

Conferência de abertura



The following article intends to present a small and nonlinear narrative about the presence (and absence) of women in the field of visual arts in Brazil, mainly from available publications on the subject, in particular, catalogues of expositions and a few isolated texts. The emphasis of this narrative it also intends to search a conception of woman as artist and not just as object of representation and contemplation. To this extend this writing makes an attempt to use some analytical tools from feminists studies as well as Michel Foucault's theory. Privileging the displacement provoked for some artists who transit between "radical maneuvers" and "discrete audaciousness", certain discontinuity in a discourse plenty of silence would probably be found as well as some "trails" that would modify our look to the feminine and to the proper art.

Keywords: Women and visual arts, brazilian art, discourse.

Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades¹

Luciana Gruppelli
LOPONTE²

O presente artigo pretende apresentar uma pequena narrativa não-linear sobre a presença (e ausência) das mulheres no campo das artes visuais no Brasil, principalmente a partir das publicações disponíveis sobre o tema, em especial, catálogos de exposições e textos isolados. A ênfase desta narrativa se dá na busca pela mulher como criadora, e não simplesmente como objeto de representação e contemplação. Para este fim, utilizam-se referenciais dos estudos feministas, assim como incursões teóricas em Michel Foucault. Privilegiando o deslocamento provocado por algumas artistas que transitam entre “manobras radicais” e “discretas ousadas”, percebe-se certa descontinuidade em um discurso repleto de silêncios, ao mesmo tempo de “veredas” que modificam o nosso olhar para o feminino e a própria arte.

Palavras-chave: Mulheres e artes visuais, arte brasileira, discurso.

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que no sei. Um grande sertão! No sei. Ninguém ainda no sabe. S umas raríssimas pessoas e s essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeo a sua fineza de ateno.

(Guimares Rosa, Grande Sertão: Veredas)

Riobaldo, personagem do romance *Grande Sertão: Vereda* de autoria do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, narra durante todo o livro suas aventuras e desventuras no sertão a um ouvinte letrado, que aparentemente apenas escuta as histórias do protagonista. “Viver é perigoso”, repete Riobaldo, inúmeras vezes. E ainda mais no sertão, região seca do interior brasileiro: “o sertão está em toda parte”, “o sertão é do tamanho do mundo”, “o sertão é dentro da gente”. Estar em toda parte e ao mesmo tempo pertencer a mais íntima subjetividade humana – um dos paradoxos dessa obra magistral da literatura brasileira que a torna um relato universal, em meio a regionalismos quase intraduzíveis. Na narrativa descontínua do perigoso sertão há, no entanto, a existência das veredas (*essas poucas veredas, veredazinhas*). Se vereda pode ser entendida como um caminho estreito ou um atalho, pode também ser compreendida no contexto do “Grande Sertão”, como uma clareira, cheia de palmeiras de frutos amarelos (os buritis), abrigando pequenos cursos e nascentes de água. Um oásis no seco centro-oeste brasileiro. Uma metáfora, enfim, para a longa narrativa de Riobaldo, repleta de desdobramentos.

Trago aqui esta metáfora para falar das discontinuidades de uma narrativa possível sobre as mulheres e as artes visuais no Brasil. Não há uma “história da arte das mulheres”, há histórias, recortes, fragmentos descontínuos, silêncios, ausências, algumas veredas, “veredazinhas”. As mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino. Que histórias são possíveis? Quem se interessa por uma história da arte das mulheres? Quem se importa? Quem escuta?

E, mais ainda, quem quer narrar essa história? *Vou lhe falar. Do que no sei. Ninguém ainda no sabe.*

O silêncio é “ruidoso”, e também é uma forma de representação. Quando silenciarmos, acabamos por deslegitimar, marginalizar as identidades negadas: “O silêncio e o segredo significam uma tomada de posição ao lado de quem já detém a autoridade e a legitimidade. Quando se está numa guerra, a omissão sempre favorece o dominante” (Louro, 1998, p.47).

Não cabe aqui desvendar as origens, e nem falar da mulher na arte brasileira “através dos tempos”, como se pudéssemos trazer para luz a origem, essência ou a própria verdade, e que esta atravessasse em uma coerência inabalável e unidade insuspeitada uma suposta evolução ou progresso³. Aprendendo um pouco com Foucault, no entanto, podemos falar de dissonâncias, de dispersões, da raridade dos acontecimentos singulares, das verdades plurais, dos “começos inumeráveis” (Foucault, 2001, p.20).

Este trabalho pretende apresentar uma pequena narrativa não-linear ou uma espécie de cronologia arbitrária sobre a presença, e também sobre as ausências das mulheres no campo das artes visuais no Brasil. Como professora de arte, preocupada principalmente com a formação docente em arte, tenho me intrigado com certo silêncio “ensurdecidor” sobre o papel das mulheres na arte brasileira, principalmente nas publicações de mais fácil acesso⁴, e aqui, pensando na mulher como criadora, produtora artística e não simplesmente como objeto de representação, desejo e contemplação. Embora seja difícil que alguém ouse falar sobre artes visuais no Brasil no século XX sem mencionar duas importantes artistas brasileiras (Anita Malfatti e Tarsila do Amaral), permanecem quase intocáveis questões mais específicas ligadas a constituição do campo e sua relação com questões de gênero. Tadeu Chiarelli (2002) argumenta que, apesar da corrente principal da arte brasileira ser herdeira da arte erudita ocidental, carregando também valores masculinos e brancos na sua constituição, a arte realizada no país teve algumas diferenciações que incluíam uma produção que integrou elementos oriundos das camadas populares, de culturas não-dominantes e “igualmente um significativo con-

tingente de produtores do sexo feminino” (Chiarelli, 2002, p. 13). O autor afirma ainda que: “(...) a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil, é fundamental para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estruturação enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas” (idem, p.20). No entanto, é preciso questionar: tais afirmações justificariam a falta de interesse em discutir questões mais específicas sobre questões de gênero e artes visuais no Brasil? A presença de algumas mulheres na corrente principal das artes visuais no Brasil significa, por si só, que todos os debates feministas em torno da constituição das principais categorias que estruturam o campo da arte não fazem sentido no nosso país? Por que, apesar disso, a arte que continua sendo reforçada nas escolas, permanece sendo a arte masculina, branca e ocidental, como se não houvesse outras possibilidades?

Articular arte e gênero é, de alguma forma, trazer uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte através dos olhos de historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão particular e arbitrária. A Arte, esta celebrada com inicial maiúscula e luminoso neon no mundo ocidental, tem outros adjetivos que mal vemos abaixo da palavra “Universal”. A Arte Universal ou a História da Arte, legítima e naturaliza em grande parte um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo.

Muitas destas questões que ligam arte a gênero originam-se de alguma maneira das provocações do artigo polêmico de Linda Nochlin (1989a), *Why have there been no great women artists?*, publicado originalmente em 1971. O artigo é considerado fundador por várias estudiosas⁵ que se dedicam ao tema e também é bastante citado em textos que articulam gênero e ensino de arte. O artigo faz mais do que simplesmente perguntar sobre as mulheres artistas esquecidas pelo discurso oficial da história da arte. Entre outras coisas, interroga sobre as condições desiguais de produção artística feminina e masculina e mesmo sobre o julgamento diferenciado de obras que pudessem supostamente apresentar alguns atributos “femininos”. Nochlin reivindica uma mudança de paradigma em uma

disciplina já estabelecida como a história da arte, desafiando categorias como a da “grande arte” feita por gênios ou por *superstars*, por exemplo (Nochlin, 1989a, p. 153).

Indagações como estas fazem parte de uma temática ainda não suficientemente explorada nas pesquisas em educação brasileiras (e também nas pesquisas sobre artes visuais): a relação entre gênero e artes visuais. Embora o interesse pelo tema comece lentamente a aumentar, ainda continua a ser pouco explorado no Brasil, tanto no campo da arte como no campo da arte e educação, ainda que esse tema mereça mais atenção em outros países, como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e Espanha, por exemplo.

Talvez um dos maiores desafios em relação à discussão que alia gênero e arte no Brasil seja a desmistificação da palavra “feminismo”, ainda carregada pelo radicalismo do forte movimento político empreendido a partir dos anos 60, principalmente no mundo ocidental. Muitas vezes, podemos pensar que há no Brasil algo que poderíamos chamar de “mito da democracia de gênero”, como se esta discussão não fosse tão importante em um país onde as mulheres já obtiveram tantas conquistas e não são tão cerceadas tanto quanto em outros países. Mas o que significa afinal falar em mulheres e conquistas em um país tão imenso e diverso como o Brasil? A palavra feminismo (e o próprio movimento) ainda causa certo estranhamento e “desconfiança” quando ligada à arte e à educação (ou às artes visuais em geral), embora diversos autores reconheçam a importância do movimento feminista, com grande impacto na crítica e arte contemporânea e como um dos elementos fundamentais do descentramento do sujeito moderno cartesiano, implicando em uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Silva, 1999, Archer, 2001, Hall, 1999).

Em 2005, um livro organizado por Ana Mae Barbosa disponibiliza aos pesquisadores e docentes brasileiros vários textos que ainda tinham acesso restrito ou não tinham tradução em português, trazendo questões contemporâneas para a discussão da área como: interculturalidade, interdisciplinaridade, gênero e sexualidade entre outros. Sobre o tema gênero e sexualidade, destaco o artigo apresentado por Belidson Dias, que

traz pela primeira vez no país, a discussão da teoria *queer*⁶ ligada a arte e educação (Dias, 2005). Nos últimos anos tenho realizado pesquisas e publicado textos que giram em torno do tema gênero e artes visuais, com um foco especial na formação docente (Loponte, 2005, 2005a, 2004, 2004a, 2002, 1998).

A emergência do tema da diferença em tempos pós-moder-nos traz a questão do “outro” (e a mulher como um “outro”) para o campo das artes visuais, embora no Brasil a produção teórica nesse sentido caminhe a passos lentos. As primeiras pesquisas feministas em torno da arte e seu ensino, principalmente nos Estados Unidos nos anos 70, se dedicaram a cumprir uma lacuna na história oficial, resgatando mulheres artistas esquecidas, passando pela busca de uma suposta “essência feminina” nas representações artísticas até ao questionamento e desconstrução das disciplinas acadêmicas tradicionais a partir da perspectiva de gênero, a partir dos anos 80. Na década de 90, começa a emergir o tema da representação do masculino e das diversas sexualidades na arte contemporânea, através da chamada teoria *queer* (Dias, 2005, p. 279). Nesse sentido, é preocupante perceber que estas discussões comecem a aparecer timidamente em publicações brasileiras somente nos anos 90. Com certeza, temos ainda um longo caminho a percorrer.

Destaco as seguintes publicações dos últimos anos: *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*, de Berenice Sica Lamas (1997); *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*, de Cristina Costa (2002); *Mulheres artistas nos sculos XX e XXI*, organizado por Uta Grosenick (2003), *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*, catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2004), e *Manobras Radicais* (2006). As publicações tratam da relação da mulher e a arte a partir de abordagens e enfoques completamente diferentes, mas podem ser um bom subsídio para iniciar a discussão. Há ainda alguns artigos isolados que tratam do tema em língua portuguesa, resultado de traduções como a excelente discussão trazida por Garb (1998) sobre gênero e representação na pintura francesa no século XIX e os artigos que trazem resultados das pesquisas de Simioni (2002, 2005) sobre mulheres artistas acadêmicas brasileiras. Sobre a produção de mulheres artistas no Brasil encontra-se

ainda um material disperso em biografias, catálogos de exposições, apartes específicos e pontuais em alguns livros de história de arte ou que se dedicam a determinados períodos artísticos, principalmente após a Semana de Arte Moderna no Brasil, realizada em 1922, período em que se destacaram duas artistas brasileiras: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Sobre as publicações citadas é importante fazer algumas considerações. O livro de Lamas relata uma investigação e discussão sobre a trajetória de vida de mulheres que se profissionalizaram no mundo das artes, a partir de entrevistas com artistas da área de artes plásticas, música e literatura que vivem em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, sul do Brasil. O foco da autora foi o debate em torno da produção criativa feminina além do aspecto biológico⁷ (Lamas, 1997).

O livro de Costa aborda a imagem da mulher na produção artística brasileira, sem, no entanto, problematizar a sua ausência como criadora, principalmente no discurso oficial sobre artes visuais no Brasil. Os pressupostos da pesquisa apresentada basearam-se: "(...) na escolha da condição da mulher na sociedade brasileira como objeto de estudo e o uso das artes plásticas como fonte de informação a partir do desenvolvimento de uma metodologia de leitura da imagem que possibilitasse o desvendamento desse objeto" (Costa, 2002, p.24). Embora tenha o mérito de reunir e analisar a arte brasileira do ponto de vista da imagem de mulheres, a autora foca em uma análise que percorre linearmente a representação da figura feminina do período barroco ao modernismo brasileiro, afirmando, por exemplo, que esta tem um "espaço narrativo privilegiado" no universo simbólico da arte, aparentemente ignorando questões políticas ligadas a leitura de imagens de mulheres (tanto como objeto de representação como sujeitos da criação), já tão ressaltadas por estudiosas feministas como Nochlin (2006, 1989), Pollock (2003) e Garb (1998), por exemplo.

No campo da história da arte, aos poucos começam a chegar no Brasil informações mais organizadas sobre mulheres artistas, como é o caso da publicação de Uta Grosenick (2003), originalmente editada em alemão. Na compilação de 46 biografias e obras de artistas mulheres do século XX há, no entanto,

a presença apenas de uma artista brasileira: Lygia Clark. Na versão mais completa de 2005, Adriana Varejão é a única artista brasileira citada. Uma fonte de informação importante tem sido sem dúvida, os catálogos de exposições como *Mulheres pintoras: a casa e mundo* e *Manobras radicais*. O primeiro catálogo refere-se à exposição realizada de agosto a outubro de 2004, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o objetivo de “resgatar a importância que as mulheres artistas tiveram, ao participarem dos movimentos culturais brasileiros e de Salões de Belas Artes nas principais capitais do mundo” (Pinacoteca do Estado, 2004). O catálogo reúne trabalhos de mais de 50 artistas brasileiras, com muitas obras de acervos particulares, a grande maioria completamente desconhecidas do público brasileiro.

A exposição “Manobras radicais”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Holanda, trouxe a público a obra de artistas brasileiras produzidas entre 1886 e 2005. A curadoria da exposição opta por uma apresentação não-linear do tema, o que se reflete também no instigante catálogo da mostra, com textos produzidos em forma de diálogos entre os curadores ou mesmo correspondências eletrônicas e pequenas anotações sobre o trabalho das artistas. O catálogo, mais do que falar sobre uma determinada exposição, torna-se, de alguma maneira, um excelente subsídio para a pesquisa em torno das mulheres e artes visuais no Brasil e, a meu ver, um marco no campo da crítica de arte brasileira, que em geral, silencia em relação às discussões feministas:

Esta é uma exposição que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias, manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloísa Buarque de Hollanda, crítica literária. Nem todas as grandes artistas estão representadas aqui. A seleção por mérito ou representatividade não foi o único critério da curadoria. Historicamente, o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes, ou seja, trata-se de um contexto que indicia um sistema não-democrático das artes. Cientes da especifi-

cidade desse sistema, optamos por abrir mão dos tradicionais paradigmas e modelos teóricos sugeridos pela crítica de arte vigente, de valores modelados pelos cânones da historiografia oficial da arte brasileira ou mesmo de filiações e estilos referidos à série artística. Investimos, ao contrário, nas lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão (Hollanda, 2006, p.10).

Como vemos, não há ainda um “corpus” teórico organizado sobre a produção de mulheres artistas brasileiras: há fragmentos, discontinuidades, vestígios dispersos, “veredas” geralmente a margem do discurso oficial da história da arte. Como ressalta Perrot, há um “oceano de silêncio”, ligado em grande parte a uma partilha desigual da História, “este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (Perrot, 2005, p.9). É o olhar que faz a história, adverte Perrot, e no coração de qualquer relato histórico, há a vontade de saber. E em relação às mulheres, esta vontade foi muito tempo inexistente (Perrot, 2005, p.14). Levar a sério uma possível narrativa sobre as trajetórias e produções de mulheres artistas brasileiras ainda é uma vontade a ser conquistada.

Manobras radicais ou discretas ousadas: deslocamentos do olhar e mulheres artistas brasileiras

Falar sobre a relação entre mulheres e artes visuais no Brasil, mais do que restaurar historicamente um lugar para as “mulheres artistas esquecidas”, é provocar deslocamentos a um olhar acostumado com um determinado modo de ver, configurado e convencionado culturalmente, a partir de um ponto de vista masculino tomado como universal que caracteriza a maioria das produções artísticas ocidentais e estrutura inclusive a crítica e história da arte. Estas questões, que envolvem uma trama de relações de poder, têm implicações importantes para uma educação do olhar, para a arte, para a vida, para nós mesmos, homens e mulheres:

Qual é a relação entre o poder e o ato de olhar ou ser objeto do olhar? Quem tem o direito de olhar e como esse olhar é culturalmente legitimado e codificado? E, o que é mais importante para nós, de que modo os processos de representação e o ato de olhar para a arte – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado na arte – se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham, na vida? (Garb, 1998, p.222).

Pensando nos deslocamentos de olhar provocados por artistas brasileiras, podemos acompanhar as realizações da artista Georgina de Albuquerque, uma das poucas mulheres brasileiras a incursionar em um gênero artístico dominado pelos homens, a pintura histórica, conforme vemos no estudo de Simioni (2002). Em uma de suas obras, a tela *Sesso do Conselho de Estado* (1922), a artista apresenta uma abordagem completamente diferente em relação às representações sobre a Independência do Brasil, marcado, por exemplo, por imagens heróicas como *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo de Figueiredo. A obra de Pedro Américo é considerada como a representação “oficial” do evento, imagem gravada no imaginário de todos nós que algum dia estudamos história do Brasil e aprendemos em livros didáticos no ensino fundamental. A pintura de Georgina de Albuquerque sobre o tema desloca o foco da figura heróica masculina e das cenas clássicas de batalha:

Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heróica aí representada: uma mulher! Após uma leitura breve da legenda explicativa sabe-se, afinal, quem é a personagem central representada, a Princesa Leopoldina, em meio a reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do Ipiranga (Simioni, 2002, p.143).⁸

É importante lembrar que a obra de Georgina de Albuquerque surge em um contexto no qual as mulheres que ambicionavam serem artistas no Brasil enfrentavam dificuldades impostas por um sistema acadêmico excludente que, por exemplo, as im-

pediam de freqüentar aulas de desenho e estudo do nu artístico, etapa primordial exigida para a formação de artistas e com um significado simbólico na carreira daqueles que pretendiam seguir os ditames neoclássicos da época. Simioni situa a obra de Georgina de Albuquerque⁹ entre um determinado tipo de convenções artísticas que, em geral, exclui a mulher da atividade criadora, e sua iniciativa ousada, porém discreta de deslocar a figura do herói masculino do centro da representação histórica: "Se a iniciativa é ousada, a fatura indica um viés de conservadorismo ou de compromisso com linguagens que poderiam ser tomadas, se referendadas por parâmetros rígidos, como excludentes" (Simioni, 2002, p.151). Podemos fazer uma relação, por exemplo, com as análises realizadas por Garb (1998) sobre a obra de Eva Gonzáles, aluna de Manet. Algumas obras da artista como *Um camarote no Thatre ds Italiens*, de 1874, reproduzem as mesmas convenções pictóricas da representação passiva e exibição do corpo feminino: "a artista sanciona a linguagem que tem à sua disposição, e ela produz a partir dessa linguagem" (Garb, 1998, p.262).

O ano de 1922, ano da ousada obra de Georgina de Albuquerque (ainda dentro dos cânones acadêmicos), é um ano especial para a história da arte brasileira. Neste ano acontece a polêmica Semana de Arte Moderna em São Paulo, que buscava a reafirmação de uma "verdadeira" arte brasileira, menos submetida a modelos importados, marcando a emergência de um modernismo brasileiro. Como um dos principais antecedentes da eclosão deste movimento artístico brasileiro¹⁰, está a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Depois de uma experiência na Europa e nos Estados Unidos, a artista retorna a São Paulo onde expõe 53 dos seus mais arrojados trabalhos como "A boba", "A estudante", "Homem amarelo". Suas obras chocaram um público acostumado com representações clássicas e acadêmicas, gerando um belicoso e cruel artigo de Monteiro Lobato, que se intitulava "Paranóia ou mistificação?". Lobato critica aquela "espécie" de artistas que, como Anita Malfatti, "é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cul-

tura excessiva". Estes artistas, para Lobato "são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro". Compara ainda as obras modernas com "os desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios"¹¹. O ataque furioso à exposição de Anita não era apenas uma questão de não entendimento da arte moderna ou do próprio movimento que se iniciava, mas uma crítica explícita a uma mulher que ousava (mais uma discreta ousadia de mulheres?) ser moderna:

Ele [Monteiro Lobato] escolhe dois termos que tem absoluta relação com a mulher no contexto jurídico da época. Nessa época, o reconhecimento dos direitos civis da mulher era limitado pelo Código Civil, e Lobato usa os termos paranóia ou mistificação. O que é paranóia? Loucura. O louco é incapaz. Já mistificação ele relaciona com crianças, que também são incapazes. Então, uma mulher moderna só podia ser louca, situada entre loucos, crianças, ou seja, no plano dos juridicamente incapazes, para não dizermos racionalmente incapazes (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.41).

Apesar de participar anos mais tarde da Semana de Arte Moderna de 1922, Anita Malfatti (1889-1964) perde seu impulso expressivo e o uso de cores fortes em suas obras, deixando de lado os ensinamentos modernos obtidos na Alemanha e em Nova York e preferindo uma pintura mais simples e comportada no final de sua carreira (Tarasantchi, 2004, p.22).

Outra artista que desponta após a eclosão do modernismo no país, é Tarsila do Amaral, aluna de mestres como Lhote e Léger em Paris, e que lançou, com outros artistas o movimento Antropofágico. Tarsila do Amaral (1886-1973) é atualmente uma das artistas mais conhecidas no Brasil com sua obra amplamente divulgada inclusive em produtos comerciais¹². No âmbito da arte feminina, Herkenhoff e Hollanda (2006, p.54) a situam como um "ícone emblemático da mulher tradicional", como também representação da mulher oriunda da oligarquia.

Após esse período, duas artistas merecem destaque do ponto de vista de inovação e de "manobras radicais", segundo os curadores da mostra realizada em São Paulo no ano de 2006: Lygia Clark (1920-1988) e Maria Martins (1900-1973).

A primeira artista, com bastante influência da psicanálise, toca através de suas obras em questões subjetivas, do universo

privado, sobretudo na relação entre o eu e o outro, como na sua série *Bichos* - questões que não eram tão bem vistas nos anos 60. Para os curadores Herkenhoff e Hollanda, Lygia Clark foi a primeira artista mulher radical da arte brasileira.

Maria Martins, artista ainda não suficientemente conhecida do grande público brasileiro, faz esculturas eróticas já em 1945, como a obra *O impossível*. Os curadores lembram que, na época da realização dessa escultura, o desejo era questão de higiene pública ou assunto normatizado pela religião. Não havia arte que entrasse tanto na subjetividade, como na obra de Maria Martins. Há que se destacar também sua relação privilegiada com Marcel Duchamp, que a dedicou duas de suas obras.

A intenção deste texto não é, obviamente, esgotar a questão sobre o trabalho das mulheres artistas brasileiras, e nem traçar uma linha de tempo rígida sobre o tema, mas lançar um olhar sobre algumas de suas realizações ou sobre o deslocamento de olhar provocado por algumas de suas obras. Nesse sentido, algumas artistas contemporâneas também fazem deslocamentos nas expectativas mais comuns sobre o próprio feminino. Algumas imagens criadas por mulheres artistas rompem com os lugares estereotipados destinadas a elas pela cultura, e com nossas idéias mais antigas sobre o que é (ou pode ser) o feminino¹³. Algumas artistas contemporâneas, principalmente a partir dos anos 90, surpreendem cada vez mais ao romperem com padrões chamados "femininos", reciclando e reinventando acervos materiais e simbólicos constituintes do universo feminino há muito tempo. Que sentido há então, em falar de uma linguagem "feminina" ou de lugares essencialmente ocupados pelas mulheres?

Podemos falar assim da obra de Rosana Palayzan, que constrói narrativas visuais de estupro, assassinatos, violência em delicadíssimos bordados. Seus suportes privilegiados podem ser santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, meias de seda, e seu tema, a releitura de histórias infantis como *Joo e Maria*, *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho*, histórias pessoais ou histórias relatadas por adolescentes infratores. Na obra *Irmo-irm*, de 1997, vemos em um tule leve e branco

dois bordados, um acima do outro. No primeiro, o desenho da própria artista logo após seu nascimento no berço, recebendo a visita de seu irmão mais velho. A data bordada é 1963, ano em que ela nasceu. No desenho abaixo, a imagem da artista reconhecendo o corpo do irmão após ser atingido por uma bala perdida e a data de 1992.

Adriana Varejão reinventa, transforma, desterritorializa o barroco europeu tão presente no período colonial brasileiro a partir de intervenções pictóricas bastante originais, recriando azulejos, pele, carne, vísceras. A artista distorce nossos modelos herdados pela história da pintura e da cultura brasileira, “carnavalizando” períodos e figuras normalmente utilizados para definir a transmissão da cultura (Neri, 2001).

Continuando o percurso pelas “manobras radicais” realizadas por mulheres artistas contemporâneas podemos nos comover com a obra “Inda”, de Elida Tessler. Em uma parede, penduradas lado a lado, meias de nylon de tonalidades diversas. É um tipo de pintura reencarnada, sem tinta ou papel, apenas com a gradação cromática desta peça tão presente no vestuário feminino. Além da análise formal da obra, é preciso penetrar no universo simbólico e poético da artista: “*Inda* é advérbio de uma ação que persiste no tempo, que ainda é. A obra remete a uma ausência quase tátil. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas. As meias pertenceram à mãe, já falecida, da artista. Ela chamava-se Ida. Ou Inda, no dialeto ídiche” (Moraes, 2003). Como contraponto a esta homenagem delicada e materna, que sentimentos nos trazem a artista Lise Lobato e as 106 facas de seu pai¹⁴?

Muito além das imagens de corpos femininos que acostumamos a ver na mídia e nas representações passivas mais comuns da história da arte ocidental, a artista brasileira Nailana Thielly expõe o corpo feminino de uma forma surpreendente, questionando os parâmetros mais comuns de representação de mulheres. Na imagem fotográfica criada pela artista, vemos o corpo dela própria grávida e de sua mãe, nua, deixando ver os resultados de uma mastectomia. Os corpos dessas mulheres perturbam, surpreendem, justamente por serem extremamente comuns e tão distantes dos padrões de beleza corporal femini-

na que aprendemos através da cultura visual da época em que vivemos.

Paula Trope apresenta a si mesma através da ampliação de um negativo, na série “Vulvas”. Como define o curador da exposição, Paulo Herkenhoff, é uma imagem quase abstrata, a “carne de uma paisagem”. Seria um auto-retrato ou o um auto-retrato de todas as artistas mulheres? – indaga o curador. Se percorrermos com cuidado os arquivos de imagens da história da arte ocidental, encontraremos outras representações da vagina, por vezes agressivas ou invasivas, em obras como “A origem do mundo”, de Gustave Courbet ou “Íris, a mensageira dos deuses”, de Auguste Rodin. Paulo Herkenhoff complementa: “As mulheres se expõem, raros são os homens que fazem o mesmo. O homem não se expõe – o homem expõe o outro gênero” (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 154).

Ainda podemos falar de Beatriz Milhazes e sua obra imersa em cores, com crochê, chita, embalagens, música popular, Mondrian, ou de Rosana Paulino, artista que faz auto-retratos com a boca ou olhos costurados em bastidores levantando a discussão sobre a condição da mulher negra, ou esculpe mulheres tecelãs de si mesmas em plena metamorfose. Os nomes são muitos, e aqui podemos citar mais alguns: Beth Moisés, Djanira, Edith Derdyk, Lucia Koch, Maria Leontina, Maria Tomasselli, Zoravia Bettiol, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Fátima Ostrower, Iole de Freitas, Jac Leirner, Leda Catunda, Lygia Pape, Mira Schendel, Nair de Teffé, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Lia Menna Barreto, Tomie Ohtake... A lista é grande, e continua aumentando. Novas artistas surgindo, novas questões e provocações, novas “veredas” se abrindo. Nosso olhar pode continuar o mesmo?

Notas

1. Este texto é uma versão da conferência apresentada no Congresso Internacional de Mujeres en el Arte, realizado em Madrid, Espanha, em novembro de 2007.
2. Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Educação, Mestre em Educação e Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas.
3. No entanto, é preciso afirmar que há, com certeza, uma grande lacuna no Brasil em relação a um levantamento histórico mais organizado sobre a participação das mulheres como criadoras nas artes visuais. Nesse sentido, ressalto o trabalho de pesquisadoras como Simioni (2002, 2005).

4. Cito por exemplo coleções como “Os Grandes Artistas”, “Pinacoteca Caras”, ou “Grandes Mestres da Pintura”. Todas essas coleções estiveram disponíveis a preços acessíveis em bancas de revista nas principais cidades do Brasil. Esta última coleção é uma publicação da Folha de São Paulo, um dos principais e influentes jornais brasileiros, e foi lançada em abril de 2007. Os artistas apresentados nesta coleção não são diferentes das demais: Van Gogh, Cézanne, Leonardo da Vinci, Monet, Goya, Picasso, Velázquez, Matisse, Michelangelo, Gauguin, Miro, Caravaggio, Salvador Dali, Delacroix, Munch, Renoir, Rembrandt, Degas e Klimt. Todos artistas homens, brancos, ocidentais (e com exceção de Kandinsky, todos europeus). Nenhum brasileiro. Ver o site: <http://mestres.folha.com.br/pintores/>

5. Ver Mayayo (2003), Porqueres (1994), Chadwick (1992), Pollock (1998).

6. Segundo o autor: “(...) é importantíssimo ressaltar que teoria queer não é uma teoria, mas um complexo e distinto corpo teórico abstrato que se esforça em desafiar e em minar qualquer tentativa de conferir à identidade aspectos de normalidade, singularidade e estabilidade. De fato, a teoria queer representa o efeito do pensamento pós-estruturalista e das filosofias da diferença francês (...) na cultura anglo-americana, especificamente na política feminista e de sexualidade ao dismantelar todas as noções essencializadas de gênero e da identidade sexual e substituí-las com identidades que contingentes na negociação cultural e social” (Dias, 2005, p.279).

7. Segundo Lamas (1997, p.15): “A criação feminina tende a permanecer na esfera biológica/doméstica e não se expressa na área cultural nem se transforma em profissão. O reconhecimento público do trabalho artístico da mulher costuma ser demorado. Meu trabalho busca um aprofundamento da compreensão desse fenômeno a partir da análise do papel histórico da mulher. Este é repostado continuamente pelos agentes socializadores - família e escola -, criada uma condição cultural adversa a qual a mulher tem que romper para tornar-se artista profissional”.

8. Segundo nota explicativa da autora: “Percebe-se que a pintora escolhe como marco para a Independência o momento de seu engendramento, no qual a princesa toma papel ativo, e não o de sua realização simbólica levada a cabo pelo governante [Dom Pedro I]. Ao que parece, o regente foi um mero executor das decisões tomadas em sua ausência, pelos ‘intelectuais’ de Estado, dentro os quais a sua própria consorte” (Simioni, 2002, nota 3, p.154).

9. É importante levar em conta outras informações sobre a autora e o contexto de surgimento da obra em questão. Segundo nos informa Simioni, Georgina de Albuquerque recebeu a medalha de ouro na Exposição geral de Belas-Artes de 1919, e graças a esse fato, foi a primeira artista mulher a participar de um júri de pintura no ano seguinte, o que de alguma maneira, consolidava sua sólida base institucional, sua posição na academia, a carreira bem-sucedida, o matrimônio com um também condecorado pintor, Lucílio de Albuquerque (cf, Simioni, 2002, p.153).

10. Ver <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/semana/index.htm>

11. Ver texto integral em http://www.artelivre.net/html/literatura/al_literatura_para_noia_ou_mistificacao.htm

12. Para Herkenhoff e Hollanda (2006), a obra de Tarsila é a expressão de um estamento tradicional, não sendo incluída no que os curadores entendem por “manobras radicais” das mulheres artistas brasileiras. Para saber mais sobre essa artista, ver o site oficial: http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm

13. As mesmas indagações poderiam ser remetidas para a busca por uma essencialidade feminina no campo da literatura. Ao pensarmos em uma suposta “escrita feminina” talvez possamos ouvir os sopros da voz de Clarice Lispector, as pequenezas domésticas da intimidade de Adélia Prado e de Cora Coralina, as vozes complexas e dispersas de Marguerite Duras e Virginia Woolf. Mas, e o que, por exemplo, explicaria a autoria feminina

de Mary Shelley do primeiro romance de horror que se tem notícia, o famoso Frankstein, de 1817? O que há de “feminino” em um romance como esse? A própria autora na introdução do livro tenta responder a pergunta de espanto que a faziam freqüentemente: como ela, então uma jovem pode pensar e discorrer sobre um assunto tão horrível? (Shelley, 1985).

14. “Falar sobre as facas de meu pai é falar de parte da minha vida. Meu pai, fazendeiro em Marajó, passou parte de sua vida confeccionando essas facas e suas bainhas. Fazia da sala um ateliê. Mamãe achava um absurdo a bagunça que ele fazia. Tinha facas para todas as suas utilidades: cortar carne, coco, couro, fruts, plantas, enfim, todas eram bem cuidadas e ele não as emprestava a ninguém. Penso que minha relação com meus trabalhos de linha e agulha vem de suas bainhas costuradas. (...) A utilidade de uma faca para um marajoara é incrível, todos os vaqueiros têm facas. Hoje, não consigo me ver sem uma faca de meu pai na minha vida, uso, mas todas as vezes que uso, penso no meu pai e quanto tenho dele” (Depoimento de Lise Lobato a Paulo Herkenhoff, Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.124). As obras “Inda” de Elida Tessler e “As facas do meu pai” de Lise Lobato estavam em paredes opostas na exposição “Manobras Radicais” (ver nota anterior).

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Arte-educação: leitura no subsolo*. 2. ed. revista. São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. *Tipicos utpicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira ou arte no Brasil? In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- COLLINS, Georgia, SANDELL, Renee. *Gender issues in art education: Content, Contexts, and Strategies*. Virginia: NAEA, 1996.
- COLLINS, Georgia. Explanations owed my sister: a reconsideration of feminism in art education. *Studies in Art Education*, Virginia, USA, v.36, n.2, p. 69-83, winter 1995.
- CONGDON, Kristin, ZIMMERMAN, Enid. *Women art educators III*. Indiana: NAEA, 1993.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.
- DIAS, Belidson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria Queer. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p.277-291.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p. 15-37.
- GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francisc et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- GROSENICK, Uta (ed.). *Mulheres artistas*. Köln: Taschen, 2005.
- _____. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na ps-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Manobras radicais: artistas brasileiras (1886-2005). In: HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006. p. 9-11.

HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. Gênero, educação e docência nas artes visuais. *Educação e Realidade*, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259, 2005a.

_____. Gênero, artes visuais e educação: outros modos de ver. *ENSINARTE - revista das artes em contexto educativo*, Univ. do Minho - Portugal, n. 4 & 5, p. 7-21, 2004.

_____. *As vidas dos artistas famosos educam? Produção de discursos sobre arte, artista e gênero*. In: Ayrton Dutra Corrêa. (Org.). *Ensino de artes: múltiplos olhares*. Ijuí - RS, 2004a, p. 337-356.

_____. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-301, 2002.

_____. *Imagens do espaço da arte na escola: um olhar feminino*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998. 176 p. Dissertação (Mestrado em Educação).

LOURO, Guacira Lopes. Segredos e mentiras do currículo. Sexualidade e gênero nas práticas escolares. In: SILVA, Luiz Heron. (org.) *A escola cidadã no contexto da globalização*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 33-47.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: NERI, Louise, HERKENHOFF, Paulo (org.). *Adriana Varejo*. São Paulo: O Autor, 2001.

NOCHLIN, Linda. *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*. Harvard: Cambridge, 2006.

_____. *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. Colorado, USA: Westview, 1989.

_____. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989a.

_____. Women, art and power. In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989b.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.

_____. Modernity and the spaces of femininity. In: Mirzoeff, Nicholas (ed.). *Visual culture reader*. London, New York: Routledge, 1998. p.74-84.

PORQUERES, Bea. Reconstruir uma tradição: las artistas em el mundo occidental. *Cuadernos Inacabados*, n.13, Horas y Horas, Madrid, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

SACCÁ, Elizabeth J., ZIMMERMAN, Enid. *Women art educators IV: herstories, oursto-*

ries, future stories. Quebec: CSEA, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v.17, n.1, p.343-366, jun. 2005.

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n.50, p.143-159, out. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SHELLEY, Mary. *Frankstein*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

TARASANTSCHI, Ruth Spring. *Mulheres pintoras no Brasil*. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 9 -33.

LUCIANA GRUPPELLI LOPONTE

licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas, com Mestrado e Doutorado em Educação. É professora adjunta da Faculdade de Educação da UFRGS, atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Educação. Atualmente é coordenadora do GT Educação e Arte da ANPEd – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação. E-mail: lucianagl@terra.com.br