

Inah Costa e os horizontes da história das artistas no Brasil

Rebecca Corrêa e Silva¹; Ursula Rosa da Silva²; Joana Maria Pedro³

Recibido: 1 de marzo de 2018 / Aceptado: 13 de agosto de 2018

Resumo. O presente texto discute as questões em torno da escrita de uma história das mulheres artistas no Brasil, a partir da perspectiva da crítica feminista da história da arte. Além de atualizar este debate ao situar o caso brasileiro, pretendemos demonstrar a aplicabilidade das teorias responsáveis por problematizar uma história androcêntrica da arte por meio de uma pesquisa específica sobre a pintora Inah D'Ávila Costa (1915-1998). A discussão aqui apresentada enfoca o Brasil da década de 1980, caracterizado, ao mesmo tempo, pela movimentação feminista e pelas primeiras publicações sobre a história das mulheres, e, igualmente pelo entusiasmo na arte brasileira com a «volta da pintura» e o auge da carreira de Inah Costa.

Palavras-chave: Gênero; história das mulheres; história da arte.

[en] Inah Costa and the horizons of the history of women artists in Brazil

Abstract. The present article discuss the questions around the written of women artists history in Brazil, since the critic feminism viewpoint of art history. In addition to upstate the Bra-zilian case, we intend show the application by the theories responsables for discuss one androcentric arte history by way an specific research about de painter Inah D'Ávila Costa (1915-1998). The subject that shows here focus on the 1980s in Brazil, character-ized, at the same time, by the feminist movimentation and for the ealier publications around the women history, and, as well as, by the enthusiasm in brazilian art with the « return of painting» and the top of Inah's career.

Keywords: Gender; women history; art history.

Sumario. Introdução. 1. Pinceladas sobre as histórias das mulheres artistas no Brasil. 2. Entre Musa e Autora - paradoxos na crítica sobre Inah Costa. / Considerações finais.

Cómo citar: Corrêa e Silva, R., De Silva, U. R., Pedro, J. M. (2018) Inah Costa e os horizontes da história das artistas no Brasil, en *Anales de Historia del Arte* n° 28 (2018), 163-175

¹ Universidade Federal de Santa Catarina; bolsista CAPES.
rebeccasillva@yahoo.com.br
Código ORCID: 0000-0002-3822-868X

² Universidade Federal de Pelotas
ursularsilva@gmail.com
Código ORCID: 0000-0003-0815-6942

³ Universidade Federal de Santa Catarina
joana.maria.pedro@ufsc.br; joanamarca.pedro@gmail.com
Código ORCID: 0000-0001-5690-4859

Introdução

Este texto integra a temática da pesquisa de doutorado sobre os quarenta anos (1949-1989) da trajetória da pintora gaúcha Inah D'Ávila Costa (1915-1998), considerada responsável pela inserção da arte moderna no extremo sul do Brasil. Apesar do seu reconhecimento por parte de especialistas da área⁴, Inah Costa segue ainda como um nome desconhecido para a maioria das pessoas, inclusive entre as/os pelotenses e estudantes de arte.

Uma das razões para a dificuldade na obtenção de dados sobre as mulheres artistas do século XX, entre outras, deve-se ao exíguo espaço conferido a elas na imprensa local (a maior vitrine dos eventos culturais de uma cidade), em relação à visibilidade fornecida aos seus colegas de profissão. Destes podemos enumerar uma série de nomes responsáveis pela evolução das artes visuais na cidade de Pelotas. Contudo, esta não é uma particularidade desta região, nem do Estado do Rio Grande Sul ou do Brasil, pois trata-se de uma invisibilidade universalizada.

A centralidade na divulgação de praticamente apenas artistas homens pode ser vista nos jornais e periódicos pelotenses do início do século XX que faziam referência à atuação de artistas pelotenses e estrangeiros na cidade. Geralmente traziam a divulgação de suas exposições na BPP – Bibliotheca Pública Pelotense apresentavam entrevistas e críticas sobre pintores e escultores, fotografias deles trabalhando no ateliê e imagens das obras. Eram eles que recebiam homenagens nas colunas sobre arte nos periódicos e eram eles que mais participavam de exposições individuais na cidade⁵.

Entre os anos de 1970 e 1980, em confluência com a agenda do movimento feminista e dentro da mudança de paradigma proposta pela Nova História e pelos Estudos Culturais, emergiu um novo campo na historiografia intitulado «História das Mulheres». Os primeiros temas foram sobre «uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada» para mais tarde então «chegar a uma história das mulheres no espaço público»⁶. Assim, a partir dos estudos sobre as mulheres artistas aos poucos se delineava uma articulação com as especificidades da história da arte.

Embora o campo das artes tivesse uma grande participação das mulheres, a sua produção geralmente se restringia ao ambiente doméstico. Poucas artistas que tiveram reconhecimento público, até meados do século XX, a maioria destas tinham, familiares ligados às artes. Além disso, a história da arte, até pouco tempo, foi conta-

⁴ As publicações a respeito de Inah Costa são vistas a partir de duas professoras da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL): na dissertação de Carmen Diniz (1996), com destaque para um subcapítulo sobre o curso criado por Inah nos anos 1970, e no seu artigo mais recente «Questões de Gênero na História da Arte de Pelotas» (2013), onde trata de duas artistas mulheres de Pelotas, incluindo Inah Costa; e no único livro (até o momento) sobre a história da pintura em Pelotas, escrita por Ursula Rosa da Silva e Mari Lucie Loreto (1996). Existe ainda uma monografia produzida por Márcia Coral na especialização em Patrimônio Cultural: Conservação (UFPeL) intitulada «A Pintura de Inah D'Ávila Costa como Patrimônio Cultural: Pinceladas que preservam uma História» (2007), que apresenta uma síntese da obra da artista dividida entre as fases clássica e moderna.

⁵ Na consulta a Revista Ilustração Pelotense, entre os anos de 1919 e 1925 vimos dez nomes de artistas homens: Leopoldo Gotuzzo, Charles Hermann, Augusto Hantz, A.B Rossini, A. Gatti, Charles Hermann, Libindo Ferraz, Araújo Lima, Antônio Caríngi e Hugo Adami, alguns deles recorrentes em mais de um volume; nestes são citadas apenas duas mulheres artistas: Noêmia Dias Aguiar e Guiomar Fagundes. Apesar de serem as mulheres que enviavam em maior número os trabalhos para as exposições coletivas, sua atuação resumia-se ao trabalho como professoras de arte, alunas ou diletantes.”

⁶ Perrot, M. (2008). *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 15.

da por homens⁷. Somente em 1986, as mulheres artistas foram incluídas na clássica História da Arte de H.W. Janson, mesmo assim, de um total de mais de 200 artistas, apenas 11 eram mulheres.

As teorias que acompanharam a chamada «Segunda Onda» do feminismo dos anos 1970, repercutiram no campo das artes visuais nas duas décadas seguintes. Nesta época algumas artistas passaram a reunir-se em coletivos para terem maior visibilidade e participarem de mostras coletivas. Ao mesmo tempo, muitas delas não desejavam se enquadrar na categoria «mulher artista», porque viam este rótulo como uma forma de discriminação.

Esta cisão entre ser ou não ser feminista era marcada, de um lado, pelas artistas essencialistas nos anos setenta, assim chamadas porque acreditavam numa essência «feminina» compartilhada por todas as mulheres; e de outro lado, na década de oitenta, pelas artistas chamadas «construcionistas», por basearem-se nas ideias pós-estruturalistas de concepção de sujeito e identidade⁸.

Dito isto, podemos observar que o problema da diferença sexual se estende para onde quer que se lance uma perspectiva feminista, neste caso sobre a história da arte. A busca pela igualdade na diferença— paradoxo fundador do feminismo⁹ —atinge de modo semelhante as artistas autoproclamadas feministas, arriscando— se a serem taxadas de sexistas e de alijarem-se ainda mais do já restrito circuito artístico.

Uma das formas emblemáticas de questionamento da invisibilidade das artistas nas artes visuais foi dada nos anos 1980 pelo coletivo, ainda atuante, denominado *Guerrilla Girls*¹⁰. De forma anônima, elas se apresentam em público com máscaras de gorila, subvertendo as expectativas sobre características tidas como naturalmente femininas. Conforme Denise Sant'Anna¹¹ «A insistência em associar a feminilidade à beleza não é nova. A ideia de que a beleza está para o feminino assim como a força está para o masculino, atravessa os séculos e as culturas.»

Uma das intervenções mais conhecidas das *Guerrilla Girls* foi a apresentação de um pôster em 1989¹², a partir de uma pesquisa feita no acervo do *Metropolitan Museum of Art*, em que elas constataram que, na coleção permanente do Museu Metropolitano de Arte, o número de nus femininos em relação ao número de nudez masculino era 85% maior, ao passo que o número de obras de artistas femininas versus o

⁷ Senna, N. (2007). *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. (Tesis doctoral)*. USP – São Paulo, 17.

⁸ Mayayo, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Catedra, 2003, 124.

⁹ Scott, J. (2002). *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Traducción de Élvio Antônio Funck. Florianópolis: Ed. Mujeres, 27.

¹⁰ O grupo assim se auto-intitulava para fazer um jogo entre as palavras gorila e garota em inglês. Em 1984, o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, promoveu a exposição *An international survey of recent painting and sculpture*, que buscava reunir os artistas mais importantes da década. Entre 165 pintores e escultores selecionados pela curadoria, porém, só 13 eram do sexo feminino. Cansadas da baixa representação dentro do mundo da arte, um grupo de sete mulheres decidiu protestar na frente do museu – e, depois de ignoradas, passaram a espalhar cartazes pela cidade enquanto usavam máscaras de gorila. Surgia, ali, um dos movimentos feministas mais importantes do mundo da arte: as *Guerrilla Girls*.

¹¹ Sant'Anna, D. (1995). Cuidados de si e embelezamento feminino: Fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: Sant'anna, Denise Bernuzzi de (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 121-139, (121).

¹² Na legenda do supracitado pôster da montagem da cabeça de gorila no corpo da odalisca, lia-se: «Do woman have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are woman, but 85% of the nudes are female». Tradução livre: Mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Metropolitano? Menos de 5% dos artistas das seções de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos.

número de artistas masculinos não chegava a 5%. O resultado foi o seu cartaz mais célebre, «as mulheres têm que estar nuas para entrar no Met. Museu?»

A imagem do pôster que elas fizeram trazia uma cabeça de gorila no lugar da cabeça da «Grande Odalisca» (1814), pintada por Jean-Auguste Dominique Ingres¹³. Ao mesmo tempo, a ação representava um ataque a um dos maiores nomes do Neoclassicismo, última escola de pintura voltada para a tradição e berço nascedouro da arte acadêmica. O orientalismo teve grande influência na pintura francesa do século XIX –de Ingres à Delacroix– e a odalisca passou a ser um tema recorrente.

Não era a primeira vez que o corpo nu feminino seria utilizado como suporte para um manifesto feminista. Em 1914, Mary Richardson adentrou a National Gallery em Londres, e munida de um cutelo golpeou a pintura «Vênus no Espelho» (1650), de Diego Velásquez, uma das obras-símbolo da vaidade da mulher e da representação ao culto ao corpo feminino. Quando questionada sobre o motivo da ação, a agressora disse que foi em retaliação à prisão de uma companheira de luta, e também porque quis destruir uma ideia destruindo uma representação concreta.

Importante observar que este protesto contra a condição subalterna da mulher já na «primeira onda» do movimento feminista optou por utilizar (dentre tantos outros objetos e linguagens) uma pintura com a representação de uma mulher nua e passiva, ou seja, na forma permitida de entrar no museu, conforme indicariam sessenta anos mais tarde as *Guerilla*.

Conforme Patrícia Mayayo¹⁴ a história das «intervenções feministas» na história da arte não é estruturada e linear, como uma sequência de obras e gerações de artistas. Assim como a concepção de tempo, é preciso ter em conta a importância do espaço. Igualmente a posição geográfica é outro fator que se tomado em conta, também altera o nosso entendimento sobre determinado contexto.

A especificidade da história da arte do ponto de vista da perspectiva feminista compreende novas possibilidades para além da narrativa oficial, androcêntrica. É uma história que não se interessa apenas pela presença explícita de um conteúdo feminista nas obras ou no discurso de suas autoras, mas está mais preocupada com a revisão das bases da disciplina história da arte.

Esta nova linha de investigação na história da arte teve como marco a publicação do artigo de Linda Nochlin «Porque não tem havido grandes mulheres artistas?»¹⁵ (1971), talvez a obra mais citada nas publicações sobre as mulheres artistas. Na década seguinte, Roszika Parker e Griselda Pollock em «Velhas Mestras. Mulher, Arte e Ideologia»¹⁶ (1981) ampliaram a discussão ao nível dos problemas metodológicos e já incitariam uma mudança de paradigma na História da arte¹⁷.

Mais recentemente, a espanhola Patricia Mayayo¹⁸, apresenta a atualidade deste debate em «Historias de mujeres, historias del arte» onde condensa o pensamento de pesquisadoras influentes na crítica feminista da história da arte para despertar-nos

¹³ A colagem «Beleza estranha» (1929) da artista alemã Hannah Höck de uma cabeça da arte primitiva sobreposta ao rosto de um nu feminino branco em pose deitada pode ter servido de inspiração ao grupo.

¹⁴ Mayayo, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Catedra, 2003, 14.

¹⁵ Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists?. En *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 147-158. Obtenido de: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/contemporary%20art/Nochlin%20great%20women%20artists.pdf> [Consulta: 08/01/2015]

¹⁶ Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge.

¹⁷ *Ibidem*, 51.

¹⁸ *Ibidem*.

o desafio de escrevermos a nossa própria história da arte. Se pensarmos o desenvolvimento desta história no Brasil, a partir de uma perspectiva pós-colonial e de uma periferia afastada dos grandes centros culturais, veremos que é preciso escrever também a nossa história das mulheres em relação às teorias provenientes dos grandes centros.

Em busca de ferramentas para desenhar uma história da pintora Inah Costa é preciso primeiro situá-la no debate já produzido sobre as condições sócio-históricas das artistas no Brasil. Assim, no presente texto, a perspectiva de gênero das abordagens teórico-metodológicas das narrativas feministas da história da arte contribui para num primeiro momento, observarmos os avanços e os desafios da História das Mulheres no Brasil para então particularizarmos o estudo sobre a atuação da pintora abstracionista Inah Costa na cidade de Pelotas (RS) na década de 1980.

1. Pinceladas sobre as histórias das mulheres artistas no Brasil

As primeiras pesquisas produzidas no Brasil (e no sul global) que assumiram um viés de gênero sobre a história da arte foram formuladas em relação às teorias desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos. Portanto, mais do que buscar por uma nova história que inclua a mulher e a perspectiva feminista este tipo de pesquisa –no Brasil– passa pela atenção às particularidades do contexto nacional em que se insere.

Isto surge como um problema intrincado para assumir uma resolução fácil, visto que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda¹⁹ «historicamente o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes» e ao lado disso, temos uma historiografia que igualmente não possui as ferramentas básicas para captar as particularidades da produção «feminina» do passado ou do presente²⁰.

Um exemplo ilustrativo é que muitas das próprias artistas, mesmo aquelas de reconhecida visibilidade no Brasil, rejeita identificar-se com o coletivo de mulheres artistas, e até mesmo a participação em exposições próprias para elas, entendendo que esta posição parece reforçar ainda mais as diferenças de gênero²¹. Esta aversão de muitas mulheres ao termo pode ser em consequência do «forte preconceito na sociedade brasileira contra o feminismo», principalmente nas décadas de 1970 e 1980²². Sobre isso, conforme a historiadora Joana Maria Pedro²³:

Até o final dos anos 1980, por exemplo, poucas pessoas aceitavam o rótulo de feminista, porque, no senso comum, o feminismo era associado à luta de mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, mal-amadas, ressentidas e anti-homens.

¹⁹ Hollanda, H. (1991). *O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil*. Trabalho realizado para o Colóquio «Celebración y Lecturas: La Crítica Literária en Latinoamérica», Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 9. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-estranho-horizonte-da-critica-feminista-no-brasil/> [Último acesso: 15/02/2018].

²⁰ *Ibidem*, 11.

²¹ Barbosa, A. M. (2003). *Arte no Brasil: várias minorias*. En Gênero – Niterói, V.3, n.2, 129-136 (131). Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/02112009-014244barbosa.pdf> [Último acesso: 24/03/2012].

²² Pedro, J. (2012) O feminismo de “segunda onda”: corpo, prazer e trabalho. En C. Bassanezi Pinsky; J. M. Pedro. (Eds.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. Ied. São Paulo: Contexto, v., 238-259 (249).

²³ *Ibidem*, 239.

Inah Costa, tema desta pesquisa, não se adequava a um modelo de mulher da época, fato que pode ser entendido como um modo feminista de estar no mundo. A sua sobrinha Angélica de Moraes²⁴, considera a tia uma feminista *avant la lettre*, pois Inah:

sempre foi uma cabeça muito aberta, sem preconceitos. (...) Então, ela tinha como grande, assim, me parece motor das atitudes dela, essa coisa chamada *liberdade*, né? A liberdade da pessoa, de fazer o que quer (...) Então eu acho que aí ela teve um certo gesto feminista *avant a lettre*, digamos assim, né? Não quis se submeter aos padrões sociais, né?

Apesar de estarem institucionalmente numa condição subalterna em relação aos homens, havia situações em que as mulheres tinham o poder de exercer sua agência. Nisto reside a importância do verbo «negociar», para contradizer a «visão simplista das mulheres artistas como vítimas passivas ou audazes lutadoras contra a opressão patriarcal»²⁵.

Mesmo que uma artista seja reconhecida, assim como uma mulher profissional de quaisquer áreas, sua vida privada e relações pessoais irão indubitavelmente pesar no juízo sobre sua produção artística. Conforme aponta Luciana Loponte²⁶: «quando historiadores e críticos de arte referem-se às mulheres artistas, a alusão a sua sexualidade parece algo inevitável, interferindo no julgamento das obras. É preciso lembrar sempre que antes de artistas elas são mulheres.»

Portanto, não causa surpresa que a pesquisa de doutorado da artista Roberta Barros²⁷ tenha revelado que temos no Brasil «uma desproporção numérica aguda entre homens e mulheres que se inseriram e se consolidaram historicamente em nosso circuito de arte». O destaque para a presença mulheres nas vanguardas, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, e mais adiante Ligia Clark e Ligia Pape, induz a uma falsa impressão sobre ter havido no Brasil menos discriminação com as mulheres artistas. Sobre isso, a historiadora e crítica de arte Aracy do Amaral admite o reconhecimento tardio de Anita e Tarsila, atuantes na primeira fase do movimento modernista no Brasil e redescobertas pela crítica apenas nos anos sessenta²⁸.

Conforme o crítico de artes visuais Tadeu Chiarelli²⁹, o destaque concedido às artistas das vanguardas se deve mais à ideia prevaiente de que no Brasil existe um «preconceito contra a mulher e contra a arte». Segundo este autor, «por não se respeitar a arte como uma atividade «séria», aprendemos desde cedo que ela é «coisa de mulher», ou algo que o valha.»

É preciso ter em conta no estudo da história das mulheres, que a pintura, assim como a música era vista como «um campo permitido de ensaio e passagem para a

²⁴ Moraes, A. *Entrevista sobre Inah Costa*. Entrevista concedida a Rebecca Corrêa e Silva. São Paulo, 03 de ago. 2016.

²⁵ Mayayo, P.: *op. cit.*, 56.

²⁶ Loponte, L. (2002). Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, 10, 2, 283-300 (287).

²⁷ Barros, R. (2016). *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 13-14

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Chiarelli, T. (2015). Texto de Apresentação. Em Simioni, A. P.; Dias, E.. *Mulheres Artistas: As Pioneiras (1880-1990)* [catálogo da exposição] Pinacoteca do Estado de São Paulo, 7.

atuação na esfera da vida pública»³⁰. Inah Costa, por exemplo, teve a oportunidade de ingressar nas artes inicialmente como um passatempo, para dali adiante se profissionalizar. A esse respeito, o depoimento da sobrinha e crítica de arte atuante em São Paulo Angélica de Moraes³¹, é revelador da mentalidade prevalecente nos anos 1950 e 1960, período de formação de Inah:

o fato de pintar, o fato de ... fazer esta atividade tão fora, digamos assim, da vida prática, era uma coisa entendida como coisas de mulheres. Os homens iam cuidar de coisas mais importantes. Iam estudar ... advocacia, iam estudar medicina, não é? Eu tenho um tio que é médico, não é? irmão da minha mãe, irmão da Inah e ... então é esta coisa! De repente a arte não era uma ... era um ... digamos assim: podia ser aceito porque era a mulher que estava querendo isto. Se um dos irmãos da Inah fosse ser pintor eu não sei se teria essa aceitação

Aracy do Amaral³² credita o demérito concedido às artistas no Brasil à tradição das artes na cultura latina como «domínio das mulheres», ou seja, «o trabalho artesanal sendo domínio feminino, enquanto que os homens, envolvidos com os negócios, evitavam trabalhar com as mãos»³³.

Por esta e outras razões, é que tivemos não só «grandes mulheres artistas» (parafraseando Linda Nochlin) desde Anita e Tarsila, como também mulheres atuando em diversas áreas da produção artística e cultural no país, inclusive à frente de galerias e em museus³⁴. O autor faz a ressalva de que no Brasil, as artistas mais inovadoras eram brancas e oriundas de famílias ricas³⁵. Este é precisamente o modelo em que se enquadra Inah Costa, uma pintora abstrata em plena década de cinquenta no Rio Grande do Sul, no extremo sul do país.

As origens desta disparidade de gênero são investigadas pela historiadora Ana Paula Cavalcanti Simioni³⁶, que apresenta uma contextualização histórica e social do período entre 1890 a 1922 nos circuitos de São Paulo e Rio de Janeiro, numa época em que no Brasil, mesmo as mulheres «bem-nascidas» enfrentavam obstáculos em sua formação e carreira. A autora discute o conceito de invisibilidade ao abordar os estereótipos construídos sobre a arte produzida pelas mulheres num período no qual o status da arte acadêmica ainda era «coisa de homens», o que provocou a desvalorização de suas produções e a consequente atribuição do rótulo «amadoras».

Desde meados do século XX esta invisibilidade foi transposta para outros domínios para além dos ateliês, incluindo os espaços de circulação e exposição de artistas e obras. Nas biografias de artistas aos livros de história da arte, nos acervos e exposições de museus, no elenco de grandes galerias e nos leilões as obras de mulheres continuam a ser minoria.

³⁰ Hollanda, H.: *op. cit.*, 67.

³¹ Moraes, A. *op. cit.*

³² Amaral, A. (1993). Brazil: women in the arts. En *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*. Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 17-33.

³³ Osthoff, S. (2010). De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *Revista ARS*, 7, 15, 77.

³⁴ Chiarelli, T.: *op. cit.*, 7.

³⁵ *Ibidem*, 8.

³⁶ Simioni, A. (2008) *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo (SP), Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP.

Conforme Simioni³⁷ em entrevista recente:

Ao longo da história da arte do século XX, temos vários exemplos de mulheres que alcançaram fama e notoriedade, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lygia Clark e Adriana Varejão, entre tantas outras. Ainda assim, os seus exemplos podem ser vistos como casos «singulares» e «excepcionais», que acobertam uma realidade mais ampla de diversas carreiras femininas obliteradas, pouco conhecidas em períodos diversos, desde o modernismo até os dias de hoje.

Este problema não era exclusividade das artistas. Em geral, as mulheres advindas das classes médias que exerciam uma profissão não eram bem vistas por estarem «invertendo os papéis», como se diria na época. No entanto, conforme Esther Hamburger³⁸, nos anos setenta as novelas brasileiras passaram a dar visibilidade pública a temas que, até então, eram confinados à esfera privada. Como, por exemplo, a oposição entre o padrão da «mulher dependente, fiel, obediente e restrita ao universo doméstico» e os novos modelos socialmente aceitos de «mulher profissional, liberada e independente».

Dentro do segundo grupo, Hamburger³⁹ destaca a protagonista (a «mocinha») da novela «O Gigante», transmitida em 1979, que personificava o ideal da mulher moderna que «além de ser profissional bem-sucedida (...) dá um passo a mais: declara que não pretende se casar e nem ter filhos». Naquela época havia uma forte dissociação entre a vida de mãe e esposa e a vida profissional das mulheres.

Acontece que esta recusa do casamento e da maternidade, em detrimento da realização profissional, não era privilégio para todas as brasileiras. As mulheres pobres sempre trabalharam e se viam obrigadas a cumprir dupla jornada. As mais abonadas deveriam se limitar ao reduto do lar, e a carreira —que parecia apenas um capricho— representava para elas uma forma de independência e libertação.

A artista Inah Costa, por exemplo, nunca casou ou teve filhos, e segundo indicam os relatos orais, ela pouco parecia se importar com isso. Ao analisarmos a forma que, tanto as sobrinhas, como as pessoas de fora da família, contam sobre este tema, parece que Inah tinha mesmo resolvido para si que não queria se casar. Embora, por outro lado, tenha assumido para si o compromisso de cuidar de sua mãe, pois seria a única filha solteira.

As discussões sobre «corpo, prazer e trabalho» das décadas de setenta e oitenta foram um momento de configuração de um feminismo de «segunda onda» no Brasil⁴⁰. O fim da ditadura e a abertura democrática dos anos 1980 representam igualmente um período de conquistas para o feminismo e ao mesmo tempo, o florescimento do sistema das artes. O chamado retorno da pintura promove uma proliferação das galerias de arte por vários lugares, favorecidas graças ao *boom* do mercado mun-

³⁷ Simioni, A. *As artistas esquecidas pela história*. Entrevista à Mariana Tessitore. Página B. 26/01/2018. Disponível de: <http://www.paginab.com.br/arte/artistas-esquecidas-pela-historia-0#>. WoepY66nHDf [Último acesso: 17/02/2018]

³⁸ Hamburger, E. (1998). Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: Schwarcz, Lilia (Eds). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, V. 4. p. 411-487.p.475.

³⁹ *Ibidem*, 476.

⁴⁰ Pedro, J. *op. cit.*

dial da arte. As mulheres, mais numerosas, passaram a se organizar e aos poucos se delineava a discussão sobre a inserção feminina nos espaços expositivos.

No início da década de 80 o feminismo, já mais consolidado em âmbito nacional expande seus núcleos para os outros estados do Brasil⁴¹. Mais do que um movimento organizado, ele surge onde quer que as mulheres busquem «recriar as relações interpessoais» de modo que o feminino não seja desqualificado⁴². A denúncia contra a «condição subordinada das mulheres» e sua «desvalorização»⁴³ passa a ser uma frente de luta em diferentes áreas, inclusive nas artes plásticas.

O que mudou para as artistas gaúchas com os reflexos da segunda onda do feminismo? O debate veio à tona, mas as transformações nas relações de gênero na sociedade sul-riograndense ainda mostravam-se resistentes frente ao forte conservadorismo sulino de matriz positivista.

2. Entre Musa e Autora – paradoxos na crítica sobre Inah Costa

Os anos oitenta foram de intensa movimentação artística no campo da arte na capital Porto Alegre (RS), tanto em volume de exposições como na proliferação de galerias, revistas e coletivos de artistas. A cidade estava em sintonia com o que havia de mais recente sendo produzido e era grande o intercâmbio neste período entre as/os profissionais da arte. Em 1985 a galeria *Arte & Fato* foi inaugurada com a exposição *Oitenta (do verbo tentar)*, inspirada na famosa exposição *Como vai você, Geração 80?* apresentada no ano anterior no Rio de Janeiro⁴⁴.

Em julho de 1983, foi inaugurada na galeria *Masson*, do Shopping Iguatemi de Porto Alegre (RS) a exposição *Mulheres Gaúchas nas Artes Plásticas*. No mesmo mês, o jornal *Zero Hora* publicou a matéria intitulada «Artistas gaúchas inauguram coletiva»⁴⁵, destacando que a exposição com 43 artistas mulheres «se propõe a incentivar o trabalho das artistas plásticas, em geral pouco reconhecido.» Contraditoriamente – no trecho anterior, o texto revela que a mostra é «sem qualquer pretensão de caráter feminista». Aqui um caso claro de negação do termo «feminista», já que uma exposição composta apenas por mulheres carrega em si uma «pretensão» feminista.

A matéria finaliza a divulgação da mostra indicando que a coletiva pretende apresentar a «busca séria e consequente e um alto nível de acabamento técnico». Isto de certa forma pode soar como se a racionalidade e o domínio técnico fossem qualidades incomuns ao trabalho feminino. Como dito anteriormente, para as mulheres a atenção ao seu sexo parece anteceder a qualquer critério de avaliação estético sobre sua obra, predominando uma «equivalência entre feminilidade e baixa qualidade»⁴⁶.

Inah Costa participou desta exposição, e dois anos antes, em 1981, podemos verificar uma situação semelhante ocorrida com ela em relação à ênfase sobre o nível de profissionalismo das mulheres artistas. Em 1981, Inah foi o tema da matéria «Iná

⁴¹ Alves, B; y Pitanguy, J. (2003). *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural Brasiliense, 72

⁴² *Ibidem*, 9.

⁴³ *Ibidem*, 72.

⁴⁴ Brites, B. (2007). Breve olhar sobre os anos oitenta. En P. Gomes. (Eds.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, v. 278, 136-155.

⁴⁵ ZERO HORA. 06/07/1983. *Artistas gaúchas inauguram coletiva*. Fonte: Arquivo do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

⁴⁶ Mayayo, P.: *op. cit.*, 39-40.

Ávila e a admirável estrutura de seus quadros»⁴⁷ publicada na seção Nossa Gente (II) do jornal *Diário da Manhã*, assinada por Heloisa Assumpção Nascimento, professora e intelectual pelotense. Em algumas passagens do texto desta reportagem podemos observar a já comentada necessidade em afirmar o potencial técnico das artistas. A autora assim fez a defesa de Inah, que já era uma «pintora consagrada»: «Iná é capaz de realizar qualquer gênero de pintura, com qualquer técnica: óleo, acrílico, têmpera, guache e aquarela, seu desenho é sempre magistral, seja em nanquim ou carvão»⁴⁸.

No texto de apresentação do catálogo da exposição «Mulheres Gaúchas nas Artes Plásticas», a então diretora do MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Evelyn Ioschpe constatou que as consequências dos anos de exclusão das mulheres das associações artísticas e das instituições levaram a que na atualidade elas sejam pouco representadas. Ioschpe (1983) citou o caso do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que possuía apenas 9% de obras de mulheres em seu acervo e que ao longo de vários anos, dentre mil exposições apenas cinco foram com artistas mulheres. E destacou que a realidade no Rio Grande do Sul (RS) não era diferente. Segundo ela, a pesquisadora Mônica (Ziêlinsky) Arregui afirma que não existiu um único «nome feminino atuante» nas três primeiras décadas do século XX no Estado.

Ainda conforme o texto do catálogo, os nomes passaram a surgir somente depois do surgimento da Associação dos Artistas Plásticos Francisco Lisboa. Entretanto a figura da mulher artista ainda aparecia associada a um *eterno feminino*, e consequentemente a obra plasmava os estereótipos tradicionalmente associados a uma «arte feminina» de «delicadeza, elegância, brandura, fragilidade»⁴⁹. Pois conforme Ioschpe⁵⁰, a primeira individual feminina do RS foi de Amélia Maristany, mais conhecida como «a pintora das flores».

As flores e as naturezas-mortas, mais ainda que outros gêneros «menores» da pintura como o retrato e a paisagem, são a categoria de temáticas pictóricas mais associadas à feminilidade. Isso porque era vedado às mulheres as aulas de estudo do nu nas academias ou escolas de arte até meados do século XX. Deste modo, a produção das mulheres se limitava a gêneros menos reconhecidos nos Salões ou concursos de maior porte, o que dava legitimidade no campo artístico aos homens, com as obras do gênero pintura de cenas históricas ou de estudos de nu.

Importante destacar que apesar de no início do século XX esta realidade ter sido modificada no ensino das academias de arte, com equidade na aprendizagem para homens e mulheres as artistas renomadas eram raras, mesmo porque, apesar das academias de arte já estarem mais acessíveis, nos currículos escolares ainda reinava uma diferenciação que excluía as meninas de muitas disciplinas importantes para um futuro estudo da arte como as disciplinas de geometria⁵¹.

Os anos oitenta começaram movimentados na cidade de Pelotas através dos cinco Salões de arte de Pelotas (1977-1981) e as cinco edições do Salão dos Novos (1983,

⁴⁷ DIÁRIO DA MANHÃ. 1981. Nossa Gente (II) *Iná Ávila e a admirável estrutura de seus quadros*. Fonte: Arquivo do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

⁴⁸ DIÁRIO DA MANHÃ. 1981. Nossa Gente (II) *Iná Ávila e a admirável estrutura de seus quadros*. Fonte: Arquivo do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

⁴⁹ Mayayo, P.: *op. cit.*, 33.

⁵⁰ Ioschpe, E. (1983). Texto de apresentação. Em *Mulheres Gaúchas nas Artes Plásticas* [folheto de exposição] Fonte: Acervo particular Angélica de Moraes

⁵¹ No início do século XX os próprios currículos evidenciavam em seus conteúdos o tipo de formação que esperavam, por exemplo, no ensino da geometria para os meninos e das artes da agulha e das lidas da casa para as meninas.

1985, 1986, 1987 e 1988) que surgiram apoiados pela crítica especializada da coluna de Nelson Abott (1978-1990) no jornal *Diário Popular*. Inah já uma profissional com trinta anos de estrada, foi expositora convidada no 1º Salão de Arte de Pelotas (1977) e participou como jurada da maioria dos salões⁵². Em paralelo, ocorreu a inauguração da «Galeria Municipal de Arte» (1984) e fundação do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (1986).

A atuação de Inah Costa nos anos 1980 distinguiu-se pela quantidade de viagens pelo Brasil e exterior em função de cursos e exposições relativamente ao período anterior. Desta época podemos observar a multiplicação de suas aparições nos jornais da cidade⁵³, na forma de divulgação da abertura de mostras, de críticas relativas aos seus trabalhos e muitos textos em tom de reverência e homenagem pelos anos de dedicação à arte na cidade. Sobre este ponto, cabe destacar a importância desta década para a carreira e para o reconhecimento da artista pela comunidade, que culminou com a «Exposição Retrospectiva de Inah D’Ávila Costa “40 anos de pintura”»⁵⁴ (1989) e com o recebimento do Brasão de Pelotas (1990) e do prêmio «Destaque em Pintura» (1991) do Clube Comercial.

Se comparado às décadas de 1950, 1960 e 1970, os anos de 1980 possuem o maior volume de fontes que citam Inah, tais como certificados de jurada nos salões, variadas notas e reportagens da imprensa e os convites de exposições. Estes materiais impressos atestam que ela soube aproveitar bem a euforia desta fase no campo da arte e a dinamicidade deste período é também comentada nos relatos orais de suas sobrinhas.

Inah foi convidada para a participação de júris nos Salões da cidade e para montagem/curadoria; escreveu textos e críticas para o jornal; expôs na coletiva das artistas gaúchas no MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul e em diversas galerias de Pelotas; viajou e expôs no norte e nordeste do país e na América do Sul; e ainda realizou uma viagem de estudos para a Europa.

O jornal *Diário Popular*⁵⁵ de setembro de 1986 destacou a exposição individual de Inah na *Galeria Sibisa*, em Pelotas. O crítico Nelson Abott ao comentar que Inah foi a responsável pela renovação estética na cidade, atribuiu algumas qualidades «não-femininas» ao temperamento da excepcional pintora: «Personalidade marcante. Espírito bem formado. Tranquila e sem invejas». Isso demonstra mais uma vez que quando a crítica desejava elogiar um talento feminino, além de reforçar o aspecto da qualidade técnica, como já vimos, costumava enaltecer aspectos socialmente instituídos como masculinos, tais como força, vigor, lógica e racionalidade. Entendia-se que se uma mulher de personalidade e espírito evoluídos (atributos em geral atribuídos aos homens pela crítica) deveria ser, igualmente, sem invejas porque esta seria uma falha de caráter.

⁵² Inah Costa expôs no 1º Salão de Arte de Pelotas em 1977, e nas edições seguintes, correspondentes aos anos de 1978 a 1981 participou do júri dos demais cinco Salões organizados pela 5ª. CRE de Pelotas, coordenados pelo Nelson Abott de Freitas. Inah também atuou na montagem do 4º e do 5º Salão e escreveu um dos textos do catálogo da 4ª edição.

⁵³ Será verificada a razão de Inah aparecer mais na imprensa nos anos 1980. Algumas hipóteses levantadas para este fato: esta foi a década mais ativa da artista; ou era a imprensa que estava mais interessada (e especializada) em arte; ou estes dois fatores são derivados da própria consolidação do sistema das artes em Pelotas e do *boom* mundial da pintura no mercado da arte.

⁵⁴ *Diário Popular*: Nelson Abott. Caderno Variedades: «Retrospectiva de Inah Costa», 7. Pelotas, 26 de novembro de 1989. Fonte: Pasta física MALG.

⁵⁵ DIÁRIO DA MANHÃ. *Uma individual de Inah Costa*. 07 de setembro de 1986. Fonte: Arquivo do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

Para observarmos a ambiguidade com que eram tratadas as mulheres artistas, a seguir o crítico destaca que Inah é «um desses bons remanescentes de uma cidade culta e educada»⁵⁶, sempre amiga e disposta a bem servir». Aqui a ênfase se desloca para o outro extremo da concepção binária de masculinidade e atribuí à personalidade de Inah qualidades relacionadas às expectativas sobre o feminino, como a atenção e o cuidado.

Somado ao fato de ter sido uma mulher da elite pelotense, proveniente de uma das famílias mais influentes da cidade, dizer que ela é «sempre amiga» e «disposta a bem servir» pode ser lido no sentido de sua generosidade na transmissão de conhecimento para quem fosse sua/seu aluna/o, como no trato com as pessoas e mesmo como anfitriã dos diversos momentos culturais, saraus e chás oferecidos em sua mansão.

Sobre esta mesma exposição na *Galeria Sibisa*, Abott na matéria intitulada «Inah Costa: Uma Pioneira da Arte Moderna Pelotense»⁵⁷, apesar de enaltecer a relevância concreta da artista para a cidade ele cita duas vezes Inah como «a dama da pintura pelotense» e a chama de «musa dos modernistas da cidade». As qualidades de uma dama ou de uma musa, dificilmente se coadunam com a de uma mulher «pioneira» e profissional da arte.

Três anos mais tarde, em novembro de 1989 foi realizada a retrospectiva «Inah Costa: 40 anos de pintura»⁵⁸ na *Galeria Vestíbulo* em Pelotas, que contou com pelo menos cinco aparições no jornal *Diário Popular*. Todas as matérias destacam a sua relevância na história da arte da cidade. Digna de nota, a que mais nos atrai a atenção foi publicada em dezembro com o título «Inah Costa completa 40 anos nas artes»⁵⁹, o crítico Nelson Abott destaca que:

As exposições de Inah Costa sempre deixaram estarecida a intelectualidade pelotense. Ela trouxe para Pelotas a arte moderna, se impôs como artista e hoje é a maior artista pelotense dos últimos 40 anos.

Sobre isso, podemos acrescentar que a sociedade pelotense ficou duplamente «estarecida» pelo fato de a novidade no mundo das artes ter sido trazida para a cidade pelas mãos de uma mulher. No catálogo da exposição, sobre os auspícios da Fundação – Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas, o então diretor do departamento de cultura Rogério Prestes inicia atestando o profissionalismo de Inah que «Em quarenta anos de atividade» produziu «uma obra vasta e de qualidade indiscutível» e que graças a «sua personalidade revolucionária e brilhante trouxe a Pelotas a Arte Moderna.»

Ou seja, tal empreendimento no campo das artes plásticas só poderia ser obra de uma super-mulher, acima das mulheres comuns, portanto, distante do estereótipo da mulher artista amadora e incapaz de criar. A seguir, o catálogo também apresenta o texto de Angélica de Moraes, que destaca que sua «personalidade exigente e curiosa» a fez buscar pela arte moderna. É compreensível que se busque um lugar

⁵⁶ A origem do mito de Pelotas como uma cidade cultural, inicialmente com vocação para a Música, reside na necessidade de distinguir a excepcionalidade de suas atividades culturais que pelo menos até o início do declínio da economia (1880) se sobreponha mesmo a Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul.

⁵⁷ *Diário Popular*: Nelson Abott. «Inah Costa: Uma Pioneira da Arte Moderna Pelotense». Pelotas, setembro de 1986.

⁵⁸ *Diário Popular*: Nelson Abott. Caderno Variedades: «Inah Costa: 40 anos de pintura», 6. Dezembro de 1989. Fonte: Pasta física MALG.

⁵⁹ *Diário Popular*: Caderno Educação & Cultura: «Inah Costa completa 40 anos nas artes», 8. 2 de dezembro de 1989. Fonte: Arquivo do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

de legitimação para as artistas, mas acontece que esta heroicização promovida por profissionais da crítica e da curadoria de arte, colocando algumas artistas num pedestal pode recair num discurso essencialista e ao mesmo tempo reforçar o padrão androcêntrico que enaltece o gênio e o talento individual.

A personalidade, como a própria pintura, eram tidas como fortes e vigorosas, conforme as entrevistas e dos textos sobre ela publicados nos jornais e convites de exposições. O depoimento de Angélica de Moraes⁶⁰ ilustra bem este aspecto:

É uma personalidade forte, de qualquer maneira, uma personalidade forte. E uma coisa muito interessante: uma personalidade positiva. (...) sempre foi uma pessoa muito vital, muito ligada a...fazer as coisas, mesmo.”

Prova desta devoção pela arte é que Inah produziu e expôs durante grande parte da velhice, afastando-se das atividades artísticas e do ateliê apenas quando teve agravados seus problemas de saúde. Numa carta de 1985 endereçada à sobrinha Angélica, Inah escreveu que estava com 25 telas emolduradas enchendo seu apartamento, e que apesar disso, continuava pintando.

No dia 29 de outubro 1998 em decorrência de uma cardiopatia grave, Inah Costa entregou-se ao sono eterno. Na *Nota de saudade* publicada no *Diário Popular* de 2-3/11/1998⁶¹, o cronista de arte Francisco Vidal destacou sua «magnífica trajetória», seus «atributos de caráter» e o seu «desempenho no cenário nacional».

Considerações finais

Inah não se autoproclamava feminista e não produziu uma obra vinculada a uma estética «feminina». Suas transgressões estão atreladas às suas escolhas de vida e se espriam nos campos da arte e do gênero. Dentre as escolhas de vida que teve à sua disposição, enquanto uma mulher branca, solteira e representante de uma elite, optou por uma carreira profissional que lhe proporcionasse realização pessoal e ao mesmo tempo promovesse uma transformação do olhar da sociedade sobre a arte e o/a artista.

A trajetória de Inah Costa é uma dentre muitas a serem descobertas na história da arte. Cada nova pesquisa da crítica feminista sobre a história das mulheres artistas necessita encarar o desafio de arriscar novas formas de fazer pesquisa para assim obtermos novos resultados e respostas (ainda que temporárias) para as nossas questões. Em suma, o importante desta mudança de paradigma proporcionada pela perspectiva de gênero pode ser um primeiro passo importante para abrir os horizontes para as outras facetas e autoras/es da história, sempre em construção.

Cabe agora as/aos estudantes e pesquisadoras/es o trabalho meticuloso de inventariar as memórias daquelas artistas que, mesmo reconhecidas em vida por seus pares e pela comunidade, foram sistematicamente esquecidas pelos acervos museológicos, pelos circuitos expográficos e pelo discurso historiográfico.

⁶⁰ Moraes, A. *op. cit.*

⁶¹ *Diário Popular*. Francisco Vidal. Nota de saudade «Inah de Avila Costa, 10. 2-3 de novembro de 1998.