

## OS CONTRATOS SOCIAIS DA MULHER E DA ARTISTA

Keyla Andrea Santiago Oliveira  
Universidade Federal de Goiás  
keylaandrea@yahoo.com.br

Como estudiosa do campo da Arte, tenho reunido alguns tópicos na formação de um interesse para a discussão da questão da mulher e da artista, tentando captar no discurso pedagógico e na dinâmica da estrutura social alguns desdobramentos: a mulher como sujeito marginal na produção artística, os contratos sociais destinados a ela, a questão da igualdade nesse contexto. A Arte perpassa a análise que cerca a questão da mulher, especialmente porque farei uso de uma escultura de Maria Martins neste trabalho para dialogar com os elementos que suscitam a mulher e foram abordados por autores contratualistas que serão citados no texto.

### **O FIO DA MEADA: A IDÉIA DE CONTRATO**

A idéia de contrato é muito cara a este artigo, já que é nela que se encontram os fios que tecerão uma rede de significados prontos a esclarecerem como a figura da mulher surge no horizonte de uma discussão que une autores como Locke, Rousseau e Tocqueville. O contrato é aquele pacto social, que pressupõe a vida em sociedade, retirando os homens de seu estado natural ou estado de natureza, em que vivem originalmente, quando nascem livres e iguais.

O estado de natureza para Rousseau (1996) é hipotético e apesar disso, ele declara que

a passagem do estado de natureza ao estado civil produz no homem uma mudança considerável, substituindo em sua conduta o instinto pela justiça e conferindo às suas ações a moralidade que antes lhe faltava. Só então, assumindo a voz do dever o lugar do impulso físico, e o direito o do apetite, o homem, que até então não levava em conta a si mesmo, se viu obrigado a agir com base em outros princípios e a consultar a razão antes de ouvir seus pendores (ROUSSEAU, 1996, p.25).

Para esse autor, as mulheres são cidadãs virtuosas, a metade de uma sociedade cuja doçura e sabedoria manteriam os bons costumes e a paz. Seu destino seria sempre governar o sexo oposto para a glória do Estado e a felicidade pública. Referindo-se a elas ele diz:

Sede sempre, portanto, o que sois, as castas guardiãs dos costumes e os doces laços da paz, e continuai a fazer valer, em qualquer ocasião, os direitos do coração e da natureza em proveito do dever e da virtude (ROUSSEAU, 2008, p. 31).

O interessante é observar a figura da mulher e o desenho das desigualdades desde muito cedo esboçado, ela surge a partir do casamento, como ser diferente e

apesar das atribuições ligadas insistentemente à família e à criação dos filhos, com direitos a ela preservados, é ao lado das crianças e dos escravos que ela é citada. Sua importância sempre se liga à preservação dos costumes, à virtuosidade e seu existir como sujeito histórico está subordinado à união conjugal. Locke (2006) também confirma isso e dá uma ideia muito clara do seu papel no pacto social.

O marido e a mulher, embora tenham preocupações em comum, terão entendimentos diferentes, e assim, forçosamente terão também, em certos casos, vontades diferentes; com isso se faz necessário que a palavra final, isto é, a regra, seja definida de algum modo, cabendo este papel naturalmente ao homem, por ser mais capaz e mais forte (LOCKE, 2006, p. 67).

Esses autores supõem uma igualdade de direitos entre homem e mulher, como também supõem liberdade advinda dessa invocada igualdade, mas na medida em que supõem estes termos, na verdade, ditam as desigualdades naturais da mulher. Ela possui direitos contratuais, como mãe, como responsável pela união familiar, fatos íntimos da felicidade social, mas fica claro na leitura de suas proposições que seus direitos se devem ao fato de ela se inserir no matrimônio, não há igualdade em termos sociais.

Em Tocqueville (2005), há uma diferença, o desenvolvimento da ideia de “contrato” concilia democracia e igualdade no cenário americano e não está preso ao ranço da aristocracia europeia.

Seu raciocínio trata do exame de uma estrutura em que se conseguiu fazer crescer, de forma irresistível, o princípio da democracia. Para Tocqueville (2005, p. 19), este princípio “pôde crescer em liberdade e, caminhando com os costumes, desenvolver-se sossegadamente nas leis”. Isso significa também, como constata o autor, que partindo de uma igualdade e democracia dadas, a questão da liberdade se desloca para o nível individual. Ou seja, a estrutura democrática do país (Estados Unidos) já existe e a seus habitantes cabe lutar por suas liberdades. Segundo ele,

o habitante dos Estados Unidos aprende desde o nascimento que deve contar consigo mesmo para lutar contra os males e os embaraços da vida; ele lança à autoridade social um olhar desconfiado e inquieto, e só apela para o seu poder quando não pode dispensá-lo. Isso começa a se perceber desde a escola, onde as crianças se submetem, até mesmo nos jogos, a regras que elas mesmas estabelecem e punem entre si os delitos que elas mesmas definem (TOCQUEVILLE, 2005, p. 219).

Ao lado dessa realidade, porém, Tocqueville (2005, p. 300) constata um senão na estrutura democrática americana, uma violência intelectual que dobra as vontades e transforma as decisões em opiniões da maioria, sob pena de os

dissidentes perderem seu direito à humanidade. Nas palavras do autor, “não é, porém, que todos os cidadãos tenham costumes puros, mas a maioria é regular nos seus”, uma clara indicação de controle das almas e dos espíritos.

Analisar essa aclamada democracia na estrutura das famílias americanas nos leva de volta à discussão sobre a essência do contrato social em Tocqueville (2000), especialmente para a figura da mulher.

A democracia tantas vezes comparada à aristocracia no pensamento desse autor, encerra algumas convenções e instaura outro nível nas relações dentro da família e na sociedade. O pai não é mais o ditador das regras, das leis, o vigilante dos costumes. Estes aspectos se dissolvem numa relação que confirma o apreço pela liberdade e o convívio sossegado com as leis que o autor postula, falando especialmente dos ganhos individuais na democracia americana. Mas, para a mulher, os processos caminham por ruas mais estreitas. O controle das almas e dos espíritos, citado anteriormente, encontra mais respaldo nas verdades construídas com relação à mulher.

Para ela, cria-se com muita naturalidade um duplo contrato, o social e o matrimonial. A liberdade controlada dos indivíduos alcança esse gênero feminino com muito mais veemência, e apesar de inserida no pacto social, de não existir apenas como mãe e esposa, como no caso explicitado por Locke (2006) e Rousseau (2008), em Tocqueville (2000) a mulher ganha um véu mais cruel para cobrir seu comportamento e sua existência social. Muitas diferenças se apresentam no tratamento dessa questão e a desigualdade antes escancarada, agora se encontra mais velada, banhada por discursos de uma liberdade que é duplamente negada.

A figura da mulher se insere aqui no contrato social de forma clara, mas não foge ao segundo contrato, aquele instituído pelo casamento. Há uma divisão muito forte na trajetória americana para as mulheres, que estrutura uma fase **antes** do casamento e outra **depois**. A primeira institui para elas direitos e deveres, e esses, posteriormente, se transformam quase que predominantemente em deveres.

Ironicamente, Tocqueville (2000) enxerga nessa estrutura uma sociedade mais avançada. É quase com deleite que ele descreve os pormenores do pacto social a que a mulher se entrega com uma obediência consentida.

Com o casamento, o autor supracitado explicita as mudanças gritantes que se engendram na situação da mulher americana “sob os traços da esposa”. Aqui os

ditames da liberdade controlada se tornam absurdamente fortes e palavras como abnegação, sacrifício contínuo, jugo, cercam a condição feminina, que cria as figuras bastante aceitáveis e justas, para o autor, de verdadeiras mártires submissas, que já sabiam anteriormente das regras do jogo social ali proposto.

Tocqueville (2000) advoga a justiça dessa estrutura, argumentando que a mulher abraça o jugo matrimonial de forma consciente, livre, muitas vezes impondo a si mesma essas obrigações e a necessidade dessa conduta.

A decisão por se casar da moça americana se baseia, para a sociedade, em sua livre escolha, as regras são conhecidas de antemão e, portanto, os costumes são mais severos por detrás de uma suposta liberdade.

As mulheres ali devem ser castas e a igualdade democrática preconizada pelo autor, tão natural no estado social americano, facilita maneiras de agir e costumes castos, que terão continuidade após o casamento, evitando rugas e desentendimentos no lar. A vida social, portanto, é regrada pela mansidão dos costumes, garante de certa forma a paz no interior das famílias, é um jogo social no qual todos ganham, com exceção da mulher, mas ela se entrega a ele sem resistência na visão de Tocqueville (2000, p. 257).

Com a aristocracia, podia-se perceber que os limites ao menos eram claros, não se mostravam tão flexíveis, ao sabor das conveniências, esses limites para a mulher estão expostos nas premissas aristocráticas. Na América, eles são velados, numa perspectiva de igualdade democrática e o preço da liberdade gera contas que são pagas apenas pelo lado feminino.

Desse modo, o panorama do contrato social elucida bem como os três autores citados acima lidam com a questão da mulher. A despeito das diferenças e das especificidades de cada pensamento, uma questão permanece na configuração dessa discussão. Esta questão se concretiza no fato de que a figura da mulher é colocada numa postura clara, ela não opõe resistência, é subordinada, aceita bem o papel que é destinado a ela e ele parece se encaixar a suas parcas ambições. Cabe uma pergunta aqui: isso não mudou? Não havia exceções? Pode-se crer no absolutismo dessa questão?

### **CÓDIGOS DE COMPORTAMENTO, COSTUMES, MANUAIS DE ETIQUETA**

Pinacoteca do Estado de São Paulo, Parque da Luz. Existe ali uma escultura de 1940, esculpida na França, que, para dizer pouco, é muito significativa para a discussão sobre a resistência feminina a uma infinidade de papéis sociais que

cercam a mulher ao longo de sua história, mesclando no bronze um arranjo sobre os códigos de conduta, os costumes, os manuais de etiqueta e outros elementos tão próprios do universo feminino.

Seu título, “À procura da luz”. A artista, Maria Martins. A artista e sua obra foram escolhidas para o diálogo com os elementos sociais até aqui suscitados porque oferecem muitas pistas de uma história das mulheres que não é linear. Uma história que não foi traçada assim de forma submissa, mas encontrou espaços de resistência, tanto na vida pessoal como na vida pública, apesar das fortes amarras dos códigos de conduta que insistiam em estabelecer regras para o “segundo sexo” e seus afazeres.

Outro fato que justifica a escolha tanto da obra quanto da mulher artista em questão é a inegável fortaleza da combinação entre a vida incomum de uma mulher, uma trajetória social diferente e o mergulho no campo das artes em que assumiu posição marginal em seu próprio país, sem deixar de opor resistência. Este último elemento revela sua extrema importância para o tema da introdução da mulher no espaço público, numa sociedade abarrotada de costumes rígidos e preconceituosos.

No Brasil do século XX de Maria Martins (1900 – 1973) ainda ressoavam os espaços de revalorização do espaço privado celebrados pela ética puritana no reinado da rainha Vitória (1837 – 1901). A mulher na Era Vitoriana conquistava o espaço público, mas paradoxalmente, no século considerado o século do feminismo, houve a recriação de mecanismos de controle da figura feminina nos códigos de comportamento e etiqueta.

A ocupação do espaço público não era uma visibilidade conquistada pela militância feminista (GONÇALVES, 2006, p. 35), a complexidade da moderna economia capitalista e a racionalidade deste contexto guiaram as mulheres e moças para a reorganização do trabalho feminino, pois esse trabalho já era realizado em séculos anteriores, agora ele ganhava ares modernos, ainda que em “escalões inferiores”.

Segundo Gonçalves (2006),

além de se ocuparem do trabalho fabril, com destaque para a indústria têxtil, muitas mulheres saíram de casa para exercer ofícios em escritórios, empregando-se como datilógrafas, contínuas, secretárias. Um conjunto de ocupações que se constituíam como prolongamento de muitas das atividades que as mulheres desempenhavam no lar (GONÇALVES, 2006, p. 35).

Gonçalves (2006, p. 38) ainda aponta traços conservadores dessa fase da rainha burguesa, mais típicos para as classes médias, falando de uma “profusão de tratados, códigos de comportamento e de etiqueta escritos e divulgados no período”. Havia, neste sentido, uma valorização da família e das mulheres se esperava que fossem os “dragões da virtude”.

A ótica masculina havia prevalecido antes, ela dominou e domina muitas vezes a história social construída ao longo do tempo, como se comprovou nos trechos dedicados à explicitação dos pensamentos de Locke (2006), Rousseau (1996) e Tocqueville (2000) e de suas idéias sobre os contratos contraídos pela mulher numa sociedade de homens. Neste período vitoriano essa ótica assumiu novamente as rédeas da ordem que se implantou no imaginário sobre a mulher.

A autora ainda fala dos desdobramentos desse papel idealizado sobre a mulher, que ganhou, em meados dos Oitocentos, nomenclaturas com a “dona de casa” ao lado da representação masculina de “provedor do lar”, ambos, elementos importantes para a função de perpetuação das sociedades e conservação das famílias. A realização última da mulher é novamente ser mãe e cuidar de seus afazeres quase sempre domésticos (GONÇALVES, 2006).

Mesmo em meio a esta realidade doméstica, Gonçalves (2006) indica uma expressiva contrapartida do sexo feminino, a mulher encontrou na administração do lar espaços de resistência e “novos poderes”, especialmente as mulheres dos operários, que tinham controle de seus salários.

No Brasil, mesmo com um estado conservador de condutas, há que se observar estas imprevisibilidades no comportamento feminino de que fala a autora acima. A escultura de Maria Martins é um símbolo disso, especialmente verificando-se a inclinação no meio artístico de ainda seguir os cânones da representação da mulher como compassiva, como dito anteriormente, e mais, de não reconhecer na mulher um sujeito artístico real.

Essa resistência feminina significava, todavia, uma superação da desigualdade naturalizada dos sexos ao longo da construção histórica? Não, e isso é particularmente exato e claro quando se mergulha nos meandros do campo social da arte.

### **ELEMENTOS DE RESISTÊNCIA NA VIDA E ARTE DE MARIA MARTINS**

Desde cedo o contrato de Maria Martins foi consigo mesma. No Brasil do século XX, a tendência nacionalista que crescia na arte exigia dos artistas o

seguimento de regras bastante delimitadas para a produção de obras; a arte reconhecida era aquela que respeitava a unilateralidade de ordem estética estabelecida pela academia. Um paradoxo absurdo para a crescente Arte Moderna, já que, de acordo com Canton (2002), o Modernismo inaugurava um novo olhar da arte diante dos diversos acontecimentos e das mudanças científicas, políticas e econômicas no mundo. Significava, em última instância, um abandono da arte acadêmica, fortemente presa às regras até então ditadas pelo conteúdo e pela forma, que são transmutados ao bel-prazer do artista.

A preocupação com o belo e com a perfeição das formas dá lugar à criação e à liberdade neste movimento. A imaginação artística é intimamente relacionada como a experiência vivida pelo produtor da obra. Conforme Canton (2002, p.11), o que une os artistas modernos, nesse período, “é um posicionamento, muitas vezes contestador e sempre inovador, diante das radicais mudanças trazidas pela sociedade industrial.”

Mas o campo da arte brasileira não foi receptivo à escultura de Maria em suas diversas exposições. Segundo a biógrafa da artista, Callado (2004),

uns criticavam na artista sua “incapacidade” em dominar o *métier* tradicional, em obedecer às regras do jogo, em adquirir qualidades de artesanato, enquanto outros se insurgiam contra a sua orientação “antiplástica”. A escultura moderna é apreciada no Brasil pelos seus valores de caráter meramente plástico, orientação seguida pela corrente dominante da arte abstrata. Maria se filia a uma tendência oposta, o surrealismo, que tem em vista alargar ou enriquecer o domínio da poesia nas diversas artes (CALLADO, 2004, p.111).

O contrato social só existe para Maria no desempenho dos papéis com os quais a sociedade a rotula, mas ela é fiel a si mesma. Em sua trajetória fica claro o contraste entre suas escolhas e o aprofundamento das desigualdades com que se tratou a mulher no campo da arte, especificamente a mulher artista, mesmo tendo ela sido reconhecida fora do Brasil como artista proeminente. Ela existiu para a sociedade brasileira como a filha de um famoso jurista, João Luiz Alves, a esposa de Carlos Martins (seu segundo marido), diplomata do Brasil, a amante de diferentes personagens da história mundial, entre eles um artista, Duchamp, a amiga de Getúlio Vargas, de Chateaubriand, entre outros. Ao lado dessas personalidades de renome é possível encontrar registros de Maria enraizados na sociedade, mas é bastante óbvio que a crítica não estaria a seu lado quando se tratasse de suas esculturas.

A corrente moderna surrealista, abraçada por Maria, foi idealizada pelo escritor André Breton e influenciada pelas idéias de Freud, na teoria psicanalítica, que descobriu o inconsciente e o subconsciente, além do consciente na análise do comportamento humano. Essa corrente, segundo Canton (2002, p. 76), “expõe ao público o interesse dos surrealistas em explorar a mente, o sonho, tudo o que está acima do real (em francês *sur*, “sobre”; portanto, surrealismo quer dizer “sobre a realidade”)”. A obra da artista, então, encontra respaldo fora das convenções acadêmicas, e é nesta liberdade de imaginação que Maria está à procura da luz.

Maria cultuava, em seu tratamento das obras um padrão antiacadêmico que retomava a natureza brasileira, propunha a criação de deusas e mitos ou apresentava, segundo Canton (2002),

temas da tradição popular narrativa e religiosa do país, como, por exemplo, em **Yemanjá, Boiúna, Cobra Grande**, expostas na mostra Amazônia, que a artista realizou na galeria Valentine em 1943. São sempre esculturas curiosamente estranhas, com imagens que parecem um pouco baseadas em figuras humanas, um pouco em animais e um pouco ainda em plantas. (CANTON, 2002, p.83).

Na obra “À procura da luz” (imagem na página 11), nos deparamos com o “discurso do desejo frontal”, expressão de Paulo Herkenhoff, curador da 24ª Bienal de São Paulo. A mulher esculpida no bronze parece preparar-se para um mergulho e transborda uma narrativa bastante poética para o observador. Ela está nua, despida dos preconceitos, de máscaras, ainda assim ativa, “acima das contingências mesquinhas de cada dia”, como dizia o monge Daiset Teitaro Susuki, professor de Maria de filosofia e budismo. Como mostra Callado (2004, p. 69), em sua estada no Japão, no ano de 1934, por ocasião de viagem com o marido embaixador, Maria tem aulas particulares e “em cada lição, o mestre lhe repete: a ignorância é o princípio de todo o mal; do conhecimento nasce a luz que mata o desejo, criador único do sofrimento, pensamento este que ela guarda para o resto da vida”.

A mulher que procura a luz nesta escultura parece representar bem uma fase muito marcante da vida da escultora. Ela luta contra as miudezas do mundo, uma sociedade presa ao ranço aristocrático, tão criticado por Tocqueville (2000), mas ainda vivo na desigualdade entre homens e mulheres. A artista amadurecia sua arte, e apesar de circular pelo mundo e fazer exposições em Nova York e em diferentes galerias, sua brasilidade pulsava forte. Ela busca na figura da mulher sua força

primitiva e as formas brasileiras do corpo feminino contrabalanceiam a sensualidade e uma certa doçura.

A criação de Maria é essa figura de mulher que acredita na magia de seu poder, ela tem a força do feminino que se expressa no ventre e seios bem marcados, protuberantes; ela resiste aos tormentos da chuva, do sol e se junta à natureza, na força da terra para se manter fiel a sua essência, que pode se mostrar desnuda sem o risco de ser reduzida a isso, de ser estereotipada como objeto de desejo. Não, ela quer mais, ela também não é a doce virgem tão representada por artistas de todo o mundo, não é a mulher compassiva.

A manipulação da imagem no bronze cria nuances de uma autonomia libertadora, é uma mulher cheia de vida, surpreendentemente cheia de carnalidade e que ao mesmo tempo busca sua fonte de conhecimento, seu desprendimento. É humana e deusa, mito; é orgânica e espiritual. O próprio título da escultura demonstra a surpresa na descrição da figura no bronze. Uma frase de Canton, em Callado (2004, p. 101), mostra bem isso: “os títulos que Maria atribuía a suas obras davam-lhes um caráter narrativo, épico e autobiográfico, articulando um discurso sobre o erótico e o feminino. [...] o desenho de suas esculturas são metonímias do desejo”.

A mulher em bronze também é Maria nesta perspectiva, uma mulher em constante guerra de resistência com a sociedade que quer lhe aprisionar em regras e padrões que ela não pode aceitar, mas também terna, bela, suave, quase uma bailarina na ponta dos pés, prestes a executar um lindo bailado no ar.

Facilmente também se pode enxergar no bronze a mulher longilínea, de braços erguidos para o alto e a cabeça ligeiramente pendida para a esquerda (lado do coração, da emoção, dos sentimentos) denunciando olhos amendoados, um brando cansaço por sustentar em suas mãos um fardo invisível para os mais desavisados. Ela encontra forças para amparar a crítica dos que não se conformam com a originalidade de sua poética visual, apóia-se em si mesma para carregar, na solidão de seu universo feminino uma história invisível, superada para muitos, de desigualdade social. Mas ela resiste, luta, espera que suas formas assombrem a todos, que os observadores da obra girem os olhares para sua mensagem de denúncia.

A deusa de bronze sabe dos dissabores do mundo que a rodeia, mas se mantém firme em seu propósito de despertar nas pessoas algum questionamento no tocante aos contratos sociais da mulher numa dinâmica social dirigida por homens.

A águia a seus pés parece uma evidência da história de “Prometeu”, nome de uma das esculturas de Maria da mesma década, de 1940. Na história sobre a criação do mundo dos antigos pagãos, Prometeu era um dos titãs, uma raça gigantesca que habitou a Terra antes do homem; Ele foi responsável pela formação dos homens à semelhança dos deuses. Diz-se, que enquanto os outros animais têm a cabeça voltada para o chão, somente o homem a ergue para o céu, e olha para o céu. Prometeu também subiu ao céu e acendeu sua tocha no carro do sol, trazendo o fogo para o homem.

Tendo surgido divergências entre os homens primitivos e os deuses, Prometeu ficou do lado dos primeiros e Júpiter quis se vingar roubando-lhes o fogo. Não se dando por vencido, Prometeu conseguiu roubar uma faísca do fogo do céu e a punição não tardou para o titã. Por ter dado o fogo ao homem, Prometeu foi agrilhado ao Cáucaso. Uma águia lhe dilacerava constantemente o fígado e a sua carne renascia imediatamente para que o suplício se renovasse todos os dias. Há uma interpretação que prega que na Antigüidade, Prometeu simboliza todo o tipo de justiça esmagada pela força, é a consciência humana protestando contra um poder inexorável.

O protesto em “À procura da luz” é da mulher e a águia cruel e torturadora a prende ao chão para que ela não sonhe, não se liberte, ela simboliza um sofrimento renovado que a mulher enfrenta em sua jornada. Como se fosse um escultor, Prometeu criou o homem, sua criatura. E a escultura é isso, é criação. A mulher também foi esculpida para olhar o céu, mirar o que está para além do campo restrito de visão que se abre para ela na sociedade, transformar flagelos em possibilidades e não ficar rente ao chão.

A resistência foi parte da vida e da arte de Maria, por isso ela representa tão bem a situação da mulher na história da naturalização das desigualdades entre os gêneros. Uma artista com uma linguagem significativa, de força poética, dona de um léxico capaz de arrebatá-lo o espectador da obra, expressando sentimentos que se mesclam.

Essa força mostra que é viável engendrar esse diálogo com as determinações históricas por meio de suas criações que buscam compreender o papel de luta do

universo feminino, nas artes e na sociedade, papel silenciado muitas vezes pelo discurso da igualdade de direitos.

Esposa de um diplomata de alto nível, ela não deixou de trazer à tona suas emoções tão pessoais acerca da feminilidade. Mesmo vivendo no ostracismo do mundo artístico, ela não deixou de participar dos grandes debates da vida artística nacional, criando novas esculturas e deixando a marca pessoal em suas obras. Num jogo de cartas marcadas pelo contrato social que elevava a produção dos homens, Maria despontou como a grande escultora do Brasil.



### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONTRATO SOCIAL DA MULHER ARTISTA**

A representação do feminino é uma realidade que não pode ser negada, o universo da arte pareceu abrir esse espaço da sensibilidade e das emoções para a mulher desde que fosse o modelo a ser pintado, a fonte de inspiração para o artista. Tanto é verdade, que a figura feminina surge na arte feita no Brasil de forma idealizada, a mulher é bela, de traços angelicais ou maternais, pura. O tipo feminino criado no século XX do Brasil modernista é semelhante ao tipo barroco do século XVIII, romântico, jovem.

As cenas de costumes também ganham espaço, sempre enfatizando o papel da mulher na família e seus deveres sociais. Fala-se de sua imagem romântica nas cenas de costumes, de sua figura nua, de diferentes nuances com as quais ela foi representada, inclusive dos retratos que povoaram a cena nacional brasileira, principalmente de mulheres da corte e da burguesia.

Sabe-se desse trajeto também no mundo, não apenas no Brasil, que tardiamente copia traços da história mundial. A mulher foi objeto de observação e serviu de inspiração para vários artistas, aceitando as regras dos contratos sociais e ainda assim encontrando meios para mostrar seu valor na vida social. Mas e a mulher artista?

É na arte que a mulher pode buscar a liberdade de expressão, mas é também na arte que ela parece encontrar as maiores resistências, preconceitos. A vida de Maria Martins há pouco mencionada e sua obra até hoje não dispensam explicações, alusões concretas, porque para a maioria dos brasileiros é como se não houvesse existido. Grandes nomes hoje como Virginia Woolf, Jane Austen da

literatura e outras personagens do mundo da arte conseguiram a duras penas reconhecimento, porque podiam na intimidade de seus quartos produzir. Ou então filiar-se a artistas famosos, como os pintores, para serem suas seguidoras, aprendizes de seus estilos para então encontrar algum respaldo.

Na vida social, o contrato para as mulheres foi sempre difícil, mesmo assim elas não deixaram de assumir rédeas das situações sempre que foi possível, como mães ou esposas, administrando a casa, trabalhando nas fábricas, usando até mesmo de sua sensualidade para obter o que fosse para sua sobrevivência, sinais de sua resistência ao longo dos tempos.

Para a mulher artista não foi diferente, mesmo que a maioria não saiba reconhecer uma de suas pinturas, esculturas, livros, entre outras manifestações artísticas, prática social comum, seu contrato será sempre consigo mesma, seu silêncio será sempre significativo, nas entrelinhas se poderão perceber os traços de sua luta por igualdade. No caso das mulheres e das artistas há sempre desvantagens, mesmo com trajetórias individuais fantásticas e resistência permanente em suas ações, isso ainda não parece ser suficiente para contratos contemporâneos mais justos.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLADO, Ana Arruda. **Maria Martins: uma biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Belo Horizonte, MG: CEMIG, 2004. 189 p.

CANTON, Kátia. **Retrato da Arte Moderna: Uma história no Brasil e no mundo ocidental (1860 – 1960)**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 119 p.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História e Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 160 p.

LOCKE, John. **Segundo tratado sobre o governo**. 2. ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006. 176 p.

ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008. 176 p.

\_\_\_\_\_. **O Contrato Social**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 186 p.

TOCQUEVILLE, Aléxis. Livro I. **A Democracia na América: leis e costumes**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 560 p.

TOCQUEVILLE, Aléxis. Livro II. **A Democracia na América: sentimentos e opiniões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 429 p.

## **CURRÍCULO**

### **Keyla Andrea Santiago Oliveira**

Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás (2003), com especialização em Docência Universitária pela UNIVERSO (2004) e Mestrado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, UFG (2007). Realizou um trabalho de docência com a Educação Infantil durante sete anos, já ocupou posto de Coordenação Pedagógica em uma Faculdade (FASAM) e atualmente é Doutoranda (UFG) pelo mesmo programa citado, bolsista do CNPq. Suas áreas de interesse envolvem a Infância, a Arte e a Educação.