

Artes Plásticas em Teresina: indagações de gênero

Edinalda Maria Leal de Carvalho*

Resumo: Esse texto tem como proposta pensar a prática da arte, especialmente as artes plásticas, sob uma perspectiva de gênero, enfatizando o processo de aprendizagem das técnicas próprias das linguagens artísticas, que não foram vivenciadas de forma igualitária entre os aspirantes a artistas homens e mulheres, experiências diferentes que se apresentam como um dos caminhos para compreender a ausência de grandes nomes de mulheres nas artes plásticas em Teresina até a década de 1960.

Palavras chaves: Artes plásticas, gênero, mulheres artistas.

Abstract: This paper has the proposal to think the practice of art, especially the visual arts, under a gender perspective, emphasizing the process of learning of the artistic language own techniques, which were not experienced in an equal manner among aspiring artists men and women, different experiences presenting themselves as one of the ways to understand the absence of women's great names in the fine arts in Teresina until the 1960s.

Keywords: Visual arts, gender, women artists.

A consulta a jornais e revistas de Teresina publicadas entre as décadas de 1950 a 1990, na busca de referências escritas ao trabalho de artistas mulheres que tenham se destacado profissionalmente nesta cidade, revela um dado já esperado: pelo menos até o final da década de 1960, as mulheres não foram mencionadas como artistas nesses meios de comunicação. Duas possibilidades se impõem para reflexão: em primeiro lugar, não havia artistas plásticas até esse período que tivessem uma produção relevante. Em segundo, se havia alguma pintora ou escultora em atividade, elas não se destacavam, trabalhavam anonimamente. Outro dado interessante e não esperado é que nesses jornais não existem muitas referências à área das artes visuais, portanto nem mulheres nem homens artistas eram, na época, muito visíveis, embora alguns desses artistas figurem hoje como grandes nomes na arte piauiense, como Lucílio de Albuquerque e Sansão Castelo Branco. Pode-se falar de certa *invisibilidade das artes visuais*, por mais paradoxal que o termo possa parecer.

Dentre as poucas referências à pintura, publicadas em jornais, encontra-se uma matéria que destaca a obra de Lucílio de Albuquerque publicada no dia 27 de abril de 1952, no jornal *O Dia*, na coluna *Águas Passadas*: uma biografia detalhada de Lucílio de Albuquerque, destacando suas qualidades artísticas e “vocação legítima para a pintura”. A matéria anuncia a “agradável repercussão” que teve a notícia de que a viúva do artista, Georgina de Albuquerque, também “artista de alto merecimento” pretendia fazer uma exposi o de suas obras em Teresina, bem como uma conferência em torno de sua obra por ocasião do centenário da cidade. A matéria destaca também o fato de que Lucílio matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1896.¹ Por ser uma raridade, essa matéria é reveladora da pouca relevância que gozavam as artes plásticas no panorama da cidade. Nesse mesmo período, Sansão Castelo Branco participava do I, II e III salões de Arte Moderna, no Rio de Janeiro de 1952 a 1954 (Cf. Pontual, 1969:119), e nenhuma referência foi feita nos jornais locais. Assim, buscar a produ o das artistas mulheres em Teresina, na década de 1950 torna-se particularmente difícil, uma vez que o campo artístico era bastante incipiente.

Hoje encontramos muitos artistas em Teresina, tanto homens quanto mulheres, que são reconhecidos como autores de uma vasta produ o na área das poéticas visuais. Um olhar superficial a esse campo não percebe diferenças hierárquicas entre a valoriza o do trabalho masculino ou feminino. Algumas artistas mulheres ocupam

posição de destaque no cenário nacional e internacional, como é o caso de Dora Parentes, Fátima Campos e Naza. Esta última, embora não resida mais no Piauí, sempre participou de inúmeras exposições neste Estado (Coelho, 2003:46). Mas a situação nem sempre teve essa configuração. A partir de algumas entrevistas e consultas às poucas publicações na área de história da arte em Teresina, percebemos que as trajetórias de artistas homens e mulheres são diferentes. Para pensar sobre essas diferenças é necessário o auxílio da história das mulheres e dos estudos de gênero, como uma tentativa de lançar um olhar mais político sobre a constituição do *campo* da arte, entendido como ensina Bourdieu, como “um campo de forças, isto é, uma rede de determinações objetivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior” (Wacquant, 2005:117), ou mais precisamente: “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (Bourdieu, 1983:155). Por esse caminho, pretende-se lançar um olhar inquiridor para a própria construção da história da arte.

Um aporte para esses questionamentos são os estudos de gênero. Compreendendo o caráter relacional da categoria gênero (Scott, 1995:75), sua dimensão histórica, bem como o fato de ser uma categoria que permite compreender os elementos constitutivos de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos. Se o interesse aqui se centra na investigação das diferenças entre o constituir-se artista como mulher ou como homem, na crença até aqui justificada de que, historicamente, essa constituição não foi vivenciada de forma igual entre os dois devido às hierarquias culturalmente construídas com base nas diferenças entre os sexos, essa categoria se impõe como um profícuo caminho de investigação.

Também a história das mulheres tem se mostrado um domínio fértil para pensar essas questões, uma vez que tem como objeto específico a ação das mulheres, considerando-as como agentes da história, e tem como um de seus objetivos dar visibilidade à atuação das mulheres no passado. Para Maria Izilda Santos de Matos (2002:240),

Na década de 1970, as mulheres “entraram em cena” e se tornaram visíveis na sociedade e na academia, na qual os estudos sobre a mulher se encontravam marginalizados na maior parte da produção e na documentação oficial. Isso instigou os interessados na reconstrução das experiências, vidas e expectativas das mulheres nas sociedades

presentes e passadas, descobrindo-as como objeto de estudo, sujeitos da história e agentes sociais.

Embora a partir da década de 1980, os estudos sobre as mulheres tenham se deslocado para o que hoje se denomina estudos de gênero, com ênfase no caráter relacional desta categoria e na defesa de que as diferenças entre os sexos são construções culturais, a história das mulheres ainda se mostra um domínio pertinente quando se busca entender e desvendar a invisibilidade das ações das mulheres no passado.

Ao analisar a trajetória das mulheres ocidentais em diferentes espaços e atividades, Michelle Perrot afirma que “escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo” (Perrot, 2007:101). Assim, se até a história recente as mulheres ocuparam, em sua maioria, os espaços privados e foram excluídas quase completamente da participação na vida pública, dificilmente poderiam se destacar no campo da arte ou em qualquer outro campo.

Em âmbito nacional, antes da década de 1970, as condições enfrentadas pelas mulheres brasileiras eram bastante limitadas. Poucas profissões eram permeáveis à atuação feminina. Nas atividades públicas, quando as mulheres conseguiam inserir-se, era majoritariamente na área do magistério, profissão que, desde meados do século XIX, quando da criação das primeiras escolas normais para a formação de docentes (cf. Louro, 2002:448), era muito procurada pelas moças que buscavam se lançar no mundo profissional e, apesar das vozes que se levantavam contra a identificação da mulher com a atividade docente, cada vez mais outras vozes defendiam que as mulheres eram “naturais educadoras” (Louro, 2002:450). Guacira Lopes Louro nos lembra ainda que “a partir de então, passam a ser associadas ao magistério características tidas como ‘tipicamente femininas’: paciência, minuciosidade, afetividade, doação” (Louro, 2002:450). Assim, embora a docência se apresentasse, antes da década de 1970, como uma das poucas oportunidades das mulheres atuarem na vida pública, essa profissão permanecia como uma atividade que se constituía, em certo sentido, em um prolongamento das atividades de mãe: educar e cuidar das gerações futuras.

Na década de 1950 cresceu a participação feminina no mercado de trabalho e essa mudança provocou mudanças no status social das mulheres (Bassanezi, 2002:624),

no entanto: “eram nítidos os preconceitos que cercavam o trabalho feminino nessa época. Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como donas de casa e mães, a ideia da incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social” (Bassanezi, 2002:624). Embora as mulheres, a partir dessa década, já atuassem como profissionais, especialmente na área do magistério, para Carla Bassanezi, nos anos 1950 “a mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como o instinto materno, pureza, resignação e doçura” (Bassanezi, 2002:608).

No campo da arte não poderia ser diferente, as mesmas limitações se impunham às mulheres no que diz respeito à profissionalização em pintura ou escultura. Para Perrot (2007:101), “As mulheres podem pintar para os seus, esboçar retratos das crianças, buquê de flores ou paisagens. [...] Esse uso privado da arte faz parte de uma boa educação através da iniciação às artes do entretenimento...” A aprendizagem das práticas próprias de produção da arte era negada às aspirantes a artista: “Sob o pretexto de que o nu não devia ser exibido às moças, o acesso à Escola de Belas Artes lhes era negado, a qual só lhes foi aberta, em Paris, a partir de 1900, e sob as vaias dos estudantes (Perrot, 2007:101). No Brasil, A ENBA, Escola Nacional de Belas Artes, aceitou alunas mulheres a partir de 1892 (Simioni, 2004:76). Mesmo assim, não houve uma grande demanda de mulheres a essa instituição: “Em 1893, dos 102 alunos que cursaram a escola, nove pertenciam ao sexo feminino” (Simioni, 2004:80).

Em Teresina, não podemos falar de espaços de formação em arte centrados na profissionalização do artista, pelo menos até a década de 1950. As aulas de arte ministradas pela Irmã Lourdes, no Colégio Sagrado Coração de Jesus se iniciaram em março de 1956², e não tinham como objetivo formar artistas profissionais, “mas desenvolver o gosto, a sensibilidade e a habilidade das alunas.”³ Também o curso de Educação Artística da Universidade Federal do Piauí foi criado em 1977 e é uma licenciatura que, embora tenha disciplinas práticas, com técnicas em pintura, escultura, gravura e outras linguagens, tem seu foco na formação do arte-educador, portanto não é, ainda hoje, um curso cujo objetivo seja formar artistas profissionais. Assim, os aspirantes a artistas que residiam em Teresina, se desejassem uma formação profissionalizante em pintura ou escultura e tivessem os recursos financeiros para tal

empreitada, eram obrigados a sair para outros centros, seguindo o que haviam feito Lucílio de Albuquerque em 1896, Sansão Castelo Branco em 1930, Píndaro e Afrânio Castelo Branco em 1957 (Cf. Coelho, 2003:44). Necessário lembrar que, dificilmente seria permitido a uma “moça de família” fazer tal investimento para sua formação artística profissional, uma vez que até a década de 1960, em Teresina, poucas mulheres enfrentavam uma carreira profissional fora do lar. Márcia Santana, referindo-se ao espaço feminino na capital, nos anos 1950 e 1960, afirma (Santana, 2008:99):

Decididamente, para aquele momento, o mundo feminino era o espaço doméstico, onde a mulher, antes de casar, deveria estar reclusa, protegida na casa dos pais, para se manter afastada de falatórios, que pudessem macular sua imagem. Desse modo, algumas mulheres não prosseguiram em seus estudos ou em sua vida profissional, para não romperem com esses padrões.

A atividade artística, embora possa se desenvolver no âmbito doméstico, para se realizar completamente exige o enfrentamento do mundo público, tanto no que se refere ao acesso a instituições voltadas para o ensino das técnicas e teorias necessárias ao domínio do meio expressivo, quanto no exercício da profissão, que se realiza no oferecimento do trabalho ao olhar fruidor, através de exposições individuais ou mostras coletivas. Os entraves à realização profissional de qualquer aspirante a artista teresinense se apresentavam ainda na fase do aprendizado.

No percurso criativo de qualquer artista, o aprendizado é uma etapa fundamental. Seja nos *ateliers* de artistas mais experientes, seja em escolas formadoras, pesquisas ou experiências em técnicas e materiais próprios do *medium* expressivo. Sem essa aprendizagem, dificilmente um artista, homem ou mulher, é capaz de se expressar de forma plena. Apesar das propaladas alegações de que a vocação para a arte é inata, é um dom ou que um determinado artista é autodidata e demonstra desde cedo seus dotes para a arte, na realidade, um artista empreende um longo e, às vezes penoso, caminho para a aquisição do domínio da linguagem em que pretende trabalhar. Até aquele artista que é denominado autodidata, investe muito tempo e esforço em pesquisas de materiais e técnicas na aprendizagem de seu fazer artístico, mesmo que não seja em instituições formais de ensino de arte.

Um importante ponto de discussão nessa temática é a noção de Gênio. Muito difundida, essa ideia implica certo caráter divino ao artista e à sua inspiração,

desconsiderando completamente ou colocando em segundo plano a aprendizagem do domínio do *medium* expressivo no percurso do artista. Nessa acepção, a inspiração e a grande obra escolhem o artista para se manifestar materialmente. Seria divino realmente aquele que conseguisse produzir grandes obras literárias, escultóricas ou pictóricas, sem ter investido tempo, esforços e, muitas vezes, dinheiro para aprender como escrever, esculpir ou pintar. Não se trata de negar que algumas pessoas têm mais propensão para a pintura, para a contabilidade ou docência, mas questiona-se a noção de que Michelangelo, por exemplo, não tenha pesquisado longamente os materiais com os quais trabalhava e não tenha aprendido as técnicas de pintura e escultura com seus mestres, Domenico Ghirlandaio e, posteriormente, Bertoldo di Giovanni, bem como “os estudos que empreendeu por conta própria, copiando figuras de afrescos de Giotto e Masaccio” (Chilvers, 2001:348).

Nesse sentido, as questões que se impõem são: de que forma as mulheres, que tradicionalmente ocupavam o espaço privado do lar, com raras exceções, até o início do século XX, poderiam se tornar grandes artistas? Que mestres e que escolas de arte as aspirantes a artistas poderiam frequentar? Como em outras áreas, sair do espaço do lar era condição necessária para a formação e realização profissional. Analisando as trajetórias das estudantes universitárias teresinenses das décadas de 1930 a 1970, Elizangela Barbosa Cardoso (2003:75) afirma que “em 1950 as mulheres correspondiam a menos de 4% (12) do total de pessoas que concluíam algum curso superior e, em 1970, esse percentual passou a ser de 26,6% (399)”. Houve um deslocamento significativo, sem dúvida, mas as mulheres ainda se encontram em menor número nos espaços de ensino superior. Cardoso (2003:76) destaca ainda que,

às vezes a mesma família, apresenta níveis variados de escolarização das filhas, devido ao casamento em tenra idade, ou ainda, por considerar que as mulheres devem adquirir apenas um certo nível de escolarização, para desempenharem bem seus papéis tradicionais, de maneira que o diploma do curso ginásial, no máximo, do científico, do clássico ou do normal seria o suficiente.

Por analogia, podemos perceber que, nesse período, um investimento profissionalizante na carreira artística era impensável para uma moça, devido às barreiras que se apresentavam: em primeiro lugar, a formação profissional ou a educação não era uma prioridade na formação das moças, futuras esposas e mães; em

segundo lugar, a ausência de espaços de formação artística na capital desestimulava alguma aspirante a pintora ou escultora a investir na carreira. Esse último obstáculo poderia ser resolvido com o deslocamento para outros centros, investimento viável para os aspirantes homens, mas quase intransponível para uma moça. Podemos inferir que, se alguma moça possuía desejo ou potencial para seguir como artista profissional, esse talento ficava latente, sem jamais se materializar na produção de grandes obras. Na matéria já mencionada do jornal *O Dia*, que destaca a obra de Lucílio de Albuquerque, encontra-se a afirmação de que sua vocação legítima para a pintura se manifestou desde a infância. Outras falas, já no século XXI, reforçam essa ideia: para Wilson Gonçalves (2003:20), Lucílio “tinha uma vocação inata para as artes. Nasceu para exteriorizar na tela todo o sentimento que lhe ia n’alma, e o fez como só fazem os grandes mestres”. Quantas mulheres, mesmo mais tarde, na década de 1950, que demonstrassem essa mesma vocação “inata” para a pintura, seriam enviadas por suas famílias a outros estados para se profissionalizar?

A profissionalização, seja no campo da arte ou em outro, chegava a ser indesejável. Na análise de Elizangela Barbosa Cardoso, o investimento educacional no ensino superior poderia

dificultar o casamento, pois não se esperava que uma moça casadoura fosse muito culta. Ao contrário, era corrente a ideia de que moças muito inteligentes tinham menores chances de serem felizes no casamento. Certamente, essa ideia funcionava como elemento que cerceava o ingresso feminino no ensino superior, contribuindo para que os homens continuassem predominantes nesse nível de ensino. (Cardoso, 2003:77).

Outro aspecto a considerar é que, no campo da arte, no Ocidente, não há uma tradição em que figurem muitos nomes de grandes artistas mulheres. Da mesma forma que não se profissionalizavam em outras áreas, que se mantiveram nos espaços privados, também na arte, ao longo da história, poucas mulheres se destacaram como artistas. Embora se saiba hoje de artistas em atividade na Renascença, na época barroca e em outros momentos da história da arte, as informações sobre sua atuação nos chegam graças aos esforços de teóricas e historiadoras de filiação feminista como Griselda Pollock, Nadine Plateau e Linda Nochlin, que procuram reescrever a história da arte

incluindo a produção dessas artistas que, além de estarem em menor número, não são muito citadas nos compêndios de arte.

Um dos pontos levantados por Linda Nochlin (1988:145-176) em seu artigo *Por que nunca existiram grandes mulheres artistas?* é o fato de que as mulheres que pretendiam se tornar artistas, ao longo da história da arte no Ocidente, não tinham acesso ao ensino das técnicas necessárias para isso. Mesmo possuindo certo talento para a arte, a formação e o domínio material do *medium* expressivo, imprescindível na prática artística, não era acessível às mulheres, pelo menos até o início do século XX. Nochlin rejeita a noção do gênio como alguém que é portador de um talento divino para a arte, ao mesmo tempo em que defende o aprendizado das técnicas artísticas como fundamental para a criação: muitos dos grandes mestres da pintura do passado tiveram pais artistas e foram encorajados por eles: “... temos que admitir que uma grande proporção de artistas, grandes ou não, teve pais artistas, em uma época em que era normal para os filhos seguir os passos dos pais” (Nochlin, 1988:156).⁴ Dessa forma, se ao longo da história, as mulheres não tiveram acesso ao aprendizado ou às lições na área das artes, seria surpreendente se obtivessem destaque nesta área.

Analisando as trajetórias de algumas artistas teresinenses, ficou evidente a importância do aprendizado na formação daquelas que mais se destacam como artistas plásticas profissionais no cenário artístico local e nacional. É necessário esclarecer o que aqui é considerado como artista plástica profissional: como critério de profissionalização foi escolhido o número de participação em exposições coletivas ou individuais. Esse critério indica a constância, a assiduidade e insistência no investimento em uma carreira artística. Esse critério foi escolhido com base nos estudos de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2004:105) que, em seu estudo sobre as pintoras e escultoras brasileiras anteriores à Semana 22, ensina:

quanto mais vezes expunha a artista maior era a sua propensão (ou desejo) a seguir a carreira artística, ao passo que as participações ocasionais seriam forte indicador de mulheres que tomavam a arte como “prenda” ou “dote” femininos, denotando um perfil mais amador

As análises de Simioni se referem às dificuldades enfrentadas pelas artistas do final do século XIX e início do século XX, que atuavam principalmente no sul do País. Em Teresina, mesmo em meados do século XX, as coisas eram ainda mais difíceis. “O

ritmo em Teresina era mais lento, as novidades demoravam mais a acontecer” (Vilarinho, 2008). Assim, enquanto a pesquisa de Simioni encontra artistas profissionais premiadas no Rio de Janeiro e São Paulo ainda no início do século XX, na capital teresinense não há registros de artistas mulheres até o final dos anos 1960, década em que Afrânio Castelo Branco, louvado como um dos mais importantes artistas piauienses, concluiu seus estudos na ENBA e participava de várias exposições, no Rio de Janeiro, São Paulo (IX e X bienais), alguns países da Europa e EUA (cf. Veredas, 1990:57).

Sabe-se da existência de algumas mulheres pintoras em Teresina a partir da década de 1930. É o caso de Angélica Martins, que foi aluna de Lucílio de Albuquerque, na Escola Nacional de Belas Artes, sem chegar a concluir o curso de pintura e que, voltando para Teresina, dedicou-se à pintura até a década de 1990 (Martins, 2008). Parece ser o caso também de Themis Resende, que se dedicou à pintura nas décadas de 1950 a 1990 e também foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes⁵. Esta, embora tenha atuado profissionalmente como professora em diversas escolas em Teresina, não expôs seu trabalho. Embora tenham praticado a pintura durante muito tempo, Angélica Martins e Themis Resende não entraram no campo artístico de forma efetiva, tanto por sua produção manter-se na esfera doméstica, por não se terem lançado publicamente como artistas plásticas, quanto pelo fato do campo artístico em Teresina à época ser tão incipiente. Assim, mantendo-se à margem e não participando dos jogos e disputas típicos do campo artístico, não desenvolveram o *habitus* próprio daqueles que estão inseridos legitimamente no campo, entendido este nos termos propostos por Bourdieu (1983:89). É possível que outras mulheres, na mesma época, tenham trilhado percursos semelhantes, produzindo pinturas como parte das atividades de decoração do lar ou para presentear amigos e parentes, mas não participando do campo da arte como artistas plásticas profissionais.

A partir da década de 1970, houve muitos deslocamentos nas relações de gênero provocados em grande parte pelas discussões e reivindicações dos movimentos feministas que, conscientemente ou não, foram incorporadas aos comportamentos e às relações entre as pessoas. Na análise de Margareth Rago (2004:281),

É possível afirmar que há o reconhecimento social, na atualidade, de que as lutas feministas afetaram positivamente a maneira pela qual se deu a incorporação das mulheres no mundo do trabalho, num momento de ampla modernização sócio-econômica no Brasil, desde

os anos setenta, e que contribuiu para que houvesse uma grande mudança nos códigos morais e jurídicos, nos valores, nos comportamentos, nas relações estabelecidas consigo e com os outros, nos sistemas de representações e no modo de pensar.

Nos jornais locais, as disjunções dos feminismos tomavam corpo nos textos dos cronistas. Ainda no final da década de 1960, Pedro Celestino de Barros assina a crônica *A mulher no mundo moderno*, em que tece uma série de comentários sobre a situação da mulher ao longo da história que, com poucas exceções, “viviam relegadas a um plano inferior, quando muito servindo de ornamentação, verdadeiro bibelô de sala” (BARROS, 1969). Adiante, complementa: “A mulher, que naquela época preferia seu lar, hoje o abandona para buscar maior ajuda não só para si, mas também como uma forma de auxílio ao companheiro que, sem ela não poderá viver, uma vez que ela é o complemento de sua vida afanosa [sic] e apaixonada”. Nessa análise, as mulheres modernas desfrutam dos mesmos direitos dos homens. Embora o texto traia o pensamento do autor, que entende o trabalho das mulheres apenas como complemento, pelo menos ele admite a legitimidade das mudanças, com as quais finge concordar.

No campo da arte, as mudanças começavam a acontecer. Em Teresina, é a partir da década de 1970 que algumas mulheres iniciaram a carreira artística de forma profissional, atitude em parte viabilizada pela possibilidade de se deslocarem para outros estados em busca da formação necessária para dar vazão às suas potencialidades, investimento naquele momento mais acessível, em parte devido a essas discussões que já circulavam na capital, provocando mudanças nos comportamentos femininos e deslocamentos de gênero. Essas mulheres, nesse estudo, são consideradas pioneiras. Esse pioneirismo refere-se especialmente ao fato destas se terem lançado como artistas plásticas no cenário artístico através da participação em exposições coletivas e individuais e se perceberem como artistas plásticas, insistindo na carreira e afastando-se do amadorismo. São consideradas pioneiras nesse estudo as artistas plásticas Dora Parentes, Dalva Santana, Fátima Campos e Naza.

A trajetória artística de Dora Parentes, por exemplo, se iniciou com as aulas de pintura em Teresina, no Colégio Sagrado Coração de Jesus (Gonçalves, 2003:305), mas foi aperfeiçoada na década de 1970, quando foi aluna de Lydio Bandeira de Melo, no Rio de Janeiro, em vista de não existir na capital, espaços de formação mais desenvolvidos. Sua primeira participação em uma exposição foi no Salão Nacional de

Belas Artes em 1971, quando obteve a premiação *Menção Honrosa*, entre outros prêmios. ⁶, “Natural do Piauí veio para o Rio de Janeiro, onde completou sua formação no Salão Nacional de Belas Artes.” (Kimaid, 2007:01) A respeito de sua formação, o historiador da arte e crítico Geraldo Edson de Andrade (2004:25) afirma:

para uma moça interiorana que deixara sua cidadezinha piauiense em busca de um sonho, ser artista, a cidade oferecia uma série de interessantes opções para o seu aprendizado, inclusive os cursos ministrados no MAM sob orientação de artistas renomados, como os pintores Ivan Serpa, Lazzarini e Aluizio Carvão.

O mesmo crítico assinala ainda: “O que lhe faltava, e isso ela pretendia vencer seria o aprendizado da técnica, questão a qual muitos artistas, ou pretendentes a artistas, teimam em ignorar” (Andrade, 2004:25). A própria artista, ao olhar para seu itinerário, afirma: “Tive muitas dificuldades. Hoje a mulher ocupa um espaço mais respeitado, mas antes era muito discriminada, no meu caso em especial, devido à religião, o rigor era ainda maior.” Em suas lembranças, é possível perceber que não era muito comum uma mulher sair de Teresina para tentar ser artista no Rio de Janeiro, e as pessoas a sua volta não reagiram bem à sua atitude: “a vizinhança falou mal, mas eu não liguei, não computei.”

Para algumas mulheres, naquele momento, buscar a formação necessária para a realização profissional em outro estado já não era um investimento impossível, pelo menos para aquelas que pertenciam às camadas mais abastadas da população. Fátima Campos, outra artista pioneira, afirma que “naquela época era comum as pessoas saírem daqui para ir para o Rio, Fortaleza ou São Paulo para estudar, por que aqui não tinha mesmo os cursos que a gente queria. Meus irmãos foram, eu fui também” (Medeiros, 2009). Refletindo sobre a arte no Piauí e seu próprio percurso como artista, Fátima Campos afirma que Teresina não possui espaços apropriados para se ter uma informação adequada. Em sua reflexão afirma (Medeiros, 2003:15)

Tive a sorte de, em 1970, conhecer, no Rio de Janeiro, uma escola inovadora, chamada Centro de Pesquisa de Arte. Ali convivi com diversos artistas, entre eles, um dos maiores artistas brasileiros do século passado, Ivan Serpa. Com sua orientação pude vislumbrar, a partir daí, o verdadeiro sentido da arte.

A artista, que já participou de diversas exposições, tanto coletivas quanto individuais em várias cidades do Brasil, assim como em outros países (FCMC, 2003:28), e que tem um nome consolidado nas artes plásticas no Piauí, destaca o papel da aprendizagem e das pesquisas fora de Teresina em sua formação:

Durante muito tempo, estudei procurando exercitar o desenho e a pintura, pesquisando materiais e procurando uma maneira própria de lidar com a forma e com as cores. Meu trabalho sofreu mudanças radicais e antevi um caminho se esboçando. Em 1982, morando em São Paulo, me veio a necessidade de lidar com volumes. Estudei cerâmica e tudo que se relacionava com escultura. (Medeiros, 2003:16).

Outras artistas tiveram trajetórias semelhantes, despontando nas artes plásticas no momento em que procuraram outros estados para estudos específicos e essenciais para sua formação, a partir da década de 1970. É o caso de Dalva Santana e Naza. Em um segundo momento, a partir da década de 1980, algumas outras artistas adquiriram projeção, quando a presença de artistas mulheres em Teresina atuando profissionalmente já não era um fato inusitado. Artistas como Lizmedeiros, Josefina Gonçalves, Kalina Rameiro, Heloisa Cristina, Ellen Mourão, Isalina Cortez, Kátia Paulo, Maria Amélia Faria de Araujo a MAFA, entre outras, trilharam seus percursos artísticos em um momento mais receptivo em relação ao seu trabalho, tanto devido ao ambiente artístico teresinense estar um pouco mais desenvolvido, quanto pelo fato de as mulheres terem conquistado mais espaço no mundo profissional.

A partir dos anos 1980, muitas barreiras já haviam sido superadas em relação aos direitos das mulheres, naquele momento, mais próximas da cidadania. Muitas reivindicações dos feminismos já estavam incorporadas às vivências femininas ou estavam em vias de sê-lo. É de se supor que, naquela década, seria possível ser mulher e artista sem acarretar conflitos, isto é, não haveria empecilhos relacionados ao gênero que cerceassem as aspirações profissionais de mulheres com talento para a arte. Todavia, a partir de algumas entrevistas realizadas, foi possível constatar que algumas artistas, que construíram carreiras no campo da arte em Teresina, tiveram certas dificuldades em seu percurso exatamente devido às especificidades de ser mulher.

As muitas mudanças no estatuto da mulher na esfera pública não aconteceram necessariamente acompanhadas de mudanças na esfera privada. Yolanda Carvalho,

artista residente em Teresina, com uma vasta produção em xilogravuras, afirma que teve que adiar o sonho de ser artista para se dedicar ao lar: “É muito difícil ser mulher e se desenvolver como artista, mas acho que consegui superar” (Carvalho, 2005).

Josefina Gonçalves destaca o apoio incondicional de sua família, que custeou parte de seus estudos na Universidade Federal da Bahia, no curso de licenciatura em Desenho e Artes Plásticas na década de 1980. Nesta época já trabalhava com estamperia, entre outras técnicas, e sua produção já tinha uma boa aceitação. Necessário ressaltar que, mesmo nesta época, em Teresina, não era uma prática muito comum uma mulher sair de casa para investir seus esforços em uma formação no campo da arte. Mesmo assim, a artista afirma: “nunca senti dificuldades em minha carreira pelo fato de ser mulher, minha família sempre me apoiou, meu pai tem uma formação mais intelectual, e sempre esteve do meu lado, ainda hoje” (Gonçalves, 2007). Filha do historiador Wilson Carvalho Gonçalves, não encontrou resistências para sua realização como artista. Ressalte-se que sua formação se deu nos anos 1980, quando boa parte das hierarquias construídas com base nas diferenças entre os sexos já estavam em desuso.

Na trajetória de Liz Medeiros, também se percebe o desenvolvimento de técnicas e pesquisas que se aperfeiçoaram com a possibilidade de frequentar escolas de formação em outros estados, a partir da década de 1980. Prestou vestibular para o curso de Educação Artística da Universidade Federal do Piauí em 1980, desistindo em seguida. Em 1981 foi morar no Rio de Janeiro, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Ali, ao final do curso, casou-se com Valdyr Borim e, em seguida, mudou-se para São Paulo⁷. “[...] Tornou-se monitora, por dois anos, do Museu de Arte Moderna - MAM, onde foi escolhida como Artista Revelação do MAM, em 1985” (Oliveira, 2007:30).

Lizmedeiros foi aluna de Tereza Miranda e Dionisio Del Santo, artistas nacionalmente consagrados, a primeira como pintora e gravadora, o segundo como pintor conhecido também por sua produção em serigrafia. Foi o desempenho de Lizmedeiros como monitora na oficina de serigrafia do MAM, que lhe valeu a indicação para a exposição “Instituições de Artes Plásticas do Rio de Janeiro e seus destaques de 1985” (Borim, 1988).

No percurso artístico dessas artistas, evidencia-se a importância da aquisição da técnica como meio de expressão artística. É necessário salientar que a vocação, talento

ou propensão para a arte, quando estão presentes em qualquer pessoa, homem ou mulher, não são suficientes para a realização plena em qualquer linguagem artística. Para dar vazão a essa potencialidade é necessário prática, esforço, pesquisa e muito estudo, o que demanda um investimento nem sempre ao alcance de todos aqueles que aspiram à carreira artística. Outras artistas tiveram trajetórias semelhantes na busca pelo aprendizado e domínio da técnica a partir da década de 1970, tanto insistindo em pesquisas individuais como na formação em instituições especializadas. A emergência de suas carreiras, a ocupação dos espaços legítimos no campo artístico só ocorreu no momento em que houve condições propícias para isso.

Pensando as trajetórias dessas artistas, é possível perceber que a ascensão de suas carreiras coincide com o momento em que uma série de mudanças nas relações entre os gêneros começava a ser incorporada aos comportamentos, afetando as formas de socialização em Teresina, o que engendrou as condições para que essas artistas pudessem investir em suas carreiras, prática já comum entre os aspirantes a artistas homens. Pensando essas questões, é importante reforçar que as indagações a respeito da natureza do talento, da genialidade artística, da “vocação inata” para a arte e a “conseqüente” realização de grandes obras, permanecem em gestação, pois mais perguntas ainda estão sendo formuladas, uma vez que o percurso entre o talento potencial e sua atualização não é um caminho natural.

Notas

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. E-mail: dadiartes@yahoo.com.br

1 A matéria não está assinada (o diretor-redator à época era Leão Monteiro). COLUNA Águas Passadas. **O Dia**, Teresina, 1952, ano II, p. 03, 27 de abril de 1952.

2 Informação concedida por Irmã Jacira, que foi contemporânea de Irmã Lourdes. Teresina, 01 ago.08

3 Informação concedida por Cassandra de Pádua, ex-aluna, em 14 set.07.

4 No original: *...one might be forced to admit that a large proportion of artists, great and not-so-great, in days when it was normal for sons to follow their father's footsteps, had artist fathers.* Tradução livre

5 As informações sobre essa artista foram fornecidas por sua filha, Amparo Resende, em entrevista concedida a Elenilce Mourão, em 30 jul.08.

6 Informação coletada a partir do catálogo de exposição da GALERIA BASÍLIO. Agosto de 1984

7 Informação gentilmente concedida por Eugênia Medeiros, irmã da artista. Teresina, 10 nov.09

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Geraldo Edson de. *Dora Parentes, entre a figura e a abstração*. 1. ed. Teresina: Halley S.A – Gráfica e Editora, 2004, 149 p.
- BARROS, Celestino. A mulher no mundo moderno. *O Dia*, Teresina, n. 2.754, 20 jun.1969, p. 04
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: *História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 607 - 639
- BORIM JR, Valdyr L. “Liz Medeiros” Arte é fundamental, é vida! In: *Cadernos de Teresina*, n. 5, ano 2, FCMC, agosto, 1988, p. 40
- BOURDIEU, Pierre. Algumas Propriedades dos campos. In: *Questões de sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. 1. ed, Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983, p. 89 – 94.
- MEDEIROS, Maria de Fátima Campos Sousa. Entrevista concedida a Edinalda Leal Carvalho. Teresina, 28 maio.09
- CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970)*. 1. ed, Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003, 242 p.
- CARVALHO, Yolanda. Entrevista concedida a Edinalda Leal Carvalho. Teresina, 12 jan.05.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2001, 584 p.
- COELHO, Pollyanna. Panorama das artes plásticas no Piauí. In: *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. 1. ed, Teresina: FUNDAPI, 2003, p. 41 – 50.
- FUNDAÇÃO Cultural Monsenhor Chaves. *Artes Plásticas em Teresina*. 1. ed. Teresina: 2002, 82 p.
- GONÇALVES, Josefina. Entrevista concedida a Edinalda Leal Carvalho. Teresina, 04 out. 07.
- GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Dicionário Enciclopédico Piauiense Ilustrado*. 1. ed, Teresina: Halley S. A. Gráfica e Editora, 2003, 460 p.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: *História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 443 - 481
- MARTINS, Angélica. Entrevista concedida a Edinalda Leal Carvalho. Teresina, 16 jul. 08.
- MATOS, Maria Izilda S. de. Da invisibilidade ao gênero: percursos e possibilidades nas Ciências Sociais contemporâneas. In: *Margem*, São Paulo: PUC, nº 15, p. 237 - 252. 2002. Disponível em: [HTTP://www.pucsp.br/margem/pdf/m15mim.pdf](http://www.pucsp.br/margem/pdf/m15mim.pdf). Acesso: 02 out. 07
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artist? In: *Women, art, and power and other essays*. Edição sob demanda. Boulder, Colorado, EUA: Westview press, 1988, p. 145-176.
- OLIVEIRA, Marysette Pacheco Alves. *Liz Medeiros: arte, religiosidade e espiritualidade*. Teresina: Instituto Camillo Filho: Bacharelado em Artes Visuais, Trabalho de Conclusão de Curso, 2007. 61 p.
- PARENTES, Dora. Entrevista concedida a Edinalda Leal Carvalho. Teresina, 25 abr.09
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela Maria S. Correia. 1. ed, São Paulo: Contexto, 2007. 192 p.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1. ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, 559 p.

RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. In: *Verve*, São Paulo: PUC Nu-Sol, nº 6, 2004, p. 279 - 298, Disponível em: <http://www.nu-sol.org/verve/pdf/verve6.pdf>. Acesso em: 25 jan. 08

SANTANA, Márcia Castelo Branco. *Discursos, desejos e tramas: o comportamento feminino em Teresina nos anos setenta do século XX*. Teresina: UFPI, PPG em História do Brasil, Dissertação de mestrado, 2008, p. 99.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e realidade*. Porto Alegre: FAURGS, n.20, v. 2, p. 71-99, jul./dez.1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo, Tese, FFLCH/USP, 2004. 350 p. 1 CD ROM

VEREDAS: CULTURARTE. Teresina: UFPI, ano 4, nº 6, janeiro, 1990, 58 p.

VILARINHO, Pedro. UFPI, PPG em História do Brasil, 2008, anotações de aula/texto não publicado.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. In: *Sociologia, problemas e práticas*, Lisboa: Celta Editora, nº 48, p. 117 – 123, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>. Acesso em 20 out. 07.

Recebido em janeiro de 2009. Aprovado em novembro de 2009.