



Arte Comentada

Jeanine Mafra Migliorini
(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2018

Jeanine Mafra Migliorini

(Organizadora)

Arte Comentada

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A786 Arte comentada [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Arte Comentada; v.1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-057-5

DOI 10.22533/at.ed.575191801

1. Arte – Crítica e interpretação. 2. Arte – Filosofia. I. Migliorini, Jeanine Mafra. II. Série.

CDD 707

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Arte é um vocábulo carregado de significado, em cima dele existem muitos discursos, ao mesmo tempo que abre leques de possibilidades de entendimento, restringe a compreensão por parte da maioria. Afinal sempre procuramos a resposta certa, fechada, para as questões, e isso não será encontrado na arte. Existem sim conceitos e respostas para ela, mas não um único significado, são caminhos que nos levam a reflexões que enriquecem ainda mais esse discurso.

O que é arte? Este é um questionamento que perpassa os séculos e mantém-se atual, afinal arte é reflexo da sociedade, que está em constante mudança. Arte é resultado da sociedade, e por isso se ressignifica, muda de sentido e de função. Neste momento histórico muitas linguagens artísticas se apresentam como forma de expressão, novas formas de arte que trazem à tona representações, questionamentos, ampliam a abrangência e muitas vezes desmistificam que a arte se volta apenas para uma elite a que ela tem acesso.

Outra grande influência na arte é a própria tecnologia, que além de possibilitar novas linguagens auxiliam na propagação da produção artística atual e histórica. O acesso a arte se torna mais possível, e esse conhecimento cria novos artistas, permitindo assim um círculo virtuoso de produção e conhecimento.

Apresentam-se aqui discussões acerca da arte nas suas mais variadas linguagens, e sua compreensão: a arte é única e individual, seu entendimento depende do repertório, da vivência de cada um, e esses múltiplos olhares complementam a obra.

Discute-se a função social da arte, seu papel como crítica social e o impacto dessa crítica, e apresenta a necessidade de se classificar essas linguagens, como se faz nas ciências exatas. Esse universo amplo permite que se englobem as discussões sobre os sons da cidade, as performances, a dança, as imagens. Percorrendo este caminho chega o momento de o cinema entrar neste debate, além dos movimentos coletivos de arte, finalizando com a imagem, uma vasta discussão sobre suas funções, sua estética, sua função.

Tão ampla como a temática deste livro, essa discussão não se encerra, ela busca respostas e novos caminhos de que podem ser seguidos por pesquisadores, curiosos, estudantes. Quem mergulha neste universo em busca de respostas, acaba encontrando mais perguntas.

Boa leitura! Trace seus caminhos, suas interpretações, suas impressões, e que elas lhe proporcionem muitas reflexões!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	7
JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO.	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.5751918011	
CAPÍTULO 2	20
COLETIVO ANDORINHA: UM ANO DE EXISTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA, DE POLÍTICA, DE ARTE, DE EDUCAÇÃO	
Samara Azevedo de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.5751918012	
CAPÍTULO 3	28
AS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE	
Ursula Rosa da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5751918013	
CAPÍTULO 4	29
TANTO FAZ SE É PERFORMANCE OU NÃO	
Natasha de Albuquerque	
Maria Beatriz de Medeiros	
DOI 10.22533/at.ed.5751918014	
CAPÍTULO 5	41
ENTRE JANELAS E PESSOAS: EM BUSCA DE UMA ESCUTA CIDADINA	
Thais Rodrigues Oliveira Sainy Coelho	
Borges Veloso	
DOI 10.22533/at.ed.5751918015	
CAPÍTULO 6	55
A ARTE DO CORPO PERFORMÁTICO MEDIADO PELA TELA DO CINEMA DOCUMENTAL: AS FORMAS-FENDAS DO OLHAR NA(DA) DANÇA	
Cristiane Wosniak	
DOI 10.22533/at.ed.5751918016	
CAPÍTULO 7	69
MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E HARUN FAROCKI	
Guilherme Bento de Faria Lima	
Monica Rodrigues Klemz	
DOI 10.22533/at.ed.5751918017	
CAPÍTULO 8	80
“SOMBRA DO PASSADO”: O PERDÃO EM BUSCA PELA VERDADE E RECONCILIAÇÃO	
Alessandro Galletti	
Ricardo Vilariço Ferreira Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.5751918018	

CAPÍTULO 9	94
DISPOSITIVO E COLETIVOS ARTÍSTICOS: UMA METODOLOGIA DE NARRAR O ENCONTRO	
Lara Lima Satler	
Lisandro Magalhães Nogueira	
DOI 10.22533/at.ed.5751918019	
CAPÍTULO 10	109
PRODUÇÃO DE SENTIDOS E (RE) SIGNIFICAÇÃO NA HISTÓRIA A PARTIR DO MOVIMENTO BLACKFACE	
Daiany Bonácio	
Giuliano Mattos	
Viviane Dias Ennes	
DOI 10.22533/at.ed.57519180110	
CAPÍTULO 11	125
DA LEMBRANÇA AO SONHO: ANÁLISE FÍLMICA DE “A DANÇA DA REALIDADE”, DE ALEJANDRO JODOROWSKY.	
Ana Carolina Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.57519180111	
CAPÍTULO 12	134
BREVES APONTAMENTOS SOBRE O ONÍRICO, OU UMA PRIMEIRA IMERSÃO NAS IMAGENS SEM LUZ	
Carlos de Azambuja Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.57519180112	
CAPÍTULO 13	142
IMAGENS SENDO IMAGENS: REFLEXÕES DE UM CAMPO DE LUTA, RESISTÊNCIA E PODER.	
Patrícia Quitero Rosenzweig	
Rosa Maria Berardo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180113	
CAPÍTULO 14	158
QUESTÕES ESTÉTICAS DAS MÍDIAS: LATITUDES COMO EXEMPLO TRANSMIDIÁTICO	
Vanessa de Cassia Witzki Colatusso.	
DOI 10.22533/at.ed.57519180114	
CAPÍTULO 15	169
IMAGEM E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DO ARQUIVO DO FOTÓGRAFO PROFISSIONAL	
Thiago Guimarães Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180115	
CAPÍTULO 16	177
OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA	
Tais Maria Ferreira	
Carlos Alberto de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.57519180116	
SOBRE A ORGANIZADORA	189

AS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE

Ursula Rosa da Silva
(UFPel)

RESUMO: Em geral, os periódicos divulgavam as exposições de arte com textos da crítica, ou seja, até meados do século XX, não se usava a fotografia para mostrar as obras e os textos substituíam as imagens. Neste período, nas artes e na ciência, a mulher era considerada mais frágil e de condições inferiores ao homem para exercer determinadas funções sociais e de trabalho. A mulher, enquanto artista e indivíduo foi, por muito tempo, invisibilizada nos registros históricos e no espaço público. A história da arte e a crítica de arte não valorizavam as artistas mulheres, em sua capacidade de produção e de criação. Este texto traz um estudo da crítica de arte em Ângelo Guido, sob o enfoque de um olhar para as artistas mulheres nos anos de 1930 a 1950, no Rio Grande do Sul. A pesquisa se propõe a avaliar a maneira como o crítico tratou as artistas mulheres e que distinções existiam no tratamento aos artistas homens, com o objetivo de trazer visibilidade e pontuar novas integrantes para uma cronologia histórica e artística feminina.

PALAVRAS-CHAVE: gênero e visualidade, crítica de arte, mulheres na arte.

ABSTRACT: In general, the journals disseminated the art exhibitions with texts of criticism, that is, until the middle of the twentieth century, did not use the photograph to show the works and the texts replaced the images. In this period, in the arts and science, the woman was considered to be more fragile and of lesser conditions than man to exercise certain social and work functions. The woman, as an artist and an individual, was, for a long time, invisible in the historical records and in the public space. Art history and art critique did not value women's artists, their capacity for production and creation. This text brings a study of art critique in Angelo Guido, under the focus of a look at women artists in the years 1930 to 1950, in Rio Grande do Sul. The research proposes to evaluate the way the critic treated the female artists and what distinctions existed in the treatment of male artists, aiming to bring visibility and punctuate new members to a historical and artistic chronology of women.

KEYWORDS: Gender and visuality, art critique, women in art.

O presente texto tem como objetivo abordar os aspectos referentes à produção artística das mulheres, trazendo inicialmente questões de diversos campos do conhecimento,

como sociologia, história e artes visuais. O uso desse diverso apanhado de questões, tratadas sob um viés de gênero, possibilita a criação de diversas justificativas para explicar a maneira como a mulher foi negligenciada ao longo da história, do relato dos acontecimentos públicos, da produção direta da criação de arte, tendo a esfera doméstica e o resguardo da mesma como seu ambiente de atuação social.

Michelle Rosaldo e Louise Lamphere, em seus textos, explicitam os possíveis aspectos que ocasionaram a desigualdade social entre homens e mulheres durante os séculos. Além da explicação biológica e hormonal, há a justificativa da atribuição de valor das atividades realizadas pelas sociedades primitivas: caçar animais de grande porte exigia força, enquanto a mulher cuidava da prole. A caça é vista como um ponto importante na evolução social e tem como agente principal o homem. O papel da mulher, por sua vez, exigia comunicação e habilidades cooperativas tão importantes para o desenvolvimento social quanto a caça. Rosaldo afirma que “os biólogos podem nos dizer que, estatisticamente, os homens são mais fortes do que as mulheres, mas eles não podem nos dizer por que a força e as atividades masculinas, em geral, parecem ser valorizadas em todas as culturas.” (1979, p. 21).

Segundo a historiadora francesa Michelle Perrot, a “história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir da sociedade” e completa “mas também é o relato que se faz de tudo isso.” (PERROT, 2008, p. 16). Conforme ela, pouco se falou diretamente sobre a história das mulheres antes da metade do século XX, quando se estabeleceu como foco de análise o indivíduo, a mulher em sua unicidade, partindo progressivamente até a história das mulheres em esfera pública.

Como causa para a invisibilidade da mulher na história, Perrot traz dois pontos: a falta da presença das mulheres no espaço público, limitadas ao ambiente doméstico, e o silêncio das fontes; ocasionado pela escassa quantidade de material produzido, tanto pelo acesso aos meios de produção do mesmo, quanto pela aceitação de uma incapacidade por parte das mulheres, subjugadas a outros afazeres. Então, o que se falou de mulheres foi o que permeou o imaginário masculino, uma vez que não se falava sobre mulheres, mas de mulheres. Uma história contada por homens resulta em uma história de imaginação e representação.

Como compensação à falta de fontes e registros, que apagaram as mulheres, há milhares de representações visuais, plástica e literárias, feitas por homens. O que se tem de registro são olhares masculinos que tão pouco estabelecem contato direto com a realidade cotidiana das mulheres representadas. “Discursos e imagens cobrem as mulheres como uma vasta e espessa capa. Como alcançá-las, como quebrar o silêncio e os estereótipos que as recobrem?” (PERROT, 2008, p. 25)

Outro fator importante também se constituiu a partir do conteúdo e da época em que os relatos foram produzidos: os primeiros historiadores gregos se fazem valer dos acontecimentos públicos, como guerras e reinados. Para se contar a história dos acontecimentos, era preciso voltar atenções para o ambiente público, existindo

uma distinção antagônica entre os termos “doméstico”, entendido como as atividades referentes à esfera privada, ao lar, aos filhos, as atividades femininas etc, em oposição ao “público”, referente aos grandes acontecimentos que trouxeram a evolução das sociedades e que tinham como agentes principais, o homem.

A necessidade da construção de uma história das mulheres se dá, então, por diversos fatores: fatores científicos, que se referem à crise dos sistemas de pensamento, que tornou sexuada a questão do comportamento; fatores sociológicos, considerando a presença da mulher nas universidades, como professora e aluna; e fatores políticos, pois, a partir de 1970, com o movimento de liberação da mulher, temos como consequência a crítica de um saber institucionalizado e masculino.

Sobre o tema da educação, Michelle Perrot fala sobre o pensamento que existiu em boa parte do século XIX, em que se acreditava que o saber e a feminilidade se contrapunham, pois tal aspecto não possuía relação com seu papel na sociedade, uma vez que “a leitura abre as portas perigosas do imaginário, uma mulher culta não é uma mulher”, (2008, p. 93) que estando restrita ao ambiente doméstico o que lhe deve ser ensinado são seus respectivos afazeres: o lugar da boa mãe, a esposa e a dona de casa, e ainda os valores morais que preconizam o pudor, a obediência e o sacrifício. O acesso das mulheres ao ensino secundário irá acontecer no início do século XX, e o ingresso à universidade se dá no período entre guerras e em maior quantidade em 1950, devido à necessidade de instrução para o trabalho no setor terciário. Para obter o conhecimento, foram necessários meios alternativos em um esforço autodidata.

A questão do ensino da arte ainda tinha como constituição um olhar de superioridade às mulheres, que se deparavam com um ensino modificado e com conteúdo abrandado. Perrot cita Rousseau, dizendo que “toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens”, sendo dever das mulheres “amparar os homens, cuidá-los e tornar suas vidas agradáveis” (2008, p. 92). Muito dessa restrição imposta, na questão do ensino, foi mais uma vez, um pensamento sobre a incapacidade feminina, em que foram atribuídos aspectos biológicos distintivos para justificar construções culturais. Se criou a relação polarizada entre o sopro abstrato masculino e criativo e atributos femininos como sensibilidade e intuição, não existindo criação às “imitadoras”.

No campo da arte, assim como em outros campos que exigiam faculdades mentais ligadas à criação e à abstração, as mulheres foram afastadas: como elas poderiam fazer arte, a arte como criação de algo? Elas copiam, traduzem e interpretam. No texto *Mujer, Arte y Sociedad* (1992), Whitney Chadwick inicia o texto falando sobre o caso da Royal Academy: Mary Moser e Angelica Kauffmann, que fizeram parte do grupo de fundadores da instituição inglesa, mas se tornaram apenas representações e não representantes de um grupo. Um dos registros das aulas na academia é a pintura *Os membros da academia real* (1771-1772), de Johann Zoffany, na cena figura uma aula de modelo nu, mas as alunas não estão presentes na aula, elas foram reduzidas à representação dentro da representação no canto superior da imagem, em que aparece os seus retratos pintados. Perrot afirma:

No Salon, os júris inteiramente masculinos, esperavam das mulheres que se conformassem com os cânones da feminilidade, pelos temas de naturezas-mortas, retratos, cenas de interior e buquês de flores, que formavam uma seção inteira, e pelo estilo. Nem nu, nem pintura de história. (2008, p.102)



Johann Joseph Zoffany, Academicians of the Royal Academy, 1771-1772.

Adentrando os apontamentos sobre campo da arte, há um consenso, entre as teóricas feministas que buscam trazer à tona uma história das mulheres, que a história da arte é um relato de acontecimentos organizados de maneira cronológica de homens sobre homens, dos historiadores sobre “grandes mestres”.

De que se constituiu a problemática das artistas mulheres na prática? Dos aspectos culturalmente estabelecidos abordados anteriormente: a cadeia produtora de um comportamento passivo e submisso, da redução de seu espaço de atuação ao âmbito doméstico, da distinção entre público *versus* privado, em que público se refere ao masculino e privado limita o espaço feminino, a ideia de que as mulheres eram imitadoras, sem capacidade criativa, seus fatores biológicos, constituição física, a moral, os bons costumes, a sociedade, a visão própria de inferioridade.

Sobre os cerceamentos impostos no quesito acesso ao ensino da arte, Ana Simioni no texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (2007), realiza importantes apontamentos. A situação em relação ao ensino acadêmico da arte, ao longo dos séculos XVIII e XIX, possui diversas distinções para artistas homens e mulheres. Partindo do ponto já citado anteriormente usando como base as ideias de Michelle Perrot e Whitney Chadwick, de que existe mais por trás da negligência e falta de mulheres artistas do que a real inexistência delas ou da falta de capacidade delas, é coerente salientar alguns dos fatores que tornaram árduo o caminho das artistas ao sistema das artes.

Na base do cerceamento institucional estava a questão do estudo a partir do modelo vivo e do modelo nu, considerado indecente para o “sexo frágil”. Assim, o acesso ao ensino artístico, com as bases necessárias da representação do período, foi-lhes negado através dos fatores sociais em perspectiva de gênero e a atribuição de uma conduta moral à mulher. O acesso à informação era inicialmente vetado nas

academias. As artistas que tivessem interesse em ter o conhecimento sobre o cânone tinham como saída buscarem ateliês privados. Simioni comenta, sobre a Academie Julian – instituição francesa fundada em 1867, que mesmo com o destaque pela abertura de turmas mistas tinha como agravante a questão financeira, de tal modo que “o único senão ali é que deveriam pagar caro por tantos privilégios”, que constituíam no estudo do modelo vivo por até 8 horas, e onde “as mensalidades para as mulheres custavam, geralmente o dobro das masculinas.” (Simioni, 2002, p. 92)

Indo por outro caminho seriam classificadas como artistas de artes menores, que não necessitavam do conhecimento da representação do corpo, como a pintura de paisagem e a natureza-morta. Além disso, a maneira como a crítica às classificava era decisivo, pois ao serem classificadas como “amadoras”, em comparação ao chamado “trabalho sério” dos artistas homens, elas eram facilmente excluídas da história da arte. A dificuldade da profissionalização das mulheres artistas se deu ainda pela construção de um conceito de “arte feminina”, com temas “menores”, em contraste com a arte masculina, histórica e com temática pública. Além dos ateliês privados, Simioni diz que as artistas recorriam a “uma série de caminhos alternativos, onde a artista pode aprender o corpo humano e descobrir quais as melhores maneiras de representá-lo” (2002, p. 86). Sendo excluídas desse conhecimento pelo meio acadêmico, lhes restava ainda recorrer a esboços de seus próprios corpos ou de amigas íntimas.

Mesmo com a possibilidade de entrada das artistas na academia desde 1770, o acesso era distinto do masculino e seria necessário contar com uma indicação real, que atribuísse a elas o título de excepcionalidade. Em 1896, as artistas conseguiram a liberação para frequentar as aulas de anatomia e história da arte, mas necessitavam de diversos requisitos para que fossem aceitas: a comprovação de que tinham entre 15 e 30 anos, uma requisição por escrito e uma carta de indicação de um professor ou artista renomado. Apenas em 1990 foi destinado às artistas um ateliê exclusivo. As reações acaloradas por parte dos alunos têm como justificativa, como se refere Simioni, o “medo da feminilização da profissão e sua correlata desvalorização social” (SIMIONI, 2002, p.94).

Apesar do caso brasileiro ser mais favorável para as artistas, já que aqui puderam ingressar na academia legalmente desde 1892, a instituição possuía as mais diversas carências, havendo um baixo nível de institucionalização. Havia um caráter de autoridade e dominação ocasionados por relações pessoais, pois se uma mulher desafiasse a autoridade masculina “estava fadada ao pior dos castigos: a exclusão absoluta do campo da arte e da memória coletiva, ou seja, uma dupla morte.” (SIMIONI, 2008, p.5)

A partir dos diversos apontamentos feitos aqui sobre a situação cultural atribuída à mulher e sua esfera de atuação enquanto ser social, alguns dos aspectos de dificuldade de acesso às instituições destinadas ao ensino da arte, se segue uma abordagem sobre outro aspecto importante na inclusão ou apagamento de artistas mulheres na história da arte: a crítica.

O capitalismo, então, não seria uma causa direta, uma vez que a subordinação feminina existe desde muito antes desse sistema econômico. Tal teoria buscaria então fatores causais que fossem descolados de uma relação puramente física a respeito de homens e mulheres. Sobre a relação entre o capitalismo e o patriarcado responsável pela dominação masculina, a autora diz que o sistema econômico e o sistema de gênero não eram a causa fundamental, mas que interagem para fixar estruturas socioeconômicas que perpetuaram as estruturas de dominação.

As identidades subjetivas de gênero são processos de diferenciação e distinção, que exigem a supressão de ambiguidades e de elementos de oposição a fim de assegurar uma coerência e uma compreensão comum. A ideia de masculinidade repousa na repressão necessária de aspectos femininos e introduz o conflito na oposição entre masculino e feminino. (1995, p. 82)

Ao longo do texto, a autora cita diversas teorias e suas bases, e utiliza como exemplo de uma visão limitadora acerca do conceito de gênero a teoria de Chodorow, que tem como premissa o conceito de gênero ligado basicamente à esfera familiar e experiência doméstica:

Sem dúvida está implícito que os arranjos sociais que exigem que os pais trabalhem e as mães executem a maioria das tarefas de criação das crianças estruturam a organização da família. Mas não estão claras a origem e nem as razões pelas quais eles estão articulados em termos de uma divisão sexual do trabalho. Tampouco se discute a questão da desigualdade, por oposição à de assimetria. (p. 81)

Sendo assim, dentro dessa teoria seria falha a tentativa de explicar a atribuição de poder na masculinidade, levando em consequência a carga negativa associada com feminilidade em comparação com a virilidade. De que maneira a estrutura familiar, por si só, poderia gerar essa repercussão de maneira direta? Para Joan, então, o caminho a ser seguido passa pelos sistemas de significação, uma vez que sem esse processo de significação não existe significado. Existem articulações de regras feitas pela sociedade para estabelecer relações sociais para representação de gênero. O processo de significação se dá através da linguagem, que por resultado dá acesso até mesmo a crianças que não são integrantes de um modelo familiar nucleado, à ordem simbólica.

A relação entre masculino e feminino é estabelecida de maneira imaginativa. Tal circunstância torna problemática as categorias de homem e mulher, sendo construções subjetivas. A autora cita Sally Alexander e Denise Riley acerca do antagonismo e polaridade inerentes para a aquisição da identidade sexual, e que tal caráter historicamente construído, através dessa situação de extremos, tem por consequência uma “oposição invariante e monótona entre homens/mulheres”. (RILEY, 1988)

Michelle Rosaldo, teórica acerca das questões de estudos de mulheres e antropologia de gênero, afirma Vejo agora que o lugar da mulher na vida social humana, não é, de qualquer forma direta, um produto das coisas que ela faz, mas do significado que suas atividades adquiriram através da interação social concreta. (1980)

Para abordar questões de gênero é necessário fazer uso da noção de concepção

política e de organização presentes em cada período abordado. É necessário analisar através de uma visão expandida que inclua o mercado de trabalho, que atua de maneira segregacionista pelo sexo; e a educação, fator não apenas institucional, mas de passagem de conhecimento. A subordinação feminina está além das causas biológicas pura e simplesmente, mas tem como base para atuação o processo de significação construído a partir do pensamento instaurado socialmente de sujeito-verbo-objeto, além da construção de uma identidade sexual pautada na escolha baseada na dicotomia feminino-masculino. É necessário utilizar gênero não como uma categorização imposta a um corpo sexuado, mas fazê-lo como aspecto analítico de um indivíduo, a organização social em que está inserido e as relações estabelecidas a partir disso.

Tanto no texto de Whitney Chadwick, *Arte, mulher e sociedade* quanto no de Ana Simioni, *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, sobre a maneira como a mulher foi tratada na história da arte, são citadas como exemplos duas artistas, escolhidas através de fatores externos, como aparentemente justificativa para suas entradas nas academias: filhas de alguém, indicadas pelo rei, com sobrenome de seu marido, um célebre artista, apadrinhadas por algum membro da sociedade, em maneira de sustentar o argumento de que eram mulheres e que eram produtoras de arte, não por sua clara capacidade criativa, mas inseridas na relação com homens. Rivalizadas entre si mesmas, sendo minoria, eram comparadas e em um consenso masculino, detentoras de obras inerentemente femininas reconhecíveis e passíveis de serem distinguidas de uma obra feita por um homem.

A maneira como as artistas eram vistas dentro do campo, podem ser salientadas utilizando trechos encontrados em *Arte, mulher e sociedade* (1992), de Whitney Chadwick:

O quadro de Zoffany, igual a outras muitas obras de arte, recorre aos pressupostos culturais acerca das mulheres, que submetiam os interesses das mulheres aos dos homens, e estruturavam o acesso da mulher a educação e a vida pública de acordo com suas crenças acerca do natural. Reitera a incumbência marginal tradicionalmente aplicada a mulher artista na história da pintura e da escultura, e confirma a imagem da fêmea como objeto de contemplação pelo macho em uma história da arte geralmente alinhavada seguindo os feitos dos velhos mestres e das obras mestras. (p. 8)

O trecho citado por Chadwick se refere a obra de Johann Zoffany *Os estudantes da Royal Academy (1771-1772)*, cuja temática é pictoricamente mostrar a maneira como as aulas dentro da academia se configuravam. Levando em consideração que duas das artistas que serviram como base para a fundação e base constitutiva dessa academia eram mulheres, Angelica Kauffmann e Mary Moser, e por assim serem, se encontraram em um contexto de apagamento em uma obra que demonstra o funcionamento da academia na qual eram membros atuantes, foram apresentadas como objetos, e não como produtoras de arte. Foram representadas não em meio aos estudantes, mas como representações, posição atribuída às mulheres durante a maior

parte do tempo na história da arte.

Tal fato enfatiza claramente a relação da mulher com o ensino da arte nesse período. Como poderiam elas, mulheres, estarem posicionadas ao lado de homens, realizando o fazer que passou pela mão de grandes mestres? Chadwick chama atenção para a desigualdade representada no quadro acerca da posição masculina e feminina presente dentro da história da arte, e acrescenta o questionamento recente sobre a situação:

No início da década de 1970, os artistas, críticos e historiadores da arte feministas começaram a colocar em dúvida os pressupostos sobre os quais se assenta a reivindicação masculina do monopólio dos valores universais de uma história da arte heroica proclamada como produzida pelos homens, e que sistematicamente excluía as produções de artistas mulheres desta corrente, a medida em que transformava a imagem da mulher em uma imagem de consumo e posse. [...] Porque historiadores da arte decidiram ignorar a obra de quase todas as artistas? (p. 8)

A autora questiona ainda sobre o caráter de possível “excepcionalidade” presente nas artistas conhecidas. Seriam elas excepcionais ou vítimas de um sistema patriarcal que determina que a posição social estabelecida a uma mulher desde o início de sua vida, é diferente da ocupada pelos homens? Suas posições devem ser reivindicadas por seu sexo? Para avaliação estética das obras de mulheres artistas foram atribuídas todo o peso das dicotomias estabelecidas ocidentalmente, consideradas em comparação aos homens, através de um adjetivos de valoração como decorativas, sentimentais, intuitivas, ressaltando a diferença pautada na distinção produzida artisticamente por homens e mulheres.

A cultura ocidental demonstrou que a valoração histórica e crítica de arte das mulheres foi inseparável do lugar atribuído a elas socialmente. A respeito das tentativas das historiadoras da arte feminista de estabelecer critérios alternativos que analisassem e por consequência ocasionar a inserção das artistas mulheres na história, Linda Nochlin, em seu famoso artigo *Why There Been No Great Woman Artists?* (1971), diz que “em todos os sentidos, mulheres artistas e escritoras parecem estar mais próximos de outros artistas de seu período e panorama, que entre si.” (p. 20) Sendo possível, a partir desse trecho, perceber que a tentativa de inserir artistas mulheres no sistema em resposta à negligência do passado através da análise por caráter de distinção de uma arte produzida por homens é errônea, uma vez que o que determina seu desenvolvimento artístico não é seu sexo biológico pura e simplesmente, mas o contexto em que se insere e as construções culturais de gênero vigentes em seu período.

A ideia de grandeza dita por Nochlin foi associada ao gênero masculino, intrinsecamente. A condição de “falta de sucesso” em comparação aos gênios artistas se dá em grande parte pela condição econômica, racial e de gênero, sendo atribuído às mulheres papéis e funções sociais que são obstáculos ao desenvolvimento de seu fazer artístico. A autora segue o ensaio afirmando que os fatores condicionantes para

o possível fracasso das artistas não se encontravam em sua composição física ou capacidade criativa, mas no contexto de falta de acesso à educação lecionada pelas academias. A socialização feminina contribuiu de maneira direta para a hierarquização dos gêneros.

Partindo do ponto citado anteriormente, usando como base teórica os escritos de Joan Scott e Whitney Chadwick, de que existe mais por trás da negligência e falta de mulheres artistas do que a real inexistência delas ou da falta de capacidade negativa atreladas a distinções negativas em grau comparativo com os artistas, é coerente salientar alguns fatores que tornaram árdua a caminhada das artistas até o sistema das artes: um dos principais fatores foi o acesso dessas artistas às instituições responsáveis pela formação artística. A respeito disso, Ana Simioni afirma que “na base do cerceamento institucional estava a questão do estudo a partir do modelo vivo, considerado indecente para o ‘sexo frágil’” (p.2), salientando mais uma vez que o acesso ao ensino artístico, que constituía a base da representação no período, lhes foi negada através de fatores socialmente construídos e atribuição de idealização na conduta admitida a uma mulher.

O acesso à informação artística era inicialmente vetado nas academias. Não suficiente, as artistas que tiveram interesse em desenvolver a representação tinham como saída recorrer a ateliês privados, onde mais uma vez tinham a questão de distinção de gênero na questão econômica. Ana Simioni cita a respeito da Academie Julian, instituição francesa fundada em 1867 e que mesmo com o destaque pela abertura de turmas mistas tinham como agravante a questão financeira:

Nas novas turmas, as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens, podendo exercer-se no estudo do modelo vivo, por até oito horas seguidas, e contando ainda com as lições fornecidas pelos grandes mestres que também lecionavam na École des Beaux-Arts. O único senão é que ali deveriam estar dispostas a pagar por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para as mulheres, custavam, geralmente, o dobro das masculinas. (p.92)

Indo por outro caminho, seriam classificadas como artistas de arte menores, que não necessitavam de conhecimento da representação do corpo, como pintura de paisagens e naturezas-mortas. Além disso, a maneira como a crítica as classificou foi um fator decisivo para a invisibilidade ao serem classificadas como amadoras.

O amadorismo trazia implícitas conotações negativas: a ideia de refinamento (em oposição ao trabalho árduo), frivolidade (versus a arte séria dos homens), a ausência de profissionalismo, desconhecimento técnico. Vale notar que o termo era comumente empregado para as mulheres (e raramente usado para casos masculinos), sendo portando, um termo sexuado e relacional, que tinha como contraponto a noção de artista, conjugado no masculino. (p.2)

A respeito disso, é importante salientar que havia um pensamento coletivo no século XIX a respeito das diferenças das faculdades criativas entre os sexos: as mulheres, vistas como incapazes de possuir capacidade criativa, ligadas essencialmente à imitação, sendo assim incapazes de serem gênios, uma vez que a arte era vista como capacidade criativa.

Ana Simioni cita o caso de duas artistas francesas: Elisabeth Vigée-Lebrun e Adelaide Labille-Guiard, ambas admitidas na academia em 1783, como retratistas, e emergidas do entorno da corte francesa do século XVIII, sendo impulsionadas pela família, casamento com artista renomado ou proteção direta de membros de instâncias de poder. O acesso a pintura de nus era subsidiado pelas relações sociais estabelecidas por elas, que as possibilitaram o trânsito por coleções privadas. Além dessa possibilidade, Simioni cita que “as artistas recorriam a uma série de caminhos alternativos, a artista pode apreender o corpo humano e descobrir quais os melhores meios de representa-los.” (2007, p. 86)

Sendo excluídas do conhecimento direto do cânone, elas tinham a chance de recorrer a esboços de seus próprios corpos ou de amigas íntimas. Mesmo com a possibilidade da entrada de artistas na academia desde 1770, o acesso era distinto do masculino e seria necessário contar com uma indicação real que as concedesse o título de excepcionais. Em 1896, as artistas conseguiram a liberação para frequentar as aulas de anatomia e história da arte, mas necessitavam de diversos requisitos para que fossem aceitas, sob a justificativa, segundo a autora, de que “o medo da promiscuidade entre os sexos” (p.94) tornava inviável o contato entre homens e mulheres, sendo os requisitos a comprovação mediante certidão de nascimento de que tinham entre 15 e 30 anos, uma requisição por escrito e uma carta de indicação de professor ou artista.

Apenas em 1890, após embates e solicitações insistentes, foi destinado a elas um ateliê exclusivo. As reações acaloradas por parte dos alunos, tem como justificativa “o medo da feminização da profissão, e sua correlata desvalorização social.” (SIMIONI, 2007, p. 94)

Apesar do caso brasileiro ser, cronologicamente, mais favorável as mulheres artistas, já que puderam ingressar legalmente desde 1892 e na França em 1897, a instituição possuía as mais diversas carências para acolhê-las. Até 1896, as classes eram mistas. Simioni salienta que “é importante lembrar que o acesso ao corpo nu, embora facultado na lei, continuava a ser um grande tabu social e, nesse caso, os costumes podiam ser ainda mais decisivos para cercear as práticas femininas do que as prescrições jurídicas.” (2007, p.95)

A respeito das escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, a autora destaca:

(A escultura) compreendida como uma arte essencialmente masculina, pela exigência de força física e contato direto com a matéria, era vista como incompatível com o sexo frágil. Em uma época na qual se acreditava que o corpo feminino era naturalmente delicado e potencialmente doente, uma atividade calcada em esforço físico era considerada uma ameaça virtual. (p. 3)

Julieta de França foi a primeira mulher no Brasil a ter aulas de nu. Logo de início, após vencer a seleção na qual foi a única candidata, foi para Paris e inscreveu-se na Academie Julian. A artista foi alvo da dominação autoritária do diretor da escola, que

após embate direto deixou de participar dos salões oficiais. Como consequência de tal embate, “ele passou para a história da arte sendo nome conhecido por todos, e ela foi excluída, tornando-se pouco mais do que uma linha nos dicionários especializados.” (SIMIONI, 2008, p.4)

Nicolina Vaz obteve uma carreira com projeção pública, recebendo encomendas importantes, tal como a fonte da Avenida São João em São Paulo, demonstrando o destaque da artista, já que o campo para a escultura era escasso, e o local escolhido para a encomenda era uma cidade considerada como próspera para o país. O caso das artistas demonstra, além dos aspectos referentes às artistas mulheres individualmente, a maneira como se estabelecia a academia brasileira. Apesar do baixo nível de institucionalização, houveram reflexos positivos que possibilitaram a notoriedade de duas importantes artistas brasileiras do período. O aspecto negativo se deu através da duramente estabelecida hierarquia dentro da instituição dominada essencialmente por homens, onde “uma mulher que ousasse desafiar a autoridade masculina estava fadada ao pior dos castigos: à exclusão absoluta do campo e da memória artística, ou seja, uma dupla morte.” (SIMIONI, 2008, p.5)

O que se conclui, então, sobre o apagamento das mulheres artistas é o fato de que foram negligenciadas através das relações de poder estabelecidas por uma sociedade patriarcal, que tem por consequência, um ambiente propício à subordinação feminina, estando inseridas em uma sociedade em que cada um dos sexos tem sua posição e função sociais claramente definidas. Porque as mulheres não tiveram acesso direto à formação artística? Seria pretensão afirmar que foram vetadas do ambiente de ensino artístico por exclusivamente serem mulheres, mas sim pelos aspectos culturais negativos atribuídos a elas por grau de distinção de gênero.

Houveram artistas mulheres em toda a real história da arte e a elas foi vetado o acesso à formação artística em um ambiente cujos membros atuantes e figuras de importância eram homens, que possibilitaram que essa falta de acesso fosse estabelecida. Se sabe, então, que a elas não faltou capacidade criativa, interesse ou um corpo forte o suficiente, mas sim, um campo de atuação com pressupostos de distinção de gênero e um pensamento coletivo acerca do papel da mulher distanciado do fazer artístico. Mesmo com os mais variados empecilhos, de gênero, econômico ou racial, algumas mulheres conseguiram atravessar a barreira construída socialmente para que não invadissem um espaço que não lhes pertencia, através de aspectos que envolviam diretamente os homens, como o casamento com artista célebre, que as tornaram atuantes no campo artístico, e que geraram, por detrás dos (possíveis) olhares pré-conceituosos, a percepção de que eram tão capazes quanto os homens de estarem dentro do ambiente da arte.

Não apenas a consciência por parte dos homens de que eram capazes de maneira equivalente, mas também o receio, de que “tais mulheres usurpassem os ‘seus’ cargos, pois eventualmente receberiam prêmios e bolsas ‘no lugar dos’ homens.” (SIMIONI, 2007, p. 94)

Neste recorte, trazemos dois textos de Ângelo Guido referentes à artista Hilda Goltz, em dois momentos de sua produção, em duas exposições que traz a Porto Alegre, na Casa das Molduras, em 1942 e na Galeria de arte do estúdio Os Dois, em 1944.



Professor Ângelo Guido ministra aula na Escola de Artes do Rio Grande do Sul

Fonte: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Atráves da leitura e análise dos textos publicados no jornal por Guido, as críticas referentes à pintora Amélia Pastro Maristany – *Notável Pintora Porto Alegrense*, *Diário de Notícias*, 17.08.1938 p. 8 e Amélia Pastro Maristany, *Notável pintora de flores*, *Diário de Notícias*, 27.11.1938 p.4 – são colocadas em analogia com as do pintor e também seu marido, Luiz Maristany – *Exposição Luiz Maristany*, *Diário de Notícias*, 08.06.1930, p. 12. Inicialmente é notado por Guido a ascendência das mulheres e maré as da arte, como a dança e a música, saudandonas pelo maravilhoso trabalho. Ressalva porém, que infelizmente, na pintura não há destaque merecido à uma pintora até aquele momento, mas afirma sua existência e conta que ela é portoalegrense e reside em Porto Alegre. Em seguida, conta do seu matrimônio com o esplêndido pintor Luiz Maristany e confirma que ela é uma pintora autônoma, já que não necessita de imitar o estilo do professor com quem estudou e reforça isto ao dizer que ela é uma artista de verdade com estilo plástico autêntico. As críticas referentes à Amélia, portam repetições feitas por Guido, que apesar de afirmar não julgar a capacidade de se expressar pictoriamente um privilégio de gênero, repete termos referente a pintora e a sua obra como; excessivamente feminina, deliciosamente feminino, delicado sentimento feminino, inegavelmente bem feminino e um gosto feminino que se denuncia. (GUIDO, 27.11.1938, p. 4)

(...) Há mesmo, em certa maneira que diria ingênua de compor alguns pequenos conjuntos e de tratar pequenas flores, um gosto feminino que se denuncia evidente. Entretanto, seu temperamento pictórico, que se manifesta, às vezes, em audácias incríveis, não tem nada de feminino. Não direi que é um temperamento masculino, porque não julgo que a capacidade de vibrar intensamente e de se expressar com

energia seja um privilégio dos homens. (GUIDO, 27.11.1938, p. 4)

No texto *Amélia Pastro Maristany, Notável pintora de flores*, Guido a coloca em comparação com o pintor Guiomar Fagundes, Georgina Albuquerque, Haidéa Santiago e outras artistas, que se destacam no gênero de natureza morta com técnicas mais academicistas, só que perdem em expressividade pictórica, coisa que Amélia possui. Isto é ressaltado mais uma vez por Guido quando ele menciona Pedro Alexandrino e seus crisântemos, que em suas palavras: “Talvez sejam esses crisântemos as mais belas flores pintadas até hoje no Brasil, num estilo quente e vigoroso que lembra naturezas mortas do melhor período flamengo. (GUIDO , 27.11.1938, p. 4.) Ainda que Pedro tenha os crisântemos extremamente bem pintados com memória do melhor período flamengo, o crítico resalta a diferença com que Amélia traz sua pintura, que é mais instintiva do que intelectual, no sentido que a pintora interpreta as flores e não necessariamente as copia. Isto reforça um estereótipo de gênero, no qual a mulher é o sentimento e o homem é a razão. Já a crítica Exposição Luiz Maristany, Guido não nos diz que Luiz é casado e não dá colocações que envolvam gênero, pelo contrário, por toda a crítica ele resalta a expressividade natural de Luiz e sua capacidade de ter uma emoção estética e exprimir seu sentir, com poesia, na pintura; sem que isso seja excessivamente masculino, deliciosamente masculino, que tenha um delicado sentimento masculino e etc. O valor do artista está precisamente em sentir que há uma poesia em coisas que para a maioria são inexpressivas. Não falta a Maristany essa sensibilidade, e a sua “mostra” de telas é uma bela demonstração de que ele sabe sentir que há um poema, uma secreta estesia profunda em coisas que aparentemente parecem nada revelar a sensibilidade. (GUIDO , 08.06.1930, p. 12)

Numa primeira análise é visível que Guido contribuiu com a repercussão do trabalho de Amélia Pastro Maristany, entretanto, a forma como a faz – por mais que seja com as melhores intenções, ele reforça estereótipos de gênero quando neutraliza características ditas femininas.



Guiomar Fagundes, *Flores*, Óleo sobre tela, 45 x 65 cm, S/Data



Amelia Pasto Maristany, *Flores*, Óleo sobre tela, 40 x 50 cm, S/Data



Amelia Pasto Maristany, *Flores*, Óleo sobre tela, 50 x 45 cm, S/Data



Pedro Alexandrino, *Flores e Doces*, 1899

REFERÊNCIAS

CHADWICK, Whitney. **Mujer, Arte y Sociedad** . 2ª ed. Barcelona: Destino. 1992.

GUIDO, Angelo. *A Exposição Hilda Goltz*, **Diário de Notícias**, 1942, p.9.

_____. **Diário de Notícias**, 1944, p.7.

LOPONTE, Luciana Grupelli. **Docência Artística: Arte, Estética de Si e Subjetividades Femininas**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2. jul./dez. 1995.

SILVA, Ursula Rosa. **A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido: A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias**. Tese. Curso de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

VARGAS, Rosane. **Excluídas da Memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul**. Monografia. Curso de Bacharelado em História da Arte. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-057-5

