concretas, incorporando nuances diversificadas sobre a identidade da mulher brasileira. É interessante observamos como estes novos papéis

femininos são expressos ou não nas pinturas deste período de forte imigração italiana, polonesa, alemã, etc. De **Bernadelli**, os quadros “Messalina” de 1880, “Tanrantela”, “Demantilha a leque” de 1933 e “A cigana” de 1926.