

ARTE NO BRASIL: VÁRIAS MINORIAS

Ana Mae Barbosa
(Tradução de Cyana Leahy)

Resumo: *A questão da visibilidade da artista brasileira está atrelada a preconceitos de gênero: o padrão é o Outro, com características etnocêntricas masculinas. Apesar da influência de modelos estrangeiros, a discussão de valores iniciada com a Semana de Arte Moderna no Brasil permanece atrelada ao cânone colonialista masculinizador.*

Palavras-chave: *arte; mulheres; modernismo.*

Apesar do grande número de artistas mulheres no Brasil, o *masculino* ainda é o valor canônico universal. Para elas, a valorização justa depende da aceitação do masculino como norma. A igualdade no Brasil não leva em conta a diferença: é preciso articular os discursos da igualdade e da diferença em conjunto, para que a mulher possa ser o sujeito de seu próprio discurso.

A conquista dessa igualdade no Brasil começou com a Semana de 1922, através dos modernistas, cujas idéias anticolonialistas permitiram uma reflexão mais aprofundada sobre a igualdade de gênero, de raça e de códigos culturais. Foi a partir dessas idéias que duas mulheres puderam ser reconhecidas como

as artistas mais importantes do modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Até o advento do modernismo, outras artistas tiveram importância temporária, invisibilizadas e excluídas da história da arte, assim permanecendo. Ainda não se recuperou no Brasil a produção artística das mulheres no passado, como já ocorreu nos Estados Unidos. O fato de o curador do segmento "Século XIX", na mostra do Redescobrimento (Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2000), obediente a uma História da Arte etnocêntrica e excludente, não ter incluído obras de artistas mulheres prova essa exclusão. Não teriam sido necessárias pesquisas profundas para chegar a Maria Pardos, Alice Santiago (prêmio de pintura na exposição Universal de 1898, em Paris) e cerca

de 200 outras artistas listadas por Theodoro Braga. Portanto, as idéias modernistas, em si, não parecem ter sido suficientes para manter a visibilidade de Amaral e Malfatti: provavelmente, elas também teriam sido invisibilizadas se não fossem duas outras mulheres, críticas de arte, que delas trataram em suas obras. Celebra-se a igualdade no Brasil, mas falta a memória da produção de mulheres.

Um exemplo dessa afirmação envolve dois protagonistas, pioneiros do abstracionismo no Brasil nas décadas de 1950 e 1960: Samson Flexor e Yolanda Mohaly. Os discípulos de Flexor publicaram um trabalho sobre seu mestre. Mohaly, entretanto, embora considerada superior a Flexor pelos 20 críticos e artistas que entrevistei informalmente, está esquecida. No décimo aniversário de sua morte, tentei organizar uma grande retrospectiva de sua obra, só encontrando apoio em duas pessoas: um amigo e um ex-aluno. Nem os diversos prêmios em Bienais, nem o fato de ter sido professora de tantos artistas hoje famosos renderam a Yolanda Mohaly mais que uma breve homenagem, restrita à exposição das obras que doara ao Museu de Arte Contemporânea, então sob sua direção.

As influências européia (em Tarsila do Amaral) e norte-americana (em Anita Malfatti) possibilitaram às artistas o contato com sociedades mais abertas à participação feminina. Tais influências, sem dúvida, contribuíram para elevar sua confiança, embora não fossem suficiente para garantir um processo continuado de construção estética revolucionária. Malfatti, na verdade, foi duramente criticada e quase destruída pelo poderoso escritor Monteiro Lobato que, em 1917, a atacou no artigo intitulado “Pa-

ranóia ou mistificação?”. Penso que tanto Lobato quanto seus contemporâneos, embora criticassem o modernismo de Malfatti, escandalizavam-se, na verdade, com a personalidade livre da jovem pintora, cujos nus masculinos traziam gestos femininos e sexualmente ambíguos. A crítica agressiva, machista e destrutiva dirigia-se à sexualidade, e não ao estilo artístico de Malfatti. Curiosamente, essas duas mulheres, cuja arte mudou os paradigmas estéticos brasileiros nos anos 20, acabaram seus dias pintando temas socialmente recomendáveis, “femininos”: paisagens sem graça e assuntos religiosos. As normas sociais insidiosas parecem ter finalmente dominado sua arte.

No Brasil, o modernismo desafiador, contrário à tradição das belas artes, ajudou a visibilizar a arte de mulheres. A gravura, considerada uma arte secundária, era, por isso mesmo, um meio tipicamente feminino, apesar de todos os seus grandes mestres. Com a mudança dos conceitos artísticos e a elevação do *status* da gravura, muitas gravuristas de talento tiveram sua obra finalmente consolidada. Por outro lado, o desafio à primazia da pintura e sua supremacia como bem de consumo abriram espaço para meios alternativos como as instalações, de valor mercadológico questionável, mas de inegável sucesso como realização de artistas brasileiras. Parece estar implícito que, não havendo disputa financeira, as mulheres são incluídas no cenário. Havendo dinheiro em questão, a igualdade é logo desestabilizada. Maria Martins, por exemplo, escultora de alta qualidade, detentora de vários prêmios nos anos 50, desapareceu da História por muitos anos. O reconhecimento atual de sua arte deve-se à descoberta de seu envolvimento amoroso com Marcel Duchamp, causan-

do a reavaliação crítica de sua obra por especialistas europeus.

Grande parte das artistas de reconhecida visibilidade no Brasil rejeitam o rótulo de *artistas mulheres*, que reforça as diferenças de gênero. Em 1989, por exemplo, Josely Carvalho, artista brasileira residente em Nova York, e Sabra Moore organizaram uma exposição chamada “Conexus: artistas mulheres, brasileiras e norte-americanas, em diálogo”. Foi difícil conseguir artistas brasileiras de nível equivalente às americanas que participaram da mostra. Com argumentos variando de “não quero vínculos com exposições só de mulheres, sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista à parte” até “não preciso apelar para gênero para expor meu trabalho; esse recurso é usado por artistas sem qualidade”, temiam perder *status* como *artistas mulheres*.

Críticos de arte reforçam esse tipo de metapreconceito: recusam-se a confrontar categorizações de gênero, temendo ser vistos como críticos de segunda classe. Quando o Museu de Arte Moderna de Nova York, um dos mais importantes do mundo, convidou-me para falar em uma exposição de arte latino-americana, enchi-me de orgulho. Mas o fato de ter sido convidada para falar em uma mesa-redonda sobre a arte das mulheres foi um desestímulo. Dentre os comentários inesquecíveis que ouvi, destaco o de uma crítica e historiadora de arte: “Nenhum crítico de arte importante aceitaria falar numa mesa-redonda sobre esse assunto”, embora, ironicamente, estivessem na mesma mesa nomes relevantes da crítica norte-americana.

Outro exemplo de preconceito ocorreu quando Carvalho, Moore e eu tenta-

mos trazer a exposição “Conexus” para o Brasil. A dificuldade de patrocínio está ligada ao fato de que, no Brasil, empresas privadas evitam patrocinar arte visual ligada às diferenças: arte das mulheres, arte negra, arte indígena e assim por diante. Carvalho e Moore finalmente conseguiram trazer a exposição para o Museu de Arte Contemporânea, mas com reduzido destaque na mídia.

Suspeita-se que uma artista que aceite ser identificada como mulher seja necessariamente medíocre. Os trabalhos de artistas americanas de renome –, como Ida Applebroog, Faith Ringgold, Nancy Sphero e May Stevens, Louise Bourgeois –, e latino-americanas em Nova York – como Liliana Porte e Catalina Parra –, foram expostos pela primeira vez no Brasil na exposição Conexus, passando quase despercebidos, apresentados como arte de mulheres. Recentemente, entretanto, Sphero, Porter e Bourgeois expuseram com sucesso no Brasil, em mostras sem classificação de gênero. Sem essa referência explícita, puderam ser vistas e apreciadas.

Um olhar superficial dirá que as artistas são numerosas e visíveis (desde que não se apresentem sob categorizações de gênero), e que aparentemente recebem tratamento semelhante aos artistas. Entretanto, cruzando-se os caminhos das diferenças sociais, como gênero, raça ou classe social, essa igualdade desaparece. Por exemplo, pesquisando as dez galerias de arte internacional de maior peso no mercado paulista, algumas das quais no mercado há 20 anos, descobri que nunca haviam exposto uma artista negra, embora já tivessem exposto artistas negros. É surpreendente que num país mulato, divulgado como paraíso racial, problemas de gênero e raça se ocultem por

trás de preconceitos mais poderosos, baseados em classificações sociais.

Até pouco tempo, havia relativa facilidade no mercado de trabalho para mulheres escolarizadas das classes médias e abastadas no Brasil, porque não havia homens de nível superior em número suficiente para preencher as posições disponíveis. Mesmo hoje, apesar do crescente número de universidades nos últimos 20 anos, uma pequena parte da população brasileira está nas universidades, e menor ainda é a parcela dos graduados.

Graças à influência das idéias positivistas de Auguste Comte, as brasileiras vêm recebendo educação formal desde o século XIX. É alto o percentual de estudantes do sexo feminino, principalmente nas ciências humanas: nas artes, são 82% do corpo discente. Entretanto, é maior o percentual geral de homens bem empregados. O sucesso não depende apenas de competência, o que pode explicar por que obras de artistas homens são maioria em museus, exposições, galerias.

Nos últimos anos, os efeitos da recessão e do desemprego começaram a dificultar o mercado profissional para as mulheres, que sempre perdem para os homens, brancos ou negros, hetero ou homossexuais. Isso foi comprovado pela revista *Veja*, de grande circulação nacional, que entrevistou homossexuais em junho de 1993. Todos os entrevistados concordaram que há maior discriminação às mulheres do que aos homossexuais. Isso foi confirmado por um incidente administrativo na cidade de São Paulo, em 1992: a diretora de um museu paulistano, posição essa ocupada por várias mulheres no passado, foi demitida por um se-

cretário de Cultura, com a justificativa de que a coordenação de museus era função de natureza muito complexa para mulheres. Assim, somente homens dirigiram os museus sob a responsabilidade do secretário de Cultura de São Paulo de 1992 a 1995.

Não quero passar uma impressão pessimista de meu país, porque sou otimista por natureza, e porque há vários eventos que me enchem de esperança quanto à evolução da consciência feminina no Brasil. O primeiro é o fato de 18 artistas e um crítico de arte antifeministas terem aceito participar e colaborar na exposição "A arte do Brasil contemporâneo ultramoderno", apresentada no Museu Nacional da Mulher das Artes Modernas, em Washington, DC. Para dar uma idéia da extensão desse avanço, somente três das 18 artistas participantes haviam concordado em expor só com mulheres até então, dentro dos Estados Unidos. Mesmo assim, os preconceitos de gênero persistiram: as duas artistas da mostra que tratavam diretamente do discurso feminino foram malvistas e atacadas por duas críticas de arte com comentários sarcásticos em reuniões da área artística. Diziam elas que as duas artistas não tinham o direito – adquirido pela qualidade de sua arte – de estar ali, desconsiderando sua longa trajetória de engajamento político na questão feminista – uma delas fora perseguida pela censura militar. Consideradas inferiores às demais participantes, não mereceram uma avaliação analítica objetiva de sua arte, sendo julgadas por seu posicionamento quanto à questão de gênero, o que, para a crítica brasileira, se traduzia em "nada ter de importante ou relevante a dizer".

Nada mais apropriado que o comentário de Virgínia Woolf sobre mulheres escritoras na História, aplicado ao fazer artístico: a escritora disse que era comum encontrar mulheres querendo passar por homens ao escrever, mas se a história tivesse dado um lugar às mulheres que queriam escrever como mulheres, a História seria diferente. Parafraseando Simone de Beauvoir e Eva Hesse, eu diria que, para esquecer que se é mulher, antes de qualquer coisa, é necessário ter plena certeza de que se é uma mulher.

Rejeitar a diferença de gênero no Brasil é consequência do pensamento político sobre e dentro das artes. Qualquer reflexão política é tida como panfletária. A arte de “lavar as mãos” é a aspiração dos artistas brasileiros, com valores pautados nos códigos europeus e norte-americanos brancos. Além disso, a força dominante é o que chamo “supracolonianismo”: artistas brasileiros dizem que “a Europa e os Estados Unidos esperam de nós uma arte folclórica; temos que reagir dando-lhes uma arte inserida em seus próprios códigos”. Qualquer representação que revele o ambiente em que vivemos, nossa cultura, é condenada sob a alegação de que estamos nos submetendo ao conceito que o Primeiro Mundo faz de nossa arte – é o supracolonianismo. Para dizer “não” ao colonizador, temos que dizer “não” a nós mesmos.

Anos atrás, tive a oportunidade de participar em Curitiba, junto com críticos e artistas brasileiros e norte-americanos, de uma comissão para selecionar um artista jovem para bolsa nos EUA. Fiquei fascinada pelo trabalho de desconstrução de um anjo barroco, resultando na incorporação de partes da sua forma numa

pintura texturizada e abstrata, feito por uma jovem semidesconhecida então, Adriana Varejão. Minha admiração provocou a reação raivosa de uma jurada brasileira, e foi tratada com suspeita por um americano – o “outro” –, por revelar elementos de nossa cultura. Enfim, restou-me o consolo de ter reconhecido a qualidade da obra de Varejão antes dos autodenominados bastiões da Arte Brasileira, embora a história não tenha tido um final feliz: ela perdeu a bolsa para um artista abstrato. A palavra “raízes” é malvista nas conversas sobre arte. De novo, em se tratando de política cultural e colonialismo, buscamos a igualdade sem levar em consideração as diferenças.

Instituições, críticos de arte e artistas em geral não se preocupam com a pluralidade cultural, o multiculturalismo, o interculturalismo. Tentei pôr em prática uma política multicultural no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no período em que o dirigi. Fizemos cerca de 40 exposições por ano, que poderiam ser classificadas com a marca do “código europeu” e/ou o “código norte-americano branco”. Mas pelo menos uma exposição por ano trazia ao Museu o código cultural do “outro”. Tivemos dois projetos de 1987 a 1993: “A estética das massas” e “Arte e minorias”. O primeiro, mais difícil de ser aceito pelos eruditos da universidade, incluía uma exposição de carnavalescos, artistas que elaboram as alegorias das escolas de samba. Decidimos expor os trabalhos de cinco deles, sendo dois de nível universitário e três semiletrados, cinco negros e uma mulher. A mostra foi um grande sucesso de público, atraindo novos frequentadores, o que representou um passo à frente na inclusão dos socioeconomicamente menos favorecidos.

Outra exposição que entusiasmou antropólogos e *designers* partiu da pesquisa entre trabalhadores da construção civil na periferia de São Paulo. Identificamos trabalhadores preocupados esteticamente com seu fazer cotidiano. Isso deu origem a três instalações, uma delas feita por dois homens que trabalharam colaborativamente sem nunca se terem visto antes. Encontraram-se para discutir a mostra, visitaram a Bienal de São Paulo juntos, apreciando as obras em exposição, e decidiram construir uma casa de lata. Ambos ganhavam a vida exatamente como fizeram a instalação: criando objetos com latas vazias, e pisos de cacos de cerâmica, um tipo de revestimento muito usado nas casas brasileiras de menor renda. Pedacinhos de cerâmica quebrada da mesma categoria cromática são unidos com cimento da mesma cor para criar o aspecto de um piso uniforme de cerâmica. Amerides Dias, contudo, rejeita essa falsa homogeneidade e, como Gaudí, tira partido da diversidade das formas e das cores dos pedaços de cerâmica. Já José Francisco Tomé, artista *pop*, explora o diálogo das formas e palavras impressas nas latas vazias que ele transforma em painéis, canecas, baús etc.

Outra instalação foi feita por um grupo de mulheres liderado por Ismênia Aparecida dos Santos. Orientadas pelas curadoras Gláucia Amaral e May Suplicy, decidiram montar uma mesa com pratos e alimentos de cerâmica sobre toalha tecida com técnicas manuais tradicionais. Ao ver o "Jantar de festa", de Judy Chicago, concluíram que sua mesa era diferente, por não ser ritualística, mas sim lúdica.

Uma instalação de esculturas feitas de silenciadores de automóveis – daqueles encontrados com frequência nas por-

tas de oficinas mecânicas – foi a contribuição de sete homens e uma mulher. Completando a exposição, havia painéis pintados para fachadas de bares. O desafio maior é levar essas exposições antropológicas, de cunho estético, aos mesmos museus que expõem Picasso, Matisse, Braque e a Vanguarda Brasileira.

Embora o multiculturalismo norte-americano prometa visibilidade a todos os códigos culturais, estes são mantidos separados. Em Nova York, por exemplo, há um museu para artistas negros, outro para artistas hispânicos, outro para artistas políticos, e assim por diante. A ação afirmativa – reserva de mercado – ainda é necessária na sociedade americana. No Brasil, porém, nosso esforço para confrontar diversos códigos culturais no mesmo espaço apaga limites, desafia as divisórias canônicas e os valores estabelecidos. Várias mesas-redondas discutiram a exposição que acabei de descrever, que nomeamos "Arte periférica: combogós, latas e sucata". Andréas Brandolini, *designer* berlinense que expôs na Documenta 87, ofereceu um curso em que as instalações foram analisadas pelos alunos, e os criadores da casa de lata, apesar de iletrados, foram convidados a discutir seu trabalho e suas idéias de *design*, função e forma com o grupo. No mínimo, conseguimos denunciar a inexistência de pontes entre o erudito e o popular, o código alto e o código baixo, e focalizar a produção das mulheres.

No silêncio dos intervalos culturais, nos interstícios dos códigos, tentamos produzir conhecimento, reflexão, conceitos e, finalmente, a revitalização do diálogo estético entre as diferentes classes sociais. Para a inauguração do novo prédio do Museu de Arte Contemporânea

(MAC), em outubro de 1992, tentamos celebrar os meios tradicionais de arte, ritual ou popular, junto com o código hegemônico. A arte erudita foi representada por 100 esculturas do acervo, além de uma peça de Louise Bourgeois, cedida pelo MOMA (são raros os artistas norte-americanos no acervo de 8.000 obras de arte do MAC). Artistas contemporâneos como Frida Baranek, Jac Leirner e Cildo Meireles foram representados na exposição no MAC. E ainda Boccini, Henry Moore, Marino Marini, Max Bill, César Domela, Pietro Consagra, Jean Arp, Calder, Bárbara Hepworth, Rafael Conagar, Cesar Baldaccini, Eduardo Paolozzi, Jesus Rafael Soto e Sebastian. Um grupo de artistas populares (oriundos do povo) também foi convidado a produzir um tapete de areia colorida estendido da rua à entrada do museu, passando pelo jardim. Setenta e cinco pessoas – homens, mulheres e crianças – trabalharam durante dez horas em sua confecção. Pessoas não se cansavam de andar ao redor deles durante o dia inteiro, enquanto trabalhavam, comentando suas próprias experiências em seus lugares de origem, onde a mesma arte é feita, com objetivo mais tradicional: a passagem da procissão de Corpus Christi.

A identificação com algo conhecido levando até a porta do museu facilitou

a entrada no desconhecido. Naquela noite, tivemos 5.000 espectadores, a maioria vinda das periferias, trabalhadores da universidade que jamais teriam entrado no museu se não houvesse o tapete como facilitador. Os pobres da América Latina têm medo de entrar nos museus, como Nestor Garcia Cancline e Paulo Freire denunciaram, pois se envergonham do confronto com sua própria ignorância. Porém, encorajados, entram e ultrapassam o medo, seduzidos pelas formas da arte. Ainda que sem entendimento formal, podem admirar o artista erudito, seu “outro”. Esse é o resultado da pesquisa que estamos fazendo.

Convidada para a inauguração do novo prédio, Bárbara Kruger generosamente aceitou o convite. Seu trabalho em *outdoors* pela cidade e na frente do museu provocou a população, inclusive os acadêmicos da universidade. A questão social levantada por Kruger nos cartazes era “Mulheres não devem ficar em silêncio”. Essa questão, conseqüentemente, adentrou o museu, metaforicamente falando, caminhando sobre o tapete de areia, levada pelas mãos das pessoas do povo que o construíram.

O grande desafio multicultural no Brasil é o preconceito de classe social, resultado da distância entre a elite e o povo.

GÉNERO

Abstract: Social visibility for Brazilian women artists is an issue pervaded by gender prejudice. Acceptance takes the Other as standard, and his male ethnocentric characteristics. Despite the influence of foreign patterns, value judgement as initiated in 1922 in Brazil remains attached to the colonial canon.

Keywords: art, women, modernism.