

Ana Valeska Maia de Aguiar Pinheiro*

A teia relacional:

entrelaçamentos entre arte contemporânea e questões de gênero

RESUMO: Este artigo se propõe a elaborar algumas reflexões sobre arte e questões de gênero, dando ênfase à produção das mulheres artistas contemporâneas em Fortaleza –CE. Num breve retrospecto histórico, abordamos a construção dos papéis destinados à mulher no campo da arte e alguns aspectos referentes à condição da mulher artista. Em seguida, analisamos o impacto do feminismo nas artes plásticas e como na atualidade a obra de arte instauradora de linguagens e sentidos promove uma teia relacional, ao dialogar com aspectos problematizados nas políticas públicas que tratam de questões de gênero.

Palavras-chave:
Gênero, Arte Contemporânea, Feminismo, Políticas Públicas.

I ntrodução

“A arte não representa o visível, a arte torna visível.” (Paul Klee)

A arte como um reflexo de seu tempo nos permite pensar e problematizar sobre aspectos próprios, conexões, valores, paradoxos e desvios da época em que a obra foi criada. O grande mérito da arte com ênfase para a arte contemporânea, consiste, em sua possibilidade de pluralizar sentidos e leituras de mundo, constituindo, desta forma, uma linguagem.

(...) é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor ou apresentar um ponto de vista diferenciado, ou com uma visão de mundo particular, através da constituição de linguagens.

A linguagem alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões oriundas da própria arte e da cultura. (REY, 2002: 128).

A constituição da linguagem em artes plásticas enseja entrelaçamentos entre as mais variadas instâncias do saber humano. O artista é antes de tudo um pesquisador, onde através da escolha de princípios de física, química, sociologia, filosofia, psicologia etc, aliados à técnica, promove a tessitura de um fértil caminho relacional.

Essas possibilidades de sentido foram potencializadas com o advento da fotografia, que influenciou, incontestavelmente, no curso dos movimentos das artes plásticas. Estes movimentos, libertos então do dogma de ter que reproduzir a realidade, experimentaram um fluxo novo e inesgotável de sentidos. Talvez o maior mérito da arte que é feita hoje é que ela não fornece respostas prontas. Ela problematiza, inquieta, instiga. Enfim, nos faz pensar.

A arte contemporânea mais coloca questões do que fornece respostas que possam ser catalogadas como “verdadeiras” ou “falsas”. É mais precisamente na articulação de questionamentos do que na elaboração de respostas que podemos situar seu vigor. (REY, 2002: 131).

Esta expansão do universo das artes visuais, desta forma, encontra na elaboração do conceito da obra fases que vão da definição da técnica ou do suporte (vídeo, desenho, instalação etc) até à possibilidade de mesclar questões que problematizem profundamente as relações sociais. No contexto atual, são muitos artistas visuais que refletem sobre seu tempo no desenvolvimento da poética dos trabalhos artísticos. Arte e vida desta forma se entrelaçam. Assim podemos indagar como a produção artística pode tornar visíveis questões que circundam nosso cotidiano, revigorando nosso olhar e nossa percepção de mundo? A produção das artistas contemporâneas cultiva circunstâncias que nos remetem a problematizações de gênero? Nos remete a indagações próprias da condição feminina?

Da mítica construção ao social construído: a imagem da mulher

A presença da mulher nas relações que envolvem o fazer artístico sempre foi intensa e constante. Mesmo nos registros mais longínquos, a representação de formas femininas era habitual nas práticas dos povos primitivos, onde estes buscavam o entendimento dos mistérios da natureza e do viver coletivo. No anseio de explicar os ciclos de nascer e pôr-do-sol, da formação da chuva, como do advento do dia sucedido pela inevitável noite, do nascimento da vida e a peremptória morte, os seres humanos nas culturas primitivas procuraram simbolizar¹ um elo com o divino no intuito de encontrar um “sentido” para explicar os fenômenos da natureza e, inclusive, sua própria existência no mundo.

Desta forma, olhando para si mesmos, para sua própria realidade circundante, para os mistérios existentes entre o céu e a terra, que os seres humanos criaram seus mitos, deuses e religiões. A arte, como uma atividade rica em simbolizações, significou, na história da ocupação humana na Terra, uma característica atrelada à própria essência da existência. Como argumenta Alfredo Bosi:

É preciso refletir sobre esse dado incontornável: a arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos (BOSI, 1999: 8).

Desta necessidade relacional, deste desejo de fusão com o cosmo e com o outro, que podemos compreender porque as mais antigas representações encontradas, os mais antigos objetos sagrados representem mulheres grávidas. Esculpidas nuas, com grandes seios, ventre protuberante e quadris largos, as chamadas deusas da fertilidade, ou Vênus ancestrais, pequenas estatuetas como a de Willendorf² simbolizam a ligação da mulher com a fertilidade e, conseqüentemente, como garantidora da continuidade da vida humana. A imagem da mulher, nas representações artísticas mais distantes no tempo, assume a condição, desta forma, de símbolo sagrado.

A construção da imagem feminina na arte e o conseqüente reflexo dos papéis sociais da mulher foram sentindo inúmeras transformações ao longo dos tempos: Da idealização da deusa-mãe, Gaia³, presente na mitologia grega, à

¹ Para Jung o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional (JUNG, 2000: 20).

² A Vênus de Willendorf (24.000 – 20.000 a.C.) é uma estatueta com 11,1 cm de altura representando uma mulher, descoberta no sítio arqueológico do paleolítico situado perto de Willendorf, na Áustria, em 1908. Encontra-se atualmente no Museu de História Natural, em Viena (JANSON, 2001).

³ Na mitologia grega, Gaia é a personificação da Terra como deusa. Uma das primeiras divindades a habitar o Olimpo, nasceu imediatamente depois do Caos. Sem intervenção masculina, gerou sozinha o céu, as montanhas e o mar. Gaia, na mitologia clássica, personificava a origem do mundo, o triunfo e ordenamento do cosmos frente ao caos, a propiciadora dos sonhos, a protetora da fecundidade e dos jovens (COMMELIN, 1997).

pecadora Eva. Das gravuras das bruxas descritas no *Malleus Maleficarum*⁴, à imagem mais representada em toda a história da arte: a Virgem Maria.

Como deusas, pecadoras ou virgens santas as mulheres foram alvo de construções sociais onde se delineavam, nas linhas e entrelinhas das imagens, mitos e arquétipos o que seria uma “natureza feminina”. São construções significativas da imagem da mulher através da linguagem da arte que reverberaram nos papéis sociais exercidos por quem pertencia à condição feminina.

Assim, o caráter temporal da narrativa das imagens na história da arte não conheceu a ausência feminina. Como objeto de representação, a presença das mulheres na arte sempre foi freqüente, mas esteve atrelada, entretanto, ao contexto de um olhar masculino. Excluídas da sociedade, do convívio público, as mulheres abriram seu espaço doméstico para serem desenhadas, pintadas, esculpidas, estereotipadas... Uma construção da imagem feminina condicionada por padrões de representação que remetiam ao papel social que cabia às suas protagonistas.

A escassez de vestígios acerca do passado das mulheres, produzidos por elas próprias, constituiu-se num dos grandes problemas enfrentados pelos historiadores. Em contrapartida, encontram-se mais facilmente representações sobre a mulher que tenham por base discursos masculinos determinando quem são as mulheres e o que devem fazer (SOIHET, 1997:295).

Acompanhada da produção baseada no fervor da apologia sacra, onde a virgem Maria era o motivo principal, a imagem da mulher na arte, a partir do Renascimento, é encontrada com freqüência nos gêneros que refletiam cenas de costumes, nos nus artísticos e nos retratos. As cenas históricas, por possuírem um caráter de participação pública ou poder decisório dos rumos coletivos da sociedade, registram uma rara participação feminina nos motivos.

Isso não significa que as mulheres estavam ausentes destes processos. Segundo o estudo realizado por Joan Scott (2002), as mulheres participaram ativamente das diferentes revoluções, muitas tiveram um destino trágico, por questionar a imposição de valores patriarcais. Como aconteceu durante a revolução francesa com Olympe de Gouges, escritora e artista, que apresentou em 1791, a “Declaração dos Direitos das Mulheres e da Cidadã”, já que a declaração legalizada só se referia aos integrantes do sexo masculino. Por este excesso foi condenada à morte e decapitada na guilhotina em 1793, acusada, dentre outros crime por viver de excessos nocivos da imaginação (SCOTT: 2002).

⁴ O livro “O martelo das feiticeiras”, o *Malleus Maleficarum*, escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger era o manual usado para torturar e matar os acusados de bruxaria.

Nessa época, o espaço intenso e mutante da sociedade burguesa em ascensão, o retrato feminino incorpora um personagem que visa espelhar seus valores. Há a introjeção de valores sociais de cunho mercadológico, a crescente valorização do “nome” do artista, além da cisão demarcada entre o público e o privado, atingindo, inclusive, o campo da arte. Enfim, todos os signos decorrentes da exaltação do “eu”, vem motivar a exploração da temática da imagem no retrato feminino durante o século XIX.

(...) a produção artística foi pouco a pouco se retirando do espaço público para os recintos privados nos quais transitava a elite política. Não é preciso dizer que a pintura mural foi sendo substituída pelas telas que, ao mesmo tempo em que facilitavam a vida do pintor, permitiam sua comercialização. A arte não se destinava mais ao coletivo, mas se tornava, gradativamente, um bem privado. (COSTA, 2002:89)

A presença das mulheres como tema dos retratos é sintomática. A recorrência dos assuntos em torno de adornos e enfeites, anuncia uma mulher emaranhada por laçarotes e pela decoração, a mulher retratada reforça a compreensão social de exercer um papel que é tão superficial quanto o aparato que a envolve. De uma maneira tendenciosa, a imagem da mulher assumia um caráter romântico nas cenas de costumes, ou poderia ser representada tímida, fria ou devassa nos nus, sendo despida e vestida através do olhar perpetuador dos parâmetros de poder da sociedade patriarcal. A posição da mulher, via de regra, era a de objeto.

Esse olhar do “ser” mulher por intermédio da linguagem da arte é um olhar, construído, social e psiquicamente produzido. É, portanto, impregnado de intencionalidade, quando se compõe um nu ou um retrato feminino. A psicanalista Colette Soler, colaboradora de Lacan, aborda a questão sob este parâmetro: *A mulher é uma invenção da cultura “histórica”, que muda de feição conforme as épocas (SOLER, 2005: 30)*. As mulheres estariam, desta forma, profundamente envolvidas por uma lógica fálica e patriarcal:

O patriarcado está entronizado nas nossas práticas sociais, nas nossas formas de nos posicionar, e de nos relacionar com os outros. E não podemos, com facilidade, rejeitar essas práticas. Daí, precisarmos compreender como seremos capazes de desenvolver novas práticas (SHOTTER, 1993: 92)

Sendo assim, os corpos femininos foram então sendo estereotipadas em desenhos, pinturas, esculturas etc, construindo uma figura feminina por intermédio da percepção e apreciação masculinas, ou seja, uma visão androcêntrica do que é ser mulher, profundamente engendrada por relações de poder.

Mulheres artistas: a difícil conquista do tempo da arte

A produção artística realizada por mulheres encontrou uma visibilidade mais patente a partir do movimento impressionista francês, onde o cerceamento à recepção da produção artística encontrou um enfretamento mais engajado, e os questionamentos dos paradigmas estabelecidos acerca da superioridade do “gênio” masculino tornaram-se mais efetivos.

Antes disso existiram mulheres artistas com uma fértil produção, quase todas ignoradas pelos compêndios de artes plásticas. As pinturas da italiana Sofonisba Anguissola, durante a renascença, eram admiradas pela sociedade da época e seus trabalhos foram erroneamente confundidos como sendo de Rubens ou Ticiano. Lavínia Fontana, filha do artista bolonhês Próspero Fontana, aprendeu com o pai a técnica da pintura, conquistou clientela própria e estabeleceu-se como artista profissional. Lavínia era muito requisitada como artista por seu rigor nos detalhes e o esmerado uso que a artista fazia de sua cartela de cores (MANGUEL, 2001).

Existiram no passado, muitas outras mulheres artistas, entretanto com pouco reconhecimento. Aliás, na história tradicional é raro encontrarmos a produção de mulheres artistas como objeto de estudo. Isso se fez mais recentemente como fruto de pesquisa acadêmica de mulheres como Vera Fortunatti, Ana Mae Barbosa, Ana Simioni, Cláudia Damiani Meyer, dentre outras.

As obras de mulheres pertencentes ao grupo de impressionistas refletem, na sua imensa maioria, aspectos do cotidiano da vida que era destinada ao sexo feminino: a casa - o espaço privado ou, ainda, os espaços de lazer tipicamente burgueses, como o teatro e a ópera. A limitação imposta aos motivos determinou, inclusive, cruéis críticas à esta produção, denominada como fútil ou pouco significativa do ponto de vista estético.

A despeito do fato de que muitas delas expunham suas obras na época, elas atuavam dentro de uma estrutura de poder das instituições artísticas que era exclusivamente masculina. Excluídas de todos os organismos oficiais, por lei ou por costume, nunca seriam vistas em nenhum retrato formal de grupo de especialistas (GARB, 1998:235).

A aceitabilidade da produção artística das mulheres era então, por força das

relações de domínio patriarcais, legitimadas e incentivadas à medida que se enquadrassem na esfera das prendas domésticas. Se, ao contrário, existisse a intenção de construir uma carreira profissional, ou de se buscar novos horizontes ou interpretações da condição feminina, inúmeros empecilhos constituiriam barreiras quase intransponíveis.

Tendo as mulheres sua sexualidade constantemente controlada e vigiada, o que dizer então de uma mulher artista? Enquanto a sexualidade não abala a 'genialidade' de artistas como Picasso e outros artistas modernos que representaram à exaustão bordéis, prostitutas e amantes, as mulheres que ousavam entrar no mundo artístico tinham que se contentar com a representação de pinturas de interiores, naturezas-mortas - gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos 'grandes artistas' (LOPONTE, 2002).

Aos poucos essas barreiras foram sendo questionadas. No Brasil, precursoras abriram caminho antes da consagração de outras, como Georgina de Albuquerque⁵ antes de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Em Fortaleza, Isabel Rabelo⁶ e, posteriormente, Maria Laura Mendes⁷ iniciam uma produção numa sociedade que relutava em reconhecer o trabalho realizado por mulheres. Como se pode perceber, existiam muitas mulheres produzindo arte, mas as mesmas não foram reconhecidas pela história local como artistas. Sinhá D'amora⁸ é a primeira a ser legitimada pela sociedade no mundo da arte, mas sua carreira não é desenvolvida em Fortaleza, mas no Sul do país.

O movimento modernista promoveu uma alteração nos costumes sociais e culturais. A produção artística feminina sente o impacto da sua força com a obra de Anita Malfatti (1896 – 1964). A artista teve a oportunidade de estudar no exterior, em Berlim e depois em Nova York. Numa época em que a Europa efervescia em movimentos na arte (expressionismo, fauvismo, futurismo, surrealismo, cubismo etc.), Anita Malfatti trouxe para o Brasil uma linguagem repleta de inovações estilísticas, que foram conhecidas pelos brasileiros numa polêmica exposição que ocorreu em São Paulo, em 1917.

Tanta inovação vinda de uma mulher desencadeou uma acirrada discussão na cidade, sendo esta multiplicada pelo artigo de Monteiro Lobato “*Paranóia ou mistificação*” veiculado num suplemento do jornal O Estado de São Paulo. Lobato atacou a artista e sua obra impiedosamente. Toda essa movimentação em torno de Anita aproximou uma série de artistas e intelectuais que a apoiaram, como Mário e Oswald de Andrade, fazendo de Anita a catalisadora

⁵ Georgina de Albuquerque é o exemplo de uma artista, segundo a pesquisadora Ana Simioni (2002) que tentava burlar as convenções. Recebeu a medalha de prata em 1912 e 1914; em 1919, a medalha de ouro. Georgina inscreveu a obra a “*Sessão do Conselho do Estado*” (fig. 19) no salão de 1922, consagrado ao centenário da Independência. A “*Sessão do Conselho do Estado*” é a primeira obra de grandes dimensões e representativa de um evento grandioso cuja figura central é uma mulher: Aqui consiste uma grande inovação de Georgina, já que a pintura histórica brasileira era até então protagonizada por heróis masculinos, realizada igualmente por artistas homens.

⁶ A artista Isabel Rabelo doou à Igreja do Rosário, em Fortaleza, duas imagens já em 1900, e ela é a primeira artista plástica com registros, de atuação pública na cidade. Chegamos ao nome de Isabel Rabelo através das entrevistas com os pesquisadores Nilo de Brito Firmeza e Roberto Galvão, já que não existia registro histórico escrito.

⁷ Maria Laura nasceu em Fortaleza, em 1910. Participou de exposições onde se destacam Pinturas de Guerra e algumas edições do Salão de Abril. Individualmente expôs em 1925, 1933 e 1934, todas em Fortaleza (LIMA, 2004).

⁸ A pintora Sinhá D'amora nasceu em Lavras da Mangabeira, em 1906. Transfere-se para o Rio de Janeiro, na década de trinta, com o objetivo de estudar na Escola Nacional de Belas Artes, onde frequenta o curso livre de 1933 a 1938, onde rece-

do movimento modernista brasileiro, movimento este que propunha novas idéias e formas de percepção do mundo. Na opinião de Aracy Amaral:

Durante muito tempo viveu-se um problema de atribuição de precursor do movimento renovador: Anita ou Segall? Hoje, todavia, depois de pesquisas realizadas e divulgadas por Mário da Silva Brito, não mais persistem dúvidas. A catalisadora do movimento foi Anita (AMARAL, 1998: 94).

Apesar do apoio conquistado pelos colegas, a crítica de Lobato foi virulenta e é significativo que a obra de Anita tenha se tornado “bem comportada” após a fase mais intensa do movimento modernista. Nessa época, os direitos da mulher ainda eram limitados em termos de liberdade civil, e o uso dos termos “paranóia e mistificação” para caracterizar a obra de Anita configuravam uma alusão misógina à loucura, histeria e incapacidade de auto-gestão da artista e obviamente, da mulher. A inversão de papéis – uma mulher representando um nu masculino⁹ – acarretou uma carga de violência verbal e simbólica extremamente pesada para a artista.

beu aulas de Lucílio e Georgina de Albuquerque. Desenvolveu a sua carreira fora do Ceará. Existe um memorial dedicado à pintora no prédio do Centro de Referência do Professor, em Fortaleza. Faleceu em Fortaleza, em 2002.

⁹ No Salão em questão Anita Malfatti expôs a pintura de um nu masculino “Torso”. O modernismo além de inovar em técnicas de arte, também propiciou uma nova postura em termos de gênero.

¹⁰ A denominação “Salão de Abril” foi idealizada por Antônio Girão Barroso (ESTRIGAS, 1994). O Salão de Abril, apesar das dificuldades de sustentabilidade, é até hoje uma referência das artes visuais em Fortaleza.

¹¹ Entrevista realizada em 05 de maio de 2006.

¹² Entrevista realizada em 15 de maio de 2006.

Em Fortaleza, durante as décadas de trinta e quarenta, tem início os movimentos organizados de artistas visuais na cidade. Surgem as sociedades impulsionadas por artistas plásticos, que dão origem em 1941 ao CCBA – Centro Cultural de Belas Artes, e a SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas em 1944. Em 1943, é instituído o Salão de Abril¹⁰ em Fortaleza, pela UEE – União Estadual de Estudantes, sendo este assumido em 1946 até 1958 pela SCAP. O “terceiro estágio” do Salão, segundo a classificação de Estrigas, acontece em 1964, onde este é adotado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, responsável pela condução do Salão até aos dias atuais (ESTRIGAS, 1993).

A presença feminina na SCAP, entretanto, só se faz sentir com o início dos cursos livres de desenho e pintura, em 1950. Maria Nice, Nilza e Lisete participaram da primeira turma da SCAP e eram elas as únicas representantes do gênero feminino na turma. Destas, apenas Nice Firmeza, continuou trabalhando com arte. Aliás, de todas as mulheres que passaram pela SCAP até seu encerramento, em 1958, apenas duas se firmaram profissionalmente, como artistas: Nice Firmeza¹¹ e Heloísa Juaçaba¹².

O caso de Nice Firmeza é emblemático das dificuldades enfrentadas pela mulher no período. Quando Nice Firmeza resolveu estudar arte ainda era solteira e enfrentou uma forte oposição familiar. O pai de Nice havia falecido e o irmão mais velho assumiu o comando da casa, com forte exercício do

domínio patriarcal. Na entrevista Nice declara que desde criança sonhava em trabalhar com arte. Proibida de estudar teatro pelo irmão, era ainda incompreendida no colégio de freiras que estudava, freqüentemente criticada pelas professoras por não gostar de cópias e por preferir criar seus próprios trabalhos. A artista enfrentou inúmeros obstáculos para conseguir estudar arte na SCAP e começar a trabalhar fora para custear os estudos.

A vida das mulheres estava, neste período, caminhando para uma mudança radical. Enquanto Nice sofria a repressão familiar, estava sendo implementada, em vários países do mundo, a semente das práticas do pensamento feminista.

O feminismo e seus reflexos nas artes plásticas

Os efeitos em um mundo alterado por duas grandes guerras, a solicitação da mão de obra feminina na indústria, a paulatina quebra de fronteiras entre as esferas pública e privada, a modernização científica, a pílula anticoncepcional, enfim estes e outros fatores impulsionaram as inquietudes do movimento feminista que tentava se firmar com uma intensidade maior, a partir da década de sessenta.

O feminismo eclode nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Europa, está estreitamente relacionado a toda a efervescência política e cultural que essas regiões do mundo experimentaram na época, quando se formou um caldo de cultura propício para o surgimento de movimentos sociais (PINTO, 2003: 41).

Buscando dissolver as relações hierárquicas entre mulheres e homens, o feminismo levantou a bandeira da luta pela igualdade social, política, cultural e econômica entre os sexos. Eram intensamente colocadas questões que propunham uma rediscussão acerca dos papéis sociais impostos:

Após longos séculos, pela primeira vez, as mulheres conheceram a possibilidade de pensar sua condição, não mais como um destino biológico, mas também como situação social imposta pelo direito do mais forte, como uma injustiça (VARIKAS, 1989),

Na busca de refletir sobre as opressões e os impactos sociais na condição feminina e nos relacionamentos entre os sexos, redefinição dos papéis sociais etc, são implementados nas universidades núcleos de pesquisa para analisar as particularidades de gênero. A categoria gênero instaura

uma abordagem do tema determinada a desvendar inúmeros falseamentos teóricos e práticos, sociais e culturalmente construídos, acerca da peremptoriedade dos papéis que cabiam às mulheres.

As artistas da década de sessenta iniciaram um questionamento mais incisivo sobre o corpo, elaborando obras que indagavam sobre os limites e possibilidades de suas significâncias. A flexibilização das possibilidades de leituras dos movimentos artísticos como a *Body art*¹³, por exemplo, são emblemáticas da amplitude das metamorfoses sociais e psicológicas do período.

As mulheres agora estavam mais alertas aos temas que envolviam cidadania e exercícios de direitos, os critérios que engendravam a imposição de limites entre a ordem pública e a esfera privada, a causa dos dogmas morais e da repressão sexual etc. A intensidade dessas inquietações fluiu inevitavelmente no campo da arte, reverberando nas obras de arte feita por mulheres, o que Heloísa Buarque de Holanda (2006) chama de “jorro feminino”.

Essa ocupação de espaços não foi fácil. A artista Louise Bourgeois declara: *Eu tinha a sensação de que o mundo da arte pertencia aos homens, e que eu estava de certa maneira invadindo seu domínio. Assim, a obra era realizada e escondida* (BOURGEOIS, 2000: 112). Determinadas a não sentir mais o desconforto que a artista Louise Bourgeois confessa em seu livro, as artistas no final dos anos 1960, elaboram interconexões sobre gênero e atividade artística, interpretando e reinventando as possibilidades de construção do “ser” mulher.

A partir do final da década de sessenta tem início uma série de movimentos organizados por feministas artistas, cujo objetivo principal era questionar a ausência das mulheres no sistema de arte. Nos Estados Unidos, em 1969, o grupo W.A.R. - Women Artists in Revolution, denunciou as políticas sexistas em museus e instituições culturais. Em 1970, surge o A.W.C - Ad Hoc Women Artist's Committee, realizando ações políticas nas ruas. Pesquisadoras do Los Angeles Council of Women Artists levantaram estatísticas sobre a participação feminina no Museu Estadual de Arte de Los Angeles: somente 29 de 713 artistas que apareceram em coletivas nos últimos dez anos eram mulheres; em individuais, de 53 artistas, somente uma era do sexo feminino (ARCHER, 2001).

¹³ Na *Body art* o corpo é utilizado como suporte ou meio de expressão.

Na realidade, esta apregoada igualdade de oportunidades carecia de fundamento. Eram poucas as mulheres a

ensinar em Faculdades de Belas-Artes ou membros de academias; elas continuavam a estar sub-representadas nas exposições; e em comparação com o trabalho dos artistas homens, a atenção da crítica voltava-se com muita menos frequência para elas, sendo suas obras muito menos adquiridas para coleções públicas e privadas (GROSENICK, 2004: 12).

Num contexto mais recente o grupo artístico americano “*Las Guerrillas Girls*”, desde 1985, utiliza o humor pop e a ironia como denúncia em performances e cartazes acerca da pequena presença de mulheres em exposições e museus. Na Colômbia, as ações do grupo feminista “*Mujeres Creando*” também contestam as imposições do sistema e seus disfarces de privilégios de gênero. No pensamento de Pierre Bourdieu, um dos piores efeitos da sociedade androcêntrica é a naturalização da violência simbólica, *violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas* (BOURDIEU, 2002: 7).

No período da explosão do ideário feminista no trabalho e na participação das mulheres artistas no Brasil e no mundo a cidade de Fortaleza apresenta registros da participação feminina nas artes visuais bem econômicos. Algumas artistas mulheres se destacam: Tereza Bona, Regina Cavalcante, Miax, Ana Medeiros, Ana Uchoa, Jane Lane. Uma indagação incômoda persiste: porque essas artistas não conquistaram um digno reconhecimento social como seus colegas do sexo masculino?

No âmbito das políticas culturais do Estado, o ano de 1967 marca a instituição da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – A primeira do Brasil e também a fundação do Centro de Artes Visuais Casa de Cultura Raimundo Cela, em Fortaleza.

(...) o subcampo das artes plásticas no Ceará é, durante os anos 60/70, basicamente motivado pela Casa Raimundo Cela. Formando e incentivando uma nova geração de artistas em contato íntimo com as gerações anteriores, a instituição garante uma certa continuação estética com o passado scapiano, apesar de incorporar as novas orientações das vanguardas européias. (BARBALHO, 1998:167).

Apesar de dirigido por uma mulher – Heloísa Juçaba – o centro de artes visuais Raimundo Cela revelou para o reconhecimento social muitos talentos masculinos. Podemos observar que a participação feminina na cidade foi colocada como coadjuvante. Sempre houve mulheres realizando trabalhos, mas o destaque e as premiações (Salão de Abril, por exemplo) eram quase

unânicos para os homens. O curioso é que, mesmo após uma série de conquistas das lutas feministas, esse quadro manteve-se estável na cidade, pelo menos até o advento de uma nova fase, a partir do final dos anos noventa.

Mulheres artistas em Fortaleza: contexto contemporâneo

O universo das artes visuais na cidade vem experimentando uma significativa ampliação. O início de políticas públicas mais efetivas, como as atividades do Centro Dragão do Mar, notadamente através da política de exposições e cursos de formação promovidos pelo Museu de Arte Contemporânea – MAC, além da continuidade do Salão de Abril. Existe, ainda, a adoção de uma modalidade de incentivo às artes maciça na contemporaneidade: a política de editais, critério de seleção utilizado pelo Centro Cultural do Banco do Nordeste e pelo poder público municipal e estadual, através, respectivamente, da Fundação de Cultura do Município – FUNCET e pela Secretaria de Cultura do Estado – SECULT.

Estas modalidades de seleção buscam facilitar um acesso mais democrático ao sistema das artes. Também é sintomático no contexto contemporâneo, a implantação dos cursos de graduação em artes visuais da FGF – Faculdade Integrada da Grande Fortaleza e de artes plásticas do CEFET - Centro Federal de Educação Tecnológica. Estes cursos são procurados em sua maioria por mulheres e o reflexo desta procura já se faz notar na intensa produção na cidade, ocasionando uma distribuição mais igualitária na participação em exposições e incentivos à pesquisa em arte.

A arte contemporânea abrange uma inesgotabilidade de utilização de materiais, ações e conceitos. Entre instalações¹⁴, objetos, *performances*¹⁵, fotografias, vídeos, desenhos e pinturas nas quais poderemos encontrar uma verdadeira abrangência de sentidos na produção atual. As narrativas e práticas artísticas são múltiplas no contexto pós-moderno, constituindo, como dissemos, uma linguagem. *A Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida* (ARCHER, 2001: 86).

Nessa leitura as artistas contemporâneas vêm colocando aspectos pertinentes às questões de seu tempo. O tema de muitos trabalhos realizados por mulheres nos remete a conflitos imperativos da pós-modernidade e da condição feminina atual.

A artista Marina Barreira tem um olhar apurado para as questões da esfera doméstica que ainda pesam sobre a mulher na contemporaneidade. Em

¹⁴ A Instalação permite uma grande possibilidade de suportes, em sua realização pode integrar objetos, fotografias ou recursos de multimeios, por exemplo.

¹⁵ Nas performances, os artistas utilizam recursos de expressividade corporais, como no teatro.

“humano demasiadamente humano” a artista levanta questionamentos sobre o sentido do trabalho doméstico. Chamadas pela alcunha de sexo frágil, a noção de que o trabalho realizado na esfera privada é mais leve do o que é exercido fora de casa tornou-se um peso para muitas mulheres:

As mulheres, com poucas exceções trabalham e sempre trabalharam, embora o termo “trabalho” tenha sido cada vez mais definido, ao longo dos séculos como aquilo que os homens fazem. O trabalho das mulheres é muitas vezes banalizado, ignorado e subvalorizado, tanto em termos econômicos quanto políticos. Não se diz trabalham quando “apenas” tomam conta da casa e dos filhos (HUBBARD, 1993:21).

O trabalho doméstico recebe de Marina Barreira uma leitura subversiva, ao utilizar os mesmos elementos da casa – utensílios domésticos, peças de enxoval, alimentos, roupas íntimas etc em posições diferenciadas. A roupa de cama será assada no forno, a mesa de jantar é arrumada como no dormitório, a gaveta de calcinhas traz, finalmente, a metáfora do básico: um prato de comida, o feijão com arroz, a comida e o sexo já banalizado. São objetos mistos, objetos que se personificam, e revelam a carga da rotina árdua imposta às mulheres.

Em *Vertigem*¹⁶, de Jussara Correia, uma mulher costura continhas em um tecido, sem parar, até chegar à aparente exaustão. O bordado lembra um mapa, como se simbolizasse uma cartografia da condição feminina, exposta muitas vezes num labor doméstico em que o corpo se desgasta, sem ter seu resultado reconhecido nem valorizado. No vídeo, a angústia chega ao ápice, a mulher já não suporta a carga do trabalho exaustivo, quase desmaia, e então volta num esforço incessante, quase hipnótico, sem retorno nem outro caminho a tecer. Situação de muitas mulheres, que se deparam diante de estradas sem atalhos, tendo que alimentar o rebento, prenhes de sonhos sem o direito de sublimar sua feminilidade sacrificada.

A artista Cláudia Sampaio iniciou em 2004 uma reflexão sobre a solidão que acomete muitas mulheres na contemporaneidade. Aos poucos transformou sua casa¹⁷ em uma obra viva. Nas entrelinhas de cada canto da casa reverberam os silêncios, os devaneios íntimos das pulsões refreadas, os gritos e sussurros dos desejos frustrados, dos amores desfeitos, da crueza da solidão. A casa fala. As palavras brotam do abrigo num processo catártico. Arrancadas das profundezas da alma humana, exibem a essência dos desencontros da co-existência. Em “*Confissões*” a artista interfere nos espaços: escreve nas paredes, agrega materiais, anota resquícios de vivências. Os

¹⁶ *Vertigem*, assim como outros trabalhos de vídeo arte de Jussara Correia podem ser vistos no documentário *Mulheres Artistas – o tempo da arte*, de Ana Valeska Maia.

¹⁷ A casa da artista pôde ser visitada durante o Salão de Abril neste ano. De novembro de 2006 à março de 2007, a artista expõe uma versão da casa, que receberá intervenções até o término da mostra, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar.

estímulos dão vida ao abrigo: No processo criativo, Cláudia Sampaio interage com a música, inclui nomes, afetos, desenha, rabisca poemas. Nas paredes as significâncias engendradas se entrelaçam numa poética que advém da imensidão da esfera privada, palco dos encontros com o próprio Eu, receptáculo de decepções e alegrias do viver coletivo.

Se no século XX a ascensão das temáticas feministas incluiu novos posicionamentos com relação ao corpo e à liberdade da mulher, na arte, o transcurso da história indica uma forte presença do corpo em toda sua estruturação, ainda que no âmbito representativo. Desde Lascaux, às performances ousadas oriundas da *body art* dos anos 60, até chegarmos à contemporaneidade, observamos a existência de linguagens que lançam questões relativas às mutações do corpo, suas marcas, reflexos e valores de um mundo que se redesenha e se re-significa o tempo inteiro.

Muitas artistas utilizam o corpo como objeto de reflexão, como as artistas: Milena Travassos, Bia Cordovil, Rosângela Melo. Bia Cordovil evidencia a opressão que ainda persiste – é recorrente em sua linguagem a artista apresentar mulheres oprimidas, amarradas ou sufocadas. No trabalho de Milena Travassos, ao contrário, o corpo é livre para receber uma outra leitura de si mesmo e de seus desejos. É um corpo que conta histórias, simbolizadas por um eixo, uma estrutura, um equilíbrio: a coluna vertebral. Ao re-significar o próprio corpo, Milena Travassos cola uma série de vidrinhos, fruto de uma longa pesquisa com as transparências, ao longo de toda a coluna. No vídeo “*O mergulho: onde algo de invisível se guarda*”, a artista executa ações que possui um tempo mais dilatado, propiciando um clima de estranhamento em ações corriqueiras executadas por uma mulher incomum.

Rosângela Melo, traz em sua reflexão elementos que remetem à desigualdade social. Elabora uma farta mesa de banquete, onde a toalha é tecida com atestados de óbito de crianças que morreram de inanição. Realiza também obras que interpretam angústias femininas, como no vídeo “*sem medo*” que tem como tema o câncer de mama.

Das discussões sobre a esfera privada e dos novos posicionamentos sobre o corpo, as mulheres então também no espaço público. Em um curto período de tempo configuraram-se como novos sujeitos sociais, históricos e econômicos. O que encontraram foi o enfrentamento de uma dinâmica cotidiana frenética. Da invisibilidade do mundo privado para a hiper exposição. Se a sociedade assimilou a independência feminina, as mulheres agora têm que encarar o desafio de dar conta de tudo: casa, casamento, filhos, carreira etc. A grande problemática

consiste em ter que lidar com o peso de um sistema onde ainda é freqüente a desigualdade de acesso ao mercado de trabalho e a divisão das tarefas domésticas.

Contudo, a própria amplitude da nova consciência de feminilidade e seus interesses torna inadequadas as explicações simples em termos de mudança do papel da mulher na economia. De qualquer modo, o que mudou na revolução social não foi apenas a natureza das atividades da mulher na sociedade, mas também os papéis desempenhados por elas ou as expectativas convencionais do que devem ser esses papéis, e em particular as suposições sobre os papéis públicos das mulheres, e sua proeminência pública. (HOBBSAWM, 1995: 307)

A artista Jacqueline Medeiros reflete sobre a intensidade dos inúmeros tempos da vida contemporânea. Como intérprete de seu tempo, seu trabalho demonstra como somos movidos pela pressa, a emergência e a efemeridade das relações: a artista coloca cartazes e frases nas ruas – não pare, não pense , não sinta; instigando à uma reflexão sobre o que a caótica pós-modernidade impõe às pessoas.

As artistas que dialogam com o espaço público se deparam com esses imperativos do mundo contemporâneo. Agressões ao interior de nossa existência e ao espaço coletivo. Relações de consumo neurotizantes e vazias. Desigualdades que ainda persistem. Vistos em outra escala, em outra proporção, a intervenção na habitualidade do espaço público e privado pauta a amplitude da linguagem da arte, do papel contemplativo, da totalidade do conhecido que aponta para mundos novos através do descentramento do olhar, nos fazendo enxergar além do que está posto e criarmos novos sentidos.

Considerações Finais

O impacto do feminismo na sociedade e no sistema das artes plásticas vem refletindo na produção das artistas contemporâneas aspectos instauradores de linguagens e sentidos que promovem uma teia relacional, ao dialogar com aspectos problematizados nas políticas públicas no âmbito das artes visuais como nas políticas de gênero.

Se a história das mulheres está sendo escrita agora também por elas mesmas, as mulheres artistas são também intérpretes dessa história. As obras de arte são um registro de um tempo vivido: revelam, constroem e desconstroem. A

Key-words: Gender, Contemporary Art, Feminism, Public Policies.

arte contemporânea, arte feita “hoje”, revela a amplitude de possibilidades do tempo atual, pela imbricada tessitura dos fios da rede de relações que envolvem poder e entrelaçam as questões de gênero.

ABSTRACT: This article intends to elaborate some reflections on art and gender questions, with emphasis on the production of contemporary female artists in Fortaleza – CE. Through a brief historical retrospect, we deal with the construction of the roles destined to women in the art field and some aspects about the condition of the female artist. Thereafter, we analyze the impact of feminism on the plastic arts and how nowadays the works of art that create languages and meanings creative work of art promotes an relational web, by dialoguing with problematized aspects on the public policies that deal with gender questions.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22**. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre estado e cultura no Brasil**. Ijuí: UNIJUÍ, 1998.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: editora Ática, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURGEOIS, Louise de. **Destruição do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas, 1923-1997**, Cosac & Naify.

COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Tradução de Thomas Lopes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **A fase renovadora da arte cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

_____. **O Salão de Abril: história e personagens**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1993.

GARB, Tamar. **Gênero e representação**. FRANCINA, Francis (org.) Modernidade e modernismo – pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998.

GROSENICK, Uta. **Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI**. Coleção: ICONS. Editora: Taschen do Brasil, 2004.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Heloísa Buarque de e HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil – SP, 2006.

HUBBARD, Ruth. **Algumas idéias sobre a masculinidade das ciências naturais**. O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: Edunb, 1993.

JANSON, H. W. **História Geral da Arte**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

LIMA, Roberto Galvão. **A Escola Invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958**. Dissertação (Mestrado) em História Social – Universidade Federal do Ceará. Orientador: Almir Leal de Oliveira. Fortaleza, 2004.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. Revista Estudos Feministas. Vol.10 n.º.2 Florianópolis Julho/Dezembro. 2002.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

REY, Sandra. **A colocação do problema: arte como processo híbrido**. BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Orgs.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002.

SCOTT, Joan W. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem.** Tradução Élvio A. Funck. 2002.

SHOTTER, John. **A penetração do patriarcado: sobre a descoberta de uma voz diferente.** O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: Edunb, 1993.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil.** Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 17, n. 50, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092002000300009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 13 Feb 2006. Pré-publicação. doi: 10.1590/S0102-69092002000300009.

SOIHET, Rachel. **História das mulheres.** Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. CARDOSO, Ciro Flamarion (org.) Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres.** Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VARIKAS, Eleni. **Pária: uma metáfora da exclusão das mulheres.** In: A Mulher e o Espaço Público. Revista Brasileira de História, ANPUH, Marco Zero, vol. 9, nº 18, agosto de 1989 / setembro de 1989.