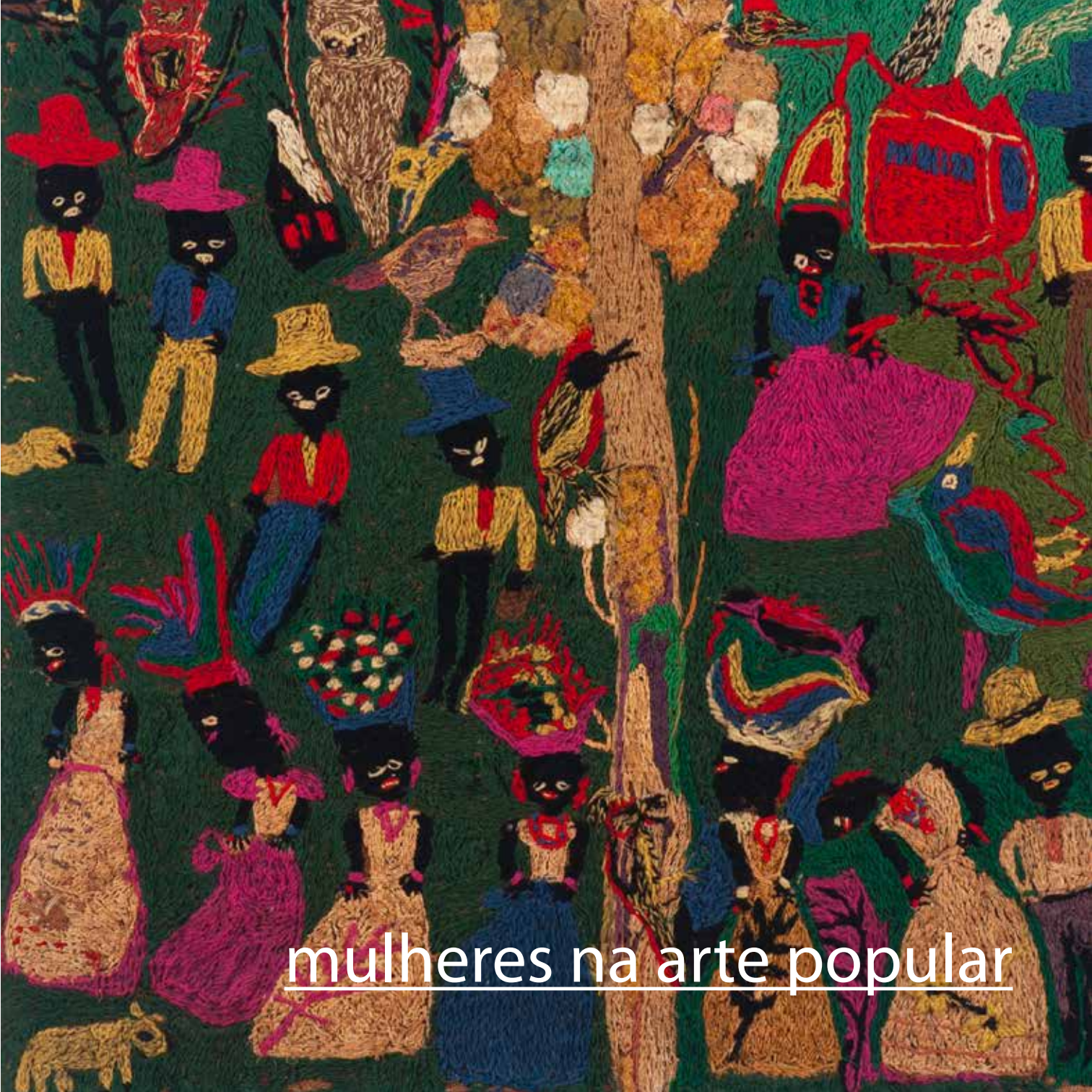


mulheres na arte popular

mulheres na arte popular

texto
fernanda pitta

conceição dos bugres
elza
izabel mendes da cunha
madalena santos reinbolt
maria auxiliadora
mirian
noemiza
zica bérgami

abertura
26 de março de 2020
19 horas

GALERIA ESTAÇÃO

Izabel Mendes da Cunha
Sem título | Untitled, 1970-2009
Cerâmica policromada | Polychrome pottery
Aproximadamente | Approximately
73 x 19 x 18 cm | 28.74 x 7.48 x 7.08 in

mulheres na arte popular

VILMA EID

O assunto está na pauta do mundo.

No Brasil, na Europa, nos Estados Unidos e na Ásia, todos resolveram ao longo dos últimos anos dar voz à mulher. Na literatura, na música, nas artes plásticas, isso só para falar da área que abrange a cultura. Chegaram a me procurar pedindo uma exposição temática...

Eu poderia, neste pequeno texto introdutório da nossa exposição em homenagem às artistas femininas não eruditas, exemplificar, com uma grande quantidade de nomes em nossas instituições museológicas – da Pinacoteca do Estado à Estação Pinacoteca, ao Masp, ao MAM e aos MAC –, as mulheres, conhecidas ou não, que foram mostradas.

Cheguei a me questionar intimamente (em voz alta... jamais) sobre o que estaria acontecendo com toda gente. Qualidade versus gênero???

Convenci-me, com a quantidade das mostras com esse tema e sobre artistas mulheres que vi ao longo dos últimos anos, que essa era uma pesquisa devida.

Vi exposições que muito me emocionaram. Vi obras de mulheres muito à frente de seu tempo.

Espero que vocês também vejam e se emocionem com as que ora mostramos aqui. Algumas mais conhecidas que outras, mas cada uma delas com uma obra sensível e de profunda beleza.

Ao convidar uma mulher, Fernanda Pitta, para escrever o texto de apresentação da exposição, apostei em mais uma inteligente e inquieta pessoa do nosso gênero.

Zica Bérgami
Sem título | Untitled, 1983
Bico de pena | Ink on paper
51 x 37 cm | 20.07 x 14.56 in

"isso ninguém nunca me ensinou"[1]: 8 mulheres artistas populares

FERNANDA PITTA

Dentre as particularidades da arte moderna no Brasil está o lugar ocupado pela produção chamada popular. Longe de ter um papel marginal ou secundário nessa construção, a obra de artistas considerados populares ocupa o centro do debate e da militância em favor do moderno no Brasil.

Críticos e instituições, dos anos 1940 até as Bienais, construíram uma interpretação da arte moderna que advogava a expansão do conceito de arte, especialmente comprometida com a ideia de que ela não deveria exigir treino formal e que poderia surgir "em qualquer parte": entre os "primitivos", os "loucos", as crianças ou autodidatas. Artistas como José Antonio da Silva, Djanira, Ranchinho, Heitor dos Prazeres, entre tantos outros, são nomes incontornáveis para a discussão da arte produzida no Brasil no seu período moderno. Basta enfileirar os nomes de Mário Barata, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Pietro Maria Bardi, Mário Schenberg, Theon Spanudis, Lélia Coelho Frota e Aracy Amaral, entre outros, para lembrar a dedicação de cada um deles à arte popular e seus criadores, construindo a fortuna crítica dessa produção e sua inscrição no panorama da arte moderna no Brasil, justamente na tentativa de identificar-lhe as particularidades.

A produção associada ao popular tem uma posição de centralidade para a sua historiografia, o que constitui um movimento distinto das histórias da arte moderna em contextos como os da Europa e dos Estados Unidos, oferecendo assim um ponto de vista crítico para as narrativas globais da arte.[2] Assim como os artistas populares são fundamentais na caracterização da arte moderna brasileira, seus repertórios, formas, técnicas e a visualidade de sua produção também foram (e continuam sendo) referências importantes para os trabalhos de artistas "não populares", constituindo assim um diálogo sui-generis, aspecto dos mais instigantes da produção artística do Brasil no último século.

Se é preciso assinalar essa especificidade, é porque também é necessário historicizar a relação que as artes no Brasil estabeleceram com o chamado popular para pensar que status elas têm hoje, no contexto contemporâneo. Se ela é, de longa data, inscrita mesmo no cânon dessa produção – e não se pode atribuí-la ao recente movimento de crítica institucional, de ampliação da representatividade de grupos ou sujeitos marginalizados no campo da arte[3] –, ela também se transforma e é diferente ao longo do tempo.

Não é necessário lembrar, entretanto, que esse lugar de destaque no discurso sobre a arte moderna no Brasil não repercute igualmente na valorização dessa produção em relação a outras vertentes artísticas, ou em seus próprios termos. Limites e desigualdades perpassam a atenção dada a essa produção, cujas contradições merecem investigação.

Nesse sentido, o exemplo da trajetória de Madalena Santos Reinbolt, artista presente nesta exposição, é tristemente instrutivo: "descoberta" por suas empregadoras Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop, para quem trabalhava como cozinheira, foi inicialmente incentivada a produzir pinturas, e considerada: "uma pintora primiti-

Madalena Santos Reinbolt
Sem título, s.d. | Untitled, undated
Tapeçaria | Tapestry (woolwork)
91 x 108 cm | 35.82 x 42.51 in

va maravilhosa, de modo que daqui a mais algum tempo vamos estar vendendo os quadros dela na 57th Street e vamos todas ficar ricas".[4] A história de Madalena, que depois adota a tapeçaria como seu meio de expressão mais significativo, lembra que é importante nunca ocultar o fato de que a produção desses artistas não se dá nas mesmas condições de relativa autonomia e liberdade que a daqueles advindos do sistema formal da arte[5] – ela é despedida da fazenda Samambaia, tendo Bishop e Lota concluído que suas atividades artísticas "atrapalhavam" as tarefas da cozinha – "a tranquilidade valia mais do que desfrutar de uma obra-prima todo dia".[6]

Há, portanto, a necessidade de reconhecer a importância atribuída à arte popular na construção de uma noção de arte brasileira, mas também de rever criticamente o uso dessa produção na afirmação da mesma narrativa.

Houve momentos em que a arte popular foi valorizada por seu alheamento às regras da educação formal da arte, considerada intocada ou liberta das constrições das técnicas e regras do ensino acadêmico, servindo de ponto de apoio privilegiado para a sua crítica. Em outros, ela foi considerada via de acesso direto a um suposto inconsciente coletivo, paradigma de uma criatividade inata e atávica, de uma pureza da expressão. Havia também aqueles que se valiam das comparações com a experimentação da forma na arte moderna, das sínteses cubistas, expressivas e da abstração, no sentido de fazê-las aceitas pelos grupos mais conservadores do público de arte.

É certo que a ideia de "arte virgem"[7] ou intocada já há muito encontrou sua bem-vinda crítica. Como se sabe, artistas autodidatas também veem revistas, frequentam museus, folheiam livros e aprendem, assim criam. De maneira distinta da daqueles submetidos a um treinamento das belas-artes, mas nem por isso suas obras brotam de um inconsciente "intocado", alheio ao seu tempo e espaço.

Entretanto, à maneira das comparações de Lourival Gomes Machado entre a arte de um José Antonio da Silva e as experimentações da abstração,[8] ainda persistem leituras que interpretam a produção popular à luz da chamada erudita, ignorando suas condições de produção, suas próprias historicidade e referências. Ainda que assim se pretenda, mais uma vez, desconstruir hierarquias, essas justaposições acabam por reinstaurar assimetrias. Ao simplesmente ladear obras de artistas populares (ou "primitivos", pacientes psiquiátricos, entre outros) às de artistas modernos ou contemporâneos (assim reconhecidos pelo sistema), sem o cuidado da contextualização, incorre-se no perigo do etnocentrismo, comentado por Lélia Coelho Frota, pois existe uma tendência a:

> [...] indicar uma precedência das criações da cultura alta no encontro de soluções inventivas, ou mesmo de induzir o receptor a pensar que as de fonte popular possam assemelhar-se "surpreendentemente" às criações da elite letrada, como se fossem achados fortuitos de mentes simplórias, como assinala Sally Price (2000). Field oferece, entre outros exemplos, a exposição *Primitivism in the 20th Century* [sic], realizada pelo MoMA em 1984. Colocadas lado a lado uma escultura primitiva e um Picasso, "a similaridade das propostas não pode ter outra coisa além de um valor comparativo". E se o status de um dos dois objetos depende do fato de ele ser reconhecido como praticamente tão bom quanto o outro, certamente não será o Picasso, pois Picasso já está suficientemente estabelecido na mente do público por seu próprio mérito, tornando-se inimaginável que se lhe atribua um status de "tão bom quanto". Assim, é a máscara africana que é maravilhosa por ser "tão boa quanto o Picasso".[9]

Elza
1928, Recife, PE – 2006, Rio de Janeiro, RJ
Noiva e bispo | Bride and bishop, 1964
Óleo sobre eucatex | Oil on mdf panel
55 x 45 cm | 21.65 x 17.71 in

A exposição *Mulheres na arte popular* reúne oito mulheres artistas. A importância do recorte se evidencia pelo fato de que mulheres estiveram menos representadas na construção de ideia de arte popular no Brasil. Mas essa seleção de obras de Conceição dos Bugres, Elza de Oliveira Souza, Izabel Mendes da Cunha, Madalena Santos Reinbolt, Maria Auxiliadora, Mirian Inês da Silva Cerqueira, Noemiza Batista dos Santos e Zica Bérgami também permite observar as obras sob outros prismas identitários – os de raça e de estrato socioeconômico. Com exceção de Zica Bérgami, filha de imigrantes italianos, Conceição dos Bugres, caingangue do Rio Grande do Sul emigrada para o Mato Grosso do Sul, e Mirian Inês, todas são afrodescendentes, e muitas compartilham a criação no meio rural, a vivência de trabalhos subalternos, a experiência de vida com meios parcos. É significativa a profunda marca deixada nessa produção pela relação com o mundo rural, não só naquelas artistas cuja produção se dá nesse contexto ou próximo a ele (o caso de Conceição dos Bugres, Noemiza e talvez Izabel Mendes da Cunha) mas também naquelas que vivenciaram ou receberam os impactos do êxodo do campo para as cidades ocorrido no Brasil do século XX, e seu vertiginoso crescimento urbano.

As obras de Elza de Oliveira Souza, Maria Auxiliadora, Mirian Inês da Silva Cerqueira e Zica Bérgami alimentam-se das imagens da cultura popular urbana de cidades como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo – Madalena, por sua vez, traz sempre a evocação do universo da fazenda de sua infância. Seus trabalhos também se impregnam das vivências do cotidiano, marcadas pelas desigualdades de raça e gênero em nosso país. Dão forma às aspirações, sonhos e desilusões de vidas marcadas por um processo de transformação social intenso, no mais das vezes violento, mas também de novas perspectivas e oportunidades.

Casamentos, velórios, festas populares, flertes amorosos, cenas domésticas e de rua obtêm representação em composições povoadas de elementos. Essa opção atua

muitas vezes no sentido de compor a coletividade em uma única cena, como nos casos de Auxiliadora e Zica. Frequentemente chapadas, suas composições constroem a profundidade por meio de diagonais e do espalhamento das figuras no eixo vertical, sem necessariamente lhes mudar a escala (estratégia compositiva que é também de Madalena).

Elza e Mirian adotam uma composição mais sintética, concentrando as cenas narrativas em alguns poucos personagens. Elza e Mirian também têm em comum o fato de terem recebido uma educação formal, tendo frequentado os cursos de Ivan Serpa.[10] Não seria correto dizer que a preferência por esse tipo de síntese advenha desse treino, mas é interessante que ambas tenham escolhido, especialmente Mirian, uma frontalidade característica de ex-votos e estampas populares.

A simplificação formal também aparece nas figuras, seja na redução das feições a olhos e boca simplesmente sugeridos, a corpos contornados ou simplificados por massas compactas. A ausência de volumetria é constante e a tradução do modelado dos panejamentos se dá por linhas, ou mesmo, no caso de Auxiliadora, pela sua substituição pela simulação da padronagem. O decorativismo é ativamente buscado como qualidade do artístico. No caso das escultoras Izabel e Noemiza, a síntese comparece na compactação dos volumes, concentrados no mais das vezes quase em uma única forma cilíndrica ou cuneiforme.

A riqueza da experimentação técnica também é outro traço de destaque na produção dessas artistas. Todas elas de algum modo "inventaram" procedimentos ou desenvolveram tecnologias para os fins que buscam, contradizendo a visão mais corriqueira sobre as artes tradicionais, que evita reconhecer que elas têm história e se transformam. Madalena desenvolveu um sistema de múltiplas agulhas para trabalhar seus bordados, obtendo assim suas tramas multicoloridas e com volume. Conceição

Madalena Santos Reinbolt
Sem título, s.d. | Untitled, undated
Pintura em tecido | Painting on textile
157 x 55 cm | 61.81 x 21.65 in

dos Bugres teve revelada em sonho a sua técnica de cera amarela. Auxiliadora utilizou-se do decalque do próprio cabelo e de tecidos para imprimir texturas. Izabel colhia seu barro na Lua nova e inventava tradições ao tornar autônomas suas figuras de mulher – "isso ninguém nunca me ensinou, fui eu que inventei"[11] –, antes associadas à arte utilitária das moringas. Noemiza, também inicialmente fazedora desses objetos, torna suas figuras independentes da utilidade. O suporte, seja a tela, a madeira, o barro, a estopa ou a talagarça, nunca é neutro. Sugere formas, reage à ação da artista. As cores têm sempre caráter expressivo, até mesmo o negro das esculturas de Conceição ou das linhas de Zica.

Se a produção artística dessas mulheres populares adentrou as casas-grandes das narrativas da arte no Brasil, museus e galerias – mas o fez na medida em que diferenças socioeconômicas e raciais só foram assimiladas pelo modernismo através das categorias de "popular", "virgem" ou "primitivo"[12] –, o momento atual exige que se vá além do reconhecimento, transformando o que é a já histórica inclusão simbólica em verdadeira transformação das estruturas de poder de todas essas instituições, não só do ponto de vista de seus discursos, mas de suas práticas. Que os frutos, materiais e imateriais, das criadoras populares do futuro também sejam repartidos com elas, até que não reste mais nenhuma casa-grande.

Notas

1 Depoimento de Izabel Mendes da Cunha à revista *Veja*, comentando suas criações. "Isso ninguém nunca me ensinou, fui eu que inventei. foi um dom que Deus me deu e eu inventei." "Mulher de barro", reportagem de Julia Carneiro e fotos de Germana Monte-Mór, *Revista Globo*, ano 5, n. 276, 8 de novembro de 2006.

2 Estudiosos como Lorenzo Mammì já chamaram atenção para o fato, que tem um interessante ponto de comparação com o mesmo processo ocorrido com a arte dos pacientes

psiquiátricos, também central à compreensão da arte moderna no Brasil – para essa análise, ver o excelente estudo de Kaira Cabañas *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

3 A abordagem desse tema por museus como o Masp recentemente é um fenômeno interessante, mas poderia enriquecer o debate e encontrar um novo lugar para essa questão se debatesse justamente a visão modernista, em vez de ressuscitá-la sem mais.

4 BISHOP, Elizabeth. *One Art: Letters*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 247, apud FERREIRA, Armando Olivetti. *Recortes de uma paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2008, p. 120.

5 Kaira Cabañas, em palestra recente no MoMA, fala da contradição entre inclusão estética e exclusão social em relação às obras dos pacientes psiquiátricos, algo que poderia se estendido aos artistas populares e às artes de povos originários.

6 BISHOP, op. cit., p. 259, apud FERREIRA, op. cit., p. 121.

7 Termo cunhado por Mário Pedrosa. Ver PEDROSA, Mário. "Pintores de arte virgem". Rio de Janeiro, Correio da Manhã, março de 1950, citado por CABAÑAS, Kaira, op. cit., p. 204, nota 22.

8 "Lourival Gomes Machado mostrou os quadros de Silva de cabeça para baixo para provar que, em arte, as questões cromáticas e formais são mais importantes que o tema, pois os trabalhos 'funcionavam' em qualquer posição." ESPADA, Heloisa. "Arte virgem na década do concretismo". Número Oito, São Paulo, novembro de 2006, p. 4.

9 FROTA, Lélia Coelho. "Imagem e linguagem de objetos-documentos em contexto museal". In: SANTOS, Gilda e VELHO, Gilberto (orgs.). Artifícios & artefactos: entre o literário e o antropológico. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

10 Mirian inclusive inicia-se no meio artístico por uma produção em xilogravura, e só posteriormente vai produzir as obras que se associam à chamada arte popular. Suas escolhas se assemelham à de um Samico, na medida em que a artista "adota" uma expressividade popular para sua produção, após ter-se treinado em outras linguagens e poéticas.

11 Ver nota 1.

12 Agradeço à Kaira Cabañas por chamar minha atenção precisamente para essa questão.

Conceição dos Bugres
1914, Povinho de Santiago, RS –
1984, Campo Grande, MS
Sem título, s.d. | Untitled, undated
Escultura em madeira e cera de abelha
| Wooden sculpture covered with beeswax
85 x 52 x 55 cm | 33.46 x 20.47 x 21.65 in
75 x 26 x 38 cm | 29.52 x 10.23 x 14.96 in

Elza [Elza de Oliveira Sousa]
1928, Recife, PE – 2006, Rio de Janeiro, RJ
Sem título, década de 1960 | Untitled, 1960s
Óleo sobre tela | Oil on canvas
55 x 72 cm | 21.65 x 28.34 in

Elza
Sem título, década de 1960 | Untitled, 1960s
Óleo sobre tela | Oil on canvas
66 x 92 cm | 25.98 x 36.22 in

Izabel Mendes da Cunha
1924-2014, Itinga, Vale do Jequitinhonha, MG
Sem título | Untitled, 2008
Cerâmica policromada | Polychrome pottery
80 x 30 x 22 cm | 31.49 x 11.81 x 8.66 in

Sem título | untitled, 2009
Cerâmica policromada | polychrome pottery
80 x 32 x 23 cm | 31.49 x 12.59 x 9.05 in

Madalena Santos Reinbolt
1919, Vitória da Conquista, BA – 1977, Petrópolis, RJ
Boiada, s.d. | *Cattle, undated*
Tapeçaria | Tapestry (woolwork)
87 x 118 cm | 34.25 x 46.45 in

Madalena Santos Reinbolt
Personagens e paisagens, s.d. | Characters and landscapes, undated
Tapeçaria | Tapestry (woolwork)
92 x 90 cm | 36.22 x 35.43 in

Maria Auxiliadora [Maria Auxiliadora Silva]
1935, Campo Belo, MG - 1974, São Paulo, SP
Sem Título | Untitled, 1974
Guache sobre cartão colado sobre tela | Gouache on cardboard pasted on canvas
39 x 57 cm | 15.35 x 22.44 in
Coleção particular | Private collection

Maria Auxiliadora
Sem Título | Untitled, 1980
Guache sobre cartão colado sobre tela | Gouache on cardboard pasted on canvas
59 x 80 cm | 23.22 x 31.49 in
Coleção particular | Private collection

Mirian [Mirian Inêz da Silva Cerqueira]
1938, Trindade, GO – 1996, Rio de Janeiro, RJ
Sem título | Untitled, 1987
Óleo sobre madeira | Oil on wood
25 x 35 cm | 9.84 x 13.77 in

Sem título | Untitled, 1992
Óleo sobre madeira | Oil on wood
29 x 35 cm | 11.41 x 13.77 in

Sem título | Untitled, 1987
Óleo sobre madeira | Oil on wood
25 x 35 cm | 9.84 x 13.77 in

Banco do jardim | *Garden bench*, 1992
Óleo sobre madeira | Oil on wood
30 x 40 cm | 11.81 x 15.74 in

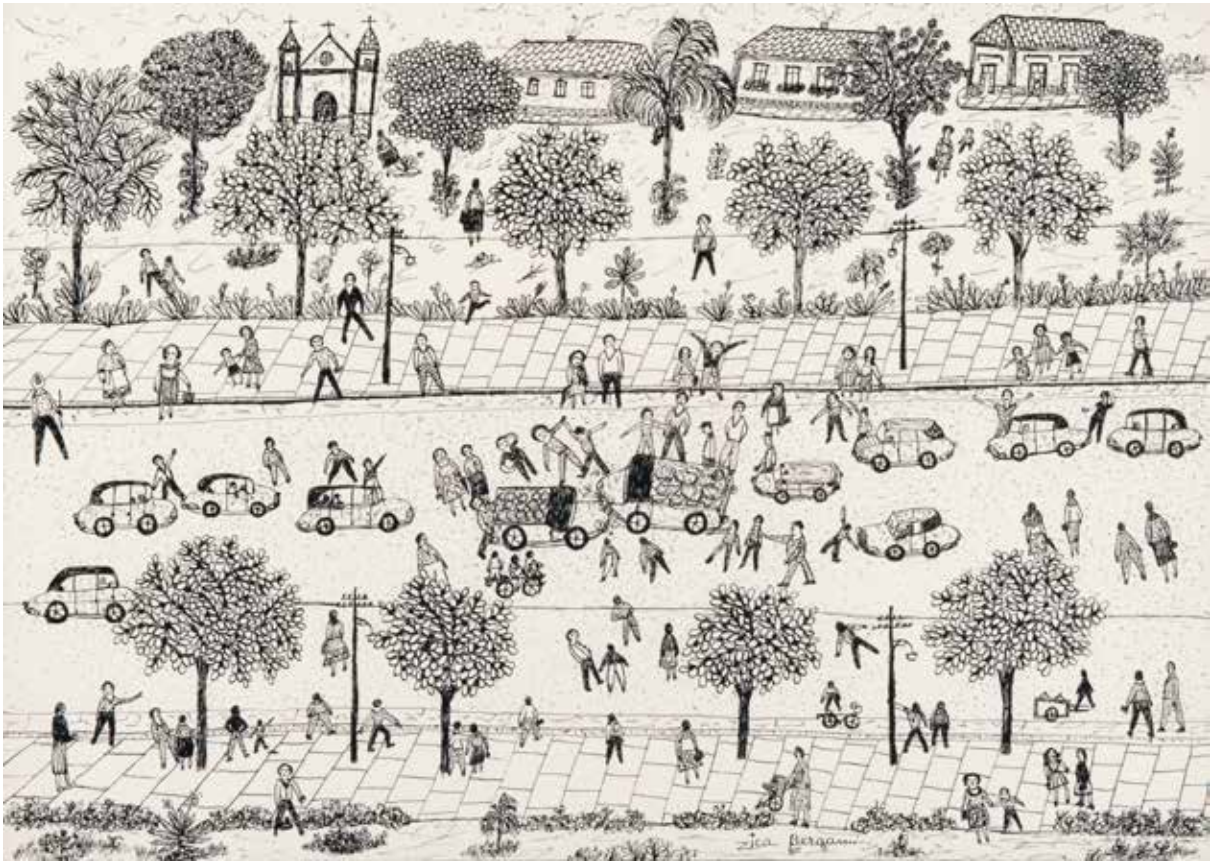
ROSA
Miriam - 87

Miriam - 11

Noemisa Batista dos Santos
1947, Caraí, MG
Noivos, s.d.* | *Bride and groom, undated
Cerâmica policromada | Polychrome pottery
26 x 14 x 6 cm | 10.23 x 5.51 x 2.36 in

Página | Page 29
23 x 21 x 11 cm | 9.05 x 8.26 x 4.33 in
24 x 21 x 11 cm | 9.44 x 8.26 x 4.33 in
24 x 20 x 11 cm | 9.44 x 7.87 x 4.33 in
20 x 15 x 15 cm | 7.87 x 5.90 x 5.90 in

Zica Bérgami [Elisa Campiotti]
1913, Ibitinga, SP – 2011, São Paulo, SP
Baile | *Ball,* 1982
Bico de pena | Ink on paper
24 x 37 cm | 9.44 x 14.56 in



Zica Bérgami
1913, Ibitinga, SP – 2011, São Paulo, SP
Cidade batida | *Crash in town*, 1980
Bico de pena | Ink on paper
47 x 62 cm | 18.50 x 24.40 in

women in outsider art

VILMA EID

The subject is on the world agenda.

In Brazil, Europe, in the United States and Asia, over the last few years, everyone has decided to give women a voice. In literature, in music, in the visual arts, this is just to talk about the areas that encompass culture. They even came to me asking for a thematic exhibition.

I could, in this small introductory text of our exhibition in honor of female non-erudite artists, exemplify, with a large number of names in our museological institutions – from the Pinacoteca do Estado to Estação Pinacoteca, Masp, MAM and MAC –, the women, known or not, that were shown by these institutions.

I came to question myself, never aloud, about what would be happening to everyone. Quality versus gender?

I was convinced, with the number of exhibitions with this theme and about female artists that I saw over the last few years, that this was due research.

I was very touched by exhibitions I've seen. Women's works far ahead of their time.

I hope you will also see and be touched by the ones we show you here. Some are better known than others, but each one has a sensitive and profoundly beautiful work.

When I invited a woman, Fernanda Pitta, to write the introduction text for the exhibition, I bet on yet another intelligent and restless person of our gender.

"nobody ever taught me that"[1]: 8 popular women artists

FERNANDA PITTA

Among the particularities of modern art in Brazil is the place occupied by the so-called popular production. Far from having a marginal or secondary role in this construction, the work of artists considered popular occupies the center of the debate and militancy in favor of the modern in Brazil.

Critics and institutions, from the 1940s to the Biennials, built an interpretation of modern art that advocated the expansion of the concept of art, especially committed to the idea that it should not require formal training and that it could arise "anywhere": among the "primitive", the "crazy", the children or self-taught. Artists such as José Antonio da Silva, Djanira, Ranchinho, Heitor dos Prazeres, and many others, are essential names for the discussion of art produced in Brazil in its modern period. Just list the names of Mário Barata, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Pietro Maria Bardi, Mário Schenberg, Theon Spanudis, Lélia Coelho Frota and Aracy Amaral, among others, to remember the dedication of each of them to popular art and its creators, building the critical fortune of this production and its inscription in the panorama of modern art in Brazil, precisely in an attempt to identify its particularities.

The production associated with the popular has a central position for its historiography, which constitutes a movement distinct from the histories of modern art in contexts such as those in Europe and the United States, thus offering a critical point of view for the global narratives of art.[2] Just as popular artists are fundamental in the characterization of Brazilian modern art, their repertoires, forms, techniques and the visuality of their production were also (and continue to be) important references for the works of "non-popular" artists, thus constituting a sui-generis dialogue, one of the most exciting aspects of Brazilian artistic production in the last century.

If it is necessary to point out this specificity, it is because it is also necessary to historicize the relationship that the arts in Brazil established with the popular call to think what status they have today, in the contemporary context. If it has a long history, inscribed even in the canon of this production – and it cannot be attributed to the recent movement of institutional criticism, of expanding the representativeness of groups or subjects marginalized in the field of art[3] – it also changes and is different over time.

It is not necessary to remember, however, that this prominent place in the discourse on modern art in Brazil does not have an equal impact on the valorization of this production in relation to other artistic aspects, or in its own terms. Limits and inequalities permeate the attention given to this production, whose contradictions deserve investigation.

In this sense, the example of the trajectory of Madalena Santos Reinbolt, an artist present in this exhibition, is sadly instructive: "discovered" by her employers Lota de Macedo Soares and Elizabeth Bishop, for whom she worked as a cook, she was initially encouraged to produce paintings, and was considered: "A wonderful primitive painter, so in a little while we'll be selling her paintings on 57th Street and we'll all be rich".[4] Madalena's history, who later adopts tapestry as her most significant means of expression, recalls that it is important to never hide the fact that the production of these artists does not take place under the same conditions of relative autonomy and freedom as those arising from the formal system of art[5] – she is dismissed from the Samambaia farm, with Bishop and Lota concluding that her activities "disturbed" kitchen tasks – "tranquility was worth more than enjoying a masterpiece every day".[6]

Therefore, there is a need to recognize the importance attributed to popular art in the construction of a notion of Brazilian art, but also to critically review the use of this production in the affirmation of the same narrative.

There were times when popular art was valued for its disregard for the rules of formal art education, considered untouched or freed from the constraints of academic teaching techniques and rules, serving as a privileged point of support for its criticism. In others, it was considered a way of direct access to a supposed collective unconscious, a paradigm of innate and atavistic creativity, of a purity of expression. There were also those who used comparisons with the experimentation of form in modern art, cubist, expressive and abstraction syntheses, in the sense of making them accepted by the most conservative groups of the art public.

It is true that the idea of "virgin art"[7] or untouched art has long since found its welcome criticism. As is known, self-taught artists also see magazines, go to museums, leaf through books and learn, so they create. In a way that is different from that of those who have undergone training in the fine arts, but that is not the reason why their works spring from an "untouched" unconscious, alien to their time and space.

However, in the manner of Lourival Gomes Machado's comparisons between the art of a José Antonio da Silva and the experiments of abstraction,[8] readings still persist that interpret popular production in the light of the so-called erudite, ignoring its conditions of production, its own historicity and references. Although this is intended, once again, to deconstruct hierarchies, these juxtapositions end up reinstating asymmetries. By simply flanking works by popular artists (or "primitive", psychiatric patients, among others) to those of modern or contemporary artists (thus recognized by the system), without taking care of contextualization, there is a danger of ethnocentrism, commented by Lélia Coelho Frota, as there is a tendency to

> […] indicate a precedence of the creations of the high culture in the encounter of inventive solutions, or even to induce the receiver to think that those of popular source can resemble "surprisingly" the creations of the literate elite, as if they were fortuitous finds of simple minds, as points out Sally Price (2000). Field offers, among other examples, the exhibition *Primitivism in the 20th Century* [sic], held by MoMA in 1984. *Placed side by side with a primitive sculpture and a Picasso*, "the similarity of the proposals cannot have anything other than a comparative value". And if the status of one of the two objects depends on the fact that it is recognized as practically as good as the other, it will certainly not be the Picasso, as Picasso is already sufficiently established in the public's mind

on its own merit, making it unimaginable that it is assigned a status of "as good as". Thus, it is the African mask that is wonderful for being "as good as the Picasso".[9]

The exhibition *Women in Popular Art* brings together eight women artists. The importance of the clipping is evidenced by the fact that women were less represented in the construction of the idea of popular art in Brazil. But this selection of works by Conceição dos Bugres, Elza de Oliveira Souza, Izabel Mendes da Cunha, Madalena Santos Reinbolt, Maria Auxiliadora, Mirian Inês da Silva Cerqueira, Noemiza Batista dos Santos and Zica Bérgami also allows us to observe the works under other identities – those of race and socioeconomic strata. With the exception of Zica Bérgami, daughter of Italian immigrants, Conceição dos Bugres, caingangue from Rio Grande do Sul emigrated to Mato Grosso do Sul, and Mirian Inês, all are Afro-descendants, and many share the creation in rural areas, the experience of subaltern work, the experience of life with meager means. The profound mark left in this production by the relationship with the rural world is significant, not only in those artists whose production takes place in this context or close to it (in the case of Conceição dos Bugres, Noemiza and perhaps Izabel Mendes da Cunha) but also in those who experienced or received the impacts of the exodus from the countryside to the cities that occurred in Brazil in the 20th century, and its vertiginous urban growth.

The works of Elza de Oliveira Souza, Maria Auxiliadora, Mirian Inês da Silva Cerqueira and Zica Bérgami feed on images of urban popular culture in cities like Recife, Rio de Janeiro and São Paulo – Madalena, in turn, always brings evocation from the universe of her childhood farm. Their works are also impregnated with everyday experiences, marked by inequalities of race and gender in our country. They shape the aspirations, dreams and disappointments of lives marked by a process of intense social transformation, most of the time violent, but also new perspectives and opportunities.

Weddings, funerals, popular parties, love flirtations, domestic and street scenes get representation in compositions populated by elements. This option often acts to compose the collective in a single scene, as in the cases of Auxiliadora and Zica. Often flat, their compositions build depth by means of diagonals and by spreading the figures on the vertical axis, without necessarily changing their scale (a compositional strategy that is also Madalena's).

Elza and Mirian adopt a more synthetic composition, concentrating the narrative scenes in a few characters. Elza and Mirian also have in common the fact that they received a formal education, having attended Ivan Serpa's courses.[10] It would not be correct to say that the preference for this type of synthesis comes from this training, but it is interesting that both have chosen, especially Mirian, a frontally characteristic of ex-votes and popular prints.

Formal simplification also appears in the figures, whether in the reduction of features to eyes and mouth simply suggested, to outlined bodies or simplified by compact masses. The absence of volumetry is constant and the translation of the pattern of the draperies is done by lines, or even, in the case of Auxiliadora, by its replacement by the simulation of the pattern. Decorativism is actively sought as a quality of the artistic. In the case of the sculptors Izabel and Noemiza, the synthesis appears in the compacting of the volumes, most often concentrated to a single cylindrical or cuneiform shape.

The richness of technical experimentation is also another prominent feature in the production of these artists. All of them have somehow "invented" procedures or developed technologies for the purposes they seek, contradicting the more common view of traditional arts, which avoids recognizing that they have history and are transformed. Madalena developed a system of multiple needles to work her embroideries, thus obtaining her multicolored wefts and with volume. Conceição dos Bugres had her yellow wax technique revealed in a dream. Auxiliadora used the decal of her own hair and fabrics to print textures. Izabel reaped her clay at the New Moon and invented traditions by making her female figures autonomous – "that no one ever taught me, I invented it"[11] –, previously associated with the utilitarian art of jugs. Noemiza, also initially making these objects, makes her figures independent of utility. The support, be it canvas, wood, clay, burlap or talag, is never neutral. It suggests forms and reacts to the artist's action. The colors are always expressive, even the black of Conceição's sculptures or of Zica's lines.

If the artistic production of these popular women entered the manor houses (casas-grandes) of the narratives of art in Brazil, museums and galleries – but it did so to the extent that socioeconomic and racial differences were only assimilated by modernism through the categories of "popular", "virgin" or "primitive"[12] –, the current moment demands that we go beyond recognition, transforming what is the already historic symbolic inclusion into a true transformation of the power structures of all these institutions, not only from the point of view of their speeches, but practices. May the fruits, material and immaterial, of the popular creators of the future also be shared with them, until there is no more manor house.

Notes

1 Testimony by Izabel Mendes da Cunha to *Veja* magazine, commenting on her creations. "Nobody ever taught me that, I invented it. it was a gift that God gave me and I invented it." "Mulher de barro", report by Julia Carneiro and photos by Germana Monte-Mór, *Revista Globo*, year 5, n. 276, November 8, 2006.

2 Scholars like Lorenzo Mammì have already drawn attention to the fact, which has an interesting point of comparison with the same process that occurred with the art of psychiatric patients, also central to the understanding of modern art in Brazil – for this analysis, see the excellent study of Kaira Cabañas *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

3 The approach of this theme by museums such as Masp has recently been an interesting phenomenon, but it could enrich the debate and find a new place for this issue if it debated the modernist view, instead of resurrecting it without further ado.

4 BISHOP, Elizabeth, *One Art: Letters*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 247, apud FERREIRA, Armando Olivetti. *Recortes de uma paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop*. Doctoral thesis, FFLCH-USP, 2008, p. 120.

5 Kaira Cabañas, in a recent lecture at MoMA, speaks of the contradiction between aesthetic inclusion and social exclusion in relation to the works of psychiatric patients, something that could be extended to popular artists and the arts of native peoples.

6 BISHOP, op. cit., p. 259, apud FERREIRA, op. cit., p. 121.

7 Term coined by Mário Pedrosa. See PEDROSA, Mário. "Pintores de arte virgem". Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, March 1950, cited by CABAÑAS, Kaira, op. cit., p. 204, note 22.

8 "Lourival Gomes Machado showed Silva's paintings upside down to prove that, in art, chromatic and formal issues are more important than the theme, because the works 'worked' in any position". ESPADA, Heloisa. "Arte virgem na década do concretismo". *Numero Oito*, São Paulo, November 2006, p. 4.

9 FROTA, Lélia Coelho. "Imagem e linguagem de objetos-documentos em contexto museal". In: SANTOS, Gilda and VELHO, Gilberto (orgs.). *Artifícios & artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

10 Mirian even begins in the artistic world with a woodcut production, and only later will she produce the works that are associated with the so-called popular art. Her choices are similar to those of a Samico, in that the artist "adopts" a popular expressiveness for her production, after having trained herself in other languages and poetics.

11 See note 1.

12 I am grateful to Kaira Cabañas for drawing my attention to precisely this issue.

mulheres na arte popular 2020

GALERIA ESTAÇÃO
Diretores
Vilma Eid
Roberto Eid Philipp

Textos
Fernanda Pitta
Vilma Eid

Produção e desenho gráfico
Germana Monte-Mór

Secretaria de produção
Giselli Mendonça Gumiero
Rodrigo Casagrande

Fotos
João Liberato

Revisão de texto
Otacílio Nunes
Versão de texto para o inglês
Fernanda Mazzuco

Montagem
MIA - Montagem de instalações artísticas

Iluminação e apoio de produção
Marcos Vinícius dos Santos
Kleber José Azevedo

Assessoria de imprensa
Pool de Comunicação

Impressão e acabamento
Lis Gráfica

Capa | Cover

Madalena Santos Reinbold
Sem título,s.d. | Untitled, undated
Tapeçaria | Tapestry (woolwork)
92 x 98 cm | 36.22 x 38.58 in

Elza
Nordeste | *northeast*, 1963
Óleo sobre tela | Oil on canvas
50 x 60 cm | 19.68 x 23.62 in

Mirian
Sem título | Untitled, 1961
Xilogravura | Woodcut print ed 1/10
35,5 x 41 cm | 13.97 x 16.14 in

Zica Bérgami
Sem título | Untitled, 1992
Bico de pena | Ink on paper
50 x 50 cm | 19.68 x 19.68 in

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pitta, Fernanda
Catálogo exposição mulheres na arte popular /
Fernanda Pitta, Vilma Eid ; [versão de texto
para o inglês Maria Fernanda Mazzuco ; fotos João Liberato]. --
São Paulo : Galeria Estação, 2020.

"Abertura 26 de março de 2020 19 horas." Edição bilíngue:
português/inglês.

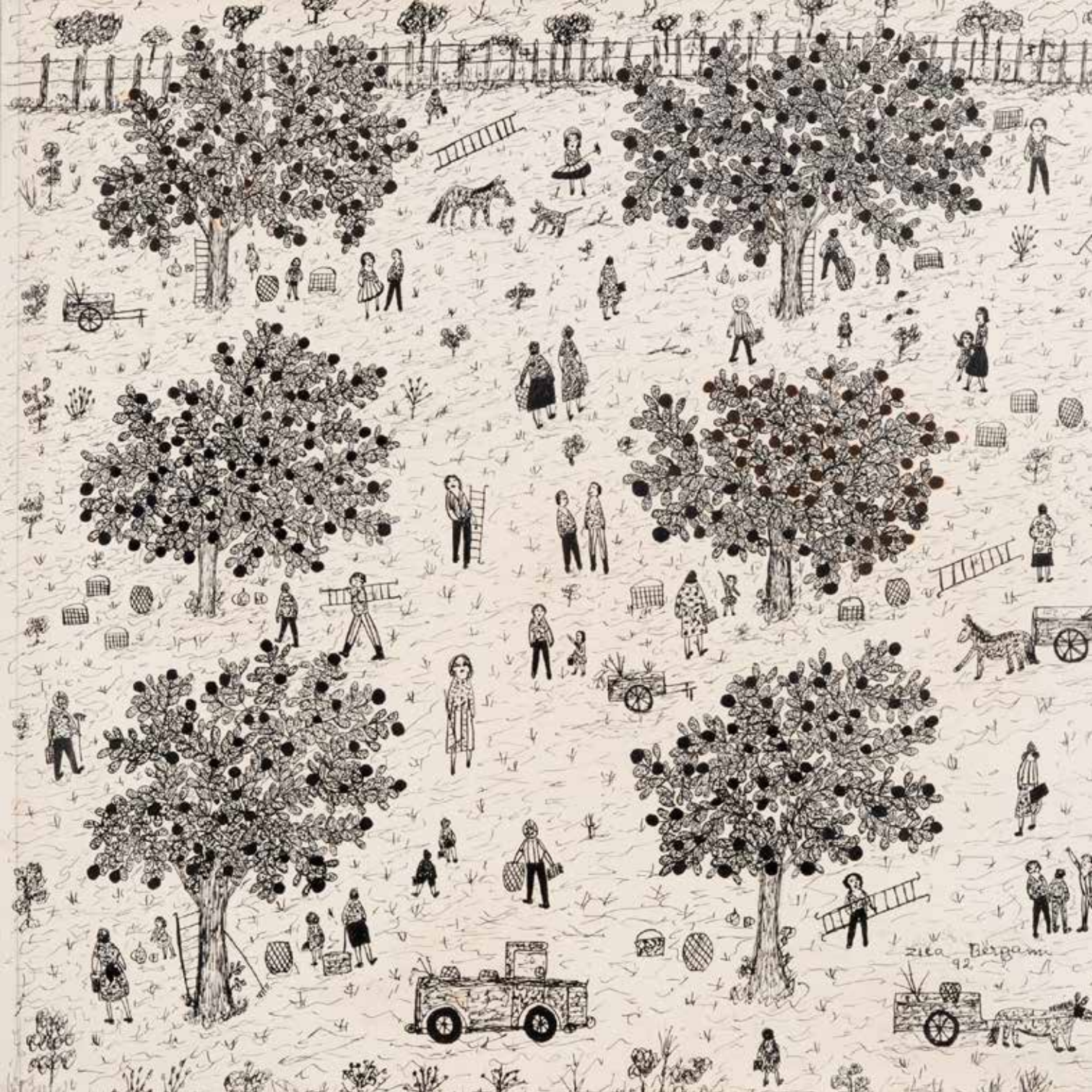
1. Artes plásticas - Exposições - Catálogos 2. Arte brasileira -
Exposições 3. Arte popular - Brasil - Exposições - Catálogos 4.
Exposições - Catálogos
5. Mulheres na arte - Exposições I. Eid, Vilma.
II. Liberato, João. III. Liberato, João. IV. Título.

20-33407 CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:
1. Pintores brasileiros : Exposições :
Catálogos 759.981

GALERIA ESTAÇÃO

rua Ferreira de Araújo 625 Pinheiros SP 05428001
fone 11 3813 7253 galeriaestacao.com.br


zita Bergami
92

mulheres na arte popular

GALERIA ESTAÇÃO 2020

GALERIA ESTAÇÃO