

O feminino na arte e a arte do feminino: movimentos libertários do século

Flávia Leme de Almeida

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALMEIDA, FL., *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 238 p. ISBN 978-85-7983-118-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

2

○ FEMININO NA ARTE E A ARTE DO FEMININO: MOVIMENTOS LIBERTÁRIOS DO SÉCULO

“As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história”.

Georges Duby e Michelle Perrot,
História das mulheres no ocidente

A grande questão elaborada no início do século XX por Freud, pai da psicanálise, sobre o que realmente queriam as mulheres, ainda ecoa. Porém, agora, com respostas mais plausíveis. As mulheres querem ser donas de sua própria vida, no sentido da necessidade de ter o poder de escolha para exercerem sua vocação, seja como profissional, mãe, pesquisadora, dona-de-casa ou mesmo no acúmulo de todas as funções simultaneamente. Elas querem aquilo que lhes foi negado por séculos: ser uma pessoa no amplo sentido, com todos os direitos e deveres, com todos os prazeres e dores, com todas as certezas e angústias. Marina Maluf e Maria Lucia Mott comentam essa mesma angústia feminina em um artigo publicado na Revista Feminina:¹

1 A *Revista Feminina* foi analisada e citada diversas vezes no artigo Recônditos do mundo feminino, de Marina Maluf e Maria Lucia Mott. “Trata-se de uma importante publicação com sede em São Paulo e com uma excelente distri-

E quais seriam nesses tempos os sinceros desejos da mulher?, indagava a escritora Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos) à sua personagem, que lhe respondia, aborrecida com o tom protetor e de disfarçado desdém dos homens superiores: “Nós queremos a liberdade [...] ou pelo menos a sua igualdade com o homem, o nosso déspota, o nosso tirano.” “Sejamos mulheres”, proclamava de Minas Gerais uma colaboradora da Revista Feminina, em 1920. Reivindicando igualdade de formação para ambos os sexos, chamava a atenção das leitoras para as mulheres “vítimas do preconceito”, que viviam fechadas no lar, arrastando “uma existência monótona, insípida, despida de ideais,” monetariamente algemadas aos maridos. (Maluf e Mott, 1998, p.370 e 371)

Para mencionar a história das mulheres no mundo ocidental, mesmo que seja um breve recorte, não podemos deixar de considerar que boa parte dos documentos oficiais, há menos de dois séculos, foi escrita por homens. Eram os homens, na sua maioria, que tinham acesso a ler e escrever e, conseqüentemente, eram eles que detinham o poder do conhecimento e da razão. Segundo Berenice Lamas (1997), a escolarização feminina remete aos papéis tradicionais, ou seja, para a maioria das mulheres, seu destino seria educar-se para profissões femininas como magistério, ou mesmo

buição. Circulou entre 1914 e 1936, contava com a colaboração de jornalistas e escritores de renome de todo o Brasil, com também de leitoras e leitores, e publicava matérias traduzidas da imprensa estrangeira. Entre os colaboradores mais importantes encontram-se o escritor Cláudio de Souza, que assinava os editoriais da revista com pseudônimo feminino de Ana Rita Malheiros, Coelho Neto, Antonio Austregésilo, Menotti Del Picchia e as escritoras Julia Lopes de Almeida e Chrysanthème. Destinava-se sobretudo ao público feminino, com seções sobre comportamento feminino, relacionamento conjugal, etiqueta, culinária, moda, trabalhos manuais. Publicava contos, charges, artigos de assuntos gerais e muita publicidade. Os números da revista podiam ser comprados avulsamente ou por assinaturas. Vendida em todo o Brasil, alcançou uma tiragem de ate 25 mil exemplares por mês, o que a coloca entre as revistas de maior circulação no período.” (Maluf e Mott, 1998, p.639-640)

dedicar-se ao lar e casamento. Constatamos que, ao longo da história, o processo de educação feminina foi pensado a partir do ponto de vista masculino. Esse olhar buscava conformar as mulheres à obediência e à submissão, como mostra o fato de, até o século XVII, as mulheres serem, na sua grande maioria, analfabetas.

Mesmo que muitas mulheres não estivessem marginalizadas dos meios intelectuais e artísticos, foram poucas as constatações de sua presença registradas na história. Apesar de terem sido suprimidas em boa parte da história da arte como artistas, as mulheres foram tema de inúmeras representações artísticas desde os mais remotos tempos. Temos infindáveis obras onde o corpo da mulher aparece tanto de forma despida, como parcial ou totalmente encoberta. Luciana Loponte (2002) cita dois grandes artistas da pintura moderna, Manet (impressionista) e Picasso (cubista), e suas respectivas obras que marcaram época na história da arte: *Almoço na relva* e a famosa pintura *Les demoiselles d'Avignon*. Esses artistas, assim como tantos outros, são exemplos de como os corpos femininos são um tema recorrente, onde se consolidou um olhar masculino sobre o feminino. “A chamada ‘história universal da arte’ é uma história particular, que sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível.” (Loponte, 2002). Podemos observar que tanto *Almoço na relva*, quanto *Les demoiselles d'Avignon*, as mulheres estão representadas de modo passivo e submisso, sem terem um papel atuante na obra, apenas cumprem o papel de posar como modelos. Aos homens, foi prestado o papel atuante de artistas criadores, aqueles que executam e têm o domínio da ação. Eles eram os únicos protagonistas que atuavam como os autores, os artistas, os espectadores, os *marchants* ou os compradores e colecionadores de objetos artísticos (Berger, John apud Loponte, 2002).

Para a crítica de arte professora Mariza Bertoli,² entrevistada sobre o tema:

2 Mariza Bertoli é conselheira na Sociedade Científica de Estudos da Arte, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte. A entrevista foi concedida à autora em 15/05/09.

Este argumento é contestável já que tanto em Manet como em Picasso e, sobretudo nas obras citadas, o que se vê não é submissão ou passividade, mas uma visão erótica, muito mais de reverência à mulher e de celebração à beleza. Em *Almoço na relva*, a figura da mulher reina soberana, o foco da figuração é ela, que olha o espectador com desdém, como quem diz: – Eu sou o almoço. Da mesma forma, *Les Demoiselles d'Avignon*, marco do cubismo, elogio à estética africana, rompe com os estereótipos de beleza feminina herdados do classicismo. O que dizer de Vermeer de Delf, que retratou costureiras, cozinheiras, mulheres lindas banhadas em luz, dignificando os ofícios humildes, como se fossem ícones sagrados? E a *Moça dos brincos de pérola*, que é uma confissão de paixão correspondida – comovente. Me sentiria honrada em ser qualquer destes modelos.

Mas, como todos sabemos, o século XX foi certamente o momento no qual as mulheres tiveram a oportunidade de, gradualmente, mudar essa situação e “a participação das mulheres na vida cultural conhece um desenvolvimento sem precedentes nas sociedades ocidentais.” (Duby e Perrot, 1990, p.351) O mercado de trabalho, a vida intelectual e artística foram aos poucos sendo abertos para que elas pudessem emergir e expandir-se para outros novos horizontes. Os gritos de socorro e as atitudes das mulheres que antecederam este século foram determinantes para essa incursão, especialmente no mundo das artes visuais. Muitas foram as mulheres que nos séculos XVIII e XIX lutaram, mesmo que de forma parcial, para que, somente a partir da segunda metade do século XX, se começasse a colher os frutos plantados por essas pioneiras.

Apesar das resistências, três fenômenos se conjugam para favorecer esta participação. Em primeiro lugar, as lutas feministas, travadas desde o final do século XIX pela igualdade de estudos e de diplomas, conseguem êxitos evidentes. Depois, a evolução das técnicas, o crescimento do público amador e o aumento dos tempos livres conduzem, a partir dos anos cinqüenta, a uma difusão maciça

das obras de arte. Por fim, as novas estruturas da produção cultural, que dão origem, em particular, a um salário importante permitem às mulheres conquistar uma maior autonomia e visibilidade social. Elas são, assim, cada vez mais numerosas nas profissões intelectuais e artísticas, com uma aceleração sensível na segunda metade do século. (Duby e Perrot, 1990, p.351)

As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por mudanças extremamente significativas no que diz respeito ao comportamento feminino perante a sociedade ocidental. O desenvolvimento da antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação da história das ‘mentalidades’, mais atenta ao cotidiano, ao privado e ao individualismo, contribuíram para que fosse possível, para as mulheres, saírem da sombra, deixando, num processo lento e moroso, a forte opressão vivida por milhares de anos. “Outro aspecto histórico importante é o ganho das sufragistas no início do século: mulheres inglesas e francesas conquistam o direito de participar da vida política, tendo acesso ao voto.” (Lamas, 1997, p.31)

No Brasil, onde ainda mantivemos por muito tempo resquícios de uma colônia portuguesa, apenas algumas poucas jovens abastadas ousavam desfilarem aos modos e modas europeus nas conservadoras capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. “Afinal, era muito recente a presença de moças das camadas médias e altas, as chamadas de ‘boa família’, que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que se fizesse necessário.” (Maluf e Mott, 1998, p.368)

Se os anos vinte apresentam os sinais de uma emancipação feminina, cabelos curtos, modos arrapazados e direito de voto para as Inglesas, a vida quotidiana das mulheres evoluiu pouco; o ideal da mulher no lar e a repartição dos papéis que ele implica parecem, mais do que nunca incontestados. A sua inserção em regimes democráticos permitiu às mulheres, na França como na Inglaterra, escapar ao recrutamento totalitário, mas não anula a especificidade das duas sociedades que, apesar de igualmente desenvolvidas, não dei-

xam de apresentar características originais que modelam largamente o lugar das mulheres na sociedade. (Duby e Perrot, 1990, p.115)

Vejam que até mesmo em países onde eclodiram as revoluções sexistas, França e Inglaterra, ainda no início do século XX, podemos observar que era esperado das mulheres uma postura servil. Por mais modernos que fossem os cortes de cabelo, as roupas curtas, os modos mais liberais, a tradição feminina como “rainha do lar” ainda continuava a se perpetuar.

Era corrente pensar que havia uma “natureza feminina” que conduzia as mulheres à esfera do lar, como se elas fossem dotadas biologicamente de uma capacidade exclusiva de casarem, terem filhos e cuidarem de tudo que envolvesse a vida privada. Ao homem, nesse modo de relacionamento, suas funções sociais não poderiam caber nesse espaço privado, uma vez que lhe competiam as tarefas fora do lar, ou seja, a rua e os negócios. “A imagem de mãe-esposa e dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia aquilo que era pregado pela Igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa.” (Maluf e Mott, 1998, p.374)

Em 1916, ano em que foi aprovado no Brasil o Código Civil da República,³ criou-se o manual de economia doméstica, intitulado O lar feliz. Este manual era destinado à um público amplo, em especial às jovens mães e esposas que fossem realmente dedicadas ao seu lar. Nele, o autor divulga o papel a ser desempenhado por homens e mulheres, acentuando o “respeito mútuo, que pode ser traduzido como a expressa obediência de cada sexo aos limites do domínio do ou-

3 No Código Civil de 1916 existem vários preceitos que sacramentam a inferioridade da mulher casada com relação ao seu marido. Nessa nova ordem jurídica, a esposa foi “declarada relativamente inabilitada para o exercício de determinados atos civis, limitações só comparáveis às que eram impostas aos pródigos, aos menores de idade e aos índios.” Desta forma, a mulher era dependente e estava subordinada legalmente ao homem, o senhor da ação. (Código Civil da Republica dos Estados Unidos do Brasil, apud Maluf e Mott, 1998, p.374-375).

tro.” Dentre as inúmeras regras, normas, deveres e obrigações que o Código Civil de 1916 impôs, também estava interpretado o modo como cada cônjuge deveria se apresentar socialmente. A cada representante matrimonial era conferido um atributo que fosse essencial. A valorização do papel do homem na sociedade foi relacionada ao fato de as atividades exercidas por eles serem “dotadas de poder e valor”, pois sendo eles os provedores financeiros do lar, eram eles os responsáveis pela “manutenção, assistência e proteção dos seus. [...] Não se pode esquecer que a contrapartida do marido provedor era a mulher responsável pela honra familiar.” Ou seja, para um lar feliz e completo, ambos deveriam cumprir seus papéis rigorosamente, pois seria vergonhoso perante a sociedade se houvesse alguma falha entre uma das partes. “A arquitetura do lar feliz aprisionou homens e mulheres dentro de uma moldura estritamente normativa.” Ambos tiveram que se “defrontar não só com uma noção mais delimitada dos papéis sociais atribuídos a cada sexo mas, sobretudo, com uma rigidez provavelmente desconhecida até então em suas experiências cotidianas.” (Maluf e Mott, 1998, p.374 a 382)

Apesar de bem definidos os papéis dos homens e das mulheres, muitas indagações ainda pairavam na sociedade do início do século XX. Especialistas das mais variadas áreas se empenhavam em estabelecer um padrão definido pelos caracteres sexuais do homem e da mulher.

A posição de cada sexo está ligada à sua configuração morfológica. A rapariga é diferente do rapaz, sendo menos que este, privada como está desse pênis que lhe falta, de quem tem “inveja” e de quem não encontra senão um pálido sucedâneo no clitóris. O sexo feminino é definido negativamente em relação ao sexo masculino. Tornar-se mulher é aceitar não ser homem, através de um laborioso itinerário cujas peripécias não descrevemos aqui. (Duby e Perrot, 1990, p.322)

Simone de Beauvoir, no livro *O segundo Sexo* (1970), foi uma incontestável referência para a história do pensamento feminista.

Quando a autora afirmou que não se nascia mulher, mas tornava-se mulher, ela estava reforçando o papel que as mulheres deveriam assumir na sociedade patriarcal, onde lhes são impostos um complexo sistema de constrangimentos tanto no âmbito educacional, social, legislativo etc. “Assim, a mulher é sempre ‘o outro’ do sujeito homem.” Simone descreve, minuciosamente, as três grandes fases da mulher, desde as primeiras regras, passando pela maternidade, culminando na menopausa. Nessa descrição, a autora demonstra como funcionava na sociedade a compreensão habitual do caráter inferior do corpo feminino. “[...] Ao mesmo tempo em que sublinha a pesada contingência corporal das mulheres, Simone de Beauvoir afirma a sua capacidade de se libertar dessa contingência para se tornarem plenamente humanas.” (Duby e Perrot, 1990, p.343)

[...] a estrutura das relações entre homens e mulheres é uma estrutura de poder, que assegura a dominação daqueles sobre estas. Partindo deste ponto comum, o pensamento feminista diversifica-se infinitamente quando se trata de saber como e com que objetivo essa estrutura deve ser abolida, e o que é feito da diferença sexual quando ela escapa à sua determinação. (Duby e Perrot, 1990, p.342 e 343)

A liberdade feminina foi operada juntamente com a junção de diversos registros determinantes: o da família, o do trabalho e o da libido. A transformação das relações familiares e de trabalho, para a mulher, afetou diretamente suas questões sexuais e, conseqüentemente, a sua libido. Alguns valores que antes eram apenas uma prerrogativa dos homens, como o amor livre e a troca de parceiros, eram valores obstinadamente reivindicados por algumas feministas, como o caso da russa Alexandra Kollontai em seu livro *Marxismo e a revolução sexual* (1973). “Influenciadas pelo marxismo, pela história social, pela filosofia lingüística e pela psicanálise, acabaram por questionar os postulados e categorias mais acarinhados da história da arte.” Essas feministas ainda sustentavam que alguns conceitos como “autoria, originalidade e obra-prima não são

os fundamentos da criatividade mas, antes, as conseqüências dos processos culturais pelos quais feminilidade e masculinidade são preservados.” (Duby e Perrot, 1990, p.115 e 424)

Esse período de significativas mudanças, ocorridas entre as décadas de 1960 e 1970 no ocidente, foi caracterizado principalmente pela emancipação sexual das mulheres e pela afirmação de igualdade entre os sexos. As novas invenções tecnológicas, como o advento da pílula anticoncepcional (no início dos anos de 1950) e a descoberta de antibióticos que tratavam as doenças sexualmente transmissíveis (a partir de 1941) e com a divulgação do preservativo de látex na década de 1930, as mulheres tomaram o controle da função reprodutora do seu corpo e se livraram da submissão masculina neste aspecto. Essa revolução sexual marcou, de certa maneira, o fim do patriarcado, da censura, assim como o progresso na igualdade das mulheres nas legislações nacionais. Toda essa revolução sociocultural, também, acarretou um deslocamento da atenção de muitas artistas, críticas e historiadoras, para o problema da construção social de uma identidade feminina. Na sua maior parte, essas mulheres acreditavam que tanto a teoria como a prática deveriam colaborar para mudar o modo como compreendemos nosso passado e, ao mesmo tempo, como reelaboramos nosso presente. Assim, essas pensadoras pretendiam evitar ao menos duas posições: “[...] uma posição existencialista que procura restituir ou definir uma sensibilidade ou uma estética comum a todas as mulheres independentemente da sua classe social ou da sua raça;” e, em contraponto, “uma estratégia desconstrutiva tão relativista que impediria qualquer ação política passada ou presente.” (Duby e Perrot, 1990, p.424) Ou seja, elas definitivamente não pretendiam estagnar os valores, conceitos ou circunstâncias que as fixassem em um posicionamento maniqueísta.

Observa-se, portanto, um processo longo para desatar os laços que prendiam as mulheres ao seu passado extremamente “doméstico” (ligado aos afazeres do lar e de uma vida dedicada à família), com seu presente repleto de novos desafios. Aos poucos, e ainda hoje, vemos as mulheres conquistando diversos espaços, sem que

seja preciso renunciar à vida familiar. As mulheres hoje conseguem, de forma magistral, dividir seu tempo para as múltiplas atividades que exercem simultaneamente. Esta é uma característica presente no universo feminino, um universo múltiplo, flexível e acolhedor.

A feminilidade se regenera (se gera) na arte através das mulheres

“É difícil, entre nós, a elaboração de uma linguagem do feminino, na visualidade contemporânea. A mulher busca os seus idiomas próprios, nos espaços recém-abertos para ela.”

Lélia Coelho Frota, *A fala feminina*

O conceito de História que hoje conhecemos foi construído através de uma lógica e um pensamento que estavam recalcados sob o crivo do momento em que ela foi escrita: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1986, p.229). Ou seja, a história será sempre produto de pontos de vista relativos a uma determinada época e, portanto, terá uma carga considerável de parcialidade. Logo, resgatar uma história da arte feminina, desenvolvida ao longo dos tempos, é, sem a menor dúvida, um trabalho que requer uma pesquisa vasta e será, necessariamente, parcial. Conforme já mencionamos na introdução, não temos aqui esta pretensão. Apenas destacaremos algumas poucas mulheres que se consagraram através de sua arte.

Durante toda a Idade Média, a grande maioria dos artistas não assinava suas obras, porque o sistema da arte estava ligado ao poder religioso. Nesse longo período, os artistas eram considerados “operários de Deus”, ferramentas que manifestavam apenas a vontade do grande criador. A figuração das liturgias, portanto, era realizada pelos artistas que viviam dentro dos mosteiros e conventos. Ao pensarmos uma arte feita pelas mulheres, não podemos deixar de

considerar que ela resultou, na sua grande maioria, do trabalho das monjas que tiveram acesso à formação artística e desenvolveram o hábito de ler e escrever. Há registros comprovando a contribuição dessas mulheres que viviam em clausura nas iluminuras e ilustrações das cópias dos livros medievais. Elas eram poetisas e também especialistas em pinturas, sobretudo em miniatura, além de exímias bordadeiras que ornamentavam as vestes eclesiásticas (Chadwick apud Senna, 2007).

Apesar de serem muitas, poucas foram aquelas que tiveram seus nomes registrados para a posteridade; a abadessa alemã Hildegarda von Bingen, no século XII, foi uma delas. Ela chegou produzir um número considerável de obras com os mais variados temas, incluindo textos visionários, sermões, hinos, poesias, biografia de santos, obras de história natural, farmacologia, cosmologia e teologia.⁴ No século XIV, a francesa conhecida como “a jovem Bourgout” realizou inúmeras ilustrações juntamente com o seu pai, Jean le Noir. Na Itália do século XV, figurou uma grande artista monja, Caterina dei Vigri, canonizada Santa Catarina em 1712. No renascimento, a iconografia mariana foi representada por muitas artistas: Lavinia Fontana, Bárbara Longhi, Properzia de Rossi, Diana Mantuana e Elisabetta Sirani (Senna, 2007, p.66 a 71)

Nos séculos seguintes, mais precisamente a partir do século XVIII, encontramos com maior abundância obras de mulheres e, especialmente, das que desenvolveram a chamada “pintura de gênero.”⁵ Segundo Janson (1996), Marie Louise Elisabeth Vigée Le Brun foi uma das melhores artistas de pintura em estilo rococó

4 Cf. Silva. Disponível em: www.ifcs.ufrj.br/~frazao/Bingen.htm. Acesso em: 13/06/09 às 22h30.

5 Pintura de gênero ou *petit genre* “faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos, que tomaram a pintura holandesa do século XVII. Em pleno florescimento do barroco na Europa católica, desenvolve-se nos Países Baixos, sobretudo na sua porção holandesa protestante [...]”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbe=912. Acesso em 14/06/09 às 8h.

francês. Casada com um pintor e negociante de arte, Jean-Baptiste Le Brun, a artista obteve muita fama, chegando a tornar-se a retratista de Maria Antonieta e pôde, através de sua arte, conhecer vários países da Europa. O mesmo autor ainda cita outra famosa artista do final do século XVIII, Angélica Kauffmann. Suíça de nascença, passou quinze anos entre os neoclássicos ingleses e foi um dos membros fundadores da Academia Real. Essas artistas pertenciam à aristocracia e, por esta razão, tinham acesso à instrução, cultura geral, como deveriam ser todas as “moças prendadas”. A arte que a maioria aprendia ou exercia estava mais ligada ao universo das inúmeras atividades manuais que uma moça de alta estirpe deveria saber, como tocar piano, bordar, desenhar, pintar, coser etc. Camille Claudel, já no final do século XIX, foi outra artista que conseguiu renome como escultora. Tornou-se assistente de Auguste Rodin e suas obras eram muitas vezes comparadas às do mestre e, com certa frequência, foi desacreditada da própria autoria. Durante mais de dez anos, a artista dedicou seu serviço e amor ao mestre. Quando, finalmente, Camille compreendeu que nunca se transformaria na Sra. Rodin, distanciou-se dele física e esteticamente. A obra *A idade madura* foi marcada como o momento da sua ruptura: uma mulher ajoelhada, tenta em vão, segurar a mão de um homem que parte sem olhar para trás e que é levado por uma figura alegórica.⁶

No mesmo período em que efervescia o movimento modernista, entre o final do século XIX e o início do XX, as mulheres consolidaram sua integração no meio artístico e cultural. De acordo com Grosenick (2005), gradualmente, entre os anos de 1910 e 1920, algumas artistas começaram a ter notoriedade e reconhecimento. Entre elas podemos citar: Sonia Delaunay e Natalia Goncharova; ambas iniciaram o aprendizado em academias russas, depois se aperfeiçoaram em Paris no início do século. No período da Primeira Guerra Mundial, com os dadaístas, agregou-se Hannah Hoch;

6 Cf. Gaudichon e Rivière. Disponível em: <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/agemur.html>. Acesso em 14/06/09 às 17h

na década seguinte, a renomada pintora especializada em flores, Georgia O'Keefe; nas décadas de 1930 e 1940, a surrealista Meret Oppenheim, assim como outras mulheres que aderiram ao movimento, deram vazão à imaginação poética, mais do que à técnica. Nesse mesmo período, a escultura também passou a ser domínio do feminino. A brasileira Maria Martins foi uma grande escultora surrealista que teve uma projeção internacional, especialmente na França e nos Estados Unidos. A escultora conheceu e conviveu com grandes artistas do movimento surrealista, como Marcel Duchamp, André Breton, Alexander Calder, Salvador Dali, Max Ernst, entre outros (Daher, 2001, p.13).

O modernismo no Brasil teve duas grandes representantes femininas: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Embora apenas Anita tivesse participado da Semana de Arte Moderna de 1922, ambas tiveram extrema importância para a história da pintura no Brasil. Anita apresentou, no início de sua carreira grande influência expressionista: ainda jovem foi estudar em Berlin, onde entrou em contato com as vanguardas e os artistas europeus. Em 1915/16, quando ainda estava estudando nos Estados Unidos, Anita pintou *A boba*. Este quadro foi uma das obras que a artista expôs em 1917 – uma polêmica exposição que foi considerada o marco inicial do movimento modernista no Brasil.⁷ Tarsila criou uma audaciosa linguagem de signos e formas, trazidas das memórias de sua infância e, também, dos registros gráficos da sua expedição “descoberta do Brasil”, no carnaval do Rio de Janeiro em 1924 e nas cidades históricas de Minas Gerais. Sua obra de maior impacto foi *Abapuru*⁸ que estimulou Oswald de Andrade a redigir o *Manifesto Antropofágico*⁹ em 1928. Na década de 1940, a brasileira Djanira da Motta

7 Cf. Francoio. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br>. Acesso em: 14/06/09 às 19h

8 Do tupi-guarani, *aba*: homem / *poru*: que come (cf. Amaral, 1998, p.4).

9 Trecho do *Manifesto antropofágico*: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / [...] Tupi, or not tupi that is the question. / [...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. / Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em

e Silva despontou como artista, desenhando diversos temas brasileiros. No início de sua carreira, foi considerada por muitos como uma artista primitivista ou, até mesmo, ingênua. A despeito dessas afirmações, Djanira certa vez afirmou que ingênua era ela, e não a sua arte (cf. Rampazzo, 1993). Um dos seus temas recorrentes era a religiosidade – como ilustra Senhora Sant’Ana de pé.

Sua própria fé católica e costumes populares (sincretismo religioso) marcariam muitas de suas obras. Podemos notar que existem atributos, em sua pintura, de um modelo modernista, seja na sua simplificação formal, nas superfícies rasas e chapadas (sem muita profundidade), nas cores puras, com um ritmo acentuado das linhas e contornos. Djanira atingiu-o de modo progressivo e, aos poucos, foi criando um estilo próprio, “uma obra que poderíamos chamar de djaniriana” (cf. Rampazzo, 1993).

O feminismo pareceu ser o prenúncio de uma nova era, ao menos para uma nova postura social: as mulheres tomaram finalmente as rédeas da situação, tornando-se curadoras, produtoras de arte, organizadoras, diretoras culturais, professoras em universidades etc. Juntamente com essa onda revolucionária dos movimentos libertários, as manifestações sociais das chamadas minorias fizeram os reacionários sentirem a sua voz e engolirem a sua imagem. Surgiram outras formas de expressão artística como arte conceitual ou performance, onde os posicionamentos e os corpos se investem de ideologia, rejeitando o aspecto mercantil de objetos. Outros estilos e abordagens também surgem como a *pop art*, *op art*, *land art*, *minimal art*, *arte povera*, fotorrealismo, *happenings*, *body art*, *performance* etc. Marielle Toulze (2003) explica que a Escola de Frankfurt e os trabalhos dos acionistas de Viena, a arte corporal (também

drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. / [...] Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande. Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (idem, *ibidem*).

chamada *body art*) reifica o corpo e o ultrapassa. Até o absurdo cometido na performance citada em que Gina Pane, cortou-se com uma lâmina para “abrir-se aos outros”. O corpo, como tema de debate social da época converge com as lutas sociais da inclusão dos negros, dos homossexuais e vem junto com a luta de liberação das mulheres. A performance ou o acontecer em arte ganhou espaço – o corpo registrado, teatralizado, adulterado tornou-se palco de muitas as revoluções individuais e sociais.

Marina Abramović (1946) é uma artista que usa seu corpo como a base de seu suporte artístico. *Rhythm 0*, 1974 foi uma polêmica performance que consistia em, durante 6 horas, se deixar interferir qualquer fruidor. Nas últimas décadas, Abramović tem atrelado de forma mais forte sua biografia aos seus trabalhos. *Balkan Erotic Epic*, 2005 (Épico Erótico dos Balcãs) é uma videoinstalação, com uma série de enormes projeções na sala, onde são mostrados os ritos pagãos da sua cultura. Esses rituais são extremamente ligados ao sexo e ao erotismo: falos, seios e vaginas estavam ligados a uma idéia de fertilidade do solo para os camponeses. Em uma das sequências filmográficas há uma fileira em formato de meia-lua de mulheres novas e velhas, que entoam canções sérvias com os seios despídos. No momento em que há uma chuva, as mulheres correm para o campo e levantam as saias, para tentar recolher, por entre as pernas, em suas vaginas, a água que cai do céu fica clara a relação de rituais da fertilidade. Sua arte é forte, peculiar e se autoafirma, através dos múltiplos significados de ser artista, mulher, humana. Abramović busca nas suas raízes, em sua terra mãe, a força para se expressar.

Nos anos de 1980, muitas artistas resolveram dissociar suas biografias, das suas obras, fosse por uma frustração, fosse por uma vontade de mudar o foco temático. O fato é que elas adotaram um estilo artístico conhecido por “arte de apropriação”, ou seja, a inspiração vinha de fora, de imagens, situações, contextos diversos, tais como a história da arte, os meios de comunicação, publicidade e mídias diversas. Muitas voltaram-se para o lado mais irônico e humorista, mas sem deixar de abordar um conteúdo relativo à sua condição feminina, à identidade ou mesmo ao sexo. Era uma

geração mais jovem de mulheres, mais autoconfiante das conquistas femininas. Nos anos de 1990, a fotografia obteve uma grande valorização como forma de arte independente (Grosenick, 2005). Cindy Sherman, por exemplo, apresentou-se como objeto artístico, colocando-se como modelo em suas fotografias, representando-se ora como mulher, ora como homem, em incontáveis personagens ou cenas descritas na história da arte, em telas do cinema e mídia. Rineke Dijkstra e Tracey Moffatt mostraram através de grandes fotografias seus modos de ver o mundo. Assim como outras tantas, elas usaram como tema de suas obras, sua identidade multicultural e a sua situação feminina em seus respectivos países de origem. Shirin Neshat, uma artista iraniana radicada nos Estados Unidos, mostra em fotografias e vídeos-instalação, de forma extremamente feminina e lírica, como são tratadas e vivem as mulheres em sua terra natal. As afro-americanas Kara Walker e Ellen Gallagher tratam em suas obras das questões que envolvem as discriminações sofridas pelas minorias étnicas, utilizando-se, muitas vezes, de fisionomias caricaturais dos negros. A carioca Adriana Varejão mostra, através da sua releitura da azulejaria portuguesa, o nosso passado histórico, o Brasil colônia, explorado e violentado por uma cultura escravocrata e opressora (Grosenick, 2005).

Algumas as recorrem, assumidamente, aos materiais e suportes ligados ao artesanato e ao trabalho manual, técnicas normalmente associadas à mulher; e o fazem mais como uma forma de provocação. Outras, incorporam os clichês femininos, mostrando a imagem da mulher da forma que foi tão comumente explorada, como o nu feminino. É o caso da italiana Vanessa Beecroft, que contrata modelos para posarem nuas ou com pouca roupa, durante horas, nas galerias e espaços expositivos. “Apresentadas em formação muito rígida, as modelos tornavam-se arquétipos abstratos de uma certa visão de beleza e perfeição” (Catálogo da 25a Bienal de São Paulo, 2002, p.407). O registro fotográfico desta atuação ou performance é também exposto como obra denominada de VB¹⁰. São fotografias

10 “VB” são as iniciais do nome da artista Vanessa Beecroft.

imensas que invadem nosso olhar e, muitas vezes, ficamos sem saber quem é o voyeur: nós ou a obra.

Bárbara Kruger fez um trabalho de cunho extremamente provocador e não circunscrito num espaço institucional, mandou estampar uma frase em sacolas de compras: “*I shop therefore I am*”, ironizando a máxima de Descartes, como a sociedade de consumo. A artista fez uma forte crítica à sociedade e, especialmente, às mulheres que muitas vezes são influenciadas pelo poder da mídia e se deixam levar pelo encanto de consumir inúmeros produtos que supostamente as deixem mais belas. Ser significa ter. Nesse modo de pensar, quanto mais e melhores são os objetos consumidos e exibidos, melhor será a aceitação perante o social.

A paulista Sandra Cinto e a carioca Brígida Baltar têm em comum entre as suas poéticas, um olhar onírico perante suas próprias obras. Sandra Cinto, na década de 1990, iniciou sua carreira artística, representando pinturas de nuvens e céus dentro de caixas. Em suas instalações, a artista combinava objetos de madeira pouco previsíveis, como escadas, bilboquês, cavalinhos de balanço, cadeiras, mesas, estantes que na maioria das vezes eram pintados com cores claras, quase brancas. Os espaços e os objetos são quase sempre acompanhados de seus desenhos: pontes, abismos, candelabros, velas acesas, galhos e raízes de árvores retorcidos, estrelas, luzinhas, brilhos. A artista também insere, em muitas das suas instalações, fotografias da sua infância ou atuais, como o caso da instalação *Sem Título*. Segundo o professor e historiador de arte, Tadeu Chiarelli: “todos esses suportes ou elementos formam um ponto de encontro e difusão de infinitas narrativas, jamais concluídas, e comumente se configuram como soluções concebidas para espaços específicos.”¹¹ Chiarelli ainda aponta que “em sua produção há obras em que sonho e realidade parecem coexistir em silenciosa e contraditória harmonia.”²⁴ Já Brígida Baltar trabalha

11 Cf. Chiarelli. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbeta=3271&cd_item=2&cd_idioma=28555. Acesso em 20/07/08 às 21h.

com a linguagem multimídia e capta suas ações através de registros fotográficos ou em vídeos, como foi o caso do projeto *Umidades* em que a artista recolhia o orvalho e a neblina, com base na coleta de elementos naturais e transitórios em áreas campestres. Nessas coletas Brígida capta uma memória afetiva do espaço, “como as lembranças de odores, da temperatura, dos sons e mesmo de sentimentos, como prazer, medo ou melancolia.” Para o espectador, contudo, que tem acesso apenas as imagens fotográficas ou filmográficas, essas ações parecem realizar-se fora do tempo e do espaço, por estarem intrinsecamente ligadas à uma atmosfera de sonhos.¹²

Para todos os efeitos, as últimas décadas do século XX estão intensa e profundamente marcadas pela inclusão das mulheres no meio artístico e em todas as possíveis formas de expressão artística. Assuntos que antes eram tabu ou exclusivos para um nicho pensante (normalmente masculino), podem ser abordados abertamente por qualquer pessoa. Hoje, opta-se por falar ou não sobre os assuntos que pertencem ao mundo das mulheres. As artistas têm a liberdade de se expressar do modo que lhes aprouver.

A questão de a arte feminina permanecer um assunto central no século XXI – quer continuem a ser dedicados ao assunto livros inteiros, ou as artistas continuem a defender as suas posições num mundo ainda dominado pelo homem e a insistir em que a arte pode ser vista como uma afirmação distintiva de um indivíduo único, independentemente do gênero – permanece em aberto. (Grosenick, 2005, p.15)

Logo, este é um assunto extremamente vasto e aberto a outros tantos universos férteis para a investigação. Concentramos nossa pesquisa apenas em algumas poucas artistas selecionadas. Não

12 Comentário crítico da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1286&cd_item=2&cd_idioma=28555. Acesso em 20/07/08 às 21h30.

devemos deixar de mencionar que esse tipo de escolha tenderá sempre para uma visão subjetiva e, conseqüentemente, unilateral. Os critérios utilizados foram essencialmente a afinidade conceitual, plástica e a pertinência dos posicionamentos com relação ao tema deste livro, ou seja, um recorte poético no universo artístico feminino no ocidente.