


.....

PERSPETIVAS SOCIOLÓGICAS SOBRE A MULHER COMO SUJEITO E OBJETO NAS ARTES

**SOCIOLOGICAL PERSPECTIVES ON WOMEN
AS SUBJECTS AND OBJECTS IN THE ARTS**

Andaloussi, H. (2024). Perspetivas Sociológicas sobre a Mulher como Sujeito e Objeto nas Artes (F.B. Gil, Trad.). In F.B. Gil, & P.F. Alves (Eds.), *Comunicação, Artes e Culturas* (pp. 119–138). CDIG, Cultura Digital. eBooks.NMd.

 [10.23882/nmd.240998](https://doi.org/10.23882/nmd.240998)

Perspetivas Sociológicas sobre a Mulher como Sujeito e Objeto nas Artes¹

HAMZA ANDALOUSSI (*Autor*)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Mohammedia, Maroc
andaloussi.hamzaa@gmail.com

FRANCISCO BAPTISTA GIL (*Trad.*)

Universidade do Algarve
fgil@ualg.pt

Resumo

Através deste estudo, pretendemos analisar os escritos sociológicos “de referência e fundacionais” mais importantes no que respeita à questão das “mulheres e das artes”. Aplicaremos a esses escritos técnicas metodológicas como a “classificação segundo o processo histórico”, bem como a “interpretação e a comparação”; tudo para responder a um problema epistemológico relacionado com a situação dialética que se verifica em relação à posição das mulheres nas artes, entre correntes intelectuais que enfatizam a masculinidade e o tradicionalismo das artes, e outras correntes que destacam o dinamismo crítico que caracteriza algumas correntes artísticas. No mesmo contexto, examinaremos as várias abordagens teóricas e metodologias aplicadas utilizadas nestas investigações, a fim de formar um quadro teórico geral sobre os mecanismos teóricos e metodológicos de que se pode beneficiar, especialmente tendo em conta o pequeno número de investigações pertencentes à sociologia da arte no mundo árabe. Neste contexto, procuramos, através deste estudo, apresentar uma coleção bibliográfica da literatura sociológica “ocidental” que abordou questões de género em relação às artes. O objetivo é contribuir para o enriquecimento teórico no domínio da sociologia da arte, por um lado, e atrair o interesse de diferentes leitores, de diferentes culturas, por outro, para a importância dos “campos da arte e do ecrã” como instrumentos de socialização com um poder que pode controlar os indivíduos e influenciar as suas representações.

Palavras-Chave: Mulheres e Arte, Sociologia da Arte, Estudos de Género, Feminismo, Arte e Sociedade.

1. Introdução

Gostaríamos de salientar, em primeiro lugar, que a abordagem sociológica da questão da “sociologia das mulheres nas artes” é considerada uma preocupação recente e jovem entre os investigadores da área da sociologia no mundo e em especial nos países mais fechados a novas conceções de sociedade. Na verdade, a oportunidade está mais disponível para os investigadores árabes do que para outros, a fim de enriquecer o campo dos estudos sociológicos com investigação que enriqueça o campo deliberativo sobre as questões das mulheres e os seus problemas nos países árabes. Nesses países, grandes segmentos de

¹ Artigo original publicado em 2022, com o título: Women as Actor and Object in Arts: An Exploratory Reading of the Reference Literature in the Sociology of Art. *African Journal of Advanced Studies in Humanities and Social Sciences*, 1(3), 21-33. <https://doi.org/10.17613/b0xw-jx35>

mulheres sofrem sob o jugo de condições sociais difíceis, ligadas a uma cultura masculina historicamente enraizada, cuja intensidade aumenta ou diminui de acordo com a diferença entre um país árabe e outro, e a extensão das transformações de valores que estes países estão a testemunhar, oscilando entre tradições conservadoras e lutas pelos direitos humanos que procuram a modernidade de género (Massouda, 2009, p. 189).

A nossa contribuição através deste artigo, que é coletar referências sociológicas, classificá-las de acordo com as diferentes abordagens nelas utilizadas, bem como revisá-las de forma sumária, expondo seus temas, métodos e conclusões, é um trabalho bibliográfico analítico que é não desprovido de valor e de grande importância do nosso ponto de vista, pois pretendemos neste contexto trazer ao leitor árabe e a outros, a literatura sociológica ocidental no campo das “Mulheres e das Artes”, apresentando-os aos princípios teóricos e abordagens técnicas mais utilizadas neste campo de pesquisa, seja relacionado à presença de mulheres como artistas criativas, seja como imagem de um corpo artístico.

Hoje, a abordagem da sociologia à questão das “mulheres e das artes” é considerada uma preocupação de investigação “eficaz e avançada” do ponto de vista epistemológico, porque a sociologia da arte não se limita ao nível de análise apenas do conteúdo das obras de arte, mas vai além na realização de pesquisas de campo voltadas para entrevistas com artistas e monitoramento das interações do público contemplador. O que torna os seus resultados mais abrangentes e precisos quando comparados a outros estudos artísticos como a filosofia do belo, a semiologia das imagens e a história da arte. Neste contexto, podemos dizer que a sociologia da arte transcende eficientemente as fronteiras destes tópicos. A filosofia tem limites estreitos na medida em que o seu discurso se limita à contemplação e à abstração distante das realidades do campo. Quanto aos limites da semiologia, está relacionada a esta ciência se limitar a analisar o conteúdo artístico sem rastrear seus efeitos e detalhes com o seu público recetor/fruidor. Por outro lado, os sociólogos da arte conseguiram abordar a questão das mulheres através de um paradigma interpretativo “amplo e abrangente” que decorre da relação interativa entre determinantes artísticos sem separação. trabalho artístico e o público que recebe esse trabalho.

Com base no exposto, buscamos neste artigo responder às seguintes questões problemáticas: as artes, nos seus conteúdos “imaginativos”, refletem uma dinâmica de libertação para as mulheres semelhante ao movimento eficaz testemunhado no espaço público pelos movimentos feministas? As artes são consideradas ferramentas críticas e militantes que contribuem para a crítica da cultura masculina, ou as artes ainda carregam

em si, resquícios de valores hegemônicos masculinos? Existe uma disparidade de prestígio e *status* quando se compara o *status* das mulheres artistas com o dos artistas homens? Quais são os capitais sociais eficazes para aumentar as possibilidades de sucesso das mulheres no mundo das artes? Como podem as artistas femininas resistir às manifestações de dominação masculina que podem estar presentes nos sectores das artes? Neste estudo, contaremos com uma metodologia “bibliográfica comparativa”, onde trabalharemos para extrapolar as referências teóricas e de pesquisa mais importantes no campo da sociologia da arte, com o objetivo de submeter esta literatura a técnicas analíticas especiais, como “traçar o processo histórico” desta literatura com o propósito de traçar um quadro claro sobre os seus desenvolvimentos: a epistemologia testemunhada na sociologia da arte. Além disso, buscaremos, por meio das técnicas de comparação, desenvolver um modelo teórico sobre como os pensadores lidam com a questão das “mulheres e arte”. Na verdade, a nossa investigação levar-nos-á a concluir que a interpretação do campo artístico ainda se baseia em leituras intelectuais segundo as quais os sociólogos se dividem em dois blocos: um bloco pessimista que reconhece a masculinidade da arte e o seu tradicionalismo e outra, otimista, sobre a possibilidade de as artes serem ferramentas de luta pela mudança e pela iluminação.

2. Conteúdo do estudo

2.1. O campo artístico e as mulheres: o encontro da sociologia da arte com a teoria de género

Através do seu conceito de “campo artístico”, o investigador americano Howard Becker mostrou que a dimensão social da atividade artística se estende desde o contexto produtivo da obra até aos seus destinatários. Portanto, o valor de uma peça artística é determinado de acordo com uma série de variáveis e, nesse sentido, mencionamos os papéis dos autores, produtores e intermediários de arte, como galeristas, exposições e distribuidores, além do segmento de destinatários, incluindo críticos, público e imprensa (Becker, 1982). Com base no exposto, a produção de obras artísticas pressupõe necessariamente a cooperação entre os diversos atores do campo, incluindo artistas, produtores, diretores, programadores e intermediários, além do contexto de receção das estratégias de marketing promocionais destinadas a atrair diferentes públicos, este contexto também pressupõe a cooperação e coordenação coletiva entre muitos atores, como críticos, jornalistas ou distribuidores, além dos próprios públicos (Mudhafar, 2018, p.32).

Uma obra cinematográfica, por exemplo, como obra de arte, não pode alcançar sucesso comercial, nem o realizador pode promover a sua tese intelectual – a perspetiva do filme sobre a questão das mulheres, por exemplo – a menos que esta obra goze de “legitimidade cultural”, como Howard Becker coloca, e essa legitimidade é alcançada quando o filme obtém relativo consenso de diversas autoridades sociais, como o *establishment* artístico que representa o Estado, bem como a crítica, a imprensa e os publicitários. Assim, “o valor de uma obra de arte” e “a reputação do artista” são considerados “significados sociais socialmente construídos” que gozam de reconhecimento e legitimidade dentro da sociedade, como também aponta Moulin (1992).

Pode ser permitido focar nas três principais abordagens do trabalho artístico quando um pesquisador sociológico deseja estudar a questão do “valor” do trabalho artístico. Por essas abordagens queremos dizer o seguinte: o contexto de produção, o contexto de promoção e o contexto de receção (Zaghloula, 1997, p. 12). No entanto, a abordagem de género também é considerada um elemento influente e proeminente na criação de “valor” e no estímulo à capacidade da arte de “influenciar e criar o fenómeno de discussão”. Neste contexto, não podemos ignorar as influências de género e sexuais presentes tanto no processo criativo dos artistas como na apreciação das obras pelo público. A este respeito, podemos recordar vários estudos que abordaram a questão do desvendamento dos desafios ocultos e dos fundamentos ideológicos que levam os entusiastas da arte a incluir o sexo e o corpo feminino nas suas obras artísticas, e aqui mencionamos particularmente os estudos de Donnat (2005) que se focaram nos padrões de receção e nas determinantes de avaliação recebidos por obras artísticas criadas por mulheres, como encontramos no livro conjunto de Sofio, Yavuz e Molinier (2007). Num contexto semelhante, existem estudos que se interessaram particularmente em monitorizar as causas da disparidade existente entre as obras criadas por homens e as criadas por mulheres, a fim de explicar as baixas avaliações das obras e práticas femininas, especialmente na investigação de Buscatto (2008) e Fidecaro (2007). Capturar o conceito de “imagem artística da mulher” requer necessariamente trazer à mente muitos fatores sociais, que estão fora do contexto estético da criatividade. Antes de considerar o método artístico que o artista adota na criação da imagem de mulheres em seu trabalho, é preciso primeiro trabalhar em sua representação da mulher e em sua tese intelectual sobre ela, a tese que ele gostaria de expressar de forma artística, e essa representação tem como pano de fundo a formação social do artista e sua referência ideológica, bem como a “interpretação”

do trabalho artístico pelo público também se baseia em estereótipos sociais populares sobre “mulheres e feminilidade”, que muitas vezes são inculcados através de instituições de socialização, sem esquecer o dinamismo que o campo artístico está testemunhando graças a uma série de atores, sejam anunciantes ou espaços de discussão, como o jornalismo, além da mobilidade proporcionada pelas redes sociais que estimulam a promoção, a expressão e a discussão (Fidecaro, 2007, p.34).

2.2 A sociologia revela os valores inferiores das mulheres nas artes:

Vários estudos sociológicos sobre os conteúdos das obras artísticas mostram que a diferenciação de género observada em muitas práticas artísticas e culturais está ligada a uma hierarquia vertical que tende a desvalorizar práticas, obras e corpos “femininos”. A “feminilidade” neste sentido é aqui definida com dois significados sobrepostos. O primeiro é “superficial” e liga a “feminilidade” à presença da mulher como tema principal no trabalho artístico. Também a liga à resposta da obra ao seu autor, que é mulher. A segunda é “profunda”, pois diz respeito às conotações dadas às mulheres de acordo com o imaginário social, ou seja, as conotações que decorrem do senso comum da sociedade, e se refletem como avaliações positivas ou negativas sobre a mulher artista, ou sobre as personagens femininas presentes nas obras artísticas (Boukhriss, 2016, p. 88).

Muitos estudos sociológicos e antropológicos tendem a mostrar a desvalorização dos espaços “femininos”, como foi mencionado anteriormente, e citamos como prova disso o estudo de Cordier (2007) sobre a posição secundária das mulheres no circo, dado que as performances centrais são muitas vezes confiadas a homens. A presença das mulheres no teatro é muitas vezes decorativa, pois as suas roupas glamorosas e reveladoras desempenham um papel essencialmente estético (Cordier, 2007, p. 83). No mundo da literatura, citamos o estudo de Naudier (2001), referindo que há muito mais personagens masculinos do que femininos, e o conceito de heroísmo feminino ainda confina as mulheres a tipos de personalidade quebrada, fraca e ingénua (Naudier, 2001, p. 59). Existem outros estudos que tentaram mostrar esse menor valor das mulheres em relação aos homens no que diz respeito às artes. Outros, como o “jazz” como no estudo de Buscatto (2008), e no género metal da música, encontramos um estudo semelhante de Turbé (2016); da mesma forma, estamos diante de resultados semelhantes num estudo relacionado à dança hip-hop realizado por Faure (2004). Os estudos sociológicos também foram ampliados para incluir a música clássica com um levantamento de Ravet (2003),

bem como as artes visuais num estudo de Dominique Pasquier (1983), sem descurar os importantes estudos cinematográficos sobre o tema “Mulheres e Cinema”, nomeadamente um estudo realizado por Bielby sobre a presença das mulheres no cinema de Hollywood (Bielby, 1996).

Num contexto relacionado, apoiar-nos-emos no estudo de Mary Buscatto (2008), que investigou a presença das mulheres na música jazz. Através deste estudo, pretendemos evidenciar as ligações existentes entre o registo cultural “feminino” e o baixo valor social atribuído às mulheres. Segundo Buscatto, o mundo da música jazz ainda é um campo muito masculino na Europa, como comprovam as estatísticas. Na sua pesquisa realizada em França, as instrumentistas femininas neste tipo de música representam apenas uma pequena minoria (menos de 8% são mulheres); No entanto, Buscatto prossegue dizendo que as mulheres ainda são bem representadas entre os cantores (as cantoras representam aproximadamente cerca de 65% de todos o universo musical). Com base no exposto, a pesquisa Buscatto revela que as mulheres acham extremamente difícil entrar no campo da atuação profissional na música jazz, mas, apesar disso, elas não têm mais sorte no campo do canto, como muitas vezes têm sido famosas cantoras de jazz. sujeitas à distorção da sua reputação e abusos como artistas vulgares e acompanhantes formais de músicos homens. Na verdade, a desvalorização das mulheres no jazz encontra as suas raízes no que a crítica e a imprensa escrevem sobre este género artístico. Verifica-se muitas vezes que é a imagem da mulher que é comercializada. A sua voz não é um instrumento musical. Em vez disso, a sua voz é considerada apenas uma parte do corpo e um elemento de expressão. Naturalmente, a beleza vocal e a capacidade de cantar raramente atraem reconhecimento profissional e crítico, e algumas vezes recebem mesmo uma classificação baixa em comparação com o prestigiado reconhecimento desfrutado por músicos profissionais do sexo masculino. Por esta razão, logo encontramos cantores do sexo masculino elevando-se do “nível da voz natural” onde o talento musical só é evidente no canto, pois são obrigados a aprender a tocar e carregar um instrumento de cordas durante a performance, tudo para aumentar a sua capacidade e as hipóteses de obter reconhecimento, seja da crítica, da imprensa ou do público (Buscatto, 2008, p. 95). Segundo muitos investigadores da sociologia, é difícil para as mulheres obterem um reconhecimento puramente artístico, independentemente de estarem reduzidas a um corpo feminino, ou a serem um reflexo das representações masculinas mantidas em torno das mulheres, e isto está presente sobretudo nas sociedades do Noroeste, que podemos

assumir que apoiam mais a igualdade de gênero. Para mais argumentos sociológicos para isso, analisaremos o caso da artista sérvia Marina Abramović, considerada uma das performers mais famosas do mundo, com base nas descobertas de Levy e Quemin (2011) nas suas pesquisas sociológicas sobre esta artista, e esses resultados indicam que o estigma estereotipado ainda afeta negativamente a recepção de suas obras apenas por ela ser uma “mulher”, o que faz com que a artista denuncie sempre em suas saídas mediáticas as reportagens da imprensa que a reduzem a temas femininos e sexuais. Talvez Abramović ganhe reconhecimento estético com suas obras, desde que tenha reputação e fama transnacional, o estigma negativo, segundo a própria artista, reside em limitar sua performance física a estereótipos sexuais e femininos (beleza do corpo feminino, excitação sexual, maternidade, suavidade). No entanto, Abramović tenta constantemente nas suas performances artísticas quebrar os limites impostos por esses estereótipos, criticando-os e destruindo as intuições ao seu redor. Abramović é, portanto, considerada um exemplo excepcional de uma artista que tenta distinguir-se tanto da arte feminista quanto da arte feminina. Nas suas performances, tenta tanto quanto possível, usar o corpo como um símbolo que denota o ser humano em abstrato e não como um símbolo que denota uma mulher ou uma mulher feminina, Abramović tenta também assumir uma posição de neutralidade crítica em relação às declarações masculinas sobre as mulheres, e não exclui no seu projeto crítico investigar também as contradições e exageros que podem estar presentes nos movimentos feministas. Na verdade, Abramović é excepcionalmente considerada um exemplo de mulher criativa que aspira obter reconhecimento global, não como mulher ou artista feminina, mas como artista humana.

Em estudos semelhantes, encontramos os mesmos estigmas de gênero e restrições artísticas presentes num estudo de Fabienne Dumont (2007) sobre mulheres artistas visuais, e outro de Delphine Naudier (2001) sobre o estatuto das representações de mulheres romancistas em França. Na verdade, ambos os estudos combinam a influência política e mediática que os movimentos feministas deram a estas mulheres criativas na possibilidade de alcançar altos cargos, e também permitiu-lhes ganhar fama através da sua presença significativa em revistas e programas culturais, que muitas vezes as chamavam para discutir temas relacionados com mulheres e sexo. No entanto, esta influência positiva está ligada ao apoio aos movimentos feministas, segundo os investigadores, abrindo caminho para que estas mulheres artistas ganhem reconhecimento global como outros artistas homens.

De forma mais ampla, parece que os estudos de género e sexualidade das práticas artísticas permitem compreender as premissas e justificações que regem o processo de construção de classificações artísticas, e estes estudos também permitem compreender o contexto social que confere legitimidade às obras artísticas. Enquanto as artes se apresentam como universos rebeldes abertos à livre expressão e à diferença, a análise de género, por outro lado, revela que as artes não libertam nem se rebelam, exceto dentro de limites estreitos à variável género, de forma tradicional que carrega traços indicativos da mentalidade masculina (Hosni Ibrahim, 2010, p. 706). Neste sentido, o conceito de divisão de género não se limita a classificar as práticas artísticas de acordo com a variável género, distinguindo as artes e estilos femininos das artes e estilos masculinos, mas os estudos sociológicos vão além deste limite no sentido de desvendar a posição inferior que as práticas artísticas femininas ocupam em comparação com as práticas artísticas masculinas. Estes estudos concluem que qualquer enfraquecimento da disparidade de género continua a ser difícil, mesmo nos mundos da arte que estão mais inclinados à rebelião e à libertação.

A bibliografia sociológica, então, é quase unânime em torno da “resistência passiva” característica da arte contemporânea. Os setores artísticos atuais mostram intransigência diante da possibilidade de permitir a violação das divisões de género com o estereotipado e repetitivo, o que é muito semelhante à resistência que tem sido observada em setores artísticos de prestígio ao longo do século passado (Buscatto & Marry, 2009). Com base no exposto, uma leitura sociológica da arte do ponto de vista de género e sexualidade revela que a arte não desempenha apenas um papel pioneiro e inovador na sociedade, mas sim que, num estado contraditório e inverso, pode participar na produção e legitimação de hierarquias de género nas sociedades.

No entanto, não podemos arriscar apresentar um julgamento absoluto que descreva a arte na sua totalidade como reacionária e tradicional, caso contrário estaríamos a desenhar uma caricatura dos mundos da arte contemporânea, isolados do seu pluralismo e diversidade. A sociologia da arte numa perspetiva de género dirige-se, de uma forma ou de outra, para a análise de obras relacionadas com o género, a fim de considerar a quantidade de liberdade que o setor artístico proporciona às mulheres e aos homens criativos, e se as pessoas criativas possuem recursos suficientes e legitimidade para praticar a crítica, a rebelião, a inovação e apresentar o que vai além do sistema de género vigente. O facto é que muitos dos estudos acima mencionados assentam numa tese

unificada, cujo conteúdo é que os comportamentos atípicos de artistas excepcionais encontram frequentemente oposição e resistência dentro da comunidade artística, que é controlada por atores dominantes como o Estado, que impõe políticas públicas que exigem harmonia com eles, e que a arte crítica e rebelde pode encontrar. A oposição feroz de movimentos sociais hostis – muitas vezes ideologias religiosas – pode mobilizar-se e sair em estações de protesto, sem negligenciar outros atores que têm autoridade dentro do campo artístico, e que pretendemos aqui apontar pelo poder influente tanto da crítica quanto da imprensa.

2.3 A sociologia do artista orgânico: resistindo às disparidades de gênero através da arte

Há, sem dúvida, uma classe de artistas que se opõe às diversas tendências de autoridade que controlam o campo artístico, e que tenta incorporar os conceitos do “artista militante”, do “artista pensante” e do “artista crítico”, e eles criam um dinamismo que rompe com “a estagnação do campo artístico”. Portanto, estes artistas “Organistas” são considerados um fenômeno digno de estudo sociológico, e os pesquisadores nesse sentido estão ocupados explicando o método que lhes permite alcançar transgressões sociais e defender teses intelectuais de vanguarda.

Neste contexto quando se fala de artistas femininas que apresentam um modelo diferente do estilo artístico predominante, pode-se dar o exemplo de três artistas canadenses de ascendência indiana: Jane Ash Poitras, Sherry Farrell Racette e Sheila Orr. Elas foram objeto de um estudo antropológico realizado pela pesquisadora Mary Goyon em 2011. Este estudo acompanhou todos os fatores que dificultam a possibilidade de o mundo das artes visuais reconhecer esta categoria de artistas femininas. Quanto ao primeiro fator, a comunidade artística contemporânea rejeita os métodos tradicionais adotados por estas mulheres, pois muitos críticos acreditam que o seu trabalho de costura e bordado não é considerado uma arte, mas sim um artesanato feminino tradicional que está no centro das tarefas femininas dentro do tecido cultural da antiga sociedade indiana no Canadá. O segundo fator está relacionado ao valor inferior do artesanato tradicional das antigas sociedades indígenas americanas, e isso se deve a uma percepção superior entre os críticos, aqueles que não reconhecem nenhum gênero artístico que não se enquadre na história da arte ocidental. Pelo meio ao estudo antropológico dessas artistas, a pesquisadora Goyon trabalha para descrever a luta delas pelo reconhecimento do seu trabalho artístico, e também descreve as diferentes reações à recepção das suas obras pela crítica, que tende a

reduzir o valor de suas obras, atribuindo-lhes estigmas estereotipados que as reduzem dentro dos limites do Patrimônio da sua etnia. Por outro lado, Goyon acompanha as estratégias adotadas por essas artistas no desenvolvimento e renovação das suas obras, bem como lhes acrescenta toques imaginativos únicos, tudo para provar que essas obras ultrapassam os limites dos estereótipos predominantes e repetitivos da cultura tradicional. No mesmo contexto, Goyon também traça os métodos utilizados por estas artistas femininas para obter reconhecimento artístico, contando com diferentes atores dispostos a apoiá-las, enquanto destaca a sua capacidade de se afirmarem como mulheres, artistas e representantes da cultura indiana, graças a seu sucesso na obtenção dos recursos e apoio necessários (Goyon, 2011, p. 41).

Como outro exemplo da relativa violação do sistema estereotipado na arte por artistas femininas de vanguarda, citamos os resultados do estudo realizado por Nelly Quemener, que trabalhou em 2011 na questão das mulheres comediantes na televisão francesa. Neste sentido, a investigadora analisou um conjunto de quinhentos arquivos audiovisuais, que incluíam séries de comédia transmitidas entre 1986 e 2007 em canais locais franceses (Nelly Quemener, 2011). Relativamente aos resultados, a investigadora conclui que a mudança para a igualdade de gênero é incompleta na televisão francesa, e isso é revelado por números estatísticos que indicam uma representação feminina menor em comparação com a presença masculina na cena da comédia televisiva. A partir da década de 1980, Quemener relata que os comediantes masculinos dominam quase completamente a presença nas obras televisivas. Por outro lado, quando as mulheres começaram gradualmente a ocupar posições na TV ao lado dos homens, estas continuaram sendo alvo do ridículo e do vulgar, pois a sua presença era caracterizada pelo uso de roupas sedutoras, bem como roupas em cores quentes que as tornavam mais como objetos sexuais; assim, as mulheres eram estigmatizadas de acordo com uma imagem degradante como mulher-objeto na televisão. Além disso, os clichês dominavam essas comédias. As mulheres eram retratadas numa caricatura estereotipada e repetitiva. As mulheres burguesas, por exemplo, sempre apareciam na tela como mulheres arrogantes e egoístas, enquanto as mulheres da classe trabalhadora careciam de tato e elegância. Muitas mulheres foram retratadas na tela como arrogantes e egoístas. Algumas delas são avarentas ou obcecadas por dinheiro. Contra estes estereótipos, Quemener salienta que as “comediantes de vanguarda” começariam a invadir o ecrã da televisão, especialmente no período entre 1990 e 2000, e que estas artistas femininas criaram uma nova perspectiva de gênero sobre

a feminilidade e as relações sociais. Segundo a pesquisadora, essas artistas de vanguarda conseguiram criar um novo senso de humor, complexo e longe da superficialidade. Como exemplo disso, muitas delas foram acusadas de caracterizar papéis femininos que confundiam os limites do feminino e o masculino, especialmente no caso da “personagem feminina/masculina”. Por fim, Quemener conclui o seu estudo enfatizando que comediantes famosas como Anne Romanoff ou Florence Foresti são verdadeiros exemplos de artistas femininas de vanguarda, porque foram capazes de quebrar as correntes que restringiam os papéis “femininos” em imagens estereotipadas que são quase clássicas no sentido medieval da palavra; Eles tentaram derrubar o muro sólido que separa o humor feminino do humor masculino, construindo um novo significado de humor que vai além das definições de gênero e afasta-se das caricaturas grosseiras e explícitas de mulheres presentes na televisão há mais de vinte anos.

2.4. A socialização da artista: o seu papel na determinação da posição da artista diante da questão feminina

Os investigadores não se contentam em descrever imagens estereotipadas das mulheres, como sujeitos de arte ou como seus atores, nem se satisfazem em descrever casos de vanguarda de mulheres artistas críticas ou obras de arte com uma dimensão crítica. Os pesquisadores vão além da descrição em direção à interpretação, ao perguntarem sobre os motivos que levam ao surgimento de ideias de vanguarda no campo das “Mulheres e das Artes”. Neste contexto, quando se trata de artes dominadas pelos homens, surge uma elite de mulheres excepcionais que quebram a norma e competem com os homens, muitas vezes devido à “socialização superior”, para a qual contribuem a família, a escola e o Estado. Assim, o contexto social das artistas femininas que transgridem normas de gênero estereotipadas revela muitas vezes mulheres com recursos específicos que são “superiores” aos dos seus colegas homens: um marido na área da arte em questão, uma educação de alto nível na área em questão, e uma linhagem familiar artística ou linhagem de uma família rica e influente, isso sem que esses fatores sejam necessariamente constantes e sempre fundamentais.

Esta “super-socialização de artistas femininas” parece ser uma alavanca incomparável para compreender como algumas mulheres excepcionais conseguem estabelecer-se em mundos artísticos masculinos e misóginos, como é o caso de alguns campos profissionais masculinos relativamente fechados às mulheres, como na área cirúrgica na medicina (El

Saadawi, 2017, p. 124). Na verdade, a confiança dos investigadores sociológicos e antropológicos na abordagem histórica permite-lhes compreender as transformações sociais que hoje afetam as relações entre homens e mulheres na arte. Como observado anteriormente, a maioria dos artistas de vanguarda tem contacto ativo com críticos, ativistas intelectuais, intermediários comerciais e também produtores. Todos são atores cruciais que os artistas de vanguarda estão a aperfeiçoar no contexto da defesa de novas formas de tornar a arte mais consistente com os valores da época, como a igualdade, a liberdade e os direitos das mulheres. E mais, o direito de ser diferente e único. Os artistas de vanguarda muitas vezes dependiam de um órgão estatal para apoiá-los, ou podem contar com o apoio de certos movimentos feministas (Buscatto & Marry, 2009, p. 179).

O que deve ser enfatizado é a referência ao papel ativo do Estado – por vezes – ao permitir que os artistas alcancem uma desestabilização relativa que pode caracterizar o sistema de género e sexual na arte. O Estado pode intervir positivamente regulando práticas e financiando medidas que sejam propícias à presença das mulheres no setor das artes, quer apoiando as regras de igualdade no financiamento de artistas femininas em pé de igualdade com os seus homólogos masculinos, quer organizando fóruns e festivais artísticos e culturais dedicados a apoiar produções artísticas com dimensão de género.

No mesmo contexto, a intervenção positiva dos países ocidentais – pelo menos – está ligada ao processo de democratização da educação e de elevação dos níveis de qualificação escolar, e este movimento empreendido pelos governos permitiu à escola assumir o controlo do património artístico e cultural no mundo dito “Ocidental” (Verger, 1982, p. 21). No mesmo sentido, o processo de “democratização da cultura”, bem como a vontade declarada das autoridades públicas – de muitos países, incluindo os países árabes – é considerada um dos importantes pilares destinados a difundir a cultura (Dubois, 1999, p. 32), em todos os campos sociais e em todos os países – incluindo os países árabes – incentivaram as instituições estatais e os ministérios a financiar novos espaços, lugares, estruturas e atividades artísticas. Por último, foram tomadas algumas medidas para promover a prática da arte pelas mulheres, como o apoio prestado por algumas câmaras municipais a clubes de orientação cinematográfica Modernista. No entanto, parece que todas estas transformações legais e governamentais ainda não alcançaram um impacto revolucionário e as mudanças do sistema de género no mundo da arte, especialmente nos países árabes. A um nível sociológico especial, o investigador Donnat (2005) confirma que o acesso das raparigas às instituições educativas em pé de igualdade com os rapazes

nos últimos dois séculos contribuiu efetivamente para o seu acesso aos sectores culturais, uma vez que a entrada das mulheres no mundo profissional através da formação escolar permite a remoção de algumas barreiras sociais enfrentadas por amplas categorias de mulheres (Donnat, 2005, p. 14).

Para corroborar o exposto com análises sociológicas adicionais, contaremos a este respeito com um estudo de Dominique Pasquier (1983), no qual explica as razões da grande entrada das mulheres no mundo das artes visuais em França na década de 1980. A investigação de Pasquier concluiu confirmando que a feminização do mundo das artes visuais em França não teria ocorrido sem “a abertura de todas as escolas de arte a todos os artistas sem distinção de género”, o que pode ser considerado um passo decisivo no nascimento da estrela de artistas femininas (Pasquier, 1983, p. 425).

A exigência de formação escolar pode não ser suficiente para garantir a feminização completa dos sectores artísticos e garantir a igualdade de género, mas o acesso à formação escolar e à formação artística profissional pode proporcionar a melhor preparação para as mulheres entrarem nos sectores artísticos de forma eficiente e eficaz. Portanto, esta formação é considerada um suporte necessário, mas não é condição suficiente para garantir o sucesso profissional das mulheres.

Existem outros estudos que se centraram na função que as escolas e institutos desempenham em tornar as raparigas capazes de formar capital relacional que motiva o sucesso. Num estudo de Mary Buscatto (2008) sobre mulheres artistas de rock e jazz, esta investigadora sociológica provará que as oportunidades de sucesso e o brilho das artistas femininas de jazz são cada vez maiores em comparação com suas contrapartes do rock. A razão para isso, segundo Buscatto, deve-se à eficácia dos conservatórios de jazz, que proporcionam às alunas oportunidades de treinar e participar de apresentações musicais formais com grupos musicais profissionais.

Muitos estudos quase concordam, então, que a formação escolar e a formação profissional conferem a estas jovens as competências necessárias para ousarem aventurar-se no mundo da arte, porque estas formações fazem com que se sintam qualificadas para tentar a sorte e confiantes nas suas possibilidades de sucesso. Esta conclusão foi encontrada em estudos sociológicos como a pesquisa realizada por Delphine Nodier sobre mulheres romancistas em 2007. Um exemplo também pode ser dado por outra pesquisa que trata dos processos de rápida feminização das práticas culturais nos últimos dois séculos, que foi realizado pelo pesquisador francês Olivier Donnat em 2005.

2.5. O conceito de contexto: As representações do público sobre a imagem das mulheres são regidas pelos contextos de receção

O conceito de “contexto” tem relevância sociológica para explicar as mudanças que ocorrem nas representações do público-recetor, pois mudar o contexto ou alterar parte dele é considerado suficiente para mudar as representações sobre as mulheres nos campos da arte. Para dar um exemplo disso, apresentamos pesquisas realizadas por dois economistas nos Estados Unidos da América (Goldin & Rouse, 2000), que trabalharam na realização de uma experiência relacionada à colocação de uma cortina isolante durante os exames de admissão para ingresso numa orquestra clássica. Esta cortina isolante foi colocada para evitar saber o género dos candidatos que comparecem perante o júri, e a situação é que esta experiência deu resultados interessantes, pois a lista de alunos aceites resultou num aumento de cerca de 30% do número de mulheres que passaram no teste (Goldin & Rouse, 2000, p. 723). Esta é uma evidência empírica que reflete a validade da teoria do contexto, pois a sua aplicação ao contexto cinematográfico marroquino – por exemplo – pode ser reveladora da mentalidade do destinatário em relação à imagem das mulheres marroquinas no cinema. Num momento, quando muitos jovens aceitam – sem constrangimento ou reserva – assistir a filmes americanos e estrangeiros, muitos deles repletos de cenas de nudez e sexo, um grupo do mesmo tipo desses espectadores denuncia as cenas de nudez e sexo que podem estar presentes em muitos filmes marroquinos, tal como aconteceu com Mouna Fettou no filme “Un amour à Casablanca” (1991), ou tentativas de agressão a mulheres de Lubna Abyar após o seu ousado papel no filme “Al-Zein El-Feek”.

Mudar o contexto de visualização, substituindo um filme estrangeiro por um marroquino, pode revelar ao observador que um segmento do público marroquino muda os seus julgamentos de acordo com o tipo de filme. Se o filme for estrangeiro, não há problema com as cenas ousadas que contém, mas se o filme for marroquino, o julgamento do espectador muda para rejeição, apelo e denúncia. Esta mudança na governação pode ser explicada em termos de uma cultura do “nós”. Neste sentido, a atriz marroquina é considerada parte integrante do grupo “nós”. Ela não se representa neste caso, mas sim representa também o destinatário e o seu grupo. Qualquer ato representativo “defeituoso” que o destinatário vislumbre na atriz toca-o e deserta-o, tal como acontece com a ideia de “Honra” nas sociedades árabes orientais (Dialmy, 2009, p. 32). Isto justifica a insatisfação de um segmento do público marroquino quando Sanaa Akroud realizou uma cena de sexo no filme egípcio “Scheherazade, Tell Me a Story”, bem como a insatisfação que seguiu

Sanaa Bouziane quando foi contratada para o papel de “Souad” numa cena sexo em outro filme egípcio. Assumimos que esta insatisfação pública se deve à crença entre segmentos do público de que as cenas “consideradas defeituosas por eles” não só impugnam a honra das atrizes, mas também impugnam a sua honra como grupo de audiência.

2.6. A sociologia das mulheres no cinema: entre o legado francófono e o legado anglo--saxão

No que diz respeito à riqueza conceptual que constitui a espinha dorsal da sociologia da arte, estaremos então a dirigir a bússola para a estrutura teórica em que as obras do francês Pierre Bourdieu se fundem com o campo dos “estudos culturais” originados em Birmingham, Grã-Bretanha. Esta fusão teórica é considerada uma pedra angular para pesquisadores interessados em questões... As condições de produção (e reprodução) de práticas culturais e os contextos de sua receção pelo público.

No que diz respeito ao trabalho teórico segundo a abordagem de género do cinema, os primeiros estudos foram publicados muito cedo, paralelamente aos primórdios do interesse dos investigadores das humanidades pelo estudo do cinema. Neste sentido, o artigo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado em 1975 na revista britânica *Screen*, representa uma introdução e um momento fundacional para os estudos de género no cinema. O artigo de Mulvey (1975) abriu pela primeira vez as portas para a prática de uma crítica sóbria e sistemática do cinema masculino de Hollywood, pois ela se baseou em sua análise nos referenciais teóricos da semiologia e da psicanálise, ao criticar as regras de escrita aplicadas nas narrativas cinematográficas clássicas. Mulvey baseou-se em vários conceitos, os mais importantes dos quais são o "fetichismo", o "voyeurismo" e a "lente da visão" de Freud. Focando neste último conceito, Mulvey divide o cinema clássico de Hollywood em três tipos de lentes: a primeira é a lente da câmara, que é essencialmente uma lente voyeurística e apresenta o mundo de uma forma masculina e tradicional, o ponto de vista, da pessoa que está diante da câmara, normalmente um diretor do sexo masculino; A segunda é a lente que reflete a visão dos personagens masculinos sobre situações e posições, excluindo o ponto de vista feminino. Assim, as mulheres aparecem no filme apenas como sujeitos ou objetos; por fim, a lente da visão relacionava-se com a perspectiva do público recetor.

O artigo de Mulvey foi submetido a uma série sucessiva de correções e modificações teóricas e críticas por outros sucessivos pesquisadores, o que levou à expansão e ao

refinamento da abordagem de gênero. Esta abordagem teórica foi essencialmente enriquecida com base no equipamento conceitual fornecido pela escola de psicanálise com Freud e Lacan em particular. Esses tipos de estudos visam, na verdade, compreender os efeitos no espectador e como ele interage com a narrativa do filme, além do interesse desses estudos em compreender as justificativas críticas intelectuais e estéticas para a produção de um filme feminino. Assim, com as décadas sucessivas, começaram a estabelecer-se tradições de uma nova pesquisa teórica – na América do Norte – preocupada em estudar a dimensão de gênero e as suas manifestações em longas-metragens populares, especialmente aquelas obras populares e de sucesso de bilheteria, dirigidas por vários grandes cineastas clássicos. (Gledhill, 1987; Tasker, 1993); enquanto outros estudos se preocuparam em pesquisar a especificidade do público feminino e a perspectiva através da qual as mulheres veem os filmes; finalmente, há um tipo de estudo que lança luz sobre cineastas femininas que são poucas em número e que têm não recebido apreciação adequada (Modleski, 1988).

Esta nova perspectiva de gênero no cinema levou os investigadores a questionar a tese sobre a masculinidade dos filmes de Hollywood. O desenvolvimento epistemológico deste campo científico permitiu-lhe também abrir-se à questão da identidade de gênero do público e levá-la em consideração. O que resultou em inúmeras pesquisas de campo sendo conduzidas para capturar as diferentes dimensões da identidade de gênero, como ligá-la à dimensão de classe, à dimensão étnica, à dimensão religiosa, etc. (Bobo, 1998, p. 12). Pesquisadores da área de estudos de gênero conseguiram abordar temas que combinam cinema e política. O exemplo mais destacado disso são as pesquisas que direcionaram para o papel do cinema na dinâmica da mobilidade social para reconhecer “minorias sexuais” na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos da América, como muitos entre os estudiosos que analisam o conteúdo de filmes clássicos que tiveram escritores e diretores gays e lésbicas (Dyer, 2003), além de estudos que centraram a atenção na recepção dos filmes de acordo com a orientação sexual dos espectadores (Merck, 1993). Os estudos contemporâneos foram mais longe, à medida que os investigadores trabalharam num novo tipo de espectadores, como gays, lésbicas e transexuais (Doty, 1993).

3. Conclusão

Com base em todos os estudos de referência acima mencionados, gostaríamos de destacar que o interesse dos investigadores das ciências sociais pela questão da imagem da mulher

nas artes decorre do “soft power” que os meios de comunicação passaram a possuir na era moderna. O cinema, a televisão e as telas em geral. Estes meios representam mecanismos de publicidade e marketing de diferentes ideologias, algumas das quais são declaradamente capitalistas comerciais, algumas são políticas e outras são feministas ou machistas. Estas ideologias exploram ecrãs e imagens como uma “fábrica de mitos” e canais para dominar emoções. Neste contexto, estamos falando de atores do setor artístico (artistas, produtores e instituições governamentais), que produzem o discurso do entretenimento através da arte, e também contribuem para a criação de uma dinâmica social que oscila entre atender aos desejos e gostos do público, tentando persuadi-los e dirigir as suas representações, e talvez procurar mudá-las em alguns aspetos.

Num contexto relacionado, vemos que o estudo da sociologia da arte na sua relação com os problemas de género é um campo de investigação virgem e promissor nos países árabes. No bojo desta pesquisa, deparamo-nos com fenómenos artísticos e visuais complexos, caracterizados pela interação simbólica baseada na linguagem da imagem, na consciência e na sua ação na sociedade. A verdade é que não há como compreender os mecanismos desta relação interativa senão através da adoção de um dispositivo conceptual constituído pelos seguintes três pilares: o conceito de ator artístico, o conceito de acontecimento sócio-técnico, o conceito de receção e interação.

Esses conceitos têm base teórica na sociologia. Os conceitos de (sujeito, imagem sensorial, receção e interação) são considerados estruturas intelectuais que, na nossa opinião, têm relevância sociológica suficiente para explicar a questão da presença de “mulheres nas artes”.

A verdade é que recorrer à bibliografia da sociologia da arte (que é rica em referências e literatura ocidentais) permitirá, sem dúvida, aos investigadores árabes, cujas comunidades onde estão inseridos mantêm fortes concepções tradicionalistas da sociedade, construir no futuro teorias “com uma forte base de investigação de campo” que enriquecerão o campo do género, por um lado, e o campo dos estudos artísticos, por outro.

REFERÊNCIAS

- Becker, Howard. (1982). *Art Worlds* (1ed.). California: University of California Press.
- Bielby, D. D., & Bielby, W. T. (1996). Women and men in film: Gender inequality among writers in a culture industry. *Gender & Society*, 10(3), 248-270.
- Bobo, Jacqueline. (1998). *Black Women Film and Video Artists*. London: Routledge.
- Boukhriss, Faouzi. (2016). [Women in the Discourse of Social Sciences; From the Gender Variable to the Gender Question]. Casablanca: Afrique Orient.
- Buscatto, M. & Marry, C. (2009). Le plafond de verre dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XXe siècle. *Sociologie du travail*, 51(2), 170-182.
- Buscatto, M. (2008). Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz. *Travail, genre et sociétés*, 19(1), 87-108.
- Cordier, M. (2007). Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain. *Cahiers du Genre*, 42, 79-100.
- Dialmy, Abdessamad. (2009). [Sociology of Arab Sexuality]. Damascus: Dar Al Tali'a.
- Donnat, O. (2005). La féminisation des pratiques culturelles. In : Margaret Maruani éd., *Femmes, genre et sociétés : L'état des savoirs* (pp. 423-431). Paris : La Découverte.
- Doty, A. (1993). Whose text is it anyway? Queer cultures, queer auteurs, and queer authorship. *Quarterly Review of Film & Video*, 15(1), 41-54.
- Dubois, Vincent. (1999). La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique. Paris : Belin.
- Dumont, F. (2007). History of women, feminine culture, gender, sex, images, representations, art, power Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, (4), 611-624.
- Dyer, R. (2013). *Now you see it*. Routledge.
- El Saadawi, Nawal. (2017). [The Naked Face of Arab Women]. Cairo: Hindawi Foundation.
- Faure, S. (2004). Filles et garçons en danse hip-hop : La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, (3), 5-20.
- Fidecaro, Agnese. (2007). Profession : créatrice, la place des femmes dans le champ artistique. Lausanne: Éditions Antipodes.
- Gledhill, Christine. (1987). "Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film."
- Goldin, C., & Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians. *American Economic Review*, 90(4), 715-741.
- Goyon, M. (2011). Comment être artiste, femme et autochtone au Canada : Du stigmaté à son renversement dans l'art contemporain. *Sociologie de l'Art*, PS18(3), 35-52.

- Hosni Ibrahim, Abdelazim. (2010). [The Image of the Female Body in Popular Belief: A SocioAnthropological View]. [Journal of Arts and Humanities], 71(2), 713-716.
- Khnouna, Massouda. (2009). [A Sociological Approach to the Determinants of the Role of Women]. mağalaġ al-‘lūm alinsāniya [Journal of Human Sciences], 20(1). 183-192.
- Levy, C., & Queminn, A. (2011). Stéréotypes genrés dans l'œuvre, reconnaissance esthétique et succès marchand d'une artiste plasticienne : le cas de Marina Abramović. *Sociologie de l'Art*, 18(3), 53-71.
- Merck, M. (1993). Dessert Hearts. *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Eds. Martha Gever, John Greyson, and Pratibha Parmar. Moulin, Raymonde. (1992). *L'Artiste, L'Institution et Le Marché* (1ed.). Paris: Flammarion.
- Modleski, Tania. (1988). "A father is being beaten: Male feminism and the war film." *Discourse*, 10(2), 62-77.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Naudier, D. (2001). L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique. *Sociétés contemporaines*, 44(4), 57-73.
- Pasquier, D. (1983). Carrières de femmes : l'art et la manière. *Sociologie Du Travail*, 25(4), 418-431.
- Quemener, N., & Béliard, A. S. (2011, June). Exotic proximity: agrarians looking for love in the French TV show *L'amour est dans le pré*. In *IAMCR 2011-Istanbul*.
- Ravet, H. (2003). Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique 1. *Travail, genre et sociétés*, (1), 173-195.
- Rusul Mudhafar, Ali. (July 2018). [The Image of Women in the Works of Digital Painters (A Comparative Study)]. Presented to the Ninth International Academic Scientific Conference under the title "Contemporary Trends in the Social, Human and Natural Sciences", Istanbul, Turkey.
- Sofio, S., Yavuz, P., & Molinier, P. (2007). Les arts au prisme du genre : la valeur en question : Introduction. *Cahiers du Genre*, 43, 5-16. <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0005>
- Tasker, Y. *Spectacular bodies: gender, genre and action cinema*. 1. ed. London: Routledge, 1993.
- Turbé, S. (2016). Power, strength, and heavy metal music. When girls endorse masculinity codes. *Ethnologie française*, 46(1), 93-102.
- Verger, A. (1982). L'artiste saisi par l'Ecole. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 42, 19-32.
- Zaghloula, Al-Salem. (1997). [The Image of Arab Women in Television Drama]. Amman: Dar Majdalawi for Publishing and Distribution.