

MULHERES POR MULHERES: AS NARRATIVAS EM IMAGENS DE PINTORAS BRASILEIRAS¹

*Caio Pizano, Elisa Bara, Elisa Correa, Isabela Grippe,
Júlia Laktin, Júlia Monteiro, Letícia Bonoto,
Letícia Rezende, Rayane Ferrante, Sofia Ronzani²
Letícia Nogueira³*

RESUMO

Vivemos em um mundo permeado por imagens e, nos dias atuais, criadas e postas em circulação em uma velocidade inimaginável em séculos passados. As novas mídias, tanto facilitam a produção, quanto a divulgação do acervo icônico contemporâneo. Até o advento da fotografia, nas primeiras décadas do século 19, as sociedades contavam apenas com os seus artistas do desenho e da pintura para eternizar, em imagens, os temas e pessoas julgados dignos ou suficientemente interessantes para entrar para a história (da arte e da vida). A partir de então, os artistas da pintura precisaram se reinventar e o fizeram colocando em xeque formas (técnicas) e conteúdos (temas). Mas o que leva algumas pinturas a resistirem melhor do que outras ao teste do tempo? Há temas mais relevantes ou passa melhor nesta “prova” do tempo quem consegue expressar-se sobre os anseios de sua época, sem perder a conexão com o passado e com o futuro? Para refletir sobre esta indagação, questão problema da pesquisa que originou este artigo, optou-se por analisar imagens menos conhecidas de pintoras brasileiras consagradas, nas quais as mulheres são protagonistas. Utilizou-se como metodologia a semiótica peirceana, especialmente, a lógica em camadas (primeiridade, secundidade e terceiridade).

Palavras-Chave: Arte. Imagem. Mulheres. Semiótica. Pintoras Brasileiras.

¹ O artigo é resultado de um Grupo de Estudos (GE) desenvolvido com alunos dos cursos de Jornalismo e Publicidade do Centro Universitário Academia – UniAcademia, a partir de projeto aprovado pelo Centro de Extensão e Pesquisa.

² Discentes dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do UniAcademia; Componentes do GE Arte & Comunicação: as narrativas por trás de pinturas selecionadas.

³ Mestre em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ), Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte (IAD-UFJF), Bacharel em Comunicação Social (FACOM-UFJF). Professora dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Design de Moda e Interiores do UniAcademia. Orientadora do GE Arte & Comunicação: as narrativas por trás de pinturas selecionadas. e-mail: letsanog@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Em **Convite à Filosofia**, Chauí (2000) aponta caminhos divergentes, no campo da Estética, a respeito da percepção sobre as finalidades da arte, até mesmo, se a arte precisa ter função. Da Antiguidade Clássica à atualidade, a questão suscita diferentes pontos de vista, sendo os caminhos mais comuns, de acordo com a autora, a defesa da arte comprometida com a realidade (engajada) e, na outra ponta, a defesa da “arte pela arte”.

Em outras palavras, o objeto artístico existe em si, desconectado da realidade, ou deve ser compreendido em diálogo com o contexto social onde surgiu? É uma indagação com resposta em aberto, já que não há consenso sobre o tema. Portanto, um assunto ainda a ser explorado.

Independentemente de qual caminho o artista escolhe tomar (engajamento ou distanciamento), outra questão que possui ainda maior destaque que a anterior, nos debates da Estética, como pontua Paglia (2014), é por quê algumas obras de arte permanecem, ou seja, o que torna alguns trabalhos artísticos tão especiais, que os fazem dialogar com a sociedade, até mesmo séculos após a sua produção? O objeto de interesse da autora são as pinturas.

No “mar de imagens” que inundou a vida contemporânea, é essencial “reaprender a ver”, como defende Paglia (2014, pág. 07). Descobrir as conexões entre as imagens e a realidade de onde emergiram pode nos ensinar a encontrar a história por trás dos signos. E as imagens artísticas que resistiram à prova do tempo são objetos especiais de pesquisa.

A Semiótica, especialmente a de inspiração peirceana, pode ser trabalhada como um método de análise, que possui uma abordagem holística, levando em consideração qualquer tipo de signo, portanto, bastante indicada para a observação de produtos e contextos não-verbais, caso da proposta deste projeto.

Este artigo é fruto das leituras, debates e análises do Grupo de Estudos **Arte & Comunicação: as narrativas por trás de pinturas selecionadas**, que reúne duas disciplinas curriculares (História da Arte e Semiótica), em um esforço de compreensão sobre como os signos imagéticos podem ser trabalhados para a criação de narrativas que resistem ao tempo.

2 REVISÃO DA LITERATURA

Uma importante referência para o grupo, em suas discussões iniciais sobre arte e sociedade, foi o capítulo **O universo das artes**, do livro de Marilena Chaui, **Convite à Filosofia** (2010). Nele, a autora aborda questões essenciais à reflexão sobre a produção artística, desde a relação entre arte e religião, até as mudanças que a reprodução técnica trouxe para a fruição estética.

Locais da arte, Indústria Cultural, perda da aura, juízo de gosto e funções da arte são temas que se sobressaem no texto de Chaui (2010). Sobre a importância e papel do artista, a autora enfatiza que

O artista é aquele que recolhe de maneira nova e inusitada aquilo que está na percepção de todos e que, no entanto, ninguém parece perceber. Ao fazê-lo, nos dá o sentimento da quase eternidade da obra de arte, pois ela é a expressão perene da capacidade perceptiva de nosso corpo. (Chaui, 2010, p. 338)

Outra autora essencial para os diálogos do grupo, a respeito da pintura como expressão artística, foi Camille Paglia (2014). Na Introdução do seu **Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars**, Paglia reflete sobre a importância da pintura, em contraponto ao “mar de imagens” digitalizadas ao qual estamos expostos na contemporaneidade. Ela ainda defende a educação do olhar e a atitude contemplativa, sem pressa, diante das imagens artísticas. E se debruça sobre o tema que mobilizou os estudos deste grupo:

A questão mais importante acerca da arte é: o que permanece, e por quê? As definições de beleza e os padrões de gosto mudam constantemente, mas padrões persistentes subsistem. Defendo uma visão cíclica da cultura: os estilos crescem, chegam ao ápice e decaem, para tornarem a florescer, num renascer periódico. (Paglia, 2014, p. 11)

Isso é arte?, provoca Will Gompertz (2013), no título de sua obra que também foi lida e debatida em encontro do grupo de estudos. O autor nos convida, especialmente, a refletir sobre como a nossa percepção do que seja arte se modificou ao longo da história. As artes moderna e contemporânea, inicialmente, enfrentaram o olhar muito desconfiado de grande parte do público. A partir de um determinado momento, houve um “ponto de virada” e essas expressões artísticas passaram a ser muito valorizadas, vistas mesmo como investimento por colecionadores capitalistas.

O que aconteceu então durante esses trinta anos? O que mudou? Por que a arte moderna e contemporânea deixou de ser amplamente vista como uma piada sem graça para se tornar algo respeitado e reverenciado no mundo todo? Dinheiro tem alguma coisa a ver com isso. (Gompertz, 2013, p. 12 e p. 13)

Julian Barnes, na Introdução de **Mantendo um olho aberto** (2017), discorre sobre a sua experiência pessoal com a arte e, por consequência, sobre a importância da subjetividade na relação com os objetos artísticos. Embora não abordem diretamente as mesmas questões, assim como Paglia (2014) ele parece defender uma atitude mais reflexiva e introspectiva, a capacidade que algumas pinturas possuem de nos mobilizar e nos contar uma história, silenciosamente. E de como essa experiência é pessoal e intensa.

Mas raramente uma pintura nos atordoa ou nos convence a ponto de nos silenciar. E, se alguma consegue isso, é apenas por um curto tempo, antes que queiramos explicar e entender o próprio silêncio no qual fomos mergulhados. (Barnes, 2017, p. 08)

Como leitura de referência para a metodologia de análise escolhida, a semiótica peirceana, elegeu-se **Semiótica Aplicada** (2005), de Lúcia Santaella.

Outros autores foram pesquisados e lidos, mas os cinco destacados acima, Chaui (2010), Paglia (2014), Gompertz (2013), Barnes (2017) e Santaella (2005) foram decisivos nas abordagens do grupo.

3 MATERIAL E MÉTODOS

Pesquisa bibliográfica em textos indicados; levantamento e seleção de pinturas icônicas da História da Arte; análise semiótica, de inspiração peirceana, dos signos que compõem a narrativa visual das pinturas escolhidas. Estas foram as principais etapas do trabalho desse grupo de estudos.

Os textos pesquisados foram fichados e debatidos em encontros quinzenais. Depois, partiu-se para a seleção de pinturas icônicas para análise. Os próprios debates realizados nos encontros quinzenais acabaram apontando um caminho de escolha: pinturas brasileiras, que dialogassem com a nossa realidade, em diferentes momentos, a partir do início do século 20 (artes moderna e contemporânea). Como um grupo constituído majoritariamente por mulheres, outro caminho descortinou-se: dar visibilidade a imagens menos conhecidas de pintoras brasileiras, que também retratassem mulheres.

Como metodologia de análise, elegeu-se a proposta semiótica de Charles Sanders Peirce, com inspiração na tricotomia primeiridade, secundidade e terceiridade, lógica em camadas proposta pelo semiólogo, para a observação de signos qualitativos (que atraem a atenção inicialmente, como cores e formatos),

indiciais (que especificam seus significados, por ligação) e simbólicos (são interpretados como parte de uma cultura). A teoria peirceana foi escolhida por considerar todo tipo de signo apto à interpretação, verbais ou não verbais, configurando-se em uma visão pansemiótica, ideal para análises de imagens, objetivo desta pesquisa (Santaella, 2005).

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os componentes do GE, divididos em duplas de trabalho, realizaram a seleção de cinco pinturas de artistas brasileiras. Como fio condutor para as escolhas, optou-se por imagens de mulheres, em situações diversas, representadas também pelo olhar feminino. A seguir, serão apresentadas as considerações das duplas de trabalho, sobre cada artista e obra, em ordem cronológica.

4.1 MULHER DO PARÁ (1927), ANITA Malfatti

A obra de Anita Malfatti, **Mulher do Pará (Figura 1)**, apresenta a figura central de uma mulher enigmática em destaque, repousada na sacada. O cenário, embora tenha traços coloniais e europeus, no estilo da arquitetura, remete ao país de origem de Malfatti, o Brasil, tanto na escolha dos elementos que compõem a cena, quanto na paleta de cores.

Figura 1 - Mulher do Pará, Anita Malfatti, 1927, óleo sobre tela.



Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2056/mulher-do-para>. Acesso em: 01 de dezembro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

Ao analisar as características do quadro com o apoio dos conhecimentos semióticos, podemos destacar alguns traços de brasilidade na escolha das cores, no verde mais escuro na porta e o amarelo claro na parede, presentes na bandeira do Brasil e nos elementos do cenário, como o vaso de espada-de-são-jorge, planta comum nas casas brasileiras, para “espantar mau olhado”, fruto do sincretismo religioso tão característico da nossa cultura.

Nesse viés, é importante evidenciar os signos atrelados à mulher representada na obra de Malfatti, como os atributos de feminilidade, nas flores evidentes no penteado do cabelo da figura feminina e na suavidade na fita azul de cetim amarrada com pequeno laço delicado em seu braço direito e em seu colar vermelho.

Além disso, quando observamos a posição do corpo e a expressão do rosto, percebemos a serenidade e a tranquilidade da moça paraense debruçada no parapeito. Ainda assim, a maquiagem, a roupa e os cabelos arrumados despertam um pensamento misterioso em torno da paraense e o que ela estaria aguardando.

Por fim, o vestido da mulher na obra torna-se um elemento central quando observamos cada detalhe cuidadosamente, transmitindo uma diversidade de signos, como sensualidade (pela transparência) e romantismo (pela delicadeza da renda branca). A delicada textura e a transparência do material, que se assemelha a uma renda, possibilitam um vislumbre sutil do corpo, incluindo um leve contorno dos seios. Esse detalhe adiciona um toque de sensualidade e atração à figura, que, embora discreto, contrasta com a postura ereta. O estilo do vestido, com cortes que remetem ao vestuário europeu romântico, reforça o caráter romântico da imagem, evocando um ideal feminino refinado. O uso de acessórios vermelhos, como os sapatos e a pose com as mãos entrelaçadas, intensifica essa referência europeia, sugerindo uma mulher que expressa, ao mesmo tempo, delicadeza e altivez.

A obra mescla influências nacionalistas, herança da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual Malfatti foi uma das protagonistas, com uma delicadeza à francesa, adquirida no período de estudo na Europa, nos anos subsequentes à semana, exatamente quando a pintura foi produzida. A pintura reflete não apenas a dicotomia na carreira da autora, mas também do próprio Brasil, eternamente dividido entre as suas raízes profundas e as influências dos colonizadores europeus.

4.2 COSTUREIRAS (1936), TARSILA DO AMARAL

A obra **Costureiras (Figura 2)**, de Tarsila do Amaral, criada entre 1936 e 1950, é um retrato da inserção feminina no trabalho manual e artesanal, em um contexto de profundas transformações sociais e econômicas no Brasil. Durante esse período, o país passava por um processo de industrialização e urbanização que, gradualmente, modificou a economia e o papel social das mulheres. A industrialização impulsionou a divisão do trabalho, permitindo a entrada de muitas mulheres na força de trabalho, embora a maioria ainda permanecesse em funções ligadas ao ambiente doméstico ou a pequenos ateliês artesanais. Assim, a costura tornou-se uma atividade representativa dessa nova configuração social, e Tarsila capturou em sua obra não apenas a técnica e o ofício, mas também o contexto de um momento crucial para as mulheres brasileiras.

Figura 2 - Costureiras, Tarsila do Amaral, 1936, óleo sobre tela.



Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2487/costureiras>. Acesso em: 01 de dezembro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

A pintura em óleo, de dimensões 73 x 100 cm, está localizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e é reproduzida na fotografia de Romulo Fialdini. Com suas cores suaves e terrosas, a obra de Tarsila explora as dinâmicas de trabalho coletivo entre mulheres, reforçando a noção de companheirismo e colaboração. Os elementos circulares e a disposição próxima das figuras femininas evocam uma atmosfera acolhedora e intimista, com um toque de simplicidade e pertencimento. A artista, conhecida por seu "cubismo abrigado", emprega nessa pintura uma paleta delicada que, além de trazer leveza, sugere uma ligação direta com o universo feminino. O uso de formas sintetizadas e cores harmoniosas cria uma narrativa visual que destaca a conexão entre as mulheres,

sugerindo que o ambiente é tanto um espaço de trabalho, quanto um lugar de conforto e convivência.

Através de uma análise semiótica peirceana, podemos compreender a obra em três dimensões distintas: primeiridade, secundidade e terceiridade. Na primeiridade, que envolve a percepção direta, sem intervenções interpretativas, a obra exhibe um mundo de sensações, onde o observador sente a tranquilidade e o acolhimento transmitidos pelas cores e pela fluidez das formas. Essa abordagem transmite a espontaneidade e a simplicidade do cotidiano das mulheres retratadas, valorizando a originalidade e a frescura do ambiente, que parece recém-descoberto e genuinamente convidativo.

Na secundidade, que trata da relação de resistência entre o eu e o objeto, a pintura oferece uma interação emocional mais profunda. As 15 figuras femininas engajadas em tarefas de costura, estão concentradas em suas atividades, sugerindo um espaço de concentração e cooperação. A inclusão de um gato branco ao lado das personagens adiciona uma dimensão doméstica e íntima, aproximando ainda mais o ambiente de uma cena acolhedora de trabalho e convivência. Essa camada da obra representa o estímulo que o espectador recebe ao testemunhar a harmonia entre essas mulheres, fortalecendo a noção de comunidade e cumplicidade no trabalho manual.

Na terceiridade, que envolve uma camada interpretativa, a obra reflete a condição feminina em um Brasil em processo de modernização. As mulheres, embora representadas em uma atividade tradicional e artesanal, ganham destaque por sua força coletiva e por seu papel fundamental na construção de uma economia nascente. A arte de Tarsila destaca a continuidade de papéis tradicionais, como a manualidade e o cuidado, mas traz também uma ambiguidade que permite interpretações mais amplas sobre o empoderamento feminino. A obra, nesse sentido, não é apenas uma representação da vida cotidiana; ela propõe uma reflexão sobre o espaço da mulher na sociedade e na economia, transmitindo uma sensação de respeito e importância em meio ao movimento de transformação social.

Costureiras é, portanto, um retrato humanizado e afetivo do trabalho feminino, que combina a tradição do ofício da costura, com o começo de um movimento de emancipação. Tarsila do Amaral, ao retratar essas mulheres, valoriza a força do trabalho coletivo, a delicadeza das relações interpessoais e a importância de uma

identidade feminina que, embora ligada ao lar e às atividades manuais, começa a se expandir em direção ao mundo público e profissional.

4.3 ORQUESTRANDO O AMOR (1967), TERESINHA SOARES

O contexto da produção da obra **Orquestrando o amor (Figura 3)**, da artista Teresinha Soares, se faz muito relevante para que possamos compreender todas as suas camadas. O ano de 1967 está inserido no período em que a ditadura militar brasileira era o sistema de governo vigente. Após o golpe de 1964, o marechal Artur da Costa e Silva assumiu a presidência e governou até 1969. Seus anos de governo, bem como toda fase ditatorial, foram marcados por intensa repressão política e cultural, censura em cima das mais diversas formas de arte, adoção do AI-5 e a presença de movimentos estudantis e artísticos, que lutavam contra o governo opressor.

Figura 3 – Orquestrando o amor, Teresinha Soares, 1967, serigrafia sobre papel.



Fonte: Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/exposicoes/mulheres-na-nova-figuracao-corpo-e-posicionamento/>. Acesso em: 01 de dezembro de 2024.

A Nova Figuração surgiu, no Brasil, durante a década de 1960, neste contexto da ditadura militar. Esse movimento se destacou, principalmente, nas artes plásticas e na literatura, buscando romper com as formas tradicionais de representação e explorar novas maneiras de expressar a realidade social e política do país. Os artistas desse movimento adotaram uma abordagem que misturava a figuração com elementos abstratos e experimentais (Aarão; Rollemberg, 2022). Além disso, no final dos anos 1960 e início da década de 1970, uma série de obras feministas transformou

a arte contemporânea questionando e criticando várias de suas premissas (Diniz, 2009). Não podemos deixar de citar a emergência da contracultura e o questionamento das normas sociais vigentes.

É possível associar a obra de Teresinha a alguns adjetivos que ajudam a ilustrar o caminho que vamos traçar nessa análise. Sobre a concretude da obra, podemos citar que seu formato é retangular e vertical. Ela é vibrante e contrastante sob o ponto do uso das cores, ou seja, o uso do vermelho se sobrepõe e contrasta com a aplicações de tonalidades menos intensas. A obra segue uma estética de cartaz e não apresenta diferentes texturas, isto é, podemos dizer que ela é lisa. Finalizando os adjetivos que apontam sobre a concretude da obra, afirmamos que ela é abstrata. Não é uma obra literal, com uma história óbvia, antes é uma obra que exige interpretação, na qual são necessárias escolhas. Quanto às qualidades abstratas, podemos dizer que ela é intimista e quente sob o ponto de vista daquilo que retrata e como retrata. É uma obra que consideramos intensa e romântica, por toda sua abordagem temática e física. Além disso, afirmamos que ela é uma pintura fluida. Apesar dessa característica estar muito ligada à concretude da obra, é necessária a escolha de uma abordagem/interpretação para que essa fluidez seja percebida e analisada.

A autora da obra explora o uso de três cores: vermelho, branco e preto. Há a existência de dois personagens: um homem representado, majoritariamente, em vermelho e uma mulher representada, majoritariamente, em branco. O preto é usado na ambientação e, também, para delimitação de traços dos corpos. Vemos a mulher envolta no corpo masculino e há uma brincadeira, através da mistura das cores, que aborda a junção do que são suas estruturas físicas. Através dessa dinâmica feita com as cores, a artista funde o corpo de ambos os personagens e, assim, torna-se difícil distinguir o que seria de quem. Dessa forma os corpos se sobrepõem, se entrelaçam e se confundem. É como se ambos fossem um só e ao mesmo tempo dois distintos.

A pintura aborda um momento de amor entre ambos os personagens e aborda o momento do ato sexual entre eles. Esse momento não é retratado apenas como algo carnal, mas também sentimental, ou seja, o ato sexual como uma forma de amor profundo e intenso. Essas constatações são perceptíveis, principalmente, pelo entrelaçamento dos corações e do que seriam os órgãos genitais dessas figuras. Os traços da pintura se apresentam de maneira fluida e contínua, isto é, sem abruptas interrupções.

A temática da obra de arte é bem típica de Teresinha que retratava, com frequência, temas como a liberdade sexual feminina, o erotismo, as relações do corpo com os costumes morais, os tabus do sexo, o relacionamento homem-mulher e os encontros e desencontros (Soares, 2017). Além disso, Teresinha usava muito dessa técnica da serigrafia em suas obras, abusando sempre dessa estética de cartaz. No entanto, não encontramos, na obra retratada, pistas que relacionem ela ao contexto sociocultural que ela foi produzida. Pelo contrário, seu contexto de produção era cercado de opressão, censura e machismo. A obra, portanto, é transgressora, desafiadora e inovadora.

Orquestrando o amor coloca em destaque o sexo, a intimidade e a relação entre duas pessoas ligadas emocionalmente e sexualmente. A obra faz parte de uma coleção de 30 outras obras feitas a partir da técnica da serigrafia, usada comumente pela artista. Todas as obras da coleção trazem o mesmo teor da sexualidade feminina. Como já dito anteriormente, essa obra retrata muito bem não só o foco das obras de Teresinha Soares, mas também o movimento da Nova Figuração: experimentação no campo abstrato, críticas e questionamentos sobre as premissas opressoras da época (Aarão; Rollemberg, 2022). A pintura retrata, de maneira lúdica e bela, a luta pela liberdade sexual feminina e naturalização do sexo. Vemos, portanto, uma pintura que trabalha com o corpo feminino, com a sexualidade da mulher e que busca a libertação das opressões oferecidas pela sociedade e pelo sistema político (ditadura militar) em questão, temas comuns nas obras da artista. Teresinha desafia a censura e tantos preconceitos tidos com as mulheres, ao lançar esta obra, nesse contexto sociocultural e político.

As obras de Teresinha se fazem atemporais e, conseqüentemente, atuais. Suas obras são modernas na medida em que retratam temas que, ainda na sociedade de hoje, são vistos como problemáticas. Isto é, além de retratar toda essa luta feminina antipatriarcal e tabus como o sexo, Teresinha também abordou em suas obras a união do corpo com a máquina. São temas que não envelhecem e que, continuamente, se fazem como discussão na sociedade.

Destrinchando o título da obra, “orquestrar o amor” reflete o ato sexual sugerido na imagem. “Orquestrando” vem como uma ideia de harmonia, uma lógica de organização, uma série de diferentes instrumentos ou sentimentos que são organizados em comum para uma determinada finalidade, no caso, o amor. Teresinha, na obra, trata o amor como algo que está sendo

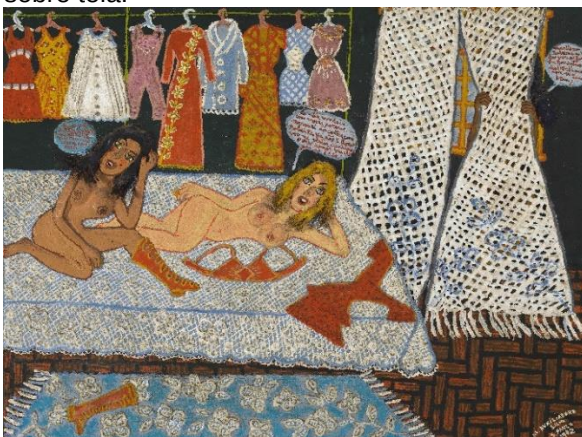
orquestrado/organizado/harmonizado, um ato de harmonia, quase como uma dança. Isso se agrega ao fato dos “corações” dos personagens estarem se fundindo um ao outro, ou se completando. Também é possível perceber um óvulo e um espermatozoide se encontrando nas partes inferiores dos dois personagens, sendo possível interpretar que o ato da fecundação também é “orquestrar o amor”.

4.4 TRÊS MULHERES (1972), MARIA AUXILIADORA DA SILVA

Descendente de escravizados, a mineira Maria Auxiliadora da Silva desenvolveu uma técnica única ao misturar tinta a óleo, massa plástica e mechas de seu próprio cabelo, criando relevos que a distanciam dos estilos acadêmicos e modernistas. Como artista autodidata, sua trajetória incluiu feiras de arte populares, como as da praça da República e de Embu das Artes, espaços importantes para artistas fora do circuito oficial de museus e galerias, onde ela representava o cotidiano de sua comunidade e seu universo cultural. Em uma história da arte dominada por representações eurocêntricas, a obra de Auxiliadora adquire relevância política e cultural, reforçando a perspectiva de que "o pessoal é político". (MASP, 2018)

Para além de qualquer simplificação, o trabalho de Maria Auxiliadora simboliza uma arte para o tempo atual em uma narrativa que ressoa em São Paulo, no Brasil e internacionalmente, propondo um novo olhar para o papel dos artistas que, como ela, questionam os padrões estabelecidos da arte institucionalizada, desafiando rótulos que historicamente reduziram sua arte a categorias como “naïf” ou “primitiva”. (MASP, 2018)

Figura 4 – Três Mulheres, Maria Auxiliadora da Silva, 1972, tinta PVA, massa de poliéster e tecido sobre tela.



Fonte: Disponível em: <https://masp.org.br/en/collections/works/tres-mulheres>. Acesso em: outubro de 2024.

A obra selecionada, **Três Mulheres (Figura 4)**, representa figuras femininas que são retratadas em um momento de descontração, com uma das personagens olhando diretamente para o espectador, enquanto suas roupas indicam que estão se preparando para sair. Os diálogos escritos nos balões expressam desejos e anseios, revelando uma perspectiva de liberdade e autonomia, que caracteriza algumas mulheres urbanas da época. Essa conversa ilustra a dinâmica social e os prazeres da vida noturna, reforçando a ideia de um novo papel para as mulheres na sociedade. Representado pelo diálogo: “— Marilena! Dulcinéia! Vou ao baile de forró na Brasilândia! Quer ir? — Não vou com você, pois tenho um encontro com o Roberto. São quase 5! Preciso me arrumar rápido. Meu amor chega às 5:30! — Deixa eu pensar, Sarita. Saio com você ou com o Paulo Aurélio?”. O reconhecimento da obra de Auxiliadora é evidenciado pelo acervo do MASP e pela retrospectiva organizada em 2018, sinalizando sua relevância no cenário artístico. (MASP, 2020)

No final da década de 1960 e início da década de 1970, o movimento feminista no Brasil começou a se consolidar em meio às tensões da ditadura militar. Inspirado por movimentos internacionais e por novas discussões sobre direitos das mulheres, o feminismo brasileiro assumiu uma postura crítica em relação às desigualdades de gênero e à opressão feminina, focando na luta por autonomia e igualdade de direitos. Em 1972, o primeiro grupo feminista organizado surge em São Paulo, marcando o início de uma articulação mais ampla e de maior visibilidade para as questões femininas no país, que se expandiria para outros espaços nos anos seguintes (Alves, 2013).

Também no final dos anos 1960, a contracultura emergiu como uma resposta às normas tradicionais, principalmente nos Estados Unidos, e se espalhou para diversas partes do mundo. Esse movimento foi impulsionado por jovens que buscavam maior liberdade de expressão, igualdade de gênero, raça, pacifismo e liberação sexual. Inspirada pela oposição à Guerra do Vietnã e ao autoritarismo, a contracultura se caracterizou pela experimentação de substâncias lisérgicas, pela valorização de práticas esotéricas orientais, pela disseminação de novos estilos musicais, como o rock, e pela criação de comunidades alternativas longe dos centros urbanos, onde movimentos como os hippies floresceram (Ilari, 2016).

No Brasil, o contexto era fortemente influenciado pela ditadura militar, instaurada em 1964, que endureceu sua repressão durante o final dos anos 1960. Mesmo em meio à censura e à violência policial, artistas e intelectuais se engajaram

em uma produção cultural que contestava o regime e expressava os ideais de liberdade da época. A contracultura brasileira refletiu o clima internacional de busca por mudanças, mas foi adaptada ao contexto nacional, enfrentando o conservadorismo e a repressão política da época (Ilari, 2016).

Ao longo dos séculos, observamos que a figura feminina tem sido um tema central para diversos artistas, sendo representada sob diferentes visões, muitas vezes moldadas por olhares masculinos. Para efeitos de comparação é interessante destacar, por exemplo, as representações com três mulheres, como nas obras **A Primavera**, de Sandro Botticelli, que traz as Três Graças em um delicado entrelaçar de mãos, simbolizando charme, beleza e fertilidade. Já **As Três Idades da Mulher**, de Gustav Klimt, retrata os ciclos da vida com delicadeza e simbolismo, enquanto **Três Mulheres na Fonte**, de Pablo Picasso, explora a abstração e a experimentação como formas de representar a complexidade humana. Entre outros artistas, como Umberto Boccioni, Portinari e Fernand Leger, que também representaram três figuras femininas em suas obras.

Por outro lado, Maria Auxiliadora oferece uma perspectiva disruptiva e inovadora ao representar três mulheres em sua obra a partir de suas vivências e do que conhecia. Ela não apenas traz um olhar feminino à temática, mas também adiciona um senso de liberdade às mulheres representadas, ampliando o debate artístico e social sobre a figura feminina. Essas representações evidenciam como o olhar sobre as mulheres na arte tem sido moldado por contextos culturais, sociais e, pela representação de vozes femininas que questionam paradigmas estabelecidos.

Ao analisarmos a obra **Três Mulheres**, de Maria Auxiliadora, primeiramente, focamos nas qualidades sensoriais e icônicas da imagem, ou seja, naquilo que é percebido diretamente. A paleta de cores é rica, com tons terrosos, alaranjados, amarelos e azuis, trazendo uma sensação vibrante, ainda que com um contraste forte entre as áreas escuras e os detalhes coloridos. O uso de cores quentes nas roupas penduradas e na pele das figuras chama a atenção. As formas são caricaturais e expressivas, com figuras humanas de proporções não realistas.

Os tecidos, tanto das cortinas, quanto da colcha, são texturizados, sugerindo uma superfície rendada e artesanal, o que contrasta com a aspereza e simplicidade das figuras. A imagem mistura uma sensação de crueza e vulnerabilidade (as figuras nuas) com elementos decorativos detalhados (os vestidos pendurados, os detalhes

das cortinas). Esse contraste entre o cru e o ornamentado cria uma dualidade, que sugere um ambiente, tanto íntimo, quanto teatral.

Além disso, a representação das mulheres nuas traz um teor erótico e de sexualidade à obra, representando a intimidade entre as três mulheres, o que intensifica a carga emocional e a complexidade da cena.

Quanto a detalhes específicos e indicativos presentes na imagem, consideramos as relações causais e singulares. Como elementos presentes, duas figuras femininas estão deitadas sobre uma cama, nuas, com expressões faciais que sugerem algum tipo de desconforto ou conversa intensa. Elas estão cercadas por vestidos pendurados em cabides, sugerindo que estão em um ambiente privado (talvez um quarto).

Os vestidos e a colcha parecem remeter à ideia de feminilidade e papéis sociais. As cortinas entreabertas, com uma mão segurando uma delas, indicam que há uma presença externa ou uma possível invasão de privacidade. As falas escritas em balões de diálogo reforçam a narrativa da cena. Dessa forma, a representação sexual e erótica evidencia essa escolha de atitude das mulheres.

O ambiente é claramente doméstico e feminino, com foco em elementos como as roupas e a cama. As figuras estão descalças, o que reforça a ideia de intimidade, enquanto os diálogos sugerem que há um drama ou um conflito em andamento.

Os símbolos e convenções presentes na imagem também se conectam com a cultura e sociedade. A imagem parece refletir questões relacionadas à feminilidade, vulnerabilidade e papéis sociais das mulheres. O fato de estarem nuas, em um ambiente cercado por roupas femininas, pode simbolizar uma crítica à objetificação da mulher ou à pressão para se conformar a certos padrões de beleza e comportamento.

A obra se conecta com questões sociais amplas, como a relação entre identidade feminina e os papéis tradicionais, sugeridos pelos vestidos pendurados. As expressões faciais das mulheres, aliadas às frases em balões de fala, sugerem uma possível insatisfação ou diálogo sobre expectativas impostas. A mão segurando a cortina pode indicar uma vigilância social ou pressão externa.

O uso dos balões de diálogo e as vestimentas penduradas são exemplos de *legi-signos* que reforçam a narrativa visual. Esses elementos remetem a códigos culturais de gênero e privacidade, conectando a cena a uma crítica social contemporânea. A forma disposta dos diálogos representa o tempo e o espaço da

obra. O tempo seria a duração do diálogo presente, além do tempo cronológico que se encontra a obra, 1972. Quanto ao espaço, também há duas interpretações, sendo o espaço real da obra da zona norte de São Paulo e o pictórico, onde se passa o evento ali representado, o quarto das três mulheres.

A imagem, portanto, ao ser analisada sob o ponto de vista peirceano, oferece uma reflexão sobre a feminilidade e o ambiente íntimo, enquanto joga com símbolos e metáforas visuais, que sugerem tanto um teatro da vida cotidiana, quanto uma crítica à objetificação e controle social.

4.5 ENTÃO ELA SE FEZ BONITA (2012), NINA PANDOLFO

A mais contemporânea dentre as artistas pesquisadas, Carina Aparecida Arsênio Pandolfo nasceu em 1977, na cidade de Tupã, interior de São Paulo, mas logo se mudou para a capital. Desde nova demonstrou interesse na arte, mostrando isso através de pinturas e desenhos. Nina cursava comunicação na sua adolescência, e foi nesse período, junto com amigos que ela teve sua primeira experiência com pintura de rua, que está até hoje registrada na Avenida Tiradentes em frente à Estação da Luz, região central de São Paulo (Itaú Cultural, 2024). Nina Pandolfo ficou conhecida por criar universos mágicos e bem únicos, com muitas bonecas delicadas, olhos grandes e dramáticos, que juntos tornam tudo muito ingênuo e feminino, e claro, sensual (Machado, 2018).

Nina fez sua estreia internacional em 2002, com algumas de suas obras integrando a coletiva *I Don't Know*, na galeria *Die Farberie*, em Munique, Alemanha (ABRA). Desde então, sua carreira não parou de crescer, com participações em inúmeros projetos culturais em galerias, tanto no Brasil, quanto no exterior, em países como Alemanha, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Grécia, entre outros. Entre os projetos mais notáveis, Nina colaborou com a dupla osgemeos (Gustavo Pandolfo e Otávio Pandolfo) e o artista Nunca (Francisco Rodrigues), na pintura da fachada do Castelo Kelburn, em Glasgow, na Escócia ((Itaú Cultural, 2024).

Em 2012, ano de produção do trabalho **Então ela se fez bonita (Figura 5)**, o Brasil vivia um momento de crescimento econômico e fortalecimento no cenário internacional, no entanto, também havia desafios sociais profundos, como desigualdade social, violência urbana e questões políticas, que começavam a gerar maior debate na sociedade. Esse cenário influenciava diretamente a produção

artística, com muitos artistas refletindo sobre as transformações do país e as tensões entre modernidade e tradição.

Figura 5 - Então ela se fez bonita, Nina Pandolfo, 2012, acrílica sobre tela.



Fonte: Disponível em:

<https://www.ninapandolfo.com.br/obra/1065/Ent%C3%A3o%20ela%20se%20fez%20bonita>. Acesso em: dezembro de 2024.

A obra dialoga com questões de feminilidade, autocuidado e empoderamento feminino, temas em ascensão no Brasil e no mundo naquele período. A estética lúdica de Pandolfo, que mistura o delicado e o forte, também pode ser vista como uma forma de resistência contra os padrões de beleza impostos pela sociedade, valorizando uma beleza que surge de dentro para fora. Isso reflete a crescente discussão sobre feminismo, identidade e autonomia das mulheres que estavam ganhando força no país.

As cores vibrantes e coloridas são um dos aspectos mais importantes da obra. Tons de rosa, azul e amarelo se misturam e dão vida ao quadro. A utilização de cores quentes sugere uma alegria e até mesmo característica do próprio surrealismo, ao mesmo tempo que as cores frias oferecem um contraste que pode ser interpretado pelo mistério envolvido em elementos da obra.

A pintura dialoga com a música **Valsinha**, de Chico Buarque. Ambas lidam com aspectos da feminilidade, identidade e as complexidades das relações sociais e amorosas, embora produzidas em linguagens distintas.

A obra de Nina Pandolfo é notável por suas figuras femininas que combinam traços infantis, com toques de sensualidade e mistério. Na pintura, a figura feminina central reflete o processo de construção da identidade, ao se mostrar em uma postura de autoconhecimento e transformação. A mulher parece estar em um momento de

transição ou transformação, o que pode ser entendido como um reflexo da busca por uma definição própria da beleza e da identidade.

Em **Valsinha**, Chico Buarque também apresenta uma figura feminina que, de certa forma, está se construindo, mas dentro de uma perspectiva de fragilidade e idealização. A mulher da canção é vista através de um olhar masculino que a idealiza, mas ao mesmo tempo reflete sobre o que ela representa, sua feminilidade e o que se espera dela. Assim como a figura da pintura de Pandolfo, essa mulher da música está imersa em um processo de transformação, mas de maneira mais melancólica e desiludida, tratando da beleza como um espaço de projeção, mas também de sofrimento. A música descreve a mulher como uma figura que é sonhada e desejada, mas que também tem uma profundidade de dor e dificuldade de se encaixar nesse ideal. A letra sugere um distanciamento entre o que se espera da mulher e o que ela realmente vive, o que pode ser interpretado como uma crítica sutil aos estereótipos da feminilidade que são impostos pela sociedade.

Outra obra com a qual a pintura dialoga é o clássico livro **Alice no País das Maravilhas**, de Lewis Carroll. Nele, a protagonista é constantemente desafiada a questionar o que é real e o que é fantasia, uma tensão que também aparece nas obras analisadas. Para Pandolfo, a mulher é uma figura, ao mesmo tempo, encantadora e enigmática, como Alice, que se vê em um mundo onde as regras são constantemente subvertidas e sua própria percepção da realidade é questionada. Essa ambiguidade também é presente em **Valsinha**, onde a mulher é idealizada, mas ao mesmo tempo se perde nas expectativas de outros, refletindo um jogo de máscaras e aparências – um tema que ressoa com a experiência de Alice, que é jogada de uma situação a outra sem controle sobre sua trajetória. Ao contrário de suas “colegas”, a protagonista da pintura de Nina parece senhora da situação e muito à vontade no ambiente retratado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pintura mais antiga dentre as analisadas é de 1927 e está ligada ao contexto social da época, desde a técnica utilizada (óleo sobre tela), até o tema, que carrega a ambiguidade da experiência dos nossos modernistas, ao trazer uma mulher com feições tipicamente brasileiras, em um cenário que mescla referências regionais às francesas.

Trabalhadoras, senhoras do próprio corpo e desejos, sonhadoras: as pinturas subsequentes trazem mulheres de perfis variados, em épocas distintas, com técnicas múltiplas. Criadas por mulheres, as imagens mostram situações diversas, mas em todas elas, as figuras femininas parecem à vontade.

Na pintura mais recente, em acrílica, Nina Pandolfo mescla referências em seu conhecido universo onírico. Em comum com as outras pinturas analisadas, o fato de que a mulher é, sem dúvida, a protagonista da narrativa.

Todas as pinturas, além de serem expressão da linguagem e do momento de cada uma das artistas, também possuem forte conexão com os anseios das épocas em que foram produzidas.

ABSTRACT

We live in a world permeated by images and, nowadays, created and put into circulation at a speed unimaginable in past centuries. New media both facilitate the production and dissemination of contemporary iconic collections. Until the advent of photography, in the first decades of the 19th century, societies only relied on their drawing and painting artists to immortalize, in images, themes and people judged worthy or interesting enough to enter history (of art and of life). From then on, painting artists needed to reinvent themselves and they did so by challenging forms (techniques) and content (themes). But what makes some paintings stand the test of time better than others? Are there more relevant themes or who can better express themselves in this “test” of time, without losing connection with the past and the future? To reflect on this question, the research question that gave rise to this article, we chose to analyze lesser-known images of renowned Brazilian painters, in which women are protagonists. Peircean semiotics was used as a methodology, especially layered logic (first, second and third).

Keywords: Art. Image. Women. Semiotics. Brazilian painters.

REFERÊNCIAS

AARÃO, Daniel; ROLLEMBERG, Denise. **A ditadura, as artes e a cultura**. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/destaques/a-ditadura-as-artes-e-a-cultura>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ACERVO Banco Itaú. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao243830/acervo-banco-itaui>. Acesso em: 29 de outubro de 2024.

BARNES, Julian. **Mantendo um olho aberto: ensaios sobre a arte**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

COSTUREIRAS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2487/costureiras>. Acesso em: 01 de dezembro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na arte contemporânea**. 2009 - Salvador, Bahia Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/carmen_regina_bauer_diniz.pdf

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Teresinha Soares. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24188/teresinha-soares>. Acesso em: 28 out. 2024.

ITAÚ CULTURAL. Nina Pandolfo. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa499960/nina-pandolfo>. Acesso em: 25 out. 2024.

GALERIASUPERFÍCIE. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/exposicoes/mulheres-na-nova-figuracao-corpo-e-posicionamento/>. Acesso em: 01 de dezembro de 2024.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MACHADO, Rafael. **Um olhar sobre as obras de Nina Pandolfo**. Design Culture, 18 jul. 2018. Disponível em: <https://designculture.com.br/um-olhar-sobre-as-obras-de-nina-pandolfo/>. Acesso em: 26 out. 2024.

MULHER do Pará. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2056/mulher-do-para>. Acesso em: 01 de dezembro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Fiz do meu corpo a minha própria arte**. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 130-139, jan./dez. 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_130-139.pdf.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira, 2005.

SOARES, Teresinha. **Quem tem medo de Teresinha Soares?** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017. 272 p. Exposição realizada no período de 27 abr. a 06 jul. 2017.