

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

AS MULHERES E A ARTE NO CONTEXTO SOCIAL PERNAMBUCANO

LIA CRISTINA GONZALEZ CRUZ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, sob a orientação do Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.

RECIFE
2002

RESUMO

Este trabalho desenvolveu-se e tomou forma a partir de uma pesquisa realizada em Pernambuco, mais concretamente nas áreas metropolitanas de Recife e Olinda. Com o objetivo de contribuir para a discussão das artes pernambucanas sob o ponto de vista sociológico. Abordamos o aspecto específico das relações de gênero e poder dentro desse campo artístico, admitindo a existência de uma dominação masculina no domínio público pernambucano, estruturada com base numa tradição patriarcal, e constatando, simultaneamente, uma forte contribuição feminina neste campo. Para tal, desenvolvemos a pesquisa empírica tomando por amostra um grupo de treze mulheres artistas plásticas com proeminência no meio cultural pernambucano que abrangem as gerações de 1960 até aos dias atuais. Para análise e discussão das relações de gênero e poder dentro do meio artístico adotamos as orientações teórico-metodológicas de Bourdieu dando ênfase simultânea ao sujeito da pesquisa e à estrutura social para obtenção de um maior conhecimento do papel feminino na cultura pernambucana, da sua importância e contribuição para a sua identidade, e para a desmistificação da representação social feminina como inadequada para o domínio público.

ABSTRACT

This work has been developed and based on a study done in the state of Pernambuco, specially in the metropolitan area of Recife and Olinda, and the purpose is to contribute to the study of the Arts of Pernambuco according to a sociological viewpoint. We discuss the specific aspect of a relation of gender and power within this artistic field admitting the existence of a male domination in the local culture public domain based on a patriarchal tradition structure, and we at the same time verified a great feminine contribution in this artistic field. For that reason we developed an empiric study selecting thirteen well known plastic artist women in the society of Pernambuco, covering the generation of 1960's to now. In order to analyse and discuss the relation of gender and power within the artistic environment we adopted the methodo-theoretical orientations from Bourdieu, emphasizing the study subject and the sociological structure altogether to obtain a wider knowledge of feminine role in the culture of Pernambuco, the influence and contribution for her identity, and finally for the demistifying of the female social representation as outdated for the public domain.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I

O FEMININO NA ARTE BRASILEIRA: Apresentação do Problema, Contextualização e Considerações Teórico-Metodológicas

1. Introdução.....	1
2. Por Quê Brasil?.....	2
3. Três Diretrizes: Pernambuco, a Arte e a Mulher.....	3
4. O Problema.....	4
5. Identidades.....	6
6. Pernambuco, “Doces” Famílias “Doces” Poderes.....	9
7. Diretrizes Teórico-Metodológicas:	
7.1 Bourdieu: Campo, Habitus, Espaço dos Possíveis e Práticas.....	13
7.2 Mulher/Gênero.....	21
8. Metodologia.....	23

CAPÍTULO II

A MULHER E A ARTE: De Musa a Criadora

1. A Genialidade e a Arte: O Conceito de Gênio como um Conceito Masculino.....	27
2. O Ensino da Arte no Feminino	
2.1 Do Amadorismo à Feminilidade “Pública”.....	34
2.2 Preços e Caminhos Alternativos para a Realização Feminina nas Artes.....	37
2.3 A Imagem e a Aparência na Construção da Identidade Feminina.....	39
2.4 Conclusão.....	41

CAPÍTULO III

O BRASIL A ARTE E A MULHER

1. A Arte Importada e as Elites Dominantes.....	43
2. Transição de Século e Mudança de Valores Estéticos.....	45
3. Modernidade, Mudança e Mulheres.....	50
4. A Educação como Missão Feminina.....	58
5. As Mulheres do Modernismo.....	63

CAPÍTULO IV

ARTE E LIBERDADE: A “Insurreição” Feminina em Pernambuco

1. A Mulher na Arte Pernambucana.....	74
2. O Perfil das Agentes da nossa Pesquisa.....	81
3. O Perfil do Campo Artístico: segundo a fala das nossas entrevistadas.....	88
3.1 O que é a Arte para as entrevistadas?.....	88
3.2 Quem é o artista?.....	91
3.3 Como se caracteriza o meio artístico?.....	93
4. O Campo da Arte, o Agente Feminino e a Interseção de Habitus.....	95
5. A Arte como Ruptura e Liberdade: o discurso heterodoxo.....	103
6. A Duplicidade da Representação do Feminino na Arte.....	107

CONCLUSÕES GERAIS.....	110
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

Obs.: O Sumário foi feito para a numeração de páginas iniciando no capítulo 1.

SER MULHER

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
Para os gozos da vida: a liberdade e o amor;
Tentar da glória a etérea e altívola escalada,
Na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada,
Para poder, com ela, o infinito transpor;
Sentir a vida triste, insípida, isolada,
Buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
Para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza!
Ficar na vida qual uma águia inerte, presa
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais

(Gilka Machado, *Chrystaes partidos*, apud Gotlib, 1998, p.39)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus que me trouxe do outro lado do mar sem que algum dia eu tivesse imaginado que embarcaria no barco da vida atravessando o Atlântico rumo a uma nova vida, um novo país e uma nova carreira. Agradeço porque me ter revestido com capacidade para chegar até ao final deste empreendimento. Ainda que por vezes tivesse parecido impossível a Sua força me sustentou até ao final! Obrigada, te amo Pai!

Agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para que este trabalho chegasse ao término, mas em especial agradeço:

A Jorge Ventura que me orientou, me incentivou e deu as coordenadas com críticas, correções e sugestões para que a jornada chegasse até ao final. Obrigada por não ter achado estranho quando uma portuguesa chegou até si com o sonho de fazer o mestrado!

À Coordenação do Programa de Pós Graduação em Sociologia que não desistiu de nós mesmo quando os prazos estavam chegando ao limite.

Aos professores do PPGS, com os quais eu estudei, e que fizeram uma mulher das Artes mergulhar no universo da Sociologia.

A Zuleika e Ceres que tanta paciência tiveram comigo e pelo eficiente desempenho das suas funções.

Aos meus colegas de turma, em especial a Wilma, Cristiano (e Simone, claro!), Emílio, Cibele, Marcelo, e Ana Lisboa por serem meus incentivadores e ajudadores durante esta jornada. Espero que possamos estar juntos em outras batalhas!

A todas as artistas pernambucanas, pois elas são a razão de ser deste trabalho, em especial a Maria do Carmo Nino, não só pela entrevista concedida mas também pela

orientação e contatos cedidos para que pudesse levar a cabo as entrevistas, a Ana Lisboa, Helena Assis, Jeanine Toledo (obrigada pelos livros!), Lorane Barreto, Beth Gouveia, Tereza Costa Rêgo, Betânia Luna, Ana Velozo, Maria Carmem, Christina Machado, Oriana Duarte e Guita Charifker (Obrigado pelo “Viva a Vida!”).

Agradeço a minha mãe e irmã que apesar do aperto das saudades no coração me deixaram partir, me incentivaram e me ajudaram a realizar este sonho! Obrigada amo vocês!

À minha família brasileira, meus sogros que me ajudaram a perseverar até ao final, a Christiane e Júnior pela força, amizade e disponibilidade para ajudar, a Eneida pelas orações e ajuda no inglês e a Hilgerly pela alegria e pelo “Lep Top”, valeu amiga, obrigado! A Angélica e Angela os dois anjos que Deus enviou para me ajudarem com as tarefas de casa e me amarem mesmo quando é difícil me suportar! A todos vocês obrigada!

E por último mas de modo algum de menor importância, muito pelo contrário agradeço ao homem que viveu cada dia deste trabalho ao meu lado, me incentivando, me apoiando, me ajudando nas tarefas diárias e acima de tudo, me amando! A ti marido e amigo obrigado, ninguém faria o que fizeste por mim!

CAPITULO I

O FEMININO NA ARTE BRASILEIRA:

Apresentação do Problema, Contextualização e Considerações Teórico- Metodológicas

1. Introdução

No panorama artístico brasileiro é notória a presença feminina marcada com destaque e que constituiu um contributo precioso para o processo artístico brasileiro do século XX. Nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros, povoam a história da arte brasileira. Como diz Frederico de Moraes (Moraes,1999, p. 246): “...o próprio debate sobre o Modernismo teve início com a exposição de Anita Malfatti realizada em 1917, execrada no texto famigerado de Monteiro Lobato.”

Desde o início do século XX com a modernidade e o descobrir de novas identidades, a mulher brasileira não cessa de se fazer presente na arte com certa proeminência até aos dias de hoje. Perante esta ocorrência, um pouco incomum num mundo “ocidentalizado” e conseqüentemente patriarcal, admitindo a existência, no longo da história humana, de uma dominação masculina nos saberes, nos poderes, no trabalho, na família, etc e conseqüentemente uma sujeição feminina, surge a questão: O que determina essa disposição na construção da identidade artística feminina brasileira?

Dentro deste interesse despertado pelo feminino na arte brasileira surgiu a idéia deste trabalho.

2. Por Quê o Brasil?

Os laços culturais, artísticos e linguísticos existentes entre Portugal e o Brasil são sem sombra de dúvida estreitos. A herança cultural deixada pelos portugueses neste país e os vestígios e lembranças, nem sempre felizes, deixados por Portugal colonizador estreitam a distância do oceano, despertando simultaneamente nos dois países um interesse especial. Já no século XXI, é agora a vez de a cultura brasileira enriquecer Portugal reafirmando e fortalecendo os laços fraternais desde há muito existentes entre nós .

Conhecer a realidade e cultura brasileira é também conhecer um pouco de Portugal. Inevitavelmente estamos ligados e não podemos apagar os laços existentes, e isso inclui os erros e as virtudes desta relação estabelecida pela história de dois povos que se cruzaram no tempo. Separados pelo Atlântico em dois continentes diferentes, as nossas histórias estão tão ou mais unidas por pontos comuns do que as dos países situados geograficamente mais perto de nós.

É portanto nossa intenção, com este trabalho, contribuir não somente para a análise, registro e compreensão do contexto artístico e social do Brasil contemporâneo, como também para o conhecimento de Portugal de outrora e enriquecimento do Portugal de hoje. Assim, nos presentes dias onde o mundo se tornou a famosa “aldeia global” não é de estranhar que uma mulher portuguesa possa se interessar e contribuir para o estudo de: “AS MULHERES E A ARTE NO CONTEXTO SOCIAL PERNAMBUCANO”.

3. Três Diretrizes: Pernambuco, a Arte e a Mulher

Na vasta heterogeneia cultural brasileira, temos consciência do quanto poderíamos perscrutar insondáveis riquezas e centenas de diferentes trabalhos que poderíamos ter concretizado dentro deste âmbito, tendo em conta a variadíssima riqueza cultural deste país.

Como portuguesa, porém, recém-chegada de um país cujo limite geográfico é equivalente ao do estado de Pernambuco ainda se tornava difícil assimilar a grandeza geográfica e a multiplicidade cultural desta linda terra de além mar. Foi então necessário, devido ao custo e limites de tempo imposto pela natureza de um mestrado acadêmico, reduzir as fronteiras limítrofes da pesquisa, circunscrevendo-a ao estado de Pernambuco .

Pernambuco vem sendo um estado conhecido como berço de grandes individualidades no mundo das artes como: Ariano Suassuna, Guita Charifker, Samico, Abelardo da Hora, Fédora do Rego Monteiro, Tereza Costa Rego etc, e concomitantemente pelas suas tradições como sociedade patriarcal vinculada à monocultura latifundiária do açúcar, estabelecendo assim o cenário adequado a esta pesquisa .

Do ponto de vista pessoal, Pernambuco e a cidade de Recife constituem-se não só como o lugar do meu acolhimento no Brasil, como também a ponte de contato entre a cidade do Porto, minha cidade natal e capital nortenha de Portugal, e a cultura brasileira, pois foi através de intercâmbios culturais estabelecidos entre as duas cidades como o Cumplicidades e o Identidades, que ocorreu o meu contato mais próximo com a cultura brasileira. Posteriormente com a amizade e contatos entre os pernambucanos, com uma viagem e com um novo estado civil, o de casada com um brasileiro, o Recife tornou-se também a minha cidade.

Estão então vislumbradas as três diretrizes: Pernambuco - o contexto; Arte - o modo de viver; Mulher - porque eu o sou .

A mulher, sujeito desta pesquisa, apresenta-se-nos não no sentido geral, nos seus diferentes desempenhos sociais, mas a mulher criadora, a mulher artista plástica. A mulher não simplesmente no seu sentido de gênero humano, mas as mulheres no sentido plural, tendo em conta que cada mulher é um indivíduo único com a sua história de vida inserida num determinado contexto social. Foi na arte no feminino, na sua condição, nos seus papéis, nos seus poderes, nas suas formas de ação, que centralizamos a nossa pesquisa. Fez-se uma análise plural que leva em consideração a multiplicidade das figuras evocadas e dos seus diferentes pontos de vista. São mulheres que se destacaram e destacam no meio artístico pernambucano, passando do papel de musa inspiradora de muitas representações artísticas, representado durante tanto tempo como o único lugar da mulher no mundo da arte, ao papel de criadora de novas representações. Escolhemos diferentes mulheres de diferentes gerações que têm em comum, além da sua condição feminina, o fato de serem artistas plásticas e de se encontrarem circunscritas ao mesmo espaço geográfico, Pernambuco.

4. O Problema

Depois de apresentados as motivações, o contexto da pesquisa e o sujeito deste trabalho, cabe-nos agora apresentar o problema de forma concisa. Tendo em consideração o contexto sociocultural envolvente de tradição patriarcal onde os papéis de destaque público e cargos de poder são desempenhados predominantemente por indivíduos do sexo

masculino, temos diante de nós, então, a seguinte questão: Quais as razões que explicam o aparecimento, no panorama artístico pernambucano, de um número significativo de mulheres artistas plásticas com legitimação no meio artístico, ou seja, com reconhecimento por parte dos críticos de arte, curadores e marchands?

Em busca de respostas a este problema tivemos como objetivo fazer uma análise sociológica das razões que fundamentam a existência desta proeminência feminina no mundo pernambucano das artes, através do estudo da construção de identidade artística feminina. Com esse fim, foram analisados alguns elementos como conceitos normativos (encontrados em doutrinas religiosas, educativas, políticas e jurídicas) que contribuíram e/ou contribuem para a formação da dicotomia feminino/masculino na cultura pernambucana, e ideologias de gênero relacionadas com as atividades artísticas e representações culturais no contexto histórico pernambucano (influências procedentes da cultura portuguesa, indígena, africana e outras que estiveram presentes na gênese da formação do povo pernambucano).

O que representa a arte e a condição feminina para as artistas plásticas pernambucanas e como se estabeleceu o reconhecimento artístico e inserção no meio foram algumas das questões empíricas que nortearam a nossa pesquisa .

5. Identidades

“...Certa vez pensei em um trabalho, hoje se chamaria instalação, onde cavaria um grande buraco e ficaria dentro dele. Quando as pessoas perguntassem: Que é que você está fazendo aí em baixo?, eu responderia: Estou procurando as **raízes brasileiras**” (Pape, 1998, p.78)

Identidade é um conceito que abrange em si mesmo dois componentes distintos. O diferente e o igual dentro do mesmo termo. Igual porque identidade é qualidade de idêntico do que é igual, e diferente porque contém em si as características que o distinguirão do outro igual. Ou seja, quando existe identidade acontece um igualar a um mesmo grupo e, ao mesmo tempo, um diferenciar entre esse mesmo grupo. Como exemplo tomemos a nossa identidade civil, que ao mesmo tempo que nos iguala, fazendo-nos pertencer a um grupo de pessoas iguais entre si (ex: a nacionalidade), nos qualifica para que possamos ser distinguidos dentro desse mesmo grupo. Esta identidade é nos dada à nascença com a nomeação. Ao atribuir um nome próprio estamos instituindo uma identidade social constante e duradoura que vai garantir a este novo indivíduo um ponto fixo, uma constância que o vai identificar em qualquer contexto social em que ele possa vir a intervir como agente. O nome próprio é socialmente o suporte de uma identidade civil, que contém em si um conjunto de itens (idade, sexo, etc) que o vai diferenciar dentro da sociedade onde o mesmo nome o vincula. Assim, ao mesmo tempo que o iguala como indivíduo pertencente a uma sociedade, diferencia-o destacando as diferenças dentro do mesmo grupo. Daí a importância dos ritos de nomeação que marcam o acesso à existência social. O mesmo

acontece com instituições e movimentos sociais, onde a identidade, a existência social vai estar ligada a uma nomeação, a um ritual inaugural mesmo que muitas vezes sob a forma da irreverência, de oposição à ordem social estabelecida (Bourdieu, 1996a).

Do mesmo modo, a busca, no mundo artístico brasileiro do início do século XX, da arte moderna brasileira foi um grito de chamada de atenção à existência, no panorama artístico internacional, de uma individualidade. Ou seja, cansada de ser um “clone” sem identidade social, a arte brasileira vai emergir de uma busca de diferenças que a habilitam a se igualar dentro de um todo que é o mundo da arte no âmbito internacional.

Nos anos de 1900, com a obra de Capristano de Abreu (1907), abrem-se os horizontes para um novo olhar sobre a história do Brasil, valorizando o povo, a miscigenação, o clima tropical e a natureza brasileira; está iniciada a “redescoberta do Brasil”, uma nova corrente de pensamento histórico que se caracteriza pela procura das identidades do povo brasileiro contra o olhar colonizador do português e das elites luso-brasileiras (José C. Reis, 1999).

Na década de 1920, com a semana da arte moderna de 22, fervilham críticas e oposições à sociedade oligárquica.

O Brasil não podia mais continuar escondendo a sua realidade: a heterogeneidade étnica e cultural. Tornava-se necessário, segundo Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), conhecer as suas peculiaridades sem complexos, incluindo os negros, os índios, as mulheres, os pobres e todos os marginalizados da sociedade oligárquica. O Brasil precisava romper com o legado português para avançar para uma sociedade moderna.

Surgem, então, de mãos dadas, a modernidade e a busca da identidade artística e cultural brasileira. É com a tomada de consciência da necessidade de se construir uma arte

que se identifique com a própria natureza cultural do Brasil, que um grupo de intelectuais e artistas buscará a criação de uma arte brasileira.

É também neste cenário de modernidade e discurso progressista que o comportamento feminino sofre alterações durante as primeiras décadas do século XX. A mulher, antes confinada unicamente ao recôndito do lar, busca no “lado de fora”, no lugar público, encontrar a sua nova identidade assumindo assim novos papéis sociais e comportamentos que iriam assustar os defensores de discursos mais conservadores. Alguns nomes femininos emergem deste cenário dando início a uma proeminente presença feminina no mundo artístico brasileiro.

Anita Malfatti, segundo Oswald de Andrade, estava ao serviço do seu século. Os seus trabalhos de inspiração expressionista chocaram o público brasileiro, desmistificaram preconceitos estéticos e foram precursores do modernismo no Brasil. Tarsila do Amaral, a modernista, foi, segundo Frederico de Moraes (Moraes, 1999), quem melhor tornaria viável através da pintura as idéias expressas por Oswald de Andrade nos manifestos Pau-Brasil e Antropofagia, tornando-se a musa do modernismo.

Nos anos de 1930/1940, época marcada pelo Estado Novo e, ainda segundo F. de Moraes, época ostensivamente masculina, a mulher manteve a sua presença no mundo da arte através de três artistas que, tal como Segall, eram oriundas do leste europeu. São elas: Pola Resende, Liuba e Felícia.

Na década de 1950, Maria Martins, dama da alta sociedade, trouxe à escultura brasileira uma contribuição *sui generis*, o surrealismo e uma nova iconografia desprendida dos valores estéticos da década de 1950 vinculados ao abstracionismo geométrico.

Dentro dessa linguagem abstracionista vamos encontrar mais uma vez um nome feminino que representa a figura central desta renovação na arte brasileira, Lygia Clark.

Através do movimento concretista e mais tarde no dissidente neoconcreto, Lygia Clark e Lygia Pape vão vincular a presença feminina à renovação artística. De aí por diante a mulher não só não deixou de estar presente na arte brasileira como também a sua representação em termos numéricos não deixou de aumentar. No meio artístico pernambucano não podemos deixar de destacar os nomes de Fédora do Rego Monteiro, Guita Charifker, Tereza Costa Rego, Orian Duarte entre outros.

A mulher artista, criadora de novas representações no mundo da arte e influente nos controversos panoramas da arte contemporânea é, portanto, o sujeito da nossa pesquisa. Desde sempre a mulher ocupou o lugar de musa inspiradora de grandes obras de arte como as vênus da idade da pedra, a Mona Lisa de Da Vinci, as bailarinas de Dégas, as demoiselles de Picasso etc. Mas a partir do século XX a mulher passa a aparecer no cenário público das artes como agente de mudança nas artes plásticas. Com o seu modo de ser e perceber o mundo das artes, a mulher, na sua condição feminina, constituinte da sua identidade, confere à criação artística uma nova semântica que promove a revisão e por vezes a queda de mitos e esteriótipos.

6. Pernambuco, “Doces” Famílias, “Doces” Poderes

No século XVI, a cana de açúcar foi para os portugueses colonizadores a riqueza que tornou válido o investimento na colônia. O comércio do pau-brasil não constituiu lucro para o reino e o tão desejado ouro ou outros metais preciosos não haviam ainda sido encontrados. Com experiência já neste tipo de plantio, Portugal trouxe do oriente a cana que se adaptou favoravelmente ao clima e solo pernambucano e cujo comércio na Europa

se vislumbrava prometedora. Em função desta economia, surgiu no Brasil o latifúndio monocultor.

Os latifúndios de cana de açúcar eram grandes extensões de terra que compreendiam muitas vezes, não só a plantação como ainda o engenho, a senzala e a casa grande. Sem planejamento prévio, segundo S. B. de Holanda (1936), os colonizadores portugueses fizeram uma exploração agrária sem ter em vista o Brasil como um todo, mas particularizada conforme as suas conveniências. A grandeza das terras os deixava isolados fazendo de cada latifúndio uma autarquia onde o poder dominante era o do pater familias. A figura do pai, senhor da família, era a autoridade suprema do lugar, um verdadeiro aristocrata sem título. Esta sociedade patriarcal tomou raízes tão arraigadas na cultura pernambucana que ainda hoje podemos vislumbrar indícios e laços estruturais desta organização social nas relações sociais e nas manifestações culturais pernambucanas.

Mais tarde já nos anos 1930, o Brasil enfrenta uma crise na ordem oligárquica: o país, antes estruturado numa base econômica assente na agropecuária, agora começa a transitar para uma estrutura baseada no capitalismo industrial. É neste contexto que Sérgio Buarque de Holanda, entusiasta da modernidade e da mudança e do rompimento com as raízes portuguesas, vai escrever sua obra *Raízes do Brasil* (1936) com base na crença de que a modernização traria ao Brasil uma sociedade onde não haveria privilégios, onde não haveria os queridos e os perseguidos, mas todos estariam submetidos a regras universais. Para isso S. B. de Holanda vai olhar o passado colonial de uma forma antagônica à apreensão de G. Freyre. Olhando para trás, Freyre, em *Casa grande e senzala* (1933), idealizou o passado apagando todas as dificuldades e expressando o saudosismo pelo poder oligárquico agora em crise. A casa grande e as elites luso-brasileiras representam para ele um modelo e referência para o futuro. Para S. B. de Holanda, o futuro deveria ser um

mundo onde não houvesse senhores nem escravos, mas cidadãos. Para este novo olhar para o futuro do Brasil, ele discutirá o passado sob a perspectiva de conhecer as nossas raízes para podermos romper com elas. Deste modo, ele caracterizará a colonização portuguesa como fundadora de uma sociedade rural não planejada e conseqüentemente não organizada. Segundo ele, se adaptaram à terra sem pretender instituir normas fixas, com um domínio brando onde o indivíduo agia por conta própria e só se juntava por motivações afetivas e religiosas. Assim, desenvolveram-se os feudos açucareiros, onde o social se confundia com o familiar, onde o público se confundia com o privado. A família era fechada às mudanças exteriores. O poder do pai/senhor era ilimitado e tirânico. Esta família oferecia o modelo padrão da moral e do poder tão fortemente enraizado na mentalidade do povo que até mesmo as cidades emergentes no séc. XIX adotaram atitudes do patriarcado rural. O patriarcalismo da família de sobrado urbano constituiu-se, segundo Evaldo Cabral de Mello (1997a), tão patriarcal quanto a família rural da casa grande. A sociedade pernambucana gerou-se então em torno desta estrutura econômica que imprimiu determinadas particularidades no perfil social pernambucano. Ao contrário do que tão ansiosamente S. B. de Holanda desejava, a ruptura não se deu de forma tão literal, apesar de se ter criado uma nova forma de olhar e interpretar o Brasil; os conceitos e representações sociais entranhados na mentalidade do povo permeiam até aos dias de hoje as relações sociais. Creio que ao desejar tão ardentemente a mudança e a ruptura com o passado português e ao apoiar a sua história na teoria Weberiana da história compreensiva, o foco de S. B. de Holanda enfatizou tão intensamente o sujeito da sua história, o povo brasileiro, que negligenciou a estrutura, responsável pela reprodução social.

A história da mulher pernambucana desenvolve-se dentro deste cenário ao qual ela obviamente não é alheia e onde se vão estabelecer os conceitos e imagens do feminino

pernambucano. O papel feminino aparece estritamente associado à família e vinculado ao lar. Da mulher se esperava um bom desempenho enquanto nora, cunhada ou outros graus de parentesco em relação à família do esposo à qual ela tinha por obrigação satisfazer plenamente, e também enquanto esposa e mãe. O casamento era o alvo de toda a educação feminina. Não é de surpreender então que esta estrutura social, o familismo, como designa Evaldo C. de Mello, se tenha incompatibilizado com a afirmação pública feminina emergente com a modernidade e o novo século. Surge a questão: Quais os fatores sociais que confluíram então para que a mulher florescesse no mundo das artes com tanta expressão?

É na perspectiva de responder a esta questão que desenvolvemos a nossa pesquisa, norteados por algumas questões tais como: O que a arte representa para as artistas pernambucanas e como ocorreu a sua inserção e reconhecimento no meio artístico pernambucano. Circunscritos ao território pernambucano tomamos como amostra para nossa pesquisa nomes representativos da arte contemporânea pernambucana de diferentes gerações como o são Guita Charifker, Tereza Costa Rego, Beth Gouveia, Jeanine Toledo, Oriana Duarte e outros.

Assumimos que o indivíduo e as suas ações não são unicamente responsáveis pela formação do todo – a sociedade. Compreender a subjetividade de cada mulher como sujeito único da criação artística não nos leva a uma compreensão total do fenômeno da feminilidade proeminente na Arte Pernambucana. Também do mesmo modo assumir uma postura estruturalista considerando o sujeito, a mulher artista plástica, como mera executante de algo que lhe é imposto exteriormente e objetivamente programado, reduz o agente a um autômato escravizado por algo que não nasce, nem pertence a si mesmo e o torna desprovido de toda a capacidade criativa de intervenção e criação na sociedade a que

pertence. Por isso, optamos por analisar este tema seguindo as orientações teórico-metodológicas de Bourdieu, dando assim ênfase ao sujeito e à estrutura. A compreensão destas estruturas de relacionamento e do seu funcionamento permitirão um maior conhecimento do papel feminino na cultura pernambucana e o quanto ele contribui para a valorização da afirmação e identidade cultural de Pernambuco.

Poderá então contribuir para a desmistificação da imagem da “superioridade” masculina e conseqüentemente da imagem de ineficiência e desqualificação feminina na vida pública e nos cargos de poder e de destaque na sociedade pernambucana, e para a valorização do seu papel nesta mesma sociedade.

7. Diretrizes Teórico-Methodológicas

7.1 Bourdieu: campo, habitus, espaço dos possíveis e práticas

A abordagem teórica de Bourdieu, como já referimos, pareceu-nos adequada para a interpretação sociológica do problema aqui exposto.

No contexto contemporâneo das ciências sociais a discussão se coloca em torno de algumas dicotomias que colocam em oposição alguns pressupostos da sociologia, tais como: agência/estrutura; o alcance das teorias sociais (macro, micro e médio); ordem/mudança e a relação entre a teoria e a empiria. Bourdieu (Ortiz, 1983) propõe dentro deste contexto uma teoria que vai sintetizar e mediar as questões de agência/estrutura e a relação entre teoria e empiria. Ao tentar esta síntese, Bourdieu vai de encontro às duas linhas de abordagem sociológica que fundamentam a discussão da problemática dicotômica agente social *versus* estrutura social. Temos então, num pólo, o conhecimento objetivo

durkheimiano que reifica a sociedade, como algo exterior ao indivíduo, como coisa, onde o agente social se apresenta como única e exclusivamente executante de uma estrutura objetivamente programada exterior a si mesmo. No outro pólo, temos a sociologia compreensiva de Weber e o conhecimento fenomenológico que parte do indivíduo, do sujeito, para definir fenômenos sociais. O todo social só pode ser apreendido através das ações individuais. A ação não é mais entendida como mera execução de regras, mas sim como centro de significação. A sociedade não é algo exterior ao sujeito e tampouco algo reificado. A sociedade não existe enquanto totalidade, mas existe nas diversas interações dos indivíduos que a compõem e na sua subjetividade.

Bourdieu vai então reintroduzir o agente social negligenciado pelo objetivismo e, ao mesmo tempo, colocá-lo em ação num campo objetivamente estruturado, ou seja, os agentes sociais entram em ação num espaço social onde as posições sociais já se encontram objetivamente estruturadas. Os atores se defrontam e interagem em relações de poder. Para conceituar esta idéia de estrutura bourdieuriana, o mesmo retirou do baú da filosofia escolástica a idéia de *Modus Operandi*, disposição para se operar em determinada direção, a que chamou *Habitus*. Esta é a ponte de mediação encontrada por Bourdieu para resolver a questão agente/estrutura. Como ele mesmo define *Habitus* é:

“sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes isto é, como princípio que gera a estrutura, as práticas e as representações que podem ser objetivamente “regulamentadas” e “reguladas” sem que por isso sejam o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a um fim sem que se tenha a necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo ao mesmo tempo coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro” (Bourdieu apud Ortiz, 1983 p. 15).

O *Habitus* orienta e dá forma às ações do indivíduo. Como ele mesmo é produto das relações sociais, tem tendência para reproduzir as mesmas relações que o geraram. Esta

estrutura vai então relacionar a ação do agente social à sociedade como um todo. A ação encontra-se objetivamente estruturada sem ter sua origem necessariamente na mera obediência às regras ou na motivação do ator para atingir determinado fim conscientemente. O indivíduo interioriza assim normas e valores e também sistemas de classificação que vão permitir que ele seja capaz de distinguir os elementos que identificam o seu campo social. Os elementos interiorizados, “esquemas gerativos”, vão direcionar as escolhas e as ações do agente. O *Habitus* é interiorizado no indivíduo, é adquirido através de processos de aprendizagem (escola, família etc) e da experiência, se transformando gradualmente em percepção geradora de ação e classificatória. A objetividade é interiorizada não sendo mais algo externo ao indivíduo, o *Habitus* é então social e individual, pois refere-se tanto ao grupo social que o incorpora quanto ao indivíduo que o interioriza. Esta interiorização é subjetiva mas não é exclusivamente individual (ultrapassa assim a questão do sujeito). O que assegura a homogeneidade dos *Habitus* é precisamente o fato de este ter sido gerado no seio de relações sociais. Os indivíduos que interiorizam um *Habitus* vão interiorizar representações objetivas mediante as posições sociais que ocupam, reproduzindo assim as mesmas relações que geraram esse *Habitus*. A estrutura de um *Habitus* anterior vai conduzir à estruturação de novos *Habitus* posteriores. Bourdieu consegue então desenvolver uma teoria prática onde o sujeito é considerado em função das relações objetivas que estruturam a sociedade, considerando na sua teoria as necessidades subjetivas do agente e a objetividade estruturada da sociedade.

A prática, definida como produto da relação entre o *Habitus* e a situação, acontece num espaço socialmente pré-determinado e estruturado. Esse espaço é o *locus* onde o ator se encontra inserido em posições pré-fixadas e no meio do qual ele age. A esse *locus*, Bourdieu chama de *Campo*. Estes posicionamentos pré-fixados e a estruturação de

relacionamentos vão possibilitar ou não a efetivação da ação do agente. As chances de efetivar a ação encontram-se pré-determinadas e objetivamente estruturadas no interior do *Campo*. Este é, então, o espaço onde se manifestam relações de poder.

A interação entre os agentes sociais implica numa relação de poder. O que vai determinar a posição social do agente e conseqüentemente o seu nível de poder é a posse de *Capital Social* que vai estruturar o campo entre dois pólos opostos: os *Dominantes*, que são aqueles que se encontram na posse máxima de capital social e os *Dominados* que se caracterizam pela ausência ou raridade de capital social. Este capital social é um *quantum* social constituído por bens simbólicos, que não são necessariamente constituídos pelo capital econômico. Estes ganhos simbólicos vão permitir manter o *status* no campo. A divisão dentro de um mesmo campo vai gerar comportamentos distintos que dinamizam o próprio campo. Como característica do pólo dominante temos a prática da *Ortodoxia*, atitude que tende a manter e preservar o capital social adquirido para conservação da sua posição dominante. Do outro lado, temos a *Heterodoxia*, prática do pólo dominado que visa desacreditar os detentores do capital social com o objetivo de os superar, para alcançarem o pólo dominante. Estabelece-se assim uma hierarquia cultural dentro do campo, determinado pela legitimação dos bens simbólicos. Tomando como exemplo o campo da arte, podemos observar que o poder se encontra com aqueles que detêm a semântica dos cânones estéticos que legitimam os produtos artísticos num determinado momento histórico, gerando assim tensão entre atitudes ortodoxas que vão tentar permanecer com os cânones de legitimação que os mantêm na dominação (ex: o academicismo) e as atitudes heterodoxas que vão aplicar estratégias de subversão para poderem alcançar o *status* dominante (ex: os grupos de vanguarda).

O que Bourdieu vai chamar a atenção é que ambas as atitudes no interior do campo não colocam em questão os princípios de poder que estruturam o mesmo, mas, ao invés disso, o legitimam. Ambas as posições são coniventes com a estrutura do campo uma vez que a atitude heterodoxa visa somente alcançar a ortodoxa, ou seja, a heresia visa a sacralização. A manutenção da ordem e da estrutura dentro do campo é assegurada não se colocando a própria estrutura em causa e acentuando a reprodução do campo social. A dominação é estabelecida não através da coerção direta monitorada por agentes de dominação, mas é feita indiretamente através de um complexo conjunto de ações que operam manipulando o indivíduo inconscientemente. Os consumidores dos bens simbólicos ocupam posições sociais determinadas: como o *Habitus* interioriza a estrutura exterior, a ação do sujeito vai estar em conformidade com a sua posição social. Este vai se encontrar predisposto a consumir os bens simbólicos que lhe são considerados legítimos. O gosto é mais do que uma questão de fruição estética, é a manifestação da manipulação sutil exercida pela estrutura. Através do gosto se apresentam as relações de poder que regem o agente e a estrutura. São precisamente estas relações de poder e a forma, como se estabelecem no campo específico da arte, que iremos abordar neste trabalho. Neste *locus* específico, o da arte, o *capital social* é constituído por todas as formas de reconhecimento (títulos, habilitações, críticas, apadrinhamentos, etc) que vão legitimar os produtos artísticos produzidos e conseqüentemente manter um *status* dentro do *campo*. A prática da *ortodoxia* por parte do pólo dominante vai então tentar manter os cânones de legitimação que os mantêm na dominação; e, por sua vez, a prática da *heterodoxia* preconizada pelo pólo dominado, vai aplicar estratégias de subversão para desacreditar os detentores do poder, propondo-se assim a alcançar o *status* dominante.

Bourdieu (1996) vai introduzir, ainda, na sua teoria, a questão do “contexto histórico”/espaço-tempo, chamando de *espaço de possíveis* ao sistema de referências, marcas, coordenadas comuns aos produtores culturais que fazem com que os mesmos possam ser situados no tempo, datados, e relacionados uns com os outros ainda que não façam referência entre si nos seus produtos. São, digamos assim, as coordenadas para entrar no jogo. Não podemos, segundo Bourdieu (Bourdieu, 1996a) compreender o que ocorre no *campo* artístico sem situarmos o produtor de arte nas suas relações objetivas com os outros produtores. É nestas relações de força que se estabelecem tomadas de posição distintas (a forma de arte que defendem, as estratégias, etc) que vão existir relacionalmente nas próprias diferenças e pelas diferenças que as separam.

As relações de poder só se estabelecem porque assentam na dicotomia e no antagonismo de posições que vão gerar atitudes diferentes, mas relacionais entre si com vista à mudança e ao devir no *campo* das artes. Como já referimos, esta mudança não se estabelece na estrutura em si, mas nos detentores do *capital social* (quem é o dominante ou o dominado). As obras vão então ser produto de um processo decorrente da luta entre os agentes, que, dependendo da sua posição no campo, relacionada com a sua posse de capital social, vão optar pela conservação ou subversão. No campo da arte a prática da *heterodoxia* surge muitas vezes como crítica herética aos valores estéticos instituídos tendo por finalidade desacreditá-los. Esta crítica assume, por vezes, a forma de uma volta às origens, à pureza das fontes, colocando em questão os próprios fundamentos da arte consagrada através de um retorno crítico sobre si mesmo, sobre os princípios e pressupostos da arte, como é o caso do discurso modernista com os movimentos Pau-Brasil e Antropofágico.

Assim, a análise das obras artísticas tem que visar a correspondência entre a estrutura das obras (o estilo, a forma, etc) e a estrutura do *campo* artístico (as lutas, as

forças, os interesses). As escolas formais e estéticas (os estilos, as formas) são instrumentos de mudança do *campo* artístico. A forma de arte adotada pelos seus produtores, as escolas que fundam, etc, são estratégias e tomadas de posição nesse *campo* específico de relações de força. Essas posturas vão depender da posição que os autores ocupam na estrutura do *campo*. A detenção do *capital social* artístico, através da mediação das disposições do seu *habitus*, vão direcionar o autor a conservar ou alterar a distribuição desse mesmo capital.

Estas tomadas de posição não têm um processamento mecânico, o indivíduo criador estabelece o seu projeto através da sua percepção das possibilidades disponíveis; essa percepção é feita através do seu *habitus* que o capacita a perceber e apreciar determinadas categorias. Aqui podemos apercebermo-nos da importância atribuída também ao *espaço dos possíveis* que vai determinar o que é possível fazer ou pensar em determinado momento do tempo no *campo* das artes. A luta, ou a tensão entre os dois pólos, determina a mudança das obras culturais que por sua vez não é completamente independente dos fatores externos. É no interior de determinado estado do *campo* artístico condicionado pelo *espaço dos possíveis* (fatores externos) e em função da posição que o autor ocupa (dominante ou dominado), e que vai por sua vez avaliar segundo o seu *habitus* procedente da sua posição social, que o mesmo se orientará de forma inconsciente em direção a determinadas possibilidades oferecidas.

A história de um *campo*, neste caso o *campo* artístico é feita pela luta entre os que marcam uma época e lutam para se tornar clássicos e aqueles que só podem deixar marcas enviando para o passado aqueles que se querem manter para sempre na postura presente de detentores do título. Interessante de verificar que a obra de arte produzida como objeto de ruptura com a tradição, com a história, ao se tornar objeto de consumo, de deleite, vai tender a se tornar também história e tradição. Tendo em consideração que o usufruir da

obra depende também da consciência e do conhecimento das coordenadas (espaço dos possíveis) da qual a obra é produto, ela só pode ser apreendida em comparação histórica. O que outrora era tabu vira totem, o herético se transforma em sagrado. Temos como exemplo a “caixa de baratas” de Lygia Pape: “... com a caixa de baratas quis fazer uma crítica à arte trancada, morta, dentro dos museus. Acho um gesto de humor negro colocar essa caixa no museu, visto ela ser a negação absoluta deste” (Faria, Oscar in jornal *Público*. Porto, 18 de Junho de 1999). Hoje, a “caixa de baratas” encontra-se no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, na cidade do Porto, em Portugal.

A apreciação e fruição artística, quer por parte das entidades promotoras e legitimadoras da obra enquanto arte (críticos, curadores, etc), quer por parte do público espectador, não acontece isenta de padrões morais, estéticos, e intelectuais. O sujeito fruidor da obra é também ele um agente social que percebe e aprecia o que lhe está sendo oferecido através do seu *habitus*, ou seja, da estrutura interiorizada que lhe confere um leque de referências, valores e padrões que o dispõe a escolher, a se identificar, a apreender etc. A sua postura como público será participante enquanto o mesmo tenha consciência do que lhe estão propondo e assim se relacione com a obra.

Cabe ainda salientar que só mediante os fatores externos, isto é, referenciais históricos, padrões culturais e estéticos que fazem parte do espaço/tempo, a que Bourdieu chama de *espaço dos possíveis*, é que é possível entender a obra de arte e os objetivos do seu produtor. Assim, a postura artística, tomada pelas mulheres artistas que estudamos, e os seus discursos estão inevitavelmente ligados a uma estrutura externa e interna que as dispôs para assumir essa posição na arte, e perante a arte do século XX.

O fato da síntese sociológica de Bourdieu levar em conta tanto a estrutura como o sujeito apresentou-se de maior conveniência para esta pesquisa possibilitando-nos o estudo

simultâneo das relações de poder e estruturas que regem o mundo da arte aqui em Pernambuco quanto ao sujeito da ação criadora, a artista mulher. Como a mulher artista plástica é o nosso sujeito de pesquisa afigura-se mais uma diretriz teórica: o estudo de gênero.

7.2 Mulher / Gênero

Nos anos 1970, os estudos sobre mulher tomaram-se representativos no âmbito acadêmico, mas foi na década de 1980 que o tema alcançou maior evidência. Nesta década, os termos mais usuais eram “sexismo” e “machismo”, mas vai ser nos seguintes anos 1990 que os estudos de gênero ganham corpo superando o conceito de sexo. O termo gênero passou a denominar os estudos feitos acerca da mulher, com o intuito de abranger mais do que a mera distinção biológica de sexo; o termo ganha uma dimensão mais relacional e menos dicotômica. Gênero implica a análise das relações sociais estabelecidas entre masculino/feminino e também o estudo das suas diferentes transformações ao longo da história. A temática passou então a organizar-se no âmbito das universidades e em núcleos de pesquisa.

Sendo gênero um conceito relacional, o homem e a mulher não são mais colocados isoladamente. Surge, segundo Scott (1992), um novo paradigma que é oposto à relação binária homem/mulher. Não se pode pensar em mulher como uma categoria isolada e única, mas deve-se sim pensar em mulheres no sentido plural, pois elas não são uma categoria homogênea. Do mesmo modo, não se pode falar de um mundo exclusivamente masculino ou feminino, pois não existem fronteiras rígidas. Como diz Scott: “Não se pode conceber

mulheres exceto se elas forem definidas em relação aos homens, nem homens exceto quando eles forem diferenciados das mulheres” (Scott, apud Corazza, 2000, p.99)

No relacionamento homens/mulheres, gênero é uma realidade complexa e diverge mediante os contextos e situações em que ambos interagem. Quer seja homem ou mulher o agente social traz consigo uma bagagem que não depende somente do elemento feminino ou masculino da sua identidade, mas na qual o gênero é constituinte dessa mesma identidade e, portanto, representativo na interação dos agentes sociais no campo e situação determinados. O conceito de gênero enfatiza, em relação ao conceito de sexo, as relações de poder debatendo com maior incidência a cultura e os sistemas simbólicos.

Direcionamos então esta pesquisa na tentativa de compreender como se estabelecem as relações de dominação entre os diferentes gêneros (feminino e masculino) relativamente ao campo da arte no contexto pernambucano. Partimos para esse fim, do pressuposto de definição de gênero de Joan Scott: “... um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar relações de poder” (Scott, apud Medeiros 1999, p.25).

O nosso foco de análise sociológica está centrado na forma como o sujeito da nossa pesquisa age e articula os seus relacionamentos no campo da arte em conformidade com os diferentes papéis que lhe são atribuídos e com os diferentes campos em que ela interage. Na construção da sua identidade artística feminina encontram-se, segundo Scott, determinados elementos tais como os conceitos normativos, os símbolos culturais, as organizações e instituições culturais (que contribuem para a representação binária feminino/masculino) e as ideologias de gênero que nos ajudaram a analisar o problema exposto.

8. Metodologia

A escolha dos métodos sociológicos a utilizar numa pesquisa social requer a consciência de que por detrás dessa mesma escolha se encontram pressupostos ontológicos, epistemológicos e metodológicos. A escolha metodológica está ligada, portanto, ao paradigma adotado.

Os pressupostos teórico-metodológicos deste trabalho, já apresentados, nos fizeram partir de um princípio de escolha não baseado na oposição dos métodos quantitativos *versus* métodos qualitativos. Como partimos do pressuposto da teoria bourdieuriana, que faz a ponte entre os binômios agente/estrutura e teoria/empíria, não podemos de modo algum considerar uns métodos superiores ou inferiores aos outros, ou seja, uns não se apresentam como alternativos dos outros, mas podem constituir-se complementares. A escolha metodológica depende do objetivo de estudo, e é feita de modo a se estabelecer uma boa adequação entre os métodos de pesquisa utilizados e o fim a que se propõe a mesma.

Aceitando a definição feita por Tereza Harguette, que diz ser a entrevista “um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas o entrevistador tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado.” (Harguette, 1999, p. 86), fizemos a recolha de informações nesta pesquisa centralizada essencialmente na entrevista feita a algumas mulheres artistas pernambucanas. Consideramos artistas pernambucanas aquelas que não necessariamente nasceram na região, mas aquelas que estabeleceram a sua identidade artística, vivendo, estudando e se inserindo no mercado da arte aqui em Pernambuco. Escolhemos para amostra um grupo de 13 mulheres, como artistas

representativas, que abrangem desde a geração de 1960/1970 até aos nossos dias. São mulheres com diferentes histórias, mas, que de algum modo marcam, ou marcaram a Arte Pernambucana. Todas elas, à exceção de Maria Helena Assis, que está retomando o seu trabalho de atelier, depois ter parado de produzir por algum tempo, são ativas no concernente à produção plástica. O critério estabelecido para a escolha desta amostra baseou-se dentro, é claro, da possibilidade de se estabelecer contato com as artistas pelo fato de estarem vivas, residirem aqui no Recife e estarem disponíveis para serem entrevistadas, na escolha de mulheres que fossem conhecidas no meio artístico pernambucano através de críticos, marchands, curadores etc. Para esse fim seguimos a indicação de Maria do Carmo Nino (Doutora em artes plásticas e ciências da arte, artista plástica, arquiteta, curadora e professora adjunta do Centro de Artes e Comunicação-CAC, na UFPE) e de Moacir dos Anjos (diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães-MAMAM, e curador reconhecido a nível nacional). Posteriormente, com o decorrer das entrevistas, as próprias entrevistadas forneceram contatos e recomendações de outras colegas de trabalho. Chegamos assim à seguinte lista: 1) Maria do Carmo Nino, pintora e professora do CAC; 2) Helena Assis, arquiteta e escultora; 3) Ana Lisboa, pintora, gravadora premiada internacionalmente, reconhecida por críticos como Raúl Córdula, e professora do CAC; 4) Jeanine Toledo, pintora citada por Moacir dos Anjos como um dos 10 nomes proeminentes da arte atual de Pernambuco; 5) Lorane Barreto, pintora que começou a sua carreira “tardamente” mas obteve a admiração de Raúl Córdula; 6) Beth Gouveia, pintora e professora do CAC, trabalha com a galeria Dumaresq; 7) Betânia Luna, arquiteta e pintora, trabalha na Fundarte; 8) Ana Velozo, pintora, conta também com a apreciação de Raul Córdula, entre outros; 9) Tereza Costa Rêgo, pintora reconhecida em Pernambuco pelos seus trabalhos de grandes dimensões, tendo como fonte de inspiração a

história e o povo pernambucano, já exerceu o cargo de diretora do Museu do Estado, foi fundadora do Museu do Mamulengo em Olinda, entre outros projetos; 10) Christina Machado, ceramista, trouxe à cerâmica o reconhecimento desta como potencial expressão dentro das artes plásticas desvinculada do caráter decorativo e funcional; 11) Maria Carmen, pintora que marcou as artes plásticas pernambucanas na década 1960 e 1970 e pertenceu ao grupo internacional Phases, continuando a sua produção ainda nos dias de hoje; 12) Oriana Duarte, artista plástica da recente geração, utiliza-se da instalação e de linguagens plásticas mais contemporâneas tendo representado Pernambuco na Bienal de S. Paulo este ano; e 13) Guita Charifker, pintora e aquarelista reconhecida, foi aluna de Abelardo da Hora no Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife em 1953 e a partir dos anos 1960/1970, reconhecida não só em Pernambuco como em todo país e estrangeiro.

As entrevistas tiveram a duração de aproximadamente 60 minutos, à exceção das entrevistas com Oriana Duarte e Christina Machado que aconteceram num período de tempo de aproximadamente 90 minutos, e todas decorreram de uma forma gratificante, as entrevistadas não só se mostraram disponíveis como foram cooperantes com o trabalho mantendo uma conversa aberta, disponibilizando dados e material referente aos seus trabalhos e ainda indicando e estabelecendo contatos para outras entrevistas, fazendo jus à calorosidade e acolhimento pernambucano e brasileiro.

Procedeu-se à análise das entrevistas com o objetivo de conhecer os processos de construção de identidade feminina em articulação com o papel de artista plástica. Para isso, foram construídos três quadros de análise: quadro I - senso de identidade (visões positivas): neste quadro foram retiradas das entrevistas algumas categorias positivas (identificadas pelas entrevistadas como elementos que contribuem para uma auto-imagem e um conceito de feminilidade positivos) relativamente à visão de si mesma, à visão do meio artístico, e à

visão da mulher de sucesso no meio artístico (aquela que obteve reconhecimento e mérito no mundo da arte através de críticos, marchands, e outras entidades provedoras da legitimação da obra); quadro II - senso de identidade (visões negativas): aqui as categorias se apresentam como dificuldades e/ou impedimentos, barreiras para a construção de uma identidade artística e feminina positiva referente a si, ao meio e à mulher de sucesso; e quadro III - processos contribuintes para a construção de identidade detectados no relacionamento familiar, nos relacionamentos de escolha própria e na formação acadêmica e experiência profissional. Dentre as categorias podemos destacar: a feminilidade referente ao paralelo criação plástica/maternidade e à realização pessoal como mulher; o uso ou não do atributo da sedução por parte da artista; a existência ou não existência de discriminação sexual no meio artístico e familiar; a abertura ou não do mercado de trabalho para as mulheres artistas; o estabelecimento da articulação dos diferentes papéis femininos (mãe, esposa, artista etc); as opções de vida tomadas que interferiram ou interferem na atividade artística; a arte como necessidade vital, os estímulos ou as barreiras à construção da carreira artística, entre outros.

Recorreu-se também às histórias de vida como fonte de informação complementar, memórias, experiências e percursos que contribuíram como pontos de referência para dar sentido ao estudo do processo de construção de identidade artística feminina.

Foi ainda utilizada a pesquisa bibliográfica e documental e a análise de conteúdo de conceitos normativos (encontrados em doutrinas religiosas, educativas, jurídicas etc) que contribuíram para a formação da dicotomia feminino/masculino; e análise das ideologias de gênero relacionadas com as atividades artísticas e atividades culturais no contexto histórico pernambucano.

CAPÍTULO II

A MULHER E A ARTE: de Musa a Criadora

1. A Genialidade e a Arte – O Conceito de Gênio como um Conceito Masculino

O conceito de gênio no mundo da arte constituiu-se um dos fatores de maior impedimento à inserção da mulher no seio da criação artística. Com sua origem no século XIX, este conceito tem estado presente na formação de preconceitos e ideologias que contribuíram para a estruturação binária (feminino/masculino) do universo artístico, até aos dias de hoje.

Oriunda da antiguidade clássica, a palavra arte tem a sua raiz no latim (*ars*) e no grego (*techné*) designando a ordenação, ou o conjunto de regras segundo as quais uma atividade humana era direcionada (Chauí, 2001). Desta definição provêm a identificação de arte com técnica, e todas as expressões daí decorrentes como por exemplo: “a arte de bem fazer”; “a arte da guerra” etc, que são, ainda hoje, comuns na nossa linguagem.

Com Platão, Aristóteles e outros pensadores da antiguidade clássica foram surgindo algumas classificações que distinguiam as artes ou técnicas entre si, mas, segundo Chauí, é no século II d.C., com o historiador romano Varrão, na sua obra *As núpcias de mercúrio e filologia*, que terá origem a classificação que se fará presente até ao século XV. Esta classificação vai distinguir entre artes liberais e artes servis, ou mecânicas, baseando-se na sociedade escravagista da época, onde todo o trabalho manual era desprezado e executado pelos escravos e servos. Assim, as artes liberais (retórica, lógica, música, etc) eram

consideradas superiores e somente eram destinadas aos homens livres, enquanto que as artes mecânicas ou manuais (arquitetura, pintura, tecelagem, olaria, etc) se destinavam aos trabalhadores manuais e eram consideradas inferiores. Esta hierarquia das artes vai ser corroborada posteriormente, durante a Idade Média, por Tomás de Aquino (Chauí, 2001), que, alegando a superioridade da alma em relação ao corpo (pois a alma é livre, imortal e transcende o corpo, ela é espiritual; e o corpo é material, é passivo em si mesmo, é instrumento, ainda que indispensável, da alma), vai distinguir entre artes que dirigem o trabalho da razão e artes que dirigem o trabalho das mãos, sendo as primeiras superiores às segundas.

Só com a Renascença as artes mecânicas vão iniciar a luta pela sua valorização, em parte como consequência da valorização do corpo pelo humanismo. Esta luta se intensifica à medida que com o tempo, e o aparecimento do capitalismo, o trabalho passa a ser visto como fonte de riqueza e conseqüentemente como algo digno de valor.

Mas é somente a partir do século XVIII que, segundo Chauí, as artes ditas mecânicas vão ser distinguidas mediante a sua finalidade dando origem à classificação que ainda hoje conhecemos: as belas-artes e as artes do útil. As artes começaram a ser distinguidas pelo seu fim: as artes que têm como objetivo a utilidade para os homens, como o são a agricultura, a medicina, a culinária, o artesanato etc; e as artes cujo fim é o *belo* como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, a poesia, etc. Emanuel Kant, em 1790, na sua obra *Crítica do juízo*, vai definir o *belo* como “...a forma de finalidade de um objeto enquanto é percebida nele sem a representação de um fim”, ou seja ele é uma finalidade sem fim, sem uma utilidade, sem que seja moral (Lalande, 1999, p. 124).

Esta distinção das artes conduzirá então a uma identificação da técnica com as artes do útil separando-as da arte do *belo*. A técnica pertence ao âmbito da instrumentalidade, da

estratégia para conseguir realizar algo, enquanto que a arte é concebida como sendo uma ação espontânea e individual ligada à sensibilidade e fantasia (imaginação) do artista, tendo por finalidade o *belo*; nascia, assim, uma nova concepção de arte. O artista agora é valorizado como sujeito criador, dotado de *inspiração* - algo especial e divino que o impele à criação da obra de arte. Ao contrário do técnico, que é um mero executante de regras, o artista é agora visto como *gênio* criador.

Segundo consta no *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, de Lalande, gênio é:

“A . o fundo do caráter ou do espírito, a natureza de um ser (cf. natura, nasci, assim como genius, ingenium, generare) frequentemente considerada como uma espécie de espírito interno e tutelar ou como a inspiração do eu profundo....

B. Dons do espírito naturais e eminentes dando àquele que os possui felizes inspirações....

O genius, em Roma é uma espécie de anjo da guarda que nascia com cada mortal e com ele morria, depois de o ter acompanhado, ter dirigido suas ações e velado pelo seu bem estar durante a sua vida (HORÁCIO, Epístolas, II, 2, 187; TIBULIO, IV, 5)....

O gênio no sentido B, parece, portanto, ter sido entendido em primeiro lugar, como um ser exterior ao homem, inspirando-o como a musa inspira o poeta” (1999, p. 442)

O conceito de gênio, o artista criador inspirado, acarreta em si uma carga mística que nos reporta ao antigo mago, e à dimensão religiosa da arte. Desde a antiguidade as artes fazem parte dos rituais e são atividades de culto: o semear, o colher, o dançar, o cantar, o pintar, são atividades técnico-religiosas. As artes que hoje conhecemos como belas-artes (a pintura, a escultura, a arquitetura, etc) eram, como já vimos anteriormente, na sua origem, artes servis e técnicas que nasceram nesta envolvente mística, este legado vai atribuir à obra de arte um caráter de singularidade, unicidade conhecido como *aura*. A *aura* confere à obra de arte a qualidade de transcendência porque a distancia da realidade, elevando-a a um nível de objeto de culto, algo irrepetível e de certa forma eterno. O Romantismo, no século XIX, vai restituir à obra a sua *aura* através do atributo do *belo*. A obra de arte não é mais

imitação (mimetismo do mundo natural) mas passa a ser definida como criação, transferindo o valor, anteriormente atribuído à qualidade do objeto imitado, para o sujeito criador, o gênio criador e sua imaginação criadora. É a *inspiração* que é responsável por impelir o artista a exteriorizar a sua subjetividade (sentimentos, emoções, interpretações pessoais da realidade ao invés de representações da mesma). A realidade artística distancia-se da realidade natural, torna-se produto puramente humano e espiritual e não mais imitação da natureza. Fruto da livre fantasia do artista, o gênio criador assemelha a sua atividade à ação criadora de Deus. Esta concepção de arte é correspondente, segundo Chauí, ao momento em que a filosofia separa o homem da natureza. Em Hegel (1770/1831), a obra de arte é vista, por exemplo, como produto do espírito oposta à passividade e causalidade mecânica da Natureza:

“Mas, contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das idéias que perpassa pelo espírito do homem é melhor e mais elevada do que a mais grandiosa produção da natureza, justamente porque essa idéia participa do espírito porque o espiritual é superior ao natural” (Hegel, 1999, p. 27).

O belo como finalidade da atividade artística vai elevar a arte ao domínio do espírito tornando-a hierarquicamente superior às artes úteis ou técnicas. Os dons, a inspiração são atributos do gênio, e a genialidade torna-se condição *sine qua non* para a criação da obra de arte. Como refere Hegel (Hegel, 1999, p.276) o talento por si só, sem o gênio não ultrapassa os limites da habilidade exterior.

Mediante este contexto artístico, onde o gênio conferia o grau de valorização ao artista e à obra, a pintura histórica, mitológica ou religiosa ocupavam o primeiro lugar nas artes visuais enquanto que o artesanato era remetido para a condição de inferioridade, sem

valor como arte. As idéias, a imaginação e os projetos eram mais valorizadas do que a execução, a manualidade.

Esta nova concepção da arte vai também atribuir ao público um papel imprescindível no juízo da obra, ou seja, no reconhecimento da obra como *bela*. Surge, então, um novo conceito no mundo da arte desenvolvido por Kant na obra *Crítica do Juízo* (1790): o conceito de *juízo de gosto*. Com estes novos conceitos relacionados com a arte - o de *gênio criador* e *inspiração* relacionado com o artista, o de *belo* relacionado com a obra e o de *juízo de gosto* relacionado com o público -, estão criadas as bases para uma nova disciplina filosófica que se desenvolverá a partir de então, com a finalidade de estudar as questões da arte e que será conhecida como estética. Desenvolvida nos séculos XVIII e XIX, a estética institui alguns pressupostos relativamente à arte. Ela parte do princípio que a arte é produto da sensibilidade, da imaginação e da inspiração do artista, e o seu fim é a contemplação. Por parte do artista essa contemplação, constitui-se na busca do *belo*; por parte do público, encontra-se no juízo do valor da obra como *bela*, e esse *belo* é valor universal muito embora a obra seja particular, visto que sem conceito (sem provas ou inferências) ele provoca uma impressão, uma emoção estética, uma satisfação de espírito no homem.

Toda esta envolvente filosófica do mundo artístico e estes novos conceitos de valor relativos à arte remeteram a mulher para fora da esfera artística. Os atributos femininos requeridos da mulher nessa época eram totalmente opostos aos que constituíam a qualidade de gênio. A sexualidade feminina achava-se ligada a conceitos como o da passividade, da imitação, da reprodução, que colocavam a mulher fora do conceito de genialidade, que por sua vez estava imbuído de valores como a atividade, a imaginação, a produção, que estavam ligados à sexualidade masculina. O gênio surge assim como um conceito

masculino privando a mulher do mundo da arte. Aos homens cabia a criação das obras de arte enquanto que às mulheres cabia a “criação” dos filhos. As mulheres que revelavam gênio eram consideradas anormais e traidoras da vocação doméstica (Higonnet,1994). O conceito de gênio atribuía identidades culturais opostas ao homem e à mulher baseadas nas diferenças biológicas, que contribuía para a dicotomia de gênero, que por sua vez tornava quase impossível a entrada da mulher para o mundo das artes independentemente dos seus talentos habilidades, e até aspirações.

Segundo Anne Higonnet (1994, p.305), a maioria das mulheres que, durante o século XIX, possuíam vocação artística enveredava por caminhos do domínio privado sem prestígio cultural, onde se sentiam mais confiantes e sem resistência ou rejeição social.

As mulheres de classes mais abastadas (classes média e alta), na Europa e nos Estados Unidos, dedicavam-se na sua maioria à pintura e música amadoras. Aprendiam a tocar piano ou violino, a cantar, a desenhar e a pintar aquarela. Estas habilidades faziam parte da sua educação, não no âmbito da arte como criação, mas no âmbito das artes de recriação que, acreditava-se, desenvolviam a sensibilidade feminina e tornavam a mulher mais atraente (tendo em vista o casamento).

A pintura e a música amadoras reproduziam no mundo feminino os valores culturais instituídos na época, contribuindo para a efetivação da identidade cultural dicotômica feminino/masculino. As suas pinturas representavam ambientes domésticos e cenas da vida privada, ou seja, do recôndito feminino. Ao contrário dos valores artísticos difundidos na época, no mundo da arte do *belo*, as mulheres que pintavam faziam-no numa perspectiva mais artesanal sem preocupações de ordem estética, não buscavam um estilo ou temas próprios, e tampouco produziam em função do mercado da arte. Elas eram mais, segundo Higonnet, executantes (técnicas) do que autoras (gênios criadores). Os seus trabalhos eram

desprovidos de valor formal, intelectual e econômico. Eram trabalhos de aparência frágil executados em papel e de pequenos formatos, eram imagens que pertenciam ao cotidiano feminino e à história familiar, e o seu significado era dependente do contexto doméstico e das outras imagens, não possuindo nem pretendendo possuir autonomia.

As mulheres das classes mais baixas (classe média baixa e classe trabalhadora) com vocação artística, necessitavam ganhar a vida, o que as direcionava pelo caminho do artesanato e das artes decorativas. Alguns trabalhos artesanais eram considerados respeitáveis e adequados ao mundo feminino. Eram trabalhos aborrecidos e mal pagos, mas não exigiam força física, e eram executados em ambientes adequados (oficinas femininas ou mesmo em casa). De entre esses trabalhos podemos citar, segundo Higonnet: a pintura de papel de parede, a pintura de porcelana, a criação de padrões para têxteis e a coloração à mão, a produção de flores artificiais, a gravura e a miniatura. Estas atividades estavam entre as poucas que podiam conciliar a questão do sexo e da classe social com o meio de subsistência necessário a estas mulheres, que terminaram transformando ocupações em profissões.

Quanto à carreira artística, no mundo da música, dança e teatro, à mulher só era permitido singrar como intérprete mas nunca como criadora, ou seja como compositora, autora ou coreógrafa, pois este era o domínio do gênio criador que estava vinculado unicamente ao universo masculino. Assim, podemos constatar que os valores hierárquicos que atribuem posições dicotômicas entre o universo das idéias (ligado ao espírito e à mente) e o universo da execução (ligado à matéria e ao corpo) são paralelos aos valores que estabelecem a dicotomia masculino/feminino: ao homem é legado o mundo das idéias e à mulher é designado o mundo da execução, e conseqüentemente o mundo masculino da arte é superior ao seu homônimo feminino.

2. O Ensino da Arte no Feminino

2.1 Do amadorismo no lar à feminilidade “pública”

O equilíbrio da sociedade do século XIX estava assente, principalmente nas classes sociais mais abastadas, na divisão de tarefas entre homens e mulheres. À mulher estava designada a incumbência do lar, e toda a ocupação que desvirtuasse essa missão, trazendo-a para o exterior, constituía-se elemento de ruptura, suscitando polêmicas entre os discursos mais conservadores e os que apoiavam a inserção das mulheres no mercado de trabalho e no ensino.

No entanto, a necessidade de gerar renda, e o aparecimento da industrialização e do capitalismo, levaram as mulheres de classes sociais mais baixas a procurarem empregos fora do lar. Há já muito tempo que as mulheres de classes sociais mais carentes e ligadas a meios artesãos, participavam das oficinas familiares (Higonnet, 1994), mas agora elas se viam obrigadas a competir por esses lugares no mercado de trabalho. O trabalho, que em tempos anteriores era herança familiar, agora só poderia ser alcançado através da competição no mercado de trabalho. Essas circunstâncias geraram concorrência, o que, por sua vez, conduziu à necessidade, por parte das mulheres, de formação com reconhecimento oficial. Por outro lado, também começaram a ter aspirações às ditas artes maiores, o que seria impossível se elas não tivessem acesso às instituições culturais masculinas. No final do século XIX, por toda a Europa e Estados Unidos, se levantaram, segundo Higonnet (1994), debates sobre a admissão das mulheres nestas instituições. Os discursos dos conservadores declaravam que o lugar da mulher era exclusivamente o lar, enquanto que os discursos apologéticos da inserção da mulher nas instituições culturais defendiam que

existia um número de mulheres ao qual não seria permitido o luxo de ficar em casa, devido à condição financeira, e que, mediante estas circunstâncias, a educação artística era a que conseguia um maior compromisso entre a feminilidade e a saída das mulheres para o mercado profissional, ou seja a formação artística não prejudicaria a feminilidade requerida da mulher.

Surge, então, em França no ano de 1803, a primeira escola pública de arte para mulheres, a *École Gratuite de Dessin pour les Jeunes Filles*, fundada em Paris por duas mulheres e que serviu de modelo para outros países. Nesta época, Paris era a capital do mundo da arte; por conseguinte, todas as mulheres que no final do século XIX, na Europa e Estados Unidos, se tornaram pintoras haviam estudado lá. Em 1869, contavam-se cerca de 20 escolas, deste tipo, em Paris (Higonnet, 1994). Nestas escolas ensinava-se o desenho básico e orientava-se as mulheres para as artes artesanais. A arte também passou a fazer parte do programa escolar feminino das escolas públicas.

É, no entanto, evidente que, apesar da abertura do ensino das artes para o mundo feminino, este ensino perpetuava ainda os estereótipos da dicotomia feminino/masculino. A preparação dada às mulheres era diferente da preparação masculina: os horários eram diferentes, dispunham de menos professores, não era permitido trabalhar o nu e estudar anatomia. Apesar de terem acesso às exposições (depois dos trabalhos serem aprovados por um júri), no prestigiado *Salon* que se encontrava debaixo da égide da *Académie des Beaux-Arts* (segundo Higonnet, em 1900; 21,2% dos trabalhos expostos eram de autoria feminina), o acesso feminino à *École des Beaux-Arts*, que era, na época, a mais prestigiada escola de artes, ainda era interdito.

Por estas razões, as mulheres se vão juntar para lutar em prol destes direitos e, em 1881, Mme. Leon Bertaux, escultora e educadora, funda a *Union des Femmes Peintres et*

Sculpteurs. Esta união vai empreender os seus esforços na luta pelo ingresso das mulheres na Escola de Belas-Artes de Paris, e em 1896 a vitória é alcançada. Ainda assim as mulheres continuavam sem poder assistir às aulas de modelo nu e estavam impedidas de participar no prêmio mais importante da escola, o *Pris de Rome*. Se, por um lado, esta foi uma grande conquista, por outro, o seu valor já não era tão fundamental, como parecia ser, para a independência feminina no mundo profissional das artes.

O contexto sociocultural do final do século XIX é ambivalente no que se refere à inserção feminina no mundo das artes. De um lado, temos uma época favorável à afirmação das mulheres no mundo artístico pelo surgimento de oportunidades geradas por movimentos opostos aos valores estabelecidos. Os grupos de vanguarda motivados pelo individualismo proporcionavam a auto-afirmação dos grupos sociais marginalizados. No seio do mundo das artes começaram a emergir diferentes definições de valor artístico concorrentes entre si, gerando diferentes movimentos opostos dos valores oficiais e instituídos, que promoviam seus ideais na busca de uma auto-afirmação e consagração no meio artístico desacreditando os valores instituídos e, por conseguinte, a tradição. Este clima de revolução e mudança foi propício à entrada das mulheres no universo artístico.

Por outro lado, apesar do inegável valor que teve a conquista das mulheres no acesso à escola de Belas-Artes, essa vitória já não significava muito na legitimação da arte feminina, pois o poder cultural havia sido transferido do Estado para os grupos independentes como: os galeristas privados, as exposições independentes e os movimentos de vanguarda. Neste novo universo das artes, majoritariamente masculino, em constante mobilidade, egocêntrico e por vezes agressivo, a mulher, que havia construído sua identidade em cima de valores como a segurança, a constância e a discrição (a

invisibilidade), continuava desfavorecida. O Estado não podia mais oferecer proteção, segurança e legitimação para a mulher no meio artístico.

2.2 Preços e caminhos alternativos para a realização feminina nas artes.

Segundo Higonnet (1994), as mulheres com pretensões no meio artístico vão, então, recorrer a estratégias, caminhos alternativos para tentar alcançar o reconhecimento nas artes.

O universo artístico era predominantemente masculino, e o artista homem ainda continuava a ser um recurso para a mulher artista. Muitas vezes ela se encontrava dependente de um artista que a introduzisse no meio artístico. No século XIX, a maioria das mulheres que se fizeram presentes no mundo das artes estavam vinculadas a uma figura masculina proeminente na arte. Na maior parte das vezes essas mulheres ou foram modelos, ou companheiras, ou discípulas desses artistas (Higonnet, 1994), como por exemplo: Berthe Morisot, pintora (1846-1901), posou para o seu colega Edouard Manet, e Carlota Grisi, bailarina, foi amante do coreógrafo Jules Perrot, dentre outros casos. A decisão pela carreira artística e a associação a homens conceituados no meio das artes custava, muitas vezes, o alto preço da boa reputação, principalmente para a mulher que posava para o artista plástico, que era tida como prestadora de favores sexuais, e mesmo as demais associações (discípula, companheira, etc) sempre eram vistas com “maus olhos” pela sociedade, sempre como se tratasse de uma troca de favores nessa área. E ainda corriam o risco de que o seu trabalho não tivesse crédito, pois, muitas vezes, o público atribuía a inspiração e até a própria execução ao artista masculino com quem estava associada.

O alcance de prestígio no campo das artes plásticas, mais concretamente no domínio da pintura e da escultura, ou seja das artes maiores, tinha para a mulher um preço elevado: não somente prejudicava a sua reputação, como já vimos, como também perdia o conforto e segurança inerentes à identidade feminina, traduzindo-se muitas vezes em sacrifícios de ordem pessoal (rejeição familiar, por exemplo); e ainda tinha de se conformar às convenções artísticas do mundo masculino: as mulheres reproduziam as imagens do feminino criadas pelo homens.

Mulheres como Mary Cassat e Berthe Morissot, pintoras importantes do final do século XIX, conseguiram compensar a audácia da sua carreira pintando temas femininos da tradição da pintura amadora, e levando uma vida privada típica de classe média. O segredo do sucesso de algumas mulheres na carreira artística residiu não tanto na ruptura com os conceitos de feminilidade existentes na época, mas com a capacidade de não comprometer esses valores, mantendo-se na fronteira entre as artes maiores, com uma carreira profissional, e as artes menores, mantendo o contato com a tradição amadora e as profissões artesanais. Ou seja, mantinham uma posição “em cima do muro”, enveredavam pelas artes como profissão mas mantinham-se em segundo plano, optando ou por temas relacionados com o universo feminino, ou optavam por carreiras alternativas no mundo das artes, evitando assim o confronto e reproduzindo a dicotomia dos universos feminino/masculino no mundo da arte.

Ao contrário dos homens, as mulheres levavam para a carreira profissional a sua vida privada, e isso transformou-se muitas vezes em alternativas para alcançar um lugar legítimo no mundo da arte. Temos o exemplo das artes de decoração: a mulher fez a fusão entre as artes maiores como a pintura, a arquitetura, produzidas no universo masculino com as artes menores e artesanais, típicas do universo feminino, produzindo uma arte de compor

estes elementos que a projetaria profissionalmente no exterior sem se desvincular do meio que lhe era próprio, o lar. As mulheres encontraram nas carreiras periféricas das artes o território que podiam explorar sem ter que, necessariamente, quebrar as regras. Temos como exemplos: Beatrix Potter, com a ilustração (Inglaterra, 1866/1943); Gertrude Jekyll com o paisagismo (Inglaterra, 1843/1932); Maria Bashkirtseff, escrevendo sobre arte (Rússia, 1859/1884); Ann Jameson, historiadora de arte (Inglaterra, 1784/1860); e ainda podemos citar Rose Bonheur que se especializou na pintura de animais, tema pouco comum na época, mais ligado à pintura amadora.

Quando a mulher se arrojava não somente na aspiração a uma carreira no mundo das artes como ainda no seu comportamento, desvinculando-se da imagem conceitual feminina instituída na época, o preço podia tornar-se insuportável. Foi o caso de Camille Claudel (1864/1943) decidida por uma carreira tipicamente masculina, a escultura, teve ainda a ousadia de ser modelo do famoso escultor August Rodin e de se declarar sua amante. As consequências foram drásticas: abandonada por Rodin e com sua carreira travada por seu irmão, o escritor Paul Claudel, perdeu a razão e foi esquecida da história da arte até há pouco tempo.

Apesar das vitórias alcançadas na abertura do mundo artístico para a inserção feminina, o preço para estas mulheres, no final do século XIX, ainda era alto.

2.3 A imagem e aparência na construção da identidade feminina

Desde sempre que a mulher aparece representada nas artes plásticas. Pinturas e esculturas dão-nos a conhecer a imagética masculina acerca da mulher. Mãe, figura etérea e musa inspiradora, ou figura perversa e erotizada, a mulher sempre se afigura através do

olhar masculino, muito mais voltado a exorcisar o seu imaginário do que a representar uma realidade social. A mulher simbólica criada pelo próprio homem é compatível com o universo misógino: não confronta, perpetua o lugar feminino instituído e expulsa a mulher de carne e osso de ter acesso à realização pessoal fora dos trâmites dos limites do lar impostos pelos homens. A mulher mãe (a madona) é representada exaltando a sublime tarefa feminina, pretendendo-se conquistar a submissão e a conformação da mulher ao lar e à sua maternidade. A igreja católica assume uma postura representativa neste discurso, quando, a partir da contra-reforma, institui a celebração do culto a Maria, tentando manter firme o arquétipo feminino da mulher mãe, submissa e vinculada ao lar. Estas mulheres que representavam o modelo de comportamento normal eram representadas como admiráveis e felizes. Por outro lado, surgem também as representações da mulher como sedutora, símbolo da tentadora perversão, a mulher como possuidora de um poder de sedução inebriante capaz de enlouquecer qualquer homem. Elas representavam o modelo de comportamento desviante e apareciam com a imagem de depravadas, as prostitutas. As mulheres trabalhadoras, ativistas e as mulheres de cor eram representadas como ridículas, miseráveis e castigadas. Ao mesmo tempo, a figura da musa, que se apresenta como uma figura alegórica, vazia e abstrata, era a representação de uma idéia (como a liberdade, a república, etc) mais do que a representação de uma entidade feminina.

Todas estas imagens produzidas em grande número durante o século XIX, na arte, vão contribuir para a construção da identidade feminina. Esta estreita ligação entre a imagem e a identificação do feminino dá à aparência um lugar privilegiado na construção da identidade feminina. A cultura visual foi muitas vezes responsável pelo significado de ser mulher.

Com o desenvolvimento tecnológico do século XIX, a popularização da gravura e o aparecimento da fotografia, a imagem passou a ser um veículo de comunicação de fácil acesso, até para as mulheres. Gravuras, fotografias e revistas femininas divulgavam o tema da mulher contemporânea visando um novo público, o mundo feminino. A produção feminina de pequenas pinturas e ilustrações que faziam parte do dia a dia da mulher deram lugar a estas novas imagens industrializadas. A mulher havia sido identificada como alvo, ou seja, como mercado específico. Empresas de vestuário e editoriais produziam figurinos de moda induzindo as mulheres à compra dessas imagens e desses figurinos, criando na mulher um ideal de feminilidade a alcançar construído com base na aparência. A mulher foi transformada em artigo comercial e passou da produção artesanal do interior do lar para a condição de consumidora fora do lar. A publicidade ligava a imagem feminina a um tipo de mulher ideal passível de ser alcançado através da aquisição de objetos e de aparências.

Este fenômeno social teve repercussões no universo feminino das artes. O culto da imagem na construção da identidade feminina levou ao interesse, por parte das mulheres, no campo das artes. Segundo Higonnet, um grande número de mulheres, no decorrer do século XIX e à medida que a imagem se tomava mais importante para a sua identidade, enveredaram por profissões artísticas.

2.4 conclusão

Podemos vislumbrar desde já que o universo artístico se começou a configurar, a partir do século XIX, como propício à aderência feminina. Como nos foi dado analisar, através de determinados fatores, as artes passaram a ter um tipo de identificação com a feminilidade. São eles, a título de conclusão:

1. A necessidade de inserção da mulher no mercado de trabalho, por parte das classes mais baixas, levando ao “êxodo” feminino do lar, fez com que o mundo das artes, concretamente as artes artesanais ou “menores” e as artes amadoras, se tornassem, no século XIX, a alternativa viável e mais adequada à inserção da mulher no espaço público. No entanto, mantinha-se o binômio feminino/masculino através da vinculação da mulher às artes menores, ao amadorismo e ao papel de mera executante, enquanto que ao homem se vinculava a imagem de arte como genialidade, concedendo-lhe automaticamente o estatuto de superioridade. Acrescentando ainda o fato de que a aventura feminina no mundo das artes do *belo* dependia, na maioria das vezes, do apadrinhamento masculino para legitimação e inserção nesse mesmo meio.

2. Paralelamente, nas classes mais abastadas, a arte se apresentava como atributo de feminilidade e, por isso, elemento integrante e fundamental da educação feminina, mais uma vez como instrumento de reprodução da dicotomia feminino/masculino. A educação artística visava desenvolver a sensibilidade feminina tendo em vista o casamento e a manutenção do seu *status* social, não tendo como finalidade a ruptura dos valores tradicionais, mas a reprodução deles.

3. É ainda de destacar outro fator de identificação do feminino com a arte: o culto da imagem e da aparência na construção da identidade feminina.

Estava assim criado o cenário propício à aventura feminina no mundo das artes. Ainda que, durante muito tempo, esta inserção feminina representasse apenas a manutenção dos valores dicotômicos que sustentavam o binômio do masculino/feminino, ela abriu portas para novos horizontes de atuação do sujeito feminino favoráveis à mudança desses mesmos valores.

CAPÍTULO III

O BRASIL, A ARTE E A MULHER

1. A Arte Importada e as Elites Dominantes

Enquanto Brasil colônia, a arte e o desenvolvimento intelectual não foi fomentado por Portugal, a quem não interessava investir na criação de estruturas de desenvolvimento cultural, pois poderia colocar em risco a sua dominação. A importação da arte europeia e dos valores culturais do velho mundo assegurava a dominação das elites, instituía uma cultura “erudita” que ratificava a “superioridade” das classes dominantes. Essa dependência cultural da colônia, que lhe era tão conveniente, se estabeleceu primeiramente com os jesuítas que arduamente se empenharam na sagrada tarefa de evangelização de uma gente selvagem “sem fê, sem lei e sem rei” (Chauí, 2000, p.65), introduzindo a cultura ocidental através da catequese e do ensino, que promovia a manutenção do poder do colonizador e das elites dominantes “naturalmente” superiores.

Apesar das suas eruditas origens, a arte importada da Europa e desenvolvida no Brasil até ao século XVIII era dotada de um caráter rústico e autodidata, em grande parte por causa da não existência de ensino acadêmico e pelo fato da execução estar a cargo de gente da terra, mestiços autodidatas, que davam forma aos conceitos estéticos europeus através de materiais locais e com fins religiosos (Lopez, 1997b).

A vinda da corte com D. João VI para o Brasil em 1808, trouxe também algumas mudanças no panorama cultural. A instalação da corte no Rio de Janeiro promoveu a cidade a capital e centro cultural do Brasil. As necessidades culturais de manutenção do *status* e do

luxo da corte fizeram com que a sociedade carioca se refinasse e se tornasse mais sofisticada. Nascia então a Imperial Academia de Belas Artes, juntamente com a Biblioteca Nacional e a Academia de Medicina e a imprensa.

Em 1816, a Missão Artística francesa instalou-se no Brasil trazendo consigo os valores estéticos do neoclássico. Estes novos valores, que se alicerçavam na estética clássica (grega e romana), eram opostos ao exagero e sumptuosidade do barroco e mais ainda a toda a arte que não resultasse de um aprendizado erudito e acadêmico, característica da arte barroca brasileira executada por autodidatas que não possuíam instrução acadêmica.

Se a arte que se exercia no Brasil já não era uma arte que se identificasse com as raízes populares brasileiras e sim com os valores do velho mundo, agora mais ainda ela se distanciará do povo para pertencer exclusivamente às elites. Retirando o valor de arte à execução popular, a arte fica vinculada somente às elites dominantes europeizadas que tinham acesso à Academia de Belas Artes. A arte é objeto de consumo de luxo e demarca a distância social entre as classes.

Daí advem toda uma tradição de vinculação da arte (as artes do *belo*) às elites sociais, da qual ainda hoje podemos perceber vestígios na sociedade. É comum perceber o consumo de arte como luxo e símbolo de *status* relacionado com as classes sociais mais abastadas. É também comum perceber nestas classes uma tendência a incluir a arte (a música, o ballet, a pintura etc) na educação dos jovens, principalmente nas moças, como demarcação da diferença de classes. E ainda podemos apontar a questão dos custos destas atividades (ensino e materiais), que, regra geral, assumem valores elevados para o nível de vida médio do país, mantendo este vínculo.

Às classes menos abastadas se associa mais o artesanato e as atividades manuais menos valorizadas e tidas como artes menores não fomedoras de *status*, vestígio ainda da

sociedade escravista que desvalorizava o trabalho manual. Estas atividades estão relacionadas ao conceito de útil, constituindo ainda, em alguns casos, fonte de rendimento para estas classes.

2. Transição de Século e Mudança de Valores Estéticos

O academismo vai dominar o panorama artístico brasileiro até finais do século XIX, mantendo o ideal europeu como paradigma das artes no Brasil. Detentor do poder de legitimação da arte, e defensor dos cânones estéticos europeus, o academismo promovia uma arte desvinculada da cultura brasileira e arraigada a rigorosos valores estéticos defendidos nas academias de Belas Artes européias. O artista brasileiro via o domínio da técnica da academia como forma de ascensão aos padrões universais da arte e conseqüentemente de afirmação nacional. O academismo garantia a dominação ideológica da visão colonizadora, atribuindo à Europa o papel de progenitora da arte e da cultura civilizada.

Na transição de século, o contexto artístico internacional sofre mudanças que vão alterar profundamente o panorama das artes no Brasil, juntamente com toda a conjuntura social brasileira de final de século.

A partir 1831/40, segundo Luiz R. Lopez (1997b), o café passou a ser o principal produto de exportação. Tendo início na baixada fluminense e passando pelo vale da Paraíba, é em S. Paulo que este novo investimento agrícola vai surtir profundas mudanças socioeconômicas que afetarão e transformarão o desenvolvimento cultural do país,

propiciando o aparecimento do que hoje nós conhecemos como Modernismo ou, digamos, o início da arte moderna no Brasil.

Apresenta-se-nos de maior importância abordarmos o surgimento do modernismo no Brasil, pois foi neste contexto de mudança que as mulheres começaram a se destacar no panorama artístico nacional, concretamente com Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Quando a monocultura cafeeira passou para o oeste paulista, passou por uma transformação nos processos de produção. Desde o início da produção que se compreendeu que a utilização de mão de obra escrava não era rentável em termos de capitalização. A abolição do tráfico de escravos em 1850 encareceu o escravo e deixou disponível o capital anteriormente investido neste tipo de compra e venda, que agora estaria disponível para investir noutros setores. É de salientar também a maior exigência para com a mão de obra, que com a revolução tecnológica e o aparecimento das máquinas, se quer especializada, o que não condiz com o trabalho escravo.

O cafeeiro paulista foi, então, o primeiro a desenvolver o trabalho assalariado utilizando mão de obra imigrante. A implantação de mão de obra assalariada foi um dos aspectos importantes para o início do capitalismo no Brasil: a utilização do imigrante facilitava a integração do café no comércio internacional. Por outro lado, o capital outrora imobilizado no “acervo” de escravos, agora estaria disponível para ser investido pelo cafeeiro paulista em setores de comércio, negócios industriais, ferrovias, bancos etc.

A monocultura cafeeira tornou-se em S. Paulo uma atividade agrocapitalista, segundo Luiz R. Lopez (1997b), que vai dar origem a uma nova classe social, a burguesia rural, que traz consigo um novo tipo de mentalidade. Interessados por política internacional, porque afetava os preços do café, a burguesia rural se mantinha informada dos acontecimentos no exterior do país. A fortuna permitia-lhes dar-se ao luxo de viajar, e

de muitas vezes educar seus filhos na Europa ou nos Estados Unidos. Deixando as suas fazendas nas mãos de capatazes, viajavam para o exterior ou iam morar na cidade, o que auxiliou na expansão do setor de serviços. Como diz Aracy Amaral (Amaral, 1975) era uma sociedade simultaneamente tradicionalista, pois, pela sua própria estrutura, estava fundada no poder latifundiário, autoritário, patriarcal, e progressista, pois estava aberta às novas idéias como a abolição, para implantar definitivamente o trabalho assalariado, e o federalismo e a república como forma de alcançar juridicamente o poder (Lopez, 1997b). Compartilhava assim as idéias novas com os profissionais liberais da cidade e com os militares, constituindo, naquela época, a elite intelectual do país.

É neste contexto, que se vai desenvolver o modernismo. Nascido no seio das elites dominantes, a aristocracia rural (Amaral, 1975), ou burguesia rural (Lopez, 1997b), e a burguesia urbana (pois constituíam o único grupo com possibilidade de acesso à informação e formação no exterior), o modernismo, segundo Aracy Amaral, vai estar assente, desde a sua gênese, em dois pilares contraditórios: por um lado, eram adeptos das mudanças estéticas radicais, por outro, estas idéias inovadoras só puderam ter lugar num grupo de pessoas que pela sua fortuna e educação tiveram acesso à informação atualizada no mundo internacional da arte; ou seja, se apoiavam no sistema tradicional de estrutura social de classes, onde governavam as oligarquias às quais pertenciam.

Na Europa, no início do século XX, o contato com diferentes culturas e novos mundos, como a cultura africana, a cultura oriental e a cultura ibérica pagã, entre outras, vai abrir o leque de referenciais artísticos e culturais. Surge o fascínio pelo exótico na arte europeia de que são exemplo as obras de Picasso e Gauguin, respectivamente com as influências da escultura africana em “Les Demoiselles d’Avignon” e a temática das indígenas do Taiti.

Desta forma a conjuntura artística internacional libera a criatividade gerando uma permeabilidade a diferentes culturas. Este novo leque de referências culturais e esta permeabilidade à diferença, vão trazer para o Brasil uma nova forma de olhar para a diversificação e especificação cultural do próprio país. Emerge uma luta entre o discurso alternativo que promove novos paradigmas para a arte brasileira e o discurso conservador e institucionalizado do academismo. O modernismo brasileiro vai lutar pela legitimação de novos valores estéticos, temáticos e formais de cunho nacional tentando romper com a cultura colonizadora. Pela primeira vez na história brasileira, segundo Aracy Amaral, a arte pretende-se divulgadora e estudiosa das tradições populares e folclóricas do país.

Os movimentos de vanguarda vão pretender um retomo à pureza das origens como processo de depuração para encontrar a verdadeira arte brasileira. Esse retomo às origens é constatado na primeira fase do modernismo através da escolha temática em Pau Brasil, nome que identifica o movimento e remonta ao descobrimento do Brasil. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, nomes proeminentes deste movimento, se propõem a redescobrir o Brasil, assumindo-o como um mundo a ser explorado, encontrando nas imagens de uma sociedade industrial nascente (S. Paulo) uma nova poesia pictórica e literária.

Posteriormente, no movimento Antropofágico, esse retorno às origens vai mais longe nas memórias do país; perscrutando o imaginário popular brasileiro, as lendas, os sonhos e os mitos, vai ao encontro de um Brasil selvagem, estranho e silencioso que nos reporta ao Brasil indígena anterior à colonização (Gotlib, 1998). Este movimento deve o seu nome à obra de Tarsila do Amaral intitulada “Abaporu”, que na língua tupi significa antropófago e que encarna os pressupostos desta nova vanguarda, ou seja, o retorno às origens indígenas para devorar a cultura colonizadora. O que outrora era heresia constitui-se agora em fundamento para uma nova arte brasileira: “ANTROPOFAGIA.

Transformação permanente do TABU em TOTEM” (*Manifesto Antropofágico*, apud Gotlib, 1998).

Os primeiros passos na direção de uma independência cultural brasileira foram dados no sentido de combater o academicismo e a sua vinculação a valores importados totalmente díspares da realidade cultural do país, buscando na diferença cultural a própria identidade. No entanto, esta busca ocorreu somente a nível temático, pois se encontrava, como já podemos constatar, estritamente ligada a toda efervescência de novas idéias que ocorreram nas artes do início do século XX, na Europa, mais especificamente Paris, onde os modernistas brasileiros iam beber das águas das novas ideologias de vanguarda artística. É verdade que a Europa continuava sendo um mito na arte brasileira, mas não podemos deixar de constatar que o modernismo, mesmo com o cordão umbilical ainda ligado àquele continente, se tornou um marco de mudança para as artes no Brasil. Segundo Aracy Amaral (1975), o desenvolvimento econômico, proveniente da monocultura do café, propiciou um avanço intelectual onde emergiram novos valores que seriam desenvolvidos posteriormente por outras gerações. Todas estas mudanças de valores no mundo das artes criaram o clima propício ao aparecimento de figuras femininas tão proeminentes dentro da arte moderna.

3. Modernidade, Mudança e Mulheres

Como podemos observar, todas as mudanças ocorridas ao longo de todo o século XIX concorreram para o aparecimento de uma nova mentalidade burguesa, que, por sua vez, foi responsável por uma reorganização dos relacionamentos familiares e do papel social da mulher e das atividades atribuídas ao universo feminino.

Com o desenvolvimento da vida urbana, despoletada primeiramente pela vinda da corte para o Rio de Janeiro e, posteriormente, em S. Paulo com o desenvolvimento econômico, e ainda acentuada pelo nascimento da República que pretendia uma capital europeizada oposta à idéia da cidade da sociedade patrimonial, as representações dos espaços passam a adquirir novos conceitos.

A rua como espaço estrutural da malha urbana, como nós hoje a concebemos, não era conhecida de um Brasil rural, do início do século XIX, estruturado em grandes extensões de terreno, onde o interior e o exterior se mesclavam em funções todas elas do âmbito doméstico, pois pertenciam a um só domínio: o do senhor, o patriarca. Os centros urbanos existentes (Wissenbach, 1998), constituíam uma continuidade do modo de vida rural onde a rua era um prolongamento da casa servindo para todo o tipo de serviços (criar animais, despejar lixo, secar roupa etc) e expressões populares (cultos religiosos, festas etc).

Nos finais do século XIX, com os sobrados urbanos que delineiam as ruas dos centros citadinos, e o surgimento das relações sociais do tipo burguês, como diz M. Angela D’Incao (1997), a fronteira entre o interior e o exterior passou a ser demarcada pela porta da casa. O exterior pretendia-se que fosse, como convinha às novas idéias civilizadoras do

final do século XIX, um lugar comum onde não caberia o prolongamento do espaço doméstico com comportamentos inadequados para os novos conceitos europeizantes de civilização (conceitos de higiene e comportamento social inspirados nos modelos citadinos europeus).

Nasce a concepção de espaço público como oposição ao espaço privado. A rua ganha, segundo D’Incao (1997), um *status* de espaço público, lugar da vida social civilizada, oposta a todas as relações e manifestações sociais tradicionais de raízes coloniais. Estão formadas as dicotomias correspondentes entre si, público/privado e rua/casa, que vão estruturar, a partir do final do século XIX, as relações de gênero e a atribuição dos papéis sociais femininos.

Segundo M. Angela D’Incao (1997), com o surgimento dessa nova mentalidade burguesa intensifica-se a distância entre esta nova elite e o povo convergindo para um processo de privatização da família. A casa passa a ser lugar privado da família e nela vão convergir diferentes domínios: o público e o privado. Os espaços vão ser demarcados mediante o âmbito de tipos de relações a que pertenciam, e supriam simultaneamente as necessidades de relacionamentos sociais públicos e privados.

Os salões e as salas de jantar, lugares de domínio público no interior da casa, abriam-se para a realização de jantares, festas e saraus. Estes espaços eram lugares de construção e manutenção da imagem pública do indivíduo masculino e feminino no seio dos relacionamentos sociais burgueses. Nestas reuniões, onde se liam romances em voz alta, se declamavam poesias, se escutava recitais de piano e canto, a presença feminina passou a assumir uma nova responsabilidade na aquisição e manutenção do *status* social da família. A mulher, agora avaliada pelos olhares críticos da sociedade, teve que aprender a se comportar em público, a ser educada.

O casamento constituía uma forma de ascensão ou manutenção do *status* familiar. No meio burguês (Maluf, e Mott, 1998), a riqueza passou a ser um critério de *status* muito mais importante do que a ascendência, a procedência do nome e parentela que proporcionavam casamentos endogâmicos característicos da aristocracia (Mello, 1997). Casamentos entre famílias ricas e burguesas garantiam o poder econômico se viabilizando como degrau de ascensão social ou garantia de manutenção do nível social e preveniam ainda contra as ameaças de desastres econômicos.

Segundo Angela D’Incao (1997), através da forma como se comportavam na vida pública, como anfitriãs dos salões, e na vida privada, como esposas e mães, as mulheres vão assumir um papel preponderante na mobilidade social da família. A imagem pública masculina, o sucesso do homem, encontrava-se dependente do desempenho do papel social feminino. A presença feminina, da mulher de elite, em certos acontecimentos sociais como os teatros, bailes, cafés, etc, passou a ter um peso importante na manutenção do *status* familiar, avaliado através do desempenho eficiente das regras de comportamento e das habilidades artísticas de entretenimento.

É, no entanto, neste final de século, ainda muito restrita a participação feminina fora das paredes do lar, limitada a este tipo de eventos sociais. Mas é no decorrer das três primeiras décadas do século XX, segundo Maluf e Mott (1998), que se vão efetuar maiores mudanças no comportamento feminino e que a aventura da presença feminina nas ruas da cidade começa a ser sentida; sendo na época atribuída a responsabilidade à existência na cidade de uma população composta por emigrantes, ex-escravos e membros das elites sociais, que faziam confluír uma variedade de experiências e linguagens novas que por sua vez propiciavam a quebra de costumes e, segundo os mais conservadores, corrompiam a ordem social. Por esta razão vão surgir os mais fervorosos discursos ideológicos por parte

dos conservadores tentando legitimar a dicotomia masculino/feminino, assente na diferença biológica entre os sexos, que justificava a divisão de tarefas e papéis sociais atribuídos a ambas as partes. Surge, então, a representação do comportamento feminino ideal como instrumento de preservação da ordem social, que se encontrava estruturada com base na divisão de tarefas entre os sexos. Exaltando os papéis de mãe, esposa e dona de casa como a missão especificamente feminina e dignificadora do seu sexo, criaram a imagem da “rainha do lar” (Maluf e Mott, 1998) que colocava a mulher no seu habitat “natural” - o lar, reduzindo assim as suas atividades e aspirações a um espaço restrito, a esfera privada.

Este discurso era legitimado pelo Estado, pela imprensa, pelo ensino e pela igreja. O código civil da República, aprovado em 1916, legitimava os diferentes papéis sociais de ambos os sexos e a superioridade masculina. Ao homem instituído como autoridade da família, foram atribuídas as funções de representação legal da família, administração dos bens comuns e dos bens particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado e o direito de designar o local de residência da família. A mulher subordinada ao homem, segundo refere M. Maluf e M. Mott (1998), era ainda considerada inabilitada para exercer determinados atos civis, o que somente era comparado aos menores de idade e aos índios.

Ao contrário da legislação de 1890, este novo código determinava que a manutenção da família era responsabilidade de ambas as partes; no entanto, a mulher casada só poderia trabalhar com autorização do marido e em caso de necessidade para o sustento familiar, o que exclui a possibilidade da mulher ter aspirações de realização profissional, vistas como impróprias e raramente autorizadas. Assim, ao homem cabia a provisão da família, o trabalho e a identidade pública e à mulher dependente economicamente de seu esposo, a identidade doméstica. Esta diferenciação de papéis

permitia a hierarquização dos mesmos: o papel masculino era mais reconhecido socialmente, conferindo ao homem poderes e direitos superiores aos atribuídos às mulheres.

O trabalho dava ao homem autonomia financeira que lhe permitia exercer o domínio no lar e assumir a responsabilidade familiar. Este conceito foi de tal forma interiorizado pela sociedade (Maluf e Mott, 1998), que quando o homem não cumpria com esta missão era considerado um fracasso e colocava em risco a sua imagem tanto no domínio público como no privado. Por outro lado, para a mulher o papel de dependente do marido provedor e, como refere M. Maluf e M. Lúcia Mott no texto *Recônditos do mundo feminino* (1998), de perdulária, ou seja aquela que gasta, passou a ser visto como símbolo de *status*, um privilégio bem visto pela sociedade e estimulado nas classes abastadas.

Todas estas mudanças de valores e representações sociais, despoletadas com o aparecimento da sociedade urbana e o surgimento da mentalidade burguesa, exigiam da mulher diferentes papéis de difícil desempenho e articulação. À mulher era requerido que fosse uma eficiente administradora do lar e das economias que o marido lhe concedia, que desempenhasse com encanto e inteligência o seu papel em sociedade, se mostrando a esposa ideal responsável pela imagem pública do esposo, ainda que sustentasse um caráter de submissão imposto pelos padrões tradicionais.

A imagem da esposa ideal surge na imprensa da época (*Revista Feminina* de Maio de 1918, citada por Maluf e Mott), revestida de qualidades como a simplicidade, a justiça, a modéstia e o bom humor, colocadas em contra ponto com as características da mulher moderna que, dizia a referida revista, era cheia de liberdades, com roupas impróprias como saias curtas e decotes, perfumadas e pintadas em excesso, com comportamentos indecorosos, “aos beijos com homens” e “postas na vida como uma figura disparate de uma paisagem cubista”. É notório o desdém pelos recentes comportamentos femininos tidos

como desviantes da ordem tradicional, comparados às novas tendências estéticas do século, também aqui referidas com desprezo, consideradas como um disparate.

A imprensa ao longo das três primeiras décadas do século XX, divulgou e promoveu concursos femininos que ilustram a quantidade de papéis e exigências feitas à mulher do início do século. A título de exemplo, temos um concurso promovido pela revista *A Cigarra* de Abril de 1922 (ano da semana de arte moderna), citado no texto de Maluf e Mott, que pretendia eleger a moça que simultaneamente possuísse mais “prendas de salão” e mais “preparo intelectual”. As candidatas seriam aquelas que:

“Têm o espírito apetrechado de conhecimentos gerais e sólidas noções de arte e literatura...as que sabem fazer pintura a aguarela ou a óleo, as que recitam primorosamente, as que tocam magnificamente piano ou violino, as que têm gosto e talento para o canto, as que dançam com perfeição, as que falam com precisão línguas estrangeiras, as que exprimem em português com correção e elegância e as que possuem variados conhecimentos de ciência.” (Maluf e Mott, 1998, p. 396)

É interessante salientar, no entanto, que este tão vigoroso interesse em promover a imagem da mulher ideal por parte da imprensa, do Estado e dos discursos conservadores, demonstra, por outro lado, que o início do século e as mudanças da mentalidade urbana trouxeram consigo uma maior possibilidade de ação feminina que ameaçava a ordem instituída e perturbava o poder misógino. A mulher começava a ser vista e começava a conquistar o espaço público. A miscegenação étnica e cultural presente no centro urbano, principalmente o paulistano, através da imigração e da afluência de informações internacionais que divulgavam a crescente participação feminina nos espaços públicos europeus e norte-americanos do pós-guerra, e o crescimento do feminismo e das suas reivindicações proporcionaram uma maior abertura para as mulheres fora do âmbito doméstico.

Por si só, a industrialização e o desenvolvimento urbano ofereciam para ambas as partes novas profissões e oportunidades de trabalho. As mulheres passaram a ter acesso a algumas profissões, ainda que o leque de escolha fosse restrito, e decorrente de uma espécie de prolongamento do papel feminino no lar para o exterior. Surgiam assim profissões de perfil feminino como professora, enfermeira, datilógrafa, secretária, telefonista, operária das indústrias têxteis, de confecções e alimentícias, vinculadas às virtudes femininas de coadjuvante.

Cabe salientar, que somente as mulheres pertencentes às elites sociais mais abastadas das grandes cidades, como S. Paulo e Rio, puderam desempenhar o papel feminino pretendido como ideal da mentalidade burguesa. Os novos padrões de comportamento, a modernidade e o progresso não foram difundidos uniformemente por todo o Brasil e em toda a população, diferiram conforme a região e o estrato social da população. Grande parte do Brasil ainda continuava estruturado com base na monocultura latifundiária. A maioria das mulheres pertencia a classes sociais menos abastadas e eram responsáveis pela provisão da família, só as mulheres das classes privilegiadas cujo casamento tinha assegurado o capital econômico, puderam se ocupar exclusivamente da educação dos filhos e da administração da casa sustentadas pelo marido como convinha a uma mulher de “boa família” e podendo também se dedicar às artes como prendas de virtuosidade.

Na maioria das mulheres brasileiras (Maluf, Mott, 1998) de classe baixa, o casamento não era comum, talvez decorrente, por um lado, da falta de recursos que não atribuía ao casamento valor como instrumento de interesses políticos ou econômicos (D’Incao, 1997) e, por outro, do fato destas classes serem oriundas na sua maioria da

população indígena e escrava onde o casamento não se revestia do conceito católico europeu.

Estas mulheres viviam relações consensuais (Maluf, Mott, 1998) onde a figura masculina efetiva no lar era muitas vezes ausente ou, quando presente, não possuía um trabalho regular que pudesse assegurar a provisão do agregado familiar. Às mulheres cabia, assim, não somente o trabalho doméstico como também o desempenho de outras atividades para subsistência. Essas tarefas eram muitas vezes pesadas, como a construção civil e a lavagem de roupa, em nada condizentes com a imagem burguesa de feminilidade; o pequeno comércio e o artesanato eram também fontes de renda. Ainda hoje podemos encontrar estas atividades ligadas à população feminina das classes baixas.

Os trabalhos manuais, como a costura e o artesanato doméstico, foram atividades promovidas no meio feminino, tanto nas classes sociais mais baixas, por ser uma fonte de renda capaz de ser executada em casa, como nas elites, por ser uma atividade que poupava os gastos ao marido provedor e ainda, muitas vezes, em caso de necessidade, se constituía em fonte de renda discreta que não expunha a família e o chefe da casa à vergonha pública. Para além de serem atividades úteis, os trabalhos manuais proporcionavam lazer e comunhão com amigas e vizinhas, que podendo dar asas à criatividade transformaram estes trabalhos em evasiva da rotina doméstica feminina.

4. A Educação como Missão Feminina

Se hoje em dia associamos o magistério ao sexo feminino, justificado em parte pela grande afluência de mulheres para candidatas à profissão, o fato é que nem sempre foi assim. Como já referimos neste trabalho, a atividade docente no Brasil foi iniciada pelos jesuítas, e por conseguinte pelo sexo masculino, entre 1549 e 1759 (Louro, 1997).

Quando e como foi, então, que a docência, mais concretamente o magistério, assumiu as vestes femininas? A resposta a esta questão torna-se relevante para o desenvolvimento deste trabalho, mediante a constatação de um elevado número de mulheres nos cursos de licenciatura em educação artística comparativamente ao número de alunos homens que o frequentam. Vários foram os depoimentos que referiram este fato, durante a nossa pesquisa, tais como: *“Na turma de educação artística, maior quantidade de mulher e menor de homem...”*; *“...licenciatura em artes, inclusive notando um contingente muito maior feminino do que masculino...”*; *“...na turma tinha um percentual maior de mulheres...”*; no entanto quando indagamos sobre o contingente feminino na antiga escola de Belas Artes a uma das artistas entrevistadas ela respondeu: *“Tinha (mulheres) mas tinha mais homens.”*. Como veremos, o universo da educação e das habilidades artísticas faz parte do imaginário de realização profissional feminino.

Com a modernização do país e o aparecimento do discurso de desenvolvimento e ruptura com o passado colonial, que manteve o Brasil como país inculto e atrasado, desenvolve-se a consciência da importância da educação. No final do século XIX o país, principalmente na zona rural, contava ainda com uma maioria da população analfabeta.

Existiam no entanto algumas escolas, mas em maior número para o sexo masculino do que para o feminino (Louro,1997). Nelas se ensinava as pedagogias, ou seja a ler a escrever, a contar, a efetuar as quatro operações e a doutrina cristã; para as meninas ainda era ministrado o ensino da costura e do bordado, e para os rapazes o ensino da geometria. Já desde 1827, segundo Guacira Louro, tinha sido legalizado o ensino das pedagogias com a lei de instrução pública, onde se nomearam por mestras senhoras dignas do cargo pela sua honestidade e conhecimento. O ensino das pedagogias era o único nível de instrução permitido ao sexo feminino na época.

O acesso ao ensino, por parte do sexo feminino, também dependia da sua etnia e classe social. Assim, por exemplo: às crianças negras era vedado o acesso à instrução; ao invés dela, as crianças aprendiam os trabalhos pesados que lhe eram conferidos pelo estatuto de escravas. Aos indígenas e à sua descendência o acesso a escolas públicas estava interdito, apesar de serem alvo da evangelização e ações de alfabetização por parte da igreja católica. As crianças de classe baixa, cujas famílias possuíam poucos recursos financeiros, estavam desde cedo designadas para a ajuda no serviço doméstico e na roça, serviços que assumiam prioridade sobre o ensino escolar. Por sua vez, os imigrantes entregavam os seus filhos para serem educados em escolas que as suas comunidades construía e que seguiam os modelos de ensino dos seus países de origem.

Eram, então, as classes mais abastadas que tinham a possibilidade de conceder às suas filhas um nível de educação mais completo. Para além do ensino das ditas pedagogias, ainda tinham acesso ao ensino do piano e de línguas estrangeiras, normalmente o francês (a França era considerado o expoente máximo de civilização moderna), e de outras artes de recreação como a pintura, e ainda ao ensino de habilidades manuais, culinárias e de administração dos criados. Todos estes aprendizados dotavam a moça com qualidades para

se tornar uma boa esposa, capaz em todos os seus papéis exigidos pela sua classe social. Muitas das vezes o ensino era ministrado por professores particulares, alguns até estrangeiros.

Estes diversos papéis atribuídos e esperados da mulher “civilizada”, que exercia agora um papel fundamental na modernização da sociedade dos finais do século XIX, fizeram atentar para a necessidade de educação da população feminina. A educação, no entanto, deveria dar mais enfoque à formação moral e do caráter, do que à instrução, pois o seu objetivo era formar as mulheres para a sua vocação “natural”: a de ser mãe e educadora dos futuros homens e mulheres da sociedade.

Desde meados do século XIX, a necessidade de professores e escolas nas províncias havia conduzido à criação de escolas de formação de professores e professoras, de onde nasceram as primeiras escolas normais. Como a necessidade residia também em escolas femininas onde somente poderiam lecionar “senhoras honestas” (Louro, 1997), o acesso às escolas normais era permitido a ambos os sexos, embora os cursos fossem ministrados em separado.

A industrialização e a sociedade urbana trouxeram para os homens oportunidades de emprego muito mais rentáveis e motivadoras do que o ensino e, por outro lado, para as mulheres, o ensino constituía uma das poucas oportunidades de carreira e de posição social fora das paredes do lar. Consequentemente, aos poucos, as escolas normais começaram a ser povoadas pelo sexo feminino e abandonadas pelo “sexo oposto”. Havia começado o processo de feminização do magistério. No intuito de justificação deste fenômeno, começou a ser adotado o discurso que promovia o magistério como uma extensão da vocação feminina da maternidade. Este discurso prevenia contra a eventual perversão do papel social feminino que agora se aventurava fora do lar e tornava justificável a saída dos

homens das salas de aula. Se agora os alunos eram uma espécie de filhos da mestra, ao magistério passaram a ser incorporadas as virtudes femininas como a afetividade, a dedicação, a paciência etc.

A grande afluência feminina e o abandono masculino nas escolas normais provocaram um outro impasse que necessitava de resolução: as escolas dos meninos tendiam a ficar sem professores. Esta situação levou a que em 1877 fosse permitida a entrada feminina no corpo docente das escolas masculinas, mas não sem algumas restrições. Eram elas: a idade das docentes tinha que ser acima de vinte e três anos, as aulas seriam mistas e só poderiam ensinar a meninos até aos dez anos de idade. Medidas de precaução contra eventuais laços de afetividade menos desejáveis.

Com o decorrer do tempo, as escolas normais tornaram-se escolas de mulheres, frequentadas por moças de diferentes origens sociais. Tinham aulas de trabalhos manuais, de piano, de música e mais tarde foram incorporadas no currículo matérias como puericultura e economia doméstica. Eram assim cultivadas, segundo Guacira Louro (1997), as habilidades manuais e estéticas que contribuiriam para a formação da mulher moderna não só como professora mas também como futura esposa e mãe.

A vocação feminina de mãe e esposa era ainda considerada primordial, o que fazia com que o trabalho fora de casa fosse concebido ainda como estado transitório, enquanto a moça era solteira ou então apropriado para mulheres sós como as solteironas ou viúvas. Segundo Louro (1997), a incompatibilidade entre o casamento, a maternidade e a atividade profissional tornou-se uma das construções sociais mais fortes na sociedade moderna que prevalecem até aos dias de hoje, como constatamos nas entrevistas efetuadas durante este trabalho.

A carreira feminina continuava assente no casamento e na maternidade, e como a carreira profissional feminina, fora dos muros de casa, constituía uma ameaça para a sociedade patriarcal, as oportunidades profissionais que surgiram foram mascaradas com as características requeridas ao sexo feminino (dedicação, abnegação, submissão etc) na tentativa de redução do risco de uma eventual inversão dos papéis sociais atribuídos a cada sexo.

Se, por um lado, existia toda esta ideologia por detrás destas novas oportunidades de carreira, por outro, esta abertura, com toda a precaução e vigilância que lhe era atribuída, se constituiu num importante avanço na aventura feminina no espaço público possibilitando-lhes alguma autonomia financeira e um grau de instrução mais elevado. Os cursos normais nos finais da década de 1930 eram, segundo Guacira Louro (1997), na maioria dos estados brasileiros, o nível mais alto de estudos que uma mulher poderia alcançar. Nem sempre as moças que cursavam na escola normal tinham o objetivo de se tornar professoras, mas era uma forma de conseguir uma formação mais elevada e de “esperar marido” (Louro, 1997).

Estão assim apontados os fatores que levaram à identificação feminina com a educação e com a aprendizagem das habilidades artísticas. É no entanto de ressaltar que as artes associadas às mulheres se estabeleciam no domínio das habilidades, das prendas de salão, que se pretendiam executadas com a apropriada discrição requerida da mulher ideal. A exposição pública e as carreiras artísticas proeminentes não eram muito bem vistas pelas alas conservadoras da sociedade. Contrariar as normas da sociedade e suprir o seu próprio sustento era considerado um comportamento desviante, sem esquecer, como enfoca G. Louro (1997), que a ignorância era ainda sinónimo de pureza, o que significava que a mulher muito instruída poderia ser considerada não pura.

Esta associação feminina com a aprendizagem das habilidades artísticas explica de uma certa forma o elevado número de alunas existentes hoje, nos cursos de licenciatura em educação artística e o grande decréscimo desse número depois na carreira profissional.

5. As Mulheres do Modernismo

Depois de efetuada esta análise do contexto social, econômico, e cultural na transição do século XIX para o século XX, cabe-nos agora situar e personalizar o feminino nas artes plásticas brasileiras. Não é nossa intenção desenvolver um trabalho sobre as mulheres do Modernismo, mais concretamente sobre Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, mas torna-se de relevante importância vislumbrar estas artistas enquanto mulheres, paulistanas, que viveram a efervescência do início do século e, simultaneamente, a efervescência do início da arte moderna no Brasil, e que abriram portas para a mulher nesse mesmo contexto.

É interessante verificar que o aparecimento das personalidades femininas proeminentes no mundo da arte, ocorre quando a arte brasileira procura sua identidade em si mesma. Como pudemos ver, por debaixo de um Brasil elitista, esculpido à imagem patriarcal de herança colonial, existia um Brasil de mulheres empreendedoras que, na falta da presença masculina no lar, “tocavam para a frente” a família, assumindo a providência do lar juntamente com as tarefas domésticas, muito longe da imagem da mulher delicada e dependente do marido provedor concebida pelas classes abastadas. Pura coincidência ou não, o fato é que, quando o Brasil se procura na sua diferença, se acha através de mulheres.

Quando se fala de Modernismo nas artes plásticas dois nomes ressaltam: Anita, a precursora e Tarsila, a que efetivou as propostas modernistas.

As mulheres estavam relacionadas às artes mas, como já vimos, no âmbito do amadorismo, das habilidades, e das prendas de salão. A permissão para o ingresso feminino nos cursos superiores, no Brasil, foi liberada por lei em 1879 e incluía a entrada na Imperial Academia de Belas Artes. No entanto a procura feminina não se efetuou de imediato. Segundo Ana Paula Simioni (2002), as razões apresentadas para este fato são várias: Por um lado não existia no Brasil uma tradição feminista de combate pelos direitos sociais como acontecia na França ou nos Estados Unidos, as reivindicações no Brasil foram feitas por um grupo de mulheres, na maioria escritoras, e que tinham como alvo as instituições de ensino profissionalizante, e por outro lado as mulheres tinham dificuldade em passar nos exames de admissão pelo fato de serem raras as escolas secundárias que aceitavam mulheres. Durante algum tempo a educação artística feminina continuou sendo ministrada através de ateliers particulares de professores da Imperial Academia de Belas Artes ou ligados à Académie Julien, em Paris que ocupou um lugar de destaque na formação artística da mulher brasileira. Esta Academia francesa possibilitou às mulheres da elite, que dispunham de recursos financeiros para a estada em Paris, uma formação acadêmica no campo artístico semelhante àquela que os homens usufruíam, foi o primeiro curso a nível mundial a ter aulas de modelo vivo nas classes femininas (Simioni, 2002).

Existiam, nas primeiras décadas do século, por exemplo, algumas mulheres na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, como podemos encontrar em entrevistas realizadas no ano de 1927 por Angyone Costa e compiladas no livro “*A Inquietação das Abelhas*”, com o sub-título “o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil”, no qual são encontrados os

seguintes nomes femininos ligados às artes plásticas: D. Georgina Albuquerque, pintora, casada com o então pintor Lucílio de Albuquerque; D. Haydéa Santiago também pintora e casada com o pintor Manoel Santiago; e D. Sarah Vilela de Figueiredo casada com Nestor de Figueiredo, ambos pintores.

São mulheres que permanecem ligadas à arte com a descrição necessária a uma senhora bem vista pela sociedade, debaixo da autoridade e proteção do marido. A arte que exercem está ligada aos padrões convencionais divulgados pela Escola Nacional de Belas-Artes, sem rebeldia ou audácia na esfera pública, ou como refere Simioni (2002) acerca de Georgina Albuquerque, com ousadia contida .

Mas quando se fala de Anita ou de Tarsila, fala-se de personalidades que se destacaram na história brasileira pela sua carreira artística, pela sua forma de viver e pela ousadia de serem mulheres e figuras públicas. Ambas paulistanas, seus percursos enquanto mulheres e artistas se cruzaram e seguiram com diferentes desfechos. Anita foi a “bomba humana” que fez eclodir o movimento modernista em S. Paulo no ano de 1917; Tarsila foi quem deu “corpo” às idéias e concepções do movimento. Uma, a força jovem propulsora e inconsequente, outra, a força madura que assume com tranquilidade os caminhos que escolhe.

No entanto, estas figuras não surgem do nada, inócuas ao mover social do seu tempo; pelo contrário, são fruto desse mesmo contexto agitado, de transição de século que temos vindo a focar. Ambas as pintoras tiveram acesso à formação e informação proveniente do exterior, viveram momentos empolgantes do agito da arte internacional e isso só se proporcionou devido ao suporte financeiro sustentado pela procedência familiar.

Anita nasceu em 1889, filha de mãe norte-americana e pai italiano, na cidade de S. Paulo em expansão, que se impunha a nível nacional, num país tradicionalmente

caracterizado pela primazia rural. Esse desenvolvimento urbano deve-se em parte às levas imigrantes, dos quais Anita é descendente, que fomentaram a criação de todo tipo de recursos e serviços trazendo à sociedade paulistana uma contribuição internacional que se fez sentir nos costumes, na economia, nas idéias, enfim no desenvolvimento cultural da cidade.

Não podemos esquecer que, no início do século XX, se deram na Europa e nos Estados Unidos, grande parte dos diferentes movimentos artísticos que questionavam a arte e propunham diferentes valores estéticos. Até à concretização da Semana de Arte Moderna de 1922, em S. Paulo, que marcou o início oficial das atividades do movimento, já haviam ocorrido 21 movimentos culturais na arte internacional. De entre eles podemos citar: o Fauvismo (1905), o Expressionismo (1906), o Cubismo (1907), o Futurismo (1909), no qual Oswald de Andrade se inspirou para criar o jornal irreverente *O Pirralho*, o Dadaísmo (1916), e o movimento da Bauhaus (1919).

Este agitar de idéias e questionamentos sobre a arte só poderia ser importada para o Brasil via S. Paulo, que pela sua atividade e atualidade comercial e industrial se encontrava em contato mais direto com as ideologias e os desenvolvimentos tecnológicos do mundo. Acrescentando-se a estes fatores a inexistência, em S. Paulo, de uma instituição que promovesse os valores tradicionais, como acontecia no Rio de Janeiro com a Escola Nacional de Belas-Artes, este tipo de instituição não chegaria à cidade paulistana antes de 1925.

É certo que os valores academicistas proliferaram por todo o Brasil, e que em S. Paulo as suas influências se faziam sentir, por exemplo, na Pinacoteca do Estado, criada em 1905, e na criação do I Salão de Belas Artes efetuado em 1911, segundo o modelo do Salão oficial do Rio. Ainda assim, a inexistência de uma estrutura institucional que cultivasse o

tradicionalismo artístico facilitou a aderência aos novos valores vindos do exterior por parte de uma elite de mentes dispostas a revolucionar e a questionar a arte brasileira.

Simultaneamente, esta inexistência de E. N. B. A., e de Academia de Letras, o contato com o exterior e a curiosidade e interesse pelos conhecimentos científicos e pelas idéias progressistas do início do século XX, incentivavam as famílias mais abastadas a enviar os seus filhos para estudar e tomar conhecimento das atualidades nos Estados Unidos e na Europa (Amaral, Aracy, 1975), o que também constituía símbolo de *status*.

Em 1910, Anita parte para a Alemanha, onde ingressará na Academia Real de Belas Artes de Berlim. Ainda jovem, ela toma conhecimento do expressionismo alemão, estuda com Lovis Corinth e se envolve com este novo mover da arte, como diz Aracy Amaral (1975, p. 14): com a “naturalidade com que muitos jovens na Alemanha esposam as novas idéias e movimentos”. De regresso ao Brasil em 1914, antes de voltar a partir, desta vez para os Estados Unidos, Anita realiza uma exposição que não terá muita repercursão, apesar da sua obra já apresentar novidades a nível da expressão, então realçadas por Nestor Pestana n’ *O Estado de S. Paulo*, que viu como promissor o seu futuro. Ninguém supunha, até então, a eclosão que sucederia em 1917. Creio que a pouca repercursão da exposição, no meio artístico, se deu por dois motivos: o primeiro, porque em 1914 S. Paulo não estava ainda preparada para digerir e perceber as novidades que se avizinhavam; e o segundo porque na própria obra de Anita ainda subsistiam resquícios das convenções estéticas na forma, na cor e na representação espacial que, apesar da sensibilidade da expressão e da espontaneidade de representação, ainda constituíam um elo de ligação com a linguagem plástica da época.

Assim, sem demais contratempos, a artista parte para os Estados Unidos, onde prosseguirá com os seus estudos artísticos, ingressando na Independent School of Art de

New York. O ambiente artístico da cidade nessa época permitiu a Anita o contato com várias linguagens poéticas e com artistas fundamentais da arte moderna como Marcel Duchamp e Juan Gris. Como aluna de Homer Boss, professor que obrigava o aluno a um processo catártico antes de o considerar apto para a atividade, a jovem pintora adquiriu experiência existencial que lhe conferiu a possibilidade de extavasas na tela os seus potenciais significações e emoções disponíveis em si mesma.

De regresso ao Brasil, a artista, que na euforia da sua jovialidade e do meio artístico novaiorquino, tinha desenvolvido a sua personalidade plástica (Amaral,1975), não poderia supor o quanto o meio paulistano, pouco desenvolvido ainda na área das artes, seria crucial e cruel para a sua carreira artística.

Em 1917, então, motivada por Di Cavalcanti, que a incentivou a expor, Anita realiza entre Dezembro desse mesmo ano e Janeiro de 1918, num salão da rua Libero Badaró, a exposição que fez eclodir o movimento modernista. A realização da exposição não aconteceu, no entanto, sem algumas reservas por parte da artista, que já se encontrava temerosa devido ao resultado obtido num concurso promovido por Monteiro Lobato, que ridicularizou a participação da artista.

A exposição constituiu um choque para o público e críticos de arte paulistanos. As obras expostas em nada faziam referência aos cânones estéticos divulgados numa sociedade urbana, ainda descompassada das revoluções estéticas internacionais. Nem mesmo Tarsila, na época aluna de Pedro Alexandrino, nem o seu próprio mestre, admiraram a exposição da pintora, como refere Nádía B. Gotlib, no seu livro *Tarsila do Amaral – a modernista* (1998).

O novo foi rejeitado pelo misoneísmo do meio artístico paulistano. Monteiro Lobato, para quem a artista já tinha sido motivo de chacota, investe contra ela em crítica

acirrada ao seu trabalho, publicada pelo *O Estado de S. Paulo*, com o título “A propósito da exposição de Anita Malfatti”, onde denomina a sua arte como “paranóia ou mistificação” comparando-a à arte anormal executada pelos loucos, fruto das “escolas rebeldes” e de “teorias efêmeras”, assim ele considerava os movimentos artísticos modernos.

Se, por um lado, estes acontecimentos aguçaram a percepção da necessidade de progressão nas artes brasileiras por parte das mentes intelectuais mais abertas às mudanças do século, como Oswald de Andrade, que arguiu em defesa da artista, provocando a arregimentação do movimento modernista, por outro, os efeitos deste abalo cultural foram devastadores para a carreira da pintora que os provocou.

Não somente o novo estético era rejeitado pela sociedade paulista, mas também o fato de ter sido introduzido pela mão feminina que ousou se aventurar só e independente na tentativa de introdução de novos valores e na quebra das tradições, numa sociedade organizada e assente na divisão de papéis entre os sexos, que restringia a ação pública feminina.

O próprio Monteiro Lobato, contraditoriamente, pouco tempo depois, em 1920/21, vai ser favorável à obra de Vicente do Rêgo Monteiro, e juntamente com Menotti del Picchia divulga a obra de Victor Brecheret, artistas que estiveram ligados ao movimento modernista. Apesar de podermos supor que essa consideração com a obra destes artistas estava relacionada com a existência de algumas referências às linguagens plásticas anteriores e à temática das lendas indígenas usada por Vicente, e que em Anita tudo era demasiadamente novo, isso por si só não explica a agressividade com que o escritor conservador se levantou para derrubar a artista, que creio incomodou não só pela introdução do novo, mas também pelo fato de ser mulher.

Segundo Aracy Amaral (1975, p. 14), as críticas surtiram um efeito negativo na jovem pintora: “recolheu-se sob a proteção da família que nunca a quisera “moderna” ”. Apesar de ter participado da semana de 1922, e de posteriormente fazer parte do grupo dos cinco (Anita, Tarsila, Oswald, Mário de Andrade e Menotti), a artista sofreu um retrocesso na sua qualidade artística. Como diz novamente Aracy Amaral:

“Nos Estados Unidos sua arte amadureceu e se desenvolveu à sombra da euforia do meio ambiente. Dele se nutria Anita. E a sua pintura fenecia paulatinamente no provinciano e atrasado ambiente de S. Paulo onde ademais lhe faltava estímulo maior e não apenas familiar.”

Estranhamente, ou talvez justificado pelo fato de não existirem alternativas no meio artístico paulitano, depois da exposição de 1917, Anita trava conhecimento com Tarsila e passa a frequentar as aulas de Pedro Alexandrino. A pintora não mais vai ter a força plástica que a arrojou no evento de 1917. Em 1920, Tarsila parte para a Europa onde mantém correspondência com Anita. E em carta enviada a Tarsila em setembro de 1921, a pintora expressa o estado em que se encontra em S. Paulo: “só me resta a lembrança de como me sentia antes de vir para esta sonolência” (apud Gotlib, Nádia, 1998, pg 53). Segundo Gotlib, a situação de Anita não se deve somente aos “dissabores da crítica”, mas também “à situação de mulher que se reconhece só “sem popularidade nem dinheiro” e “incompreendida”, como se sente nos comentários que faz acerca do abandono da carreira por parte de Guiomar Novais para se casar, “se fosse com um empresário ou um artista sócio, vá lá, mas só marido?”, ou ainda acerca de um livro que leu: “estou com nojo de todos os homens. Se o mundo for como o tal acha estamos perdidos de vez. Oh! Que coisa nojenta! Bem diz você muito melhor o sonho do que a realidade.”

A artista que fez desenrolar os eventos da modernidade nas artes foi vítima desse mesmo impacto, sofrendo investidas de uma sociedade preconceituosa, que não estava

preparada para a receber. Contrariamente, Tarsila teve todo um desenvolvimento de carreira diferente de Anita.

Nascida em 1886, no meio da aristocracia rural de S. Paulo, a menina teve acesso a toda a educação costumeira desta elite. Com professora particular e estrangeira, aprendeu a ler, a escrever, a bordar, aprendeu o francês, tocava piano e aprendeu a pintar. Foi enviada desde cedo para a Europa para prosseguir os estudos. Ao regressar ao Brasil em 1905, segue, segundo Gotlib (1998), o modelo da aristocracia rural assente no poder patriarcal, e casa-se três meses depois, sem namoro, com um parente da família, primo de sua mãe, por vontade dos pais segundo os “bons” costumes, com quem tem uma filha.

O gosto pela pintura já tinha sido despertado desde cedo, mas o seu aprendizado foi acadêmico, sem rebeldia. No entanto, o gosto pela arte e a vontade de continuar a estudar, trouxe à tona as diferenças culturais entre o casal que levaram à separação (segundo depoimento de M. de Lourdes do Amaral Faccio, apud Gotlib). Tarsila enfrenta pela primeira vez os preconceitos sociais e se retira para a cidade de S. Paulo, onde inicia, em 1917, seus estudos de pintura com Pedro Alexandrino, e depois, em 1920, parte para a Europa onde se estabelece em Paris, prosseguindo os seus estudos artísticos.

Ressalta aos nossos olhos o fato de que, enquanto, no ano de 1917, Anita enfrenta com impacto e sozinha, o meio conservador, possuidora de uma vasta cultura plástica de modernidade, Tarsila inicia-se, nesse mesmo ano, na pintura acadêmica com Pedro Alexandrino, sem pretensões de mudança ou de quebra de tradições. Agora ela iria iniciar o seu percurso nas artes já com a maturidade dos seus trinta anos, mãe e consciente de suas escolhas, enquanto que Anita iria decair perdendo o fulgor e a coragem da sua jovialidade.

Tarsila desenvolve seus estudos em França, onde recebe notícias dos acontecimentos de início da atividade modernista por intermédio de Anita, com quem se

corresponde, e tem contato com o cubismo em Paris, sem que isso no entanto aflore nela algum interesse pela modernidade, que ainda não compreende. É em S. Paulo, quatro meses depois da Semana de 22, que através de Anita conhece os modernistas, que a envolvem nesse ensejo de mudança, com quem formaria o grupo dos cinco. Em dezembro desse mesmo ano, parte novamente para Paris, agora para ser discípula de Lhote e Léger.

Quando, um ano depois, ela regressa ao Brasil, já traz na bagagem uma nova formação e uma riqueza cultural que a qualificam para dar imagem às idéias modernistas e aos seus conceitos através de Pau-Brasil e Antropofagia, ambos desenvolvidos juntamente com Oswald de Andrade, com quem casaria em 1926.

Sem sucesso nos seus casamentos, o divórcio foi o fim do casal Tarsiwald, como chamava Mário de Andrade, e os relacionamentos posteriores também findariam, Tarsila enfrentou os preconceitos familiares e sociais procedentes desse fato. Essa mulher, como diz Patricia Galvão (Pagu), “superou um padrão alto demais para o meio. Ela me parece ser o nosso primeiro caso de “emancipação mental” entre as mulheres paulistas...” (apud Amaral, 1975, p. 73).

Com a curiosidade de um pesquisador e a maturidade de uma mulher determinada a dispor da sua própria vida (contrariamente aos padrões femininos da época), com a elegância de uma dama da aristocracia, e a beleza feminina que não passou despercebida aos olhos dos apreciadores, Tarsila soube passar por diversas situações, como os momentos inebriantes de abundância cultural e financeira, a prisão e as dificuldades econômicas. Tudo ela passou com dignidade, deixando sua marca indelével na história da arte brasileira.

O Modernismo foi em sua essência uma busca de libertação. Não é de estranhar, então, que duas mulheres tenham protagonizado essas mudanças, numa cidade em rebuliço e agitação, onde se misturavam anseios de mudança com convicções tradicionalistas. Elas

mesmas, tal como o próprio modernismo, foram resultantes de contradições da sociedade paulista. Foi a sua condição social elitista que lhes concedeu o acesso aos conhecimentos e à formação necessária para que pudessem enfrentar os tradicionalismos culturais e sociais da época. No entanto, não retiremos o mérito a que têm direito, por terem enfrentado situações e preconceitos não muito confortáveis em defesa de novos valores que alargaram o horizonte feminino. A estas mulheres, prestamos tributo como desbravadoras que foram, intencionalmente ou não, do feminino na arte brasileira.

CAPITULO IV

ARTE E LIBERDADE:

A “Insurreição” Feminina em Pernambuco

1. A Mulher na Arte Pernambucana

José Cláudio (1984), fala de um rumo próprio que orienta a Arte Pernambucana e cita Walter Zanini acerca de um “genius loci” que não se sacrifica às “vertigens das correntes internacionais”. Na mesma obra (*Artistas de Pernambuco*) o autor refere-se ainda às considerações de Frederico de Moraes que considera Pernambuco uma área fechada voltada para si mesmo e seus próprios problemas.

Tendo em conta, como já abordamos, que a sociedade pernambucana se estruturou em torno da sua economia de latifúndio monocultor de açúcar e do poder patriarcal, não parece de todo estranho a existência desse “fechamento”. A família constituía uma autarquia onde o poder patriarcal era ilimitado, e que se mantinha fechado às mudanças exteriores. Segundo Marilena Chaui (2000, p. 15):

“*Pater* é o senhor, o chefe, que tem a propriedade privada absoluta e incondicional da terra e de tudo o que nela existe, isto é, plantações, gado, edificios (“pai” é o dono do *patrimonium*), e o senhor, cuja vontade pessoal é lei, tendo o poder de vida ou de morte sobre todos os que formam o seu domínio (casa, em latim, se diz *domus*, e o poder do pai sobre a casa é o *dominium*), e os que estão sob seu domínio formam a família (mulher, filhos, parentes, clientes e escravos)....patriarcal é a sociedade estruturada segundo o poder do pai.”

Até aos dias de hoje, como nos foi dado verificar nos depoimentos que obtivemos em nossa pesquisa, os conceitos e representações sociais com gênese nesta estrutura social

se encontram presentes nas relações sociais. Segundo Bourdieu, a sutil interiorização da estrutura, através do processamento das relações sociais, do aprendizado consciente ou não dos valores, conceitos e representações sociais do meio social a que o indivíduo pertence, vai criar um leque de disposições interiorizadas que vão dar forma e orientar o indivíduo nas suas escolhas e predisposições para a ação. O *habitus*, a estrutura interiorizada, tem tendência a reproduzir as relações sociais que o geraram. Através da apropriação deste conceito podemos compreender de que modo certas noções e representações sociais fundamentados na sociedade patriarcal açucareira ainda prevalecem na base dos relacionamentos sociais estabelecidos na sociedade contemporânea.

Não nos interessa neste trabalho enveredar por discussões acerca da Arte Pernambucana – se ela é ou não independente, se existe ou não esse tal de “genius loci” –, mas interessa-nos discernir a forma como se estabelecem os relacionamentos dentro deste *campo* específico da arte e quais os valores e representações sociais que os estruturam, para que possamos entender melhor a inserção feminina na Arte Pernambucana.

Desde o domínio holandês que as Artes Pernambucanas contam com uma incrementação na pintura. Fazendo chegar da Europa pintores como Franz Post e Eckout, Maurício de Nassau documentou a paisagem e cultura do século XVII em Pernambuco. Daí por diante nomes como Teles Júnior, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias e Abelardo da Hora, entre outros, são contados entre os nomes que fizeram a Arte Pernambucana se destacar no contexto nacional. Mas onde se situa a mulher, dentro deste contexto artístico pernambucano?

Data do ano de 1880 a inauguração do Liceu de Artes e Ofícios em Recife, de onde uma facção da ala dos artistas foi responsável, em 1932, pela fundação da sociedade protetora de Belas Artes e do comitê central que daria origem, em Agosto desse mesmo

ano, à Escola de Belas Artes. E é precisamente dentre o rol de nomes dos professores fundadores da escola que encontramos, em meio a 33 nomes masculinos, um nome feminino em destaque, Fedora do Rego Monteiro Fernandes. Pintora e professora, esta mulher pertencia a uma família em evidência nas artes plásticas: seus irmãos Joaquim e Vicente do Rego Monteiro foram destaque na pintura pernambucana, principalmente Vicente com sua participação na Semana de Arte Moderna de 22. Nascida em 1889, numa família de classe alta, Fedora teve acesso à Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e à Academia Julien em Paris no período de 1911 a 1915. Se destacou seguindo os cânones tradicionalistas da pintura acadêmica. Mais uma vez podemos ver o nome feminino na arte associado a uma elite social abastada o suficiente para poder prover a educação nas artes num outro estado e no estrangeiro.

A arte que protagonizava o meio artístico pernambucano no início da década de 1930, era ainda uma arte acadêmica, apesar de todo o movimento modernista efervescente em S. Paulo, da participação de Vicente do Rêgo Monteiro na semana de 1922, das tendências nativistas de Cícero Dias que expôs no final da década de 1920 no Rio de Janeiro e da importante migração modernista para Recife da representação da revista Klaxon através de Joaquim Inojosa, que denotam um interesse em volta das idéias novas que surgiam na arte.

No entanto, esse interesse e discussão em torno de novas idéias se efetuou mais no campo literário do que no campo das artes plásticas. Na década anterior (1920) o debate se estabeleceu dentro do campo literário, entre os regionalistas em busca da identidade nacional nas raízes nordestinas, liderados por Gilberto Freyre e os modernistas cuja iniciativa de trazer para o Nordeste as idéias paulistas de modernidade partiu de Joaquim Inojosa, e pouco afetou as Artes Plásticas Pernambucanas que se mantinham arraigadas às

convenções acadêmicas, em parte devido à falta de instituições que fomentassem as discussões conceituais no campo das artes (Anjos Jr. e Moraes, 1998). Fato curioso e que denota falta de disponibilidade para os valores e inovações da arte moderna por parte dos artistas e público recifense é o estranhamento e rejeição com que se recebeu no Recife, em 1930 a tão esperada e inédita no Brasil, exposição da Escola de Paris trazida por Vicente do Rêgo Monteiro:

“Na incontornável ausência desta autonomia, nada mais natural, então, que o recifense tenha-se “fecha[do] em copas” (ibid) ante uma “incompreensível” arte moderna e se refugiado no esquecimento do dia em que Picasso “visitou” o Recife.” (Anjos Jr. e Moraes, 1998, p.331)

Numa referência a Augusto Rodrigues, na obra de José Cláudio (1984), ele refere que nos anos de 1930 e pouco, ele (Augusto Rodrigues), Hélio Feijó e Percy Lau iniciaram um movimento no sentido da renovação da arte. Era um grupo que se reunia no atelier de Percy Lau e que constituía o grupo moderno de Recife, o grupo dos Independentes, que foi responsável pelo 1º Salão dos Independentes em 1934. Na lista das obras enviadas para o Salão encontramos já alguns nomes femininos como Fédora do R. M. Fernandes, Emília Marquezine, Crisolice Lima e Lhote Shear (descendente de suíços e amiga de Percy Lau).

A partir do final da década de 1930, com a vinda para Pernambuco de Vicente do Rêgo Monteiro e Lula Cardozo Ayres, que estiveram ausentes do país por algum tempo, e a formação do grupo dos Independentes, a renovação nas artes plásticas começou a se fazer sentir levemente. Em 1946 Lula Cardozo Ayres expõe, e em 1948 Cícero Dias faz uma exposição individual e é nesse mesmo ano que um nome feminino, de importância para as Artes Pernambucanas, não somente pelo seu trabalho em pintura mas mais pela sua participação como ilustradora, e comentadora de arte no Diário de Pernambuco, figura

numa exposição individual. Natural de Nazaré da Mata, Ladjane, professora de desenho, muda-se para Recife no ano de 1947, onde partilha atelier com Hélio Feijó.

É deste contato com as idéias de Hélio Feijó e o seu desejo de fazer contra ponto com a Escola de Belas Artes, que nasce a Sociedade de Arte Moderna do Recife, da qual Ladjane foi fundadora juntamente com Abelardo da Hora, que depois de seu percurso acadêmico chegou ao Recife com “...*intenção (de) fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista que ficara só na elite.*” (Claúdio, 1978, p.32), segundo seu próprio depoimento. Nessa mesma obra, um depoimento de Ladjane nos dá a conhecer que nos princípios de 1948 as raríssimas exposições a que teve acesso no Recife eram de trabalhos acadêmicos e de artistas que vinham de outros estados.

É das idéias de Abelardo e da Sociedade de Arte Moderna do Recife que vai nascer, em 1952, o Atelier Coletivo, ambiente gerador de vários artistas de relevo nas artes pernambucanas que exerceu influência e marcou o meio artístico e as obras plásticas deste estado. Contrariamente aos padrões estéticos e acadêmicos difundidos pela Escola de Belas Artes, Abelardo trouxe uma temática nova às artes, centrada no povo e na região pernambucana.

Desde a revolução de 1930, que surgiram preocupações direcionadas para as questões sociais no cenário brasileiro, mas Abelardo trouxe essa preocupação para a Arte Pernambucana expressando uma realidade social característica da região e desprovida de internacionalismos europeus ou americanos. Este elo da Arte Pernambucana com a Arte Social, voltada para a cultura popular, vai continuar posteriormente com a fundação do M.C.P. (Movimento de Cultura Popular), e ainda hoje é tido como um “selo” da arte neste estado, “voltada sobre si mesma”.

É nesta questão da relação da Arte Pernambucana com a cultura popular que queremos parar um pouco e abordar a inserção feminina neste meio artístico. O papel feminino das classes dominantes, na sociedade pernambucana, estava vinculado ao lar e à família, ou seja ao domínio privado. Pudemos ver também que a mulher se inseriu no ensino e em algumas atividades, fora do domínio da casa, tidas como promovedoras da feminilidade e portanto permitidas socialmente pelo padrão tradicional de educação feminina que tinha por alvo o casamento e a preservação do “*patrimonium*” familiar.

No entanto, essas incursões pelo domínio público eram ainda, para as mulheres, bastante restritas e alvo de vigilância familiar. Se por um lado estas mulheres tiveram no leque de possibilidades de atuação no domínio público a opção das artes e por conseguinte o contato com o meio artístico; por outro lado as mulheres que chegaram ao Atelier Coletivo e a outros meios menos conservadores, tomaram contato com um mundo de possibilidades distintas das que lhe eram fornecidas, e mais concretamente nesta época com o “namoro” por parte dos artistas com as artes populares e as suas manifestações culturais que buscavam nas suas incursões pelas feiras, trabalhos do campo, festas populares e religiosas de todo tipo de credos existente na região, a inspiração para as suas obras. É interessante observar alguns depoimentos de mulheres que passaram pelo Atelier Coletivo, contidas no trabalho de José Cláudio (1978), de entre elas Guita Charifker, a quem nós entrevistamos na nossa pesquisa, Celina Lima Verde, Maria de Jesus e Nelbe Rios.

Guita entrou no Atelier para ter aulas em 1953 com apenas dezesseis anos, frequentava a Escola Normal, e o seu irmão a acompanhava nas aulas do Atelier, como ela nos testemunha no seu depoimento da pesquisa. Guita se encontrou nas artes plásticas através do Atelier, este encontro com um outro mundo no qual ela se achou, foi responsável mais tarde pelas suas opções de vida, como ela diz: “..no meu mundo não existiam aquelas

peessoas. Foi como se eu tivesse descoberto o meu povo.” (Claúdio, 1978, p.43) ; Celina Lima Verde, colega de escola de Guita que conseguiu convencer os pais desta a deixá-la frequentar o atelier, entrou no ano de 1954 com apenas quatorze anos, e nos diz: “...as coisas que aprendi observando aquele amor por um trabalho que não dava lucro...” (Claúdio, 1978, p.45); Nelbe Rios, entrou no ano de 1956, com quinze anos por intermédio de Gilvan Samico, mas teve de desistir posteriormente por oposição paterna:

“Mas essas excursões que se realizavam à noite, não eram vistas com bons olhos por meu pai, de idéias tradicionalistas quanto à educação de uma moça, como também não admitia a possibilidade de a arte vir a ser um meio de vida. Havia tremendos atritos e discussões, muito embora eu me fizesse acompanhar de uma irmã mais velha que me dava muito apoio. E foi numa destas idas que me vi terminantemente proibida de participar do Atelier e de sair de casa.” (Claúdio, 1978, p. 50)

Maria de Jesus divorciada de um pintor húngaro, com quem tinha vivido seis anos em Portugal, se reencontra com as artes no Atelier:

“...o atelier era o lar que eu havia deixado do outro lado do Atlântico. O meu encontro com o grupo foi na hora em que eu devia dar uma definição para a minha vida. Ser de fato artista plástico, viver só de arte, eu que havia deixado um pintor porque não me dava segurança para a criação de meus filhos, não era possível! Mas a arquitetura também era arte...” (Claúdio, 1978, p. 66)

Escultora e estudante de arquitetura, a sua frequência era rara no Atelier, mas não deixou de ser um encontro fundamental para as suas opções de vida.

Algumas mulheres, ainda frequentavam as aulas de desenho ministradas no Atelier, com propósitos totalmente diferentes das propostas do Atelier, mas tendo como objetivo a atividade artística como habilidade, como testifica o depoimento de Wilton Souza: “*Pela manhã Tilde Canti ministrava aulas de desenho e pintura para umas senhoras que nunca se aproximaram do contexto do Atelier Coletivo*” (Claúdio, 1978, p. 76).

A forma de ensino ministrada no atelier que saía fora dos cânones acadêmicos, e que de certa forma repudiava o ensino acadêmico das artes pela sua alienação em relação

ao povo e à cultura pernambucana marcou até hoje os discursos das artistas que passaram pelo Atelier ou estiveram ligadas ao MCP, como é o caso de Guita Charifker, Maria Carmem e Tereza Costa Rêgo, a quem entrevistamos, e que ilustram a interiorização do *habitus* do meio artístico em mulheres originárias de uma classe social que não promovia esses valores. O contato com o meio artístico e seus valores provocou nestas mulheres um desejo e necessidade de ruptura com os valores tradicionais a que estavam “destinadas”.

2. O Perfil das *Agentes da Nossa Pesquisa*

Como já referimos demos prosseguimento ao trabalho de pesquisa entrevistando treze mulheres, todas elas artistas plásticas atuantes no meio artístico pernambucano, com idades compreendidas entre os trinta e cinco e os setenta e três anos. Destas treze mulheres, oito são pintoras (Maria do Carmo Nino, Jeanine Toledo, Lorane Barreto, Beth Gouveia, Tereza C. Rêgo, Betânia Luna, Ana Velozo e Maria Carmem); uma é escultora (Helena Assis); uma é gravadora (Ana Lisboa); uma é ceramista (Christina Machado); uma é aquarelista (Guita Charifker) e por fim outra das artistas trabalha com linguagens alternativas como a performance, a instalação etc (Oriana Duarte). Estas linguagens específicas caracterizam o trabalho destas artistas; no entanto, como nos foi dado verificar, elas não se encontram limitadas a uma só forma de expressão plástica, muitas delas já experimentaram ou ainda “passeiam” de quando em vez por outras técnicas do mundo das artes.

Todas elas de conversa agradável e prontamente dispostas a colaborar com uma pesquisa de carácter académico, estas artistas que formam o nosso universo de análise

demonstraram possuir um nível intelectual privilegiado assente numa formação cultural e acadêmica bastante considerável. Onze das treze entrevistadas possuem formação superior, das quais três possuem pós graduação (uma possui Doutorado e as duas outras possuem mestrado). As outras duas sem formação acadêmica possuem uma formação prática na área das artes adquirida em ateliers com mestres artistas, de entre elas Guita que concluiu o 2º grau e tencionava enveredar pelo curso de arquitetura, o que não fez por conta de se ter casado.

Dos cursos frequentados pelas artistas encontram-se: 1 – o curso de Arquitetura, no qual três das entrevistadas obtiveram graduação e uma foi aluna do curso não chegando a concluir; 2 – o curso de Licenciatura em Educação Artística – Artes Plásticas, no qual quatro das entrevistadas obtiveram graduação; 3 – o curso de Comunicação Visual, concluído por uma das entrevistadas; 4 – o curso de Bacharel em Desenho Industrial, no qual se graduou uma das artistas; 5 – o curso de Belas-Artes, frequentado por uma das nossas entrevistadas, no qual obteve graduação e ainda o 6 – o curso de Engenharia Civil concluído em acúmulo com o curso de Licenciatura em Educação Artística por uma das artistas em questão.

Para além da formação acadêmica, a maioria já viajou dentro do Brasil e/ou para o exterior e algumas chegaram mesmo a frequentar cursos de artes no estrangeiro, tomando assim contato direto com o meio artístico nacional e internacional.

A procedência familiar de todas as entrevistadas é de classe social alta ou de classe média alta, como podemos verificar: Tereza: “*Eu sou filha única de cinco irmãos homens, então era uma família relativamente rica, então tinha muita repressão, não saía só, tinha que ir para o colégio com chauffeur*”; Beth Gouveia: “*...eu sou de uma família tradicional. Meu pai era usineiro, tinha usina de açúcar.*”; Betânia: “*Olhe, meu pai ele é um*

homem...um senhor de engenho, uma pessoa da aristocracia daqui de Pernambuco, é um homem muito talentoso.”; Ana Velozo cujo pai também era senhor de engenho e sua mãe dona de casa foi estimulada pela família nas habilidades manuais: “...sempre fui estimulada nessa área. Todo mundo, aquela coisinha da menina habilidosa que sabe pintar que só ganha aquarela, ganha só lápis de cor...”; Helena cujos pais, ele militar da aeronáutica e ela dona de casa, deram total apoio financeiro: “O curso inclusive (em Washington) era muito caro e o meu pai pagou, quer dizer deu apoio, eu tive todo o apoio de material, para comprar materiais....”; Guita pertencia a uma família tradicional judaica com uma educação típica do modelo tradicional feminino: “...minha mãe não queria que eu fosse desenhista, queria que eu fosse pianista. Eu estudei anos e anos de piano.... finquei pé (no atelier coletivo) e terminei, ia meu irmão sempre me acompanhando lógico.”, estudou na escola normal como afirma no depoimento publicado no livro de José Cláudio (1978, p. 43); Christina de família de comerciantes do Rio Grande do Norte teve uma educação tradicional com vista ao casamento: “Meus irmãos se formaram e começaram a trabalhar e meus pais deram todo o incentivo...Ele tinha uma empresa. Era comerciante..”; “meus pais me deixaram....fazer educação artística como quem está fazendo um curso de costura...o que assegurava eles era o meu casamento”; Oriana contou com o apoio da família na educação para o criativo: “...meu pai era engenheiro, minha mãe era dona de casa, foi muito natural assim a questão da criatividade, era algo que eles estimulavam muito na gente....”; Ana Lisboa, cujo pai era militar superior e a mãe professora de artes em colégio para crianças excepcionais, teve também uma educação no modelo tradicional: “...com quinze anos eu tive uma professora de pintura no colégio de freiras...”; Jeanine obteve apoio familiar para a sua formação, sendo o pai médico ortopedista e a mãe dona de casa: “Em relação à família quando eu decidi ser artista, eu acho...pai e mãe e as irmãs

que eu tive, que eu não tenho irmãos, acharam interessante porque eu gostava muito de pintar desde pequena...”; Lorane educada numa família predominantemente feminina devido ao divórcio dos pais, ele piloto aviador da Varig e ela dona de casa, quando ainda era criança pequena: “...eu tinha quatro anos quando os meus pais se separaram, eu morava no Rio de Janeiro e vim...aqui para Recife morar com meus avós e minha mãe...eu, minha mãe, minha avó, uma tia solteirona, minha irmã e meu avô. Então era muita mulher dentro de uma casa.”; Maria Carmem cujo pai era industrial da área têxtil e a mãe dona de casa, teve uma educação tradicional onde os pais apoiavam o aprendizado artístico mas não a profissão artística: “...fazer curso de arte e ensinar isso tudo...era muito fácil na época que eu comecei. Mas ser artista era coisa mais difícil...” “Meus pais no princípio fizeram oposição. Não propriamente ao fato de eu pintar e desenhar enfim, fazer arte. A oposição era....a convivência com artistas.”; e Maria do Carmo contou com o apoio moral e financeiro dos pais: “...os meus pais foram os que me ajudaram a ir para França e a seguir todo esse percurso...”

Podemos deste modo constatar que o grupo em análise pertence a uma elite intelectual e cultural da sociedade pernambucana, fato que se torna relevante para o nosso estudo tendo em conta a ligação que estabelecemos entre as artes plásticas e as elites culturais. Apesar da íntima relação das artes pernambucanas com as classes populares e com a arte de caráter social, podemos constatar simultaneamente que muito comumente o primeiro contato com as artes estabelecido por estas mulheres, aqui representantes do universo feminino do mundo da Arte Pernambucana, é efetivado por um lado através da importância atribuída ao ensino no leque de valores familiares, por outro através da acessibilidade ao ensino viabilizada pela situação financeira das famílias de procedência, e ainda através do tipo de educação ministrado ao sexo feminino que ainda apresenta

vestígios do modelo tradicional. Frases como: “*Então, tinham me criado pra que eu casasse, tivesse filhos, e simplesmente não tivesse essa profissão.*”; “*...elas (amigas de infância) também eram de uma classe burguesa, uma classe mais aristocrática que queria ficar naquela coisa de casar...*”; “*Acho que eu sempre senti esse...o fato de ser mulher, olhando a arte dessa forma doméstica, até era possível uma mulher pintar como ela podia bordar, ela podia cozinhar.*”; “*...de um lado filha de um senhor de engenho com um programa pra cumprir feminino...*” permeiam as nossas entrevistas.

É de realçar o fato de que oito destas mulheres enfrentaram a decisão pelas artes plásticas enquanto profissão já depois de casadas, ou seja, já depois de independentes da sua família de origem. São elas: Ana Lisboa que abandonou a carreira de engenheira para se dedicar às artes plásticas com o total apoio do marido; Lorane que iniciou o curso e a sua profissão artística depois de casada e de seus filhos estarem na escola; Tereza que iniciou a sua carreira artística quando regressou ao Brasil depois de ter enfrentado um divórcio para se juntar ao “*amor da sua vida*” como ela mesmo chama e de ter vivido uma vida de clandestinidade no estrangeiro, junto com esse mesmo “amor” que por ser dirigente comunista sofreu a perseguição política de 1964; Betânia que sendo arquiteta optou também pela pintura depois de casada com filhos; Ana Velozo que iniciando os estudos em arquitetura abandonou para fazer da pintura a sua arte com apoio do marido, e com uma filha já com dez anos; Maria Carmem que apesar de ter iniciado os seus estudos em arte ainda solteira optou pela arte como profissão já depois de casada; Christina que sempre esteve ligada ao artesanato, mas que enveredou pelo caminho das artes plásticas na época em que se divorciou do seu primeiro marido; e Guita que apesar de ter se iniciado no estudo da arte quando tinha apenas dezesseis anos no atelier coletivo, só depois de casada decidiu

“*casar com a arte*” como ela mesmo diz, dando fim ao seu casamento por conta desta opção.

Maria do Carmo Nino optou primeiramente pela arquitetura, curso que concluiu e chegou a exercer abandonando mais tarde, quando já era adulta, para enveredar pelas artes plásticas, e obteve total apoio moral e financeiro dos pais para prosseguir seus estudos em arte na França. As restantes artistas tomaram a decisão ainda sob a alçada dos pais: Helena igualmente estudou no estrangeiro com o apoio e suporte financeiro dos pais; Jeanine iniciou o caminho das artes optando pelo curso de comunicação visual ciente que queria enveredar pela carreira artística com apoio dos pais; Beth Gouveia que se iniciou na pintura com uma irmã mais velha, mas que ao mesmo tempo que sofreu a opressão por parte da família contra a sua opção profissional, teve a possibilidade de estudar em Madrid; e Oriana enveredou pelas artes plásticas depois do curso de desenho industrial junto com seu futuro marido, mas a família deu apoio à opção do curso.

Hoje em dia, estas mulheres adquirem das artes plásticas uma renda unanimemente caracterizada como oscilante e que se constitui na média de dois mil reais ao mês, pelo que na grande maioria dos casos a renda familiar não advém somente da venda das obras. Seis das artistas exercem profissões paralelas no âmbito artístico e cultural: quatro são professoras da U.F.P.E., uma trabalha para a Secretaria de Estado da Cultura, outra é diretora do Museu do Mamulengo em Olinda e presta serviço de assessoria para a prefeitura dessa cidade. Três das entrevistadas não trabalham em algo mais, mas para além da renda que adquirem pela venda das obras, contam com o suporte financeiro do marido para provisão das necessidades familiares. E finalmente quatro destas artistas encontram-se sós e são as únicas mantenedoras do seu lar através do seu trabalho em artes plásticas que pela

sua oscilação exige uma ginástica administrativa: *“tem que trabalhar com poupança”*, diz Jeanine sobre este assunto.

Acerca dos relacionamentos conjugais e da forma como eles aconteceram nas suas vidas, pudemos constatar que das treze mulheres, sete passaram pelo processo de divórcio; destas sete, uma mantém o segundo casamento, seis encontram-se divorciadas no momento; cinco das artistas não passaram por nenhum processo de divórcio e mantêm o primeiro casamento; e uma das treze é solteira. Nesta questão algumas, principalmente as divorciadas, expressaram a dificuldade de articular o casamento com a paixão pela arte. Maria Carmem expressa-o da seguinte forma: *“Mexe totalmente com casamento, com filhos, a mulher fica independente, a arte toma um lugar maior na vida da pessoa...”*, *“Tanto que as artistas plásticas que eu conheço, que são mais chegadas a mim, todas são separadas ou pelo menos já tiveram a separação e voltaram, casaram de novo...”* e Guita fala o seguinte: *“...eu não tenho nenhuma vocação para o casamento, tanto que eu não casei nunca mais. Meu casamento foi com a arte.”*

Originárias de classes alta e média, com um nível de conhecimento intelectual e cultural elevado, a maioria destas mulheres teve acesso à educação artística, mas sofreu resistência e oposição quando decidiu fazer das artes o seu modo de vida. Grande parte delas iniciou a sua carreira artística tardiamente, ou seja casada e muitas vezes já com filhos, e muitas delas apresentaram dificuldade de articulação do exercício da arte com o esperado desempenho eficiente do papel tradicional feminino. Estas são as mulheres que representam as artistas pernambucanas neste trabalho.

3. O Perfil do *Campo Artístico* – segundo a fala das artistas entrevistadas

Tendo em conta que o suporte teórico desta pesquisa se encontra fundamentado na teoria de Bourdieu, surge a necessidade, para uma sistematização das informações recolhidas com vista a encontrar a resposta ao nosso problema, de definir, segundo os conceitos Bourdieusianos, o material empírico que recolhemos.

Para esse efeito parece-nos primordial definir e caracterizar o *locus* de atuação dos agentes em questão. Segundo Bourdieu, esse espaço, a que ele chama de *campo*, é o lugar de efetivação da ação e encontra-se socialmente pré-determinado e estruturado. Os relacionamentos no interior deste *campo* e a forma como se estabelecem vão condicionar ao sucesso ou ao fracasso a ação do agente no interior do mesmo. Por isso começaremos por caracterizar o nosso *campo* em pesquisa, o *campo* da arte, segundo a visão das próprias agentes, na tentativa de apreender as especificidades desse território de ação, e o que ele significa para o universo feminino. Para tal, recolhemos depoimentos das artistas que correspondem à definição e caracterização de três conceitos chave, são eles: a arte, o artista, e o meio artístico.

3.1 O que é a Arte para as nossas entrevistadas?

Fica claro depois desta pesquisa que a arte na vida destas mulheres é muito mais que uma mera profissão ou fonte de renda ou ainda que um mero talento desenvolvido pela sua educação ou um *hobby*. Arte é vida para estas mulheres, romperam barreiras, abdicaram

de confortos familiares e financeiros para enveredarem pelo caminho que acreditavam ser o autêntico, a verdade para suas vidas.

A arte é colocada como algo que “*sai de dentro*”, como expressão autêntica e necessária da alma humana. Ela apresenta-se, nestes depoimentos, como uma linguagem alternativa para expressar o que muitas vezes não consegue ser dito através de palavras, mas que precisa existir. A arte toma a forma de instrumento de comunicação e relacionamento com o mundo para aqueles que sentem ter algo para compartilhar, mas cujo falar não basta: “*...tem certas coisas que eu sei, percebo, vejo no mundo e que falar simplesmente às vezes não resolve...eu tenho que compartilhar em forma de arte...*” (Lorane Barreto).

A arte aparece-nos caracterizada como uma necessidade vinculada à existência, como superior, no sentido de ser detentora de uma força maior, força essa que os padrões sociais limitadores de comportamento não podem conter. Ou trazem à existência a obra ou morrem! “Deus quer, o homem sonha, e a obra nasce”, dizia o poeta Fernando Pessoa.

De fato, a arte assume na vida destas mulheres o lugar do sagrado: “*...o meu trabalho de artista esse é sagrado...*” (Tereza C. Rêgo), o lugar primeiro: “*...eu sempre coloquei como primeiro lugar na minha vida isso...todas as minhas atitudes ficaram muito claras....que minha vida ia ser em torno disso, que era isso que eu gostaria de fazer porque se não fizesse eu morria.*” (Beth Gouveia), o lugar da devoção: “*...a arte iria me dar o equilíbrio, a oração de viver*” (Ana Lisboa).

A arte enquanto criação humana, trazida à realidade, ao mundo, pela ação criadora do artista permanece, ou pretende-se que permaneça, além da morte física do autor, ou seja, além da limitação humana. De certa forma adquire um estigma de perenidade, de libertação, algo que se for verdadeiro permanecerá além do próprio criador: “*...se prestar*

vai ficar, se não prestar o vento leva.”, “...a pessoa rouba tudo de outra menos o seu trabalho porque mais cedo ou mais tarde ele aparece...” (Tereza Costa Rêgo). O produto artístico, a obra, aparece definido sem gênero e conseqüentemente com uma identidade própria que lhe permite vingar e achar lugar no meio artístico, sem estar vinculado aos preconceitos limitadores da ação feminina. Os preconceitos e as barreiras que estas artistas enfrentaram achavam-se ligados à representação social da mulher como artista, que se constituía contrária aos padrões tradicionais de comportamento feminino, mas, normalmente, não estavam relacionados com a obra em si, essa irá sobreviver como arte: “...a arte verdadeira em geral é como o sexo dos anjos, ela não tem assim uma...digamos, o fato de ser mulher ou de ser homem. Ela é uma arte. Ela vai ficar e sobreviver como Arte. Essa inclusive é a essência da arte...” (Maria Carmem). Se a obra de arte não tem gênero e se a mulher é capaz de criar uma obra que permanece então a arte vai representar liberdade e igualdade para o universo feminino: “...a mulher se liberta como o homem se liberta, ela se liberta por ela mesmo, pelo seu trabalho...” (Tereza Costa Rêgo).

Por representar uma paixão, uma forma de estar no mundo, a arte assume na vida destas mulheres, em sua maioria, o lugar primeiro canalizando toda a sua disponibilidade e força para o seu exercício. Esta entrega e devoção à arte por parte destas mulheres criadoras interfere com as tradicionais estruturas familiares exigindo a compreensão e aceitação por parte dos cônjuges, filhos e outros componentes do agregado familiar, como testimonia o depoimento de Maria Carmem: “*Mexe totalmente com o casamento, com filhos, a mulher fica independente, a arte toma um lugar maior na vida da pessoa...*”.

A tradicional imagem de representação social da mulher como “naturalmente” devota ao lar e à família passa a ser substituída por uma nova e inquietante imagem de uma mulher devota ao exercício da arte. Esta substituição se apresenta como elemento de

ruptura para com os modelos de educação e comportamento feminino exigidos por uma sociedade de base patriarcal onde se espera que o feminino e masculino ocupem posições e funções distintas para a manutenção da hierarquia e dos valores preconizados por essa mesma estrutura social.

A arte para estas mulheres artistas plásticas, segundo os seus próprios depoimentos, é também liberdade, ruptura, e representação da igualdade para o universo feminino, a arte é a portadora para uma nova identidade social.

3.2 Quem é o artista?

Como estas mulheres vêem o artista e conseqüentemente como se vêem, é fundamental para entendermos a aliança que estabeleceram com este mundo da arte e a escolha deste *campo* de ação para atuação na sociedade. Ao caracterizarem o artista elas se identificam, e tomam as vestes deste personagem social, assumindo a sua postura perante a sociedade, os seus valores e a sua identidade.

O artista é caracterizado pelas nossas entrevistadas como doido: “*É artista, mamãe é artista, é doido!*” (Jeanine Toledo), caracterizado por uma loucura que se apreende no âmbito da liberdade de ação, o artista permite-se agir em conformidade com o que pensa e com o que crê independentemente dos padrões sociais de comportamento. Ou seja, as regras sociais, os modelos tradicionais de comportamento, e os preconceitos a eles vinculados não regem a ação do artista. Desse mesmo modo ele é visto como permissivo: “*a concepção do artista é que tudo é permitido.*” (Ana Velozo), o artista se dá à liberdade de assumir a sua diferença como indivíduo sem que os olhares de estranheza por parte da

sociedade e a exclusão o inibam de perseverar no caminho que escolheu: “...o artista já é um bicho diferente, já é uma pessoa mais permissiva...” (Tereza C. Rêgo).

Ao mesmo tempo que é estranho à sociedade, ele é tolerado por esse mesmo estatuto que adquiriu, ele é artista portanto pode ser “louco” sem que isso signifique insanidade mental. Pelo fato de assumir o que sente e pensa sem máscaras de atuação, ou pelo menos sem as máscaras do comportamento tido como ideal e normal, o artista é identificado pelas entrevistadas como autêntico: “o artista é um ser humano como todos os outros com a diferença que eles são mais autênticos..” (Lorane Barreto), capaz de assumir o que pensa e sente sem medo do julgamento de valores.

A atividade artística é também marginalizada, segundo os depoimentos, não compreendida pela sociedade que vê no artista um diletante: “...o artista é olhado como um diletante” (Bêtania Luna). A Arte Contemporânea não tendo por objetivo a função, coloque-se numa posição de difícil compreensão para o senso comum que não entende a atividade artística como profissão, segundo Betânia Luna, uma das artistas entrevistadas, não há respeito pela arte enquanto atividade profissional, o artista é sempre visto como um diletante, como um desocupado.

Tereza C. Rêgo caracteriza ainda o artista como neutro no concernente ao sexo, ou seja ele não é feminino nem masculino, ele é artista: “... eu acho que esse nome é neutro, não é masculino nem é feminino...”, como se estivesse referindo a um terceiro gênero, ser artista não é ser feminino ou masculino, mas é ser artista, essa é a identidade.

Original no modo de ser e estar, o artista é visto como aquele que nasce para o ser: “Nasci para ser artista...” (Guita Charifker), a arte não é vista como fruto de um desempenho de um papel social, no sentido de algo imposto exteriormente, mas como fruto de um estado de espírito, de algo que vem de dentro: “...não é um papel é um estado de

espírito a arte” (Maria Carmem), algo que se é e portanto, segundo Guita Charifker, arte é paixão e o artista é apaixonado pela arte: *“Sou apaixonada”*.

3.3 Como se caracteriza o meio artístico?

Selecionamos os depoimentos que enfatizam os relacionamentos estabelecidos entre os artistas. Como elas se sentem nesse meio, mesmo quando a maioria é do sexo masculino? A maioria das entrevistadas descreve este ambiente como lugar onde a discriminação não tem vez: *“E eu acho que não tem discriminação em relação por ser mulher e ser homem”* (Ana Lisboa). A discriminação sentida ou sofrida por estas mulheres artistas plásticas situa-se sempre no âmbito familiar ou por parte daqueles que não são artistas, ou seja, a sociedade em geral. Dentro do meio artístico, apesar de ser majoritariamente masculino e de ainda existir um domínio masculino do mercado das artes, os depoimentos recolhidos atestam a não existência de discriminação e testificam o respeito pelo sexo feminino: *“Eu nunca senti entre os meus colegas a menor discriminação, pelo contrário, muito respeito”* (Beth Gouveia), *“Não existe preconceito entre artistas. Eu acho que isso nunca existiu”* (Ana Velozo).

O meio artístico é caracterizado como um grupo familiar, *“irmandade”* é o termo usado por uma das artistas. Uma grande família que acolhe aqueles que têm por interesse comum expressar, tornar visível, o que esconde a alma através da arte com autenticidade. Aqueles aos quais as regras normalizadoras de comportamento social não podem fazer calar suas vozes porque a sua regra é: ser diferente é ser igual a si mesmo.

Percebe-se, através dos depoimentos destas mulheres, um sentimento de pertença ao meio artístico como uma identidade. Não é o fato de serem mulheres ou homens que faz a

diferença, mas o fato de serem artistas. Pertencem a uma família cujo laço não é estabelecido pelo sangue, mas pela postura que adotaram em relação ao mundo – são artistas. Eles sentem da mesma forma e sofrem o mesmo tipo de discriminação social e por isso têm algo em comum que é mais forte do que o gênero a que pertencem: *“Existe uma magia que eu acho uma das coisas bárbaras do meio, é a irmandade. Você se mata, mas existe no fundo uma cumplicidade que você está querendo sempre de uma certa forma proteger ou abrir espaço...”* (Ana Velozo). Esses laços são fortalecidos pelo convívio estabelecido entre os artistas, que por sua vez é muitas vezes intensificado pela formação de grupos de trabalho. Esses grupos de trabalho, como a título de exemplo o grupo Camelo, facilitam tanto a inserção no mercado como a manutenção financeira dos espaços de trabalho, pois multiplicam os contatos: *“E aí esses grupos faziam contatos com as galerias e a gente tinha mais força juntos, era também essa intenção.”* (Beth Gouveia), *“...cada um tinha o conhecimento de uma galeria diferente. Aí um chamava o outro, entendeu?”* (Beth Gouveia), e simultaneamente dividem as despesas: *“Não era só trabalhar juntos, mas dividir o atelier porque aí a gente podia dividir um espaço melhor”* (Beth Gouveia).

O convívio estabelecido entre os artistas, quer nos grupos de trabalho, quer nas confraternizações, viabiliza o debate e a troca de idéias no âmbito da arte ocupando um lugar fundamental no desenvolvimento das Artes Pernambucanas, preenchendo muitas vezes as lacunas e as ausências de instituições e espaços culturais. É o caso do Atelier Coletivo que tanta importância teve no desenvolvimento de uma arte verdadeiramente pernambucana e desvinculada dos cânones academicistas preconizados pela Escola de Belas Artes. Esses lugares constituíram verdadeiras escolas de arte, discipulando e formando muitos dos hoje sonantes nomes das Artes Plásticas Pernambucanas, como Guita Charifker. O convívio é parte fundamental na manutenção dos relacionamentos que nutrem

o sentimento de pertença e geram a identidade da grande família das Artes Plásticas: “*Eu acho que esse convívio é importante porque a gente não tem mais quem defenda*” (Ana Velozo), “*Meus amigos sempre frequentavam o atelier e almoçavam na minha casa. Eu sempre tive uma relação muito boa com os colegas porque eu acho que arte é isso também, é confraternização*” (Guita Charifker).

O meio artístico é então caracterizado como um espaço onde o feminino e o masculino se encontram em igualdade de circunstâncias, ambos são iguais porque ambos são diferentes do que é instituído como normal: “*...eu acho que os homens artistas pensam diferente e eles vêem a artista mulher...como uma coisa igual. Eles não se sentem mais ou menos. Eles tratam a gente sem sexo*” (Ana Velozo). O meio das artístico não é somente o lugar onde a mulher tem a oportunidade de ser igual, tratada sem discriminação, mas é também o lugar onde o homem pode sentir o que é ser discriminado pela sociedade em geral: “*...eu acho que a dificuldade não é da mulher é do artista de uma forma geral*” (Betânia Luna). O meio artístico constitui para estas artistas o “*território do à vontade*” como define Oriana Duarte, o espaço onde cada um pode ser o que é e o que pensa, ou pelo menos assim intentam.

4. O Campo da Arte, o Agente feminino e a interseção de *Habitus*

O *campo* da arte é definido como um espaço com características específicas que o distinguem de outros espaços sociais. Como já vimos, ele é definido como o território onde a autenticidade e o ser diferente do normal instituído é possível, onde o ser mulher não faz diferença, porque a diferença está em ser artista: “*Eu acho que não existe essa diferença de*

sentir na arte, eu acho que existe uma diferença de sentir, mas no plano da arte eu acho que tudo se encontra” (Beth Gouveia).

O artista, agente neste *campo*, não é meramente aquele que sabe usar uma técnica da linguagem plástica, mas é aquele que sente a necessidade de se comunicar com o mundo, com a sociedade através da arte, é aquele que diz do que lhe é verdadeiro, do que lhe é autêntico. Ele tem na arte um modo de ser e de viver.

O artista, principalmente a partir da Arte Moderna, assume a representação do marginal, no sentido daquele que não é compreendido pelo senso comum, aquele que tem uma aparência e um comportamento não enformado nos padrões sociais vigentes, mas ao mesmo tempo pelo atributo da genialidade, da criatividade, da originalidade e muitas vezes do virtuosismo técnico ele ocupa o lugar da exceção, lhe é permitido fazer determinadas coisas enquanto artista que não são permitidas ao “homem comum”: *“...eu acho que é o conceito da arte, que o geral acha que a gente acha que tudo é permitido. Se você como artista, você sair descalço no meio da rua, toda rasgada, é porque é artista. Se for uma pessoa normal não se permite, não é? Não é uma coisa engraçada dentro desse universo?”* (Ana Velozo). Apesar de sofrer pressões sociais, preconceitos e discriminação, ele goza de um estatuto especial.

O artista não se vê como um louco no sentido da ausência da razão, mas no sentido da liberdade, de ser livre para agir e ser segundo aquilo que ele é, crê e pensa: *“Porque não é uma liberdade dentro de uma loucura não! Eu sou uma pessoa que leio, eu tenho uma compreensão do mundo e a minha liberdade é justamente fazer aquilo que eu sinto que deve ser feito sem nenhuma intenção de estar querendo ser alguma...não!”* (Lorane Barreto).

Este agente do *campo* da arte é nos apresentado aqui, pelas entrevistadas, como sendo um indivíduo diferente, independente que preza pela autenticidade e não se sujeita às normas de comportamento instituídas. No entanto, segundo o conceito Bourdieusiano de *Habitus*, o agente, neste caso o artista, não existe independente de uma estrutura social, ele é também aquilo que ele interiorizou do meio social que o envolveu através de processos formais ou não formais, conscientes ou não conscientes de aprendizado. Por conseguinte, a sua predisposição para a arte é também ela originária da classe social a que pertence ou pertenceu e simultaneamente a predisposição para a extrapolação dos padrões de comportamento instituídos (a “normalidade”), a predisposição para determinados valores estéticos, e a forma de se situar na sociedade são produtos das relações sociais estabelecidas dentro do *campo* da arte.

Podemos observar que todas as artistas procedem de grupos sociais onde o ensino é valorizado e ao qual todas tiveram acesso, vimos também que a grande maioria teve uma educação baseada no modelo tradicional feminino onde, como já tivemos oportunidade de abordar, o ensino de atividades artísticas como a pintura, a música etc, fazem parte ainda da representação imaginária do ideal feminino e são símbolo de *status*.

Então, nos parece evidente que o contato feminino com as artes é favorecido pelo ambiente social de onde têm procedência. Neste modelo tradicional de educação feminina a questão que se coloca não vai contra o ensino da arte para as mulheres nem tampouco contra o exercício da atividade no âmbito doméstico, ou seja, enquanto ela ocupe o lugar de adorno, de atributo, de virtude do que é na verdade tido como objetivo da educação feminina; em outras palavras, o desempenho eficiente do papel de esposa. A oposição se coloca quando a mulher decide fazer da arte a sua profissão, o seu modo de viver,

inserindo-se no meio dos artistas: *“O meu marido que é o pai dos meus filhos, ele reagiu dizendo que ele não queria ser o marido da artista”* (Maria Carmem),

Apesar de diluído na sociedade contemporânea, esta representação do feminino enquanto esposa e mãe, característica de uma sociedade patriarcal, ainda orienta as escolhas e estabelece a predisposição feminina para o aprendizado e exercício da arte enquanto *hobby*: *“...fazer curso de arte e ensinar isso tudo...era muito fácil na época que eu comecei. Mas ser artista era a coisa mais difícil que podia, a família não aceitava isso. Ser artista era uma ameaça para qualquer família.”*, *“...e dava (aulas) também pra moças e senhoras da sociedade...Todas procuravam como...eu acho que era como um hobby, como uma ocupação, como um desvio das ocupações da casa.”*, *“ Mas aqui (Recife) é muito difícil (conciliar arte e casamento), a não ser que a pessoa fique na periferia da arte. Faça aquela coisa bonitinha que todo mundo gosta e venda entre a sociedade...”* (M. Carmem)

Esta predisposição interiorizada por uma educação baseada neste modelo tradicional contribui para a existência, ainda nos dias de hoje, de um maior número de alunos do sexo feminino do que do sexo masculino em determinados cursos, tais como: cursos livres de Desenho, de Pintura, de Ballet e Licenciatura em Educação Artística. No caso do curso de Licenciatura há ainda a acrescentar o fato de este curso estar vocacionado para o ensino, o que acentua mais ainda a procura feminina, pois como já abordamos, o ensino tornou-se um ministério tipicamente feminino: *“Eu tenho mais alunas mulheres do que homens...Eu tenho, numa turma de quarenta alunos, eu tenho cinco homens só, o resto é tudo mulher.”*; *“Eu tenho mais amigos homens que mulheres! Muito mais! Mas eu tenho mais alunas mulheres que homens. E é um percentual assim disparado”* (Beth Gouveia).

Não é de estranhar então que exista uma diferença entre o número de mulheres que optam por cursos artísticos e o número de mulheres que enveredem pela arte como

profissão, como carreira para a vida, alcançando o estatuto de artistas no correspondente meio, ou seja perante as entidades que legitimam a arte nos nossos dias como sejam os críticos, os curadores, os marchands etc.

A rejeição e oposição familiar aparece quando a arte na vida da mulher deixa de estar dentro do domínio privado para se assumir no domínio público: *“Porque até então quando eu estava pintando com minha irmã, ali no atelier dela, uma coisa mais doméstica, estava tudo bem. Quando eu comecei a interagir na sociedade como artista aí a coisa mudou.”* (Beth Gouveia). Quando a mulher deixa de ser a moça ou a esposa que sabe pintar para ser a artista “fulana de tal”, circulando num meio tido como marginal, surgem as barreiras familiares: *“O artista, ele precisa se expor publicamente. E isso aí com certeza foi uma coisa que atrapalhou minha relação porque era um casamento onde talvez eu devia estar limitada ao mundo doméstico”* (Betânia Luna).

Se por um lado o *Habitus* interiorizado por estas mulheres, dentro das classes sociais a que pertencem, as predispôs para o aprendizado das artes, por outro lado o contato com o meio artístico vai gerar a interiorização de um outro *Habitus* referente ao *campo* da arte, que as predispõe para a ruptura com os padrões tradicionais.

Por outras palavras, estas mulheres nascidas e criadas no seio de classes sociais privilegiadas, como sendo a classe média e alta, foram sujeitas a estruturas sociais características dessas mesmas classes que reproduzem o tipo de relações sociais aí efetivadas e os seus valores. Esta “sujeição” não se efetua simplesmente através da coação do meio social para o cumprimento de regras, como se algo que é exterior ao indivíduo coagisse para o obrigar a cumprir determinados preceitos.

A ação da estrutura social sobre o indivíduo não é exercida de fora para dentro, mas o próprio indivíduo é agente de reprodução dessa mesma estrutura sem que isso seja uma

ação consciente ou estratégica para alcançar determinados fins. O indivíduo, neste caso a mulher artista, interioriza a estrutura através dos relacionamentos estabelecidos nesse *campo* de ação a que pertence – as classes de elite – e através da educação ministrada pelas instituições de ensino e pela família – que não inclui somente os laços de sangue mas todo o agregado familiar.

Estas mulheres que abordamos neste trabalho, pelo fato de pertencerem a classes sociais abastadas e culturalmente privilegiadas, interiorizaram valores, gostos e sistemas de relacionamento (com os amigos, com os empregados, com as outras classes sociais e etc) que vão constituir o apetrechamento para estabelecerem os novos relacionamentos sociais, reproduzindo assim, inconscientemente, o mesmo tipo de relacionamentos que geraram essa “bagagem” de predisposições, gostos e valores.

Assim, se nestas classes sociais o gosto pela arte, pelas manualidades e pelo ensino está ligada à representação social do feminino, o indivíduo do referido sexo vai interiorizar desde criança, através do que vê e do que lhe é ensinado, que a atividade artística é algo de agradável e que lhe atribui mérito e louvores por parte dos outros, predispondo-a para se interessar pelas artes.

Como pudemos abordar nos capítulos II e III deste trabalho, as habilidades artísticas eram consideradas atributos de virtude para o sexo feminino, o que fazia com que o ensino da pintura, do desenho, da dança e da música fosse bem visto e desejado pelas mulheres das classes de elite, que desejavam manter o *status* social. O casamento era entendido como a segurança da mulher e o objetivo fundamental da vida do sexo feminino. Para que esse objetivo fosse alcançado com êxito os atributos de feminilidade e as habilidades que a candidata possuía tornavam-na melhor “classificada”.

Se hoje podemos dizer que teoricamente o casamento já não é mais considerado o objetivo primordial do projeto de vida do sexo feminino, na prática a verdade é que ainda podemos encontrar nas relações sociais a existência de valores e representações sociais originárias desta sociedade patriarcal assente na divisão de tarefas entre o sexo feminino e masculino. No caso específico desta pesquisa, pudemos observar que a grande maioria das entrevistadas teve uma educação que visava ainda o casamento como a segurança feminina. Ainda que já lhes fosse permitida a carreira acadêmica e o sonho de uma profissão, a verdadeira tranquilidade dos pais estava na segurança e estabilidade que um casamento poderia proporcionar: *“Meus pais sempre me incentivaram a um casamento. Eu comecei a namorar com o meu ex-marido com doze anos de idade e aí comecei a receber todos os confortos e ele também.”* (Christina Machado).

A estranha existência desses valores na sociedade contemporânea é explicada, segundo a teoria Bourdieusiana, através precisamente da “estrutura estruturante” que é interiorizada no indivíduo e que o predispõe a ser agente reproduzidor dessa mesma estrutura.

Estes valores, que pertencem ao *Habitus* das classes abastadas, concretamente no que se refere ao casamento e ao aprendizado da arte como *hobby*, e que foram interiorizados pelas mulheres, conduziram a dois fatores que favoreceram o contato das mulheres da elite pernambucana com o mundo das artes. O primeiro fator foi a predisposição para as artes e para o seu exercício, e o segundo foi consequência da instituição do casamento como projeto de vida feminino e da atribuição do papel de provedor ao homem, o que deixou a mulher com disponibilidade de tempo e disponibilidade financeira para o exercício das artes sem que isso interfira na provisão do lar. O casamento passou a exercer uma espécie de mecenato da arte que possibilitou de alguma forma a dedicação feminina à arte.

Vimos então, que o *Habitus* das classes sociais média e alta predispos as mulheres para a atividade artística, o que por sua vez fez com que estas mulheres, que hoje temos conhecimento como grandes nomes no meio artístico pernambucano, chegassem ao encontro do mundo da arte. Este contato e relacionamento com este mundo, estabelecido quer através do relacionamento pessoal (mestres, colegas etc) quer através de outras fontes de conhecimento (livros, museus etc), vai permitir a assimilação de outro tipo de valores e conceitos referentes ao *campo* específico da arte.

Tendo a arte e o artista assumido, a partir do século XX, o discurso heterodoxo que caracteriza a Arte Moderna, como veremos a seguir, a predisposição para o questionamento de conceitos e tradições está vinculada a este *campo* específico. Ao interiorizar este novo *Habitus*, a mulher artista vai estar apta a questionar as suas próprias origens e o programa feminino que lhe foi destinado, predispondo-se assim para a ruptura com os padrões tradicionais de comportamento, o que na maioria das vezes implica enfrentar a família e afins.

As tomadas de posição destas artistas não são de todo mecânicas, a mulher criadora estabelece o seu projeto através da sua percepção das possibilidades disponíveis. A postura que assumiram e os seus discursos estão ligados a uma estrutura externa, que Bourdieu chama de *espaço dos possíveis*, ou seja as coordenadas comuns aos produtores culturais que fazem parte do contexto histórico, social e geográfico onde se encontram inseridos, e a uma estrutura interna – o *Habitus* – que as dispôs para esta tomada de posição.

Quando então, se caracteriza o artista como um indivíduo que não se sujeita às normas instituídas não podemos entender isso como sendo um indivíduo que não se sujeita a uma estrutura social, mas sim como um indivíduo que sujeito a uma estrutura específica de determinado *campo* social, o da arte, interiorizou os seus valores e conceitos criando em

si mesmo uma percepção do mundo que o conduz à ruptura com o que comumente é instituído como normal para outros *campos* de ação.

5. A Arte como Ruptura e Liberdade: o Discurso Heterodoxo

“ Arte era trela, sabe o que é trela? Brincadeiras, coisa que não é muito...trela mesmo!”; “Então: essa menina está fazendo arte, está fazendo arte! Sabe? E eu ouvia todas aquelas coisas que não eram...que extrapolavam o limite da aceitação, como fazer arte.” (Lorane Barreto)

Como nós abordamos no capítulo II, o início do século XX trouxe ao mundo da arte mudanças nos valores estéticos, na forma de entender a arte e inclusive nos detentores de poder cultural que passou das mãos do estado para as exposições independentes, as galerias privadas e para os grupos de vanguarda. Por toda a parte começaram surgindo discursos apologéticos de novas formas de conceber a arte. O discurso artístico se voltou sobre si mesmo tentando se encontrar enquanto identidade: o que é a arte, afinal? Essa era a questão que se colocava nesse momento da história. Nesse retorno sobre si e sobre os pressupostos e fundamentos da arte desenvolvem-se vários discursos estéticos que fundamentam o nascimento de diversos movimentos de vanguarda que reclamam para si a detenção da concepção verdadeira no concernente à arte. O movimento dentro do *campo* artístico vai se efetuar, então, através de ciclos de rejeição e cooptação onde novos movimentos se apresentam com novas credenciais estéticas entrando em confronto com as credenciais, com os valores dos cânones estabelecidos pelas gerações anteriores ou dentro da mesma geração por discursos concorrentes.

Segundo Bourdieu, o que vai acontecer é que dependente da posição de poder que ocupam estes grupos, a sua prática, o seu discurso pode assumir duas formas: a forma ortodoxa ou heterodoxa. Os detentores de poder, a quem ele chama de dominantes, ou seja, aqueles que no momento detêm os cânones da linguagem estética, são os que detêm o poder cultural, como acontecia com o academicismo que instituía os cânones de beleza no final do século XIX e início do século XX. Estes detentores de poder cultural vão defender um discurso ortodoxo que muitas vezes imbuído de valores como a tradição, a herança, o clássico etc, têm em vista fazer permanecer e preservar os cânones estabelecidos que lhes outorgam o poder.

Por outro lado, aqueles que surgem com uma nova linguagem estética vão assumir um discurso heterodoxo, uma atitude de ruptura com os valores estéticos instituídos apresentando novos valores em prol da mudança, do desenvolvimento e da evolução. Este discurso e esta prática têm em vista desacreditar as credenciais estéticas requeridas pelo poder dominante destituindo-o assim do capital cultural que lhe assegura o seu domínio.

É de ressaltar que esta prática não se estabelece como uma forma maquiavélica e estratégica de alcançar o poder, mas se fundamenta na verdadeira crença por parte dos vanguardistas nos valores que defendem, ou seja num *Habitus*. Como podemos ver nos depoimentos destas mulheres, o artista, segundo elas, é aquele que verdadeiramente crê e é sincero, autêntico no que expressa através da arte. Ou seja, como nos ensina Bourdieu, a estrutura está interiorizada no artista mediante a posição social que ocupa no interior do campo e vai orientar o gosto, o discurso e a ação. Por exemplo, na Arte Pernambucana podemos encontrar uma forte ligação com a Arte Social voltada para o povo e uma rejeição dos cânones acadêmicos vinculada ao Atelier Coletivo e a esse meio artístico que se desenvolveu em torno destes artistas das décadas de 1950/1960, e pudemos encontrar esse

discurso nos depoimentos das artistas dessa época: “...eu até me lembro que eu tinha um parente meu que achava que eu devia fazer escola de Belas-Artes. Pra quê? Aprendi a desenhar...” (Guita Charifker); “...eu fiz escola de Belas-Artes, mas eu acho que um artista se faz sozinho, então eu deixei o que eu aprendi na escola de Belas-Artes de lado e faço meu percurso sozinho” (Tereza C. Rêgo).

Por toda a Europa e Estados Unidos, no início do século XX, a velocidade de surgimento de novas vanguardas e novos valores foi tão grande que provocou uma grande agitação e efervescência no *campo* artístico, onde o discurso heterodoxo se tornou então uma prática comum a diversos grupos e de forte expressão dentro deste mesmo *campo*.

No Brasil, a representação deste discurso tomou forma no movimento modernista que chocando os valores estéticos tradicionais visava a mudança e uma nova identidade artística para a nação. Apesar de que, segundo Bourdieu, este devir dentro do *campo* não vai colocar em questão a estrutura de poder, mas simplesmente vai fazer alternar os agentes detentores do poder cultural, o que determina que muitas vezes os movimentos abandonem a prática da heterodoxia para assumir uma prática ortodoxa. O que queremos trazer à luz neste momento é um fato que cremos ter contribuído para a representação social do artista como um indivíduo marginal e diferente, e da arte como uma expressão de ruptura. Cremos que este discurso da arte como busca do novo, como procura de mudança, que no Brasil teve início com o Movimento Modernista, atribuiu ao artista e à arte uma representação social de ruptura com a ordem instituída e por conseguinte com a sociedade, o que fez do artista a própria representação do heterodoxo, ainda que muitas vezes ele esteja legitimando o que já é convencional – o próprio conceito de artista.

A arte em geral passou a ser entendida como ruptura com o convencional. Os valores como a originalidade, a estranheza, a capacidade de chocar e de ser diferente,

passaram a ser quesitos atribuídos ao artista. O artista assume então um estatuto de aquele ao qual é permitido ter a liberdade de fazer o que sente que tem de ser feito, pouco se importando com as convenções sociais de comportamento. Ao artista lhe é permitido viver e expressar aquilo que crê por estranho que possa ser à sociedade. Esta liberdade é algo que socialmente é suportado como desvio ou exceção à regra e por isso tem também o preço da ruptura e da rejeição, da marginalidade. Muitas das nossas entrevistadas não tiveram nenhum problema em estudar arte, mas sofreram repressão familiar quando decidiram ser artistas e se inserir nesse meio.

O gosto pela arte enquanto “prenda”, enquanto *hobby* faz parte do *Habitus* das elites sociais a que estas mulheres pertencem, mas quando predispostas por esse *Habitus* tomam contato com a arte, com o meio artístico e seu *Habitus*, e decidem fazer parte desse meio entram inevitavelmente em ruptura com a família e o grupo social a que pertencem.

O *campo* da arte passa a ser entendido como um lugar de liberdade: “...*eu acho que a arte está totalmente ligada à liberdade da mulher, essas mulheres que conseguem mostrar o seu trabalho saindo do contexto da sociedade, elas mostram que a mulher pode ser livre...*” (Christina Machado), onde o artista se predispõe, pela interiorização da própria estrutura de relacionamentos existente nesse meio, a não ter preconceitos de qualquer ordem: “*não, não, e quem tem também é discriminado*” (Oriana Duarte)

Os laços que unem os artistas não são referentes à sua identidade social enquanto sexo, idade, raça, nacionalidade, credo etc, como podemos ver em alguns depoimentos: “*Eu tenho horror de sectarismo..*” (Tereza C. Rêgo), mas são estabelecidos na crença da arte como expressão autêntica do seu ponto de vista e postura perante o mundo: “...*que o artista é um ser humano como todos os outros com a diferença que eles são mais*

autênticos e assumem certas coisas que em outras profissões as pessoas...” (Lorane Barreto).

O *campo* da arte passa a representar para estas mulheres uma oportunidade de assumirem aquilo que verdadeiramente sentem que são. É para muitas delas a oportunidade de uma nova identidade distinta da que lhes havia sido proposta anteriormente pela família: *“Então eu comecei a ser uma pessoa que não era o meu perfil...se me deixassem ser o que a minha natureza pedia tinha sido muito mais fácil pra mim ter assumido a minha profissão mais cedo Mas é... esses valores assim do casamento, do que era importante...”*; *“...essa coisa toda, era uma coisa de família, de então aquela arte educada, bem comportadinha e aos poucos eu fui deixando isso de lado fui rompendo...”* (Christina Machado), é um novo casamento, como refere Guita: *“Meu casamento foi com a arte”*, uma nova aliança que as transfere para uma outra família, a da arte. No imaginário feminino a arte representa, então, entre outras coisas a igualdade, a liberdade.

6. A Duplicidade da Representação do Feminino na Arte

Se por um lado o *campo* da arte representa para as mulheres a liberdade e a ruptura com a subalternidade feminina para ter acesso à afirmação enquanto indivíduo ativo e de evidência pública na sociedade, por outro, a existência deste *campo* e da representação social da Arte Pernambucana como feminina oferece a uma sociedade estruturada com base no poderpatriarcal a possibilidade de sublimação das tensões sociais referentes às relações de gênero.

Como é colocado por Chauí (2000, p. 8), como é possível que: “...alguém pode afirmar que...as mulheres são naturalmente inferiores, mas, simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos...”?

Os discursos apologéticos da Arte Pernambuco como uma arte onde o feminino tem domínio, como sendo um meio social que se encontra aberto à inserção e projeção feminina sem preconceitos cria uma velatura que permite “maquiar” a realidade social onde as estruturas de conceitos e valores de uma dominação patriarcal ainda se fazem sentir. Num dos depoimentos da nossa pesquisa podemos encontrar o seguinte: “*São criados alguns mitos com algumas mulheres. Isso também existe, o local, vamos dizer confortável, da criação do mito com o feminino na sociedade. É quase vamos dizer politicamente correto*” (Oriana Duarte).

É confortável determinar socialmente um *locus* de domínio público onde se pode colocar o feminino em evidência bloqueando, assim, a percepção das tensões sociais entre feminino e masculino. Na realidade, no domínio público, a predominância ainda é masculina, como nos dizem alguns depoimentos: “*...mas de uma certa maneira na área em que nós vivemos, nordeste, eu sempre acho muito uma sociedade muito machista e discriminatória...ainda hoje apesar de ter uma explosão enorme de nomes femininos nas artes plásticas e com trabalhos muito fortes, eu ainda acho que o domínio é...de uma sociedade aqui no nordeste, machista e que domina, que domina mesmo.*” (Jeanine Toledo); “*...os homens ainda circulam muito facilmente, de ambas as tendências, digamos pode ser homossexual como pode ser hetero, mas que os homens ainda dominam.*” (Jeanine Toledo); “*...tenho muito mais amigos homens do que mulheres que pintam...*” (Beth Gouveia). Deste modo, discursos como: “*...já escutei de vários críticos de arte, atualmente, é que a mulher está tomando conta do mercado...*” (Ana Lisboa); e “*...um dos*

aspectos que levou a eu ter , assim, uma crítica tão positiva e até precoce...foi o fato de ser mulher. Porque já se reconhece na arte brasileira uma força feminina de fato.” (Oriana Duarte), fundamentam uma representação imaginária de emancipação feminina na arte que serve de contraponto à existência na sociedade brasileira, e mais concretamente na sociedade pernambucana, de valores e conceitos que ainda efetivam a dominação masculina nos setores públicos.

CONCLUSÕES GERAIS

Resta-nos aqui sintetizar e sistematizar o que nos foi dado apreender no decorrer desta pesquisa. A questão que foi colocada no início da pesquisa foi: Quais as razões que determinam o aparecimento, no panorama artístico pernambucano, de um número significativo de mulheres artistas plásticas com legitimação no meio artístico, ou seja, com reconhecimento por parte dos críticos de arte, curadores e marchands? Isto, tendo em consideração que a sociedade pernambucana assenta numa estrutura patriarcal, onde o homem predomina no domínio público.

Como já abordamos no capítulo II, alguns fatores históricos, ou seja, fatores externos aos quais Bourdieu denomina de *espaço dos possíveis*, condicionaram, a partir do século XIX, a predisposição feminina para a arte e a vinculação da arte ao universo feminino. Foram eles: A necessidade da inserção da mulher no mercado de trabalho, a necessidade de manutenção do atributo de feminilidade como elemento integrante e fundamental do modelo de educação feminina das classes mais abastadas, com o objetivo de reproduzir os valores dessa mesma classe, e o aparecimento do culto da imagem na construção da identidade feminina.

A mulher de elite pernambucana não só teve e tem, acesso a uma instrução privilegiada, onde as artes e o estudo de línguas estrangeiras fazem parte do modelo tradicional de educação bem como viagens ao estrangeiro, como também através da sua posição social, é lhe possível ter ao seu dispor quem lhe preste serviços domésticos. O uso da população carente nos serviços domésticos por parte das elites sociais é um costume comum ainda originário do sistema escravagista, ter empregados ainda se constitui nos dias

de hoje como símbolo de *status* social. Segundo Aracy Amaral (1983), a facilidade de encontrar mão de obra barata, devido à existência de um grande número de população carente, dá à mulher de classe média e de classe alta mais tempo para a execução de atividades como a artística.

Apesar de estes fatores terem contribuído para a reprodução dos valores que fundamentam a dicotomia feminino/masculino, também abriram portas e deram possibilidade à mulher de atuação em domínios diferentes daqueles que até então tinha tido acesso. Os condicionamentos externos, juntamente com o *Habitus* procedente da sua posição social, que no nosso caso se traduz numa predisposição para o aprendizado das artes como habilidades e um gosto e apetência para a formação intelectual e pela busca de informações e vivências internacionais como símbolo de *status*, vão orientar algumas mulheres das classes mais abastadas de Pernambuco para o contato com o *campo* específico das artes como profissão.

Nesse *locus* específico onde as artes não se apresentam mais como um *hobby* ou uma “prenda de salão”, estas mulheres vão tomar contato com um outro mundo onde valores e conceitos totalmente diferentes daqueles preconizados pelo meio social de onde procedem se vislumbram como possibilidade de uma nova identidade, onde o campo de ação no domínio de atuação pública é ampliado para o universo feminino.

A mulher que opta pelo exercício da arte como modo de viver e de atuação entra inevitavelmente em ruptura com os padrões tradicionais estabelecidos pela família de procedência. O grau de ruptura e de interferência da família nestas escolhas vai depender da idade e da independência da mulher em questão. Não é por acaso que, na grande maioria, as mulheres que entrevistamos iniciam a sua carreira tardiamente quando já têm filhos criados e adquirem uma certa mobilidade: “...hoje em dia você atingiu uma liberdade...na medida

em que os filhos crescem é que eu podia dizer não, eu podia ter outras conquistas...”

(Lorane Barreto).

Além dos conceitos negativos em relação à arte, existentes no meio social a que pertenciam, como o não entender a arte como profissão: “...mas ainda hoje eu noto assim, a geração de meu pai que está com setenta e poucos anos de idade, que ele fica surpreso em saber que isso é uma profissão, que eu ganho dinheiro e sobrevivo com essa profissão.”

(Jeanine Toledo) e sim como um *hobby*: “A minha mãe, a visão dela dentro da arte era o quê? Ela me botava em curso de pátina...um curso com um professorzinho que fazia umas pinturas horróricas...ai meu Deus! Ela não tinha uma visão maior.” (Christina Machado)

e do preconceito com o meio artístico por conta da representação social do artista: “A oposição era exatamente a convivência com artistas.” (M. Carmem), muitas delas se referiram ao casamento como uma forma de mecenato da sua arte, ou seja, como uma manutenção financeira que permitia à mulher uma maior liberdade para pintar: “Agora por ter sido mulher, talvez houve momento que eu não dava sustento nenhum.. Eu não ajudava, nem colaborava com nada, só produzindo e estudando. Talvez se fosse homem isso seria uma imposição maior, ao contrário aqui, eu acho que o fato de ser mulher causou a diferença de ter-me ajudado...” (Ana Lisboa).

Ou seja, a interiorização da representação do casamento enquanto instituição com papéis definidos onde o homem ocupa o papel de provedor e a mulher de perdulária ainda se encontra em nossos depoimentos e nos aparece, por vezes, como uma vantagem feminina, como um privilégio da mulher que se pode dedicar à arte sem precisar de se preocupar com a provisão da família: “...Wellington mesmo frequentava muito o meu atelier na época em que eu era casada. Dizia que tinha inveja de mim porque ele tinha que dar um duro danado, trabalhar num escritório de desenho industrial para poder sobreviver

e eu, realmente passei muitos anos bem sustentada mesmo...tinha casa, comida, roupa lavada e tudo por conta do casamento" (Guita Charifker).

Outra questão interessante que podemos observar é a questão de como se estabelece o domínio das relações femininas num meio cuja maioria é masculina. Em todos os depoimentos fomos surpreendidos pela afirmação: “*Eu tenho mais amigos homens do que mulheres...eu me dou melhor com homem do que mulher.*”, apesar de muitas vezes se explicarem com a questão familiar de terem muitos irmãos e portanto do costume de convivência masculina, parece-nos interessante realçar este depoimento: “*De construção do domínio, p’rá natureza feminina. Tanto que mulher lidera muito mais tranquilamente, consegue lidar com grupos muito mais tranquilamente. Porque não impõe uma força...*” (Oriana Duarte), a afirmação feminina dentro dos grupos não se estabelece através do domínio pela força, mas pela capacidade de estabelecer relacionamentos afetivos dentro de uma “família” que não estabelece seus relacionamentos com base em preconceitos sexistas, de onde podemos sugerir que talvez a questão da minoria feminina no mundo da arte se constitua por vezes numa vantagem no estabelecimento dos relacionamentos dentro do *campo* da arte.

Relativamente ao meio artístico pernambucano, temos ainda a realçar alguns fatores específicos. Como vimos no ponto um do capítulo IV, a ausência de instituições que favorecessem a discussão conceptual e o debate estético no domínio das artes plásticas fez com que este meio estivesse no início do século XX pouco permeável à arte moderna, vinculando-se a uma tradição paisagista ou ligada aos tipos e cenas característicos da região, ambas extremamente enraizadas no *locus* pernambucano. As Artes Plásticas Pernambucanas só desfrutaram de uma Escola de Belas Artes na década de 1930, quando por todo o mundo se refletia sobre o que é a arte, superando os códigos e valores

acadêmicos e buscando novos valores, técnicas, materiais e conceitos artísticos. O meio artístico pernambucano estava ainda limitado aos valores preconizados pela Escola de Belas Artes – o academicismo e o pré-modernismo (Anjos Jr. e Moraes, 1998). Por esta ausência de instituições e lugares de promoção cultural, se desenvolveu, a nosso ver, um certo discurso autodidata e “independentista” que favoreceu o aparecimento de artistas que se aventuravam na carreira artística por si só, ou com o auxílio dos mestres e seus ateliers. Foi o caso do Atelier Coletivo que, como já vimos, ocupou um lugar proeminente na formação de grandes artistas pernambucanos. Esta conjuntura favoreceu, segundo o nosso ponto de vista, o acesso feminino a cursos de pintura e desenho que abriam as portas para o contato com o mundo das artes, como é o já citado exemplo de Guita Charifker. Pudemos encontrar nos nossos depoimentos vestígios desse discurso em favor da formação autodidata.

Por outro lado não podemos deixar de realçar que, como analisamos no ponto seis deste capítulo, numa sociedade onde ainda estão presentes representações sociais assentes na estrutura patriarcal, o discurso da dominação feminina no campo das Artes Pernambucanas revela-se como uma confortável sublimação para as tensões sociais existentes e causadas pela dicotomia feminino/masculino que se apoia na diferença biológica para justificar a divisão de tarefas e a hierarquia entre sexos. Apresenta-se como a criação de um *locus* específico para poder controlar a atuação pública feminina.

Desse modo é interessante uma “irresponsável” comparação deste movimento, onde a mulher busca emancipação no território das artes plásticas, com o que foi a “insurreição” pernambucana de 1817, apesar do povo e latifundiários se terem unido em nome da liberdade e contra a opressão exercida pelo centralismo do Rio de Janeiro, os interesses de ambas as partes eram distintos e contraditórios e o alvo foi desviado, levando

o povo a crer que o mal residia na ocupação dos comerciantes portugueses e não na estrutura monocultora latifundiária e escravagista que permaneceu intacta (Lopez,1997b). Do mesmo modo o discurso que alega uma dominação feminina nas artes plásticas vela a existência, ainda nos dias de hoje, do estabelecimento de relações sociais que ainda denotam conceitos e valores assentes numa estrutura patriarcal de divisão de domínios e tarefas para os diferentes sexos. São as contradições de um Nordeste simultaneamente revolucionário e tradicionalista, onde o domínio público ainda tem predominância masculina, e onde se diz que a arte é feminina! Mas como diria Guita Charifker: Viva a mulher na Arte Pernambucana!

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Capistrano de. (1963), *Capítulos de história colonial (1500-1800) & os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. [1907]. 5ª ed., Brasília, UnB.
- AMARAL, Aracy. (1975), *Tarsila: sua obra e seu tempo*. vol. I. São Paulo, Perspectiva, ed. da Universidade de São Paulo.
- _____ (1983), *Arte e meio artístico (1961-1981): Entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo, Nobel.
- _____ (1984), *Arte para quê? A preocupação social da Arte Brasileira, 1930-1970*. São Paulo, Nobel.
- ANJOS JR, Moacir e MORAIS, Jorge V. de. (1998) “Picasso visita o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930”. *Estudos Avançados*, 12,34: 313-335.
- BERNADAC, Marie-Laure e OBRIST Hans-Ulrich. (2000), *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. Tradução de Louise Bourgeois. São Paulo, Cosac & Naify.
- BOUDON, R. e BOURRICAUD, F. (1993), *Dicionário Crítico de Sociologia*. São Paulo, Ática S. A.
- BOURDIEU, Pierre. (1989), *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil S. A.
- _____ (1996a), *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, Papyrus.
- _____ (1996b), *As Regras da Arte: Gênero e estrutura do campo literário*: Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras.
- CHARIFKER, Guíta. (2001), *Viva a Vida! Guíta Charifker: aquarelas, desenhos, pinturas*. Projeto de Carla Valença, prefácio de Ronaldo Correia de Brito, ensaio Olívio Tavares de Araújo. Recife, Secretaria de Educação e Cultura.
- CHAUÍ, Marilena. (2000), *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- _____ (2001), *Convite à Filosofia*. 12ª ed., São Paulo, Ática
- CLÁUDIO, José. (1978), *Memória do Atelier coletivo (Recife 1952-1957)*. Recife, Artespaço.
- _____ (1982), *Artistas de Pernambuco*. Recife, Governo de Estado.
- _____ (1984), *Tratos da Arte de Pernambuco*. Recife, Governo de Estado.

- CORAZZA, Helena, fsp. (2000), *Comunicação e Relações de Gênero em Práticas Radiofônicas*. São Paulo, Paulinas.
- COSTA, Angyone,. (1927), *A inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia.
- DEMO, Pedro. (1980), *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo, Atlas.
- D'INCAO, Maria Ângela. (1997), "Mulher e Família Burguesa" in Mary Del Priore (org.), *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto/Unesp.
- DUBY, George e PERROT, Michelle. (1994), org. *História das Mulheres, o século XIX*. direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. Porto, Afrontamento/Círculo de Leitores.
- FELDMAN, Edmund Burke. (1995), *The Artist: A social History*. 2nd ed. New Jersey, Prentice Hall.
- FREYRE, Gilberto. (1987), *Casa Grande & Senzala*. [1933] 25^a ed. Rio de Janeiro, J. Olympio.
- _____ (1996), *Sobrados e Mocambos, 1900-1987*. 9^a ed., Rio de Janeiro, Record.
- FROTA, Tereza Maria Haguette. (1999), *Metodologias qualitativas na Sociologia*. 6^a. ed. Petrópolis, Vozes.
- GIL, Antônio Carlos. (1991), *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. 3^a. ed., São Paulo, Atlas.
- _____ (1999), *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5^a. ed., São Paulo, Atlas.
- GOTLIB, Nádia Batella. (1998), *Tarsila do Amaral a Modernista*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1999a), *Estética: a idéia e o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo, Nova Cultural.
- _____ (1999b), *Estética: o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo, Nova Cultural.
- HENKENHOFF, Paulo. (1997), *Louise de Bourgeois*. Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco de Brasil/São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1984), *Raízes do Brasil*. [1936]. 17^a ed., Rio de Janeiro, J. Olympio.
- JOHNSON, Allan G. (1997), *Dicionário de Sociologia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed.

- LALANDE, André. (1999), *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3ª ed., São Paulo, Martins Fontes.
- LOPEZ, Luiz Roberto. (1997a), *História do Brasil Colonial*, 8ª ed., Porto Alegre: Mercado Aberto.
- _____ (1997b), *História do Brasil Imperial*. 7ª ed., Porto Alegre: Mercado Aberto.
- _____ (1997c), *História do Brasil Contemporâneo*. 8ª ed., Porto Alegre: Mercado Aberto.
- LOURO, Guacira Lopes. (1997), “Mulheres na Sala de Aula” in Mary Del Priore (org.), *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto/Unesp.
- MAGALHÃES, Maria José de Sousa. (1995), *Movimento Feminista e Educação: em torno da análise dos discursos sobre educação, em Portugal, nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Psicologia e Ciências de Educação da Universidade do Porto, Portugal, datilo.
- MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. (1998), “Recônditos do Mundo Feminino” in Fernando A. Novais (org.) *História da Vida Privada no Brasil: República* vol. 3, São Paulo, Companhia das Letras.
- MAURÍCIO, Ivan. (1978), *Arte Popular e Dominação. (O caso de Pernambuco: 1961-1977)*. Recife, Alternativa.
- MEDEIROS, Suzineide Rodrigues. (1999), *A outra face do Sindicalismo. Discriminação de Gênero: Reflexões dos Paradigmas Dominantes*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da U. F. P. E., datilo.
- MELLO, Evaldo Cabral de. (1997a) “O Fim das Casas-Grandes” in Fernando A. Novais (org.), *História da Vida Privada no Brasil: Império*. vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (1997b), *Rubro Veio: o imaginário da Restauração Pernambucana*. 2ª ed., ver. e aumentada, Rio de Janeiro, Topbooks.
- MORAIS, Frederico. (1984), “Grupo frente – a primeira turma” in vários autores, *Grupo Frente / 1954-1956, / I Exposição de Arte Abstrata Hotel quitandinha 1953*, Rio de Janeiro, Galeria de arte BANERJ.
- _____ (1999), “Tridimensionalidade na Arte Brasileira do século XX” in Ricardo Ribenboim (org.), *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*, 2ª ed. rev. ampl., São Paulo, Itaú Cultural, Cosac & Naify.
- NOVAIS, Fernando A. (1997), *História da Vida Privada no Brasil: Império*. Vol. 2. organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo, Companhia das Letras.

- _____ (1998), *História da Vida Privada no Brasil: República* vol. 3. organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo, Companhia das Letras.
- ORTIZ, Renato. (1983), *Pierre Bourdieu*, São Paulo, Ática.
- PADOVANI, Umberto e CASTAGNOLA, Luís. (1994), *História da Filosofia. 16ª ed.*, São Paulo, Melhoramentos.
- PAPE, Lygia. (1998), *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Cradilha*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar.
- PONTUAL, Roberto. (1969), *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- PRIORE, Mary Del. (1997), org. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto/Unesp.
- REIS, José Carlos. (1999), *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- SCOTT, Joan. (1992), “História das Mulheres” in Peter Burke (org.) *A escrita da história, Novas Perspectivas*.
- SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. (2002), “Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17, 50: 143-159.
- SPROCCATI, Sandro. (1999), org. *Guia de História da Arte*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 4ª ed., Lisboa, editorial Presença.
- VÁRIOS AUTORES. (1984), *Neoconcretismo / 1959-1961*. Rio de Janeiro, Galeria de arte Banerj.
- VÁRIOS AUTORES. (1985), *Cadernos. N° 1* in Rio de Janeiro. Banerj.
- VÁRIOS AUTORES. (1985), *Opinião 65*. Rio de Janeiro. Banerj.
- WISSENBACH, M. Cristina Cortez. (1998), “Da Escravidão à Liberdade: dimensões de uma privacidade possível” in Fernando A. Novais (org) *História da Vida Privada no Brasil: República* vol 3. São Paulo, Companhia das Letras.
- ZÍLIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”, in vários autores *O Nacional e o popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense.