

TARSILA E MULHERES MODERNAS NO RIO

Tarsila e Mulheres Modernas no Rio descreve um percurso do fim do século XIX ao término da Segunda Grande Guerra apresentando mulheres que, em seus diferentes campos, guardam entre si um traço comum: os papéis modernos, ou mesmo revolucionários, que desempenharam em suas áreas. Por vezes notórias, por outras incógnitas, suas atuações foram centrais para as mudanças do papel da mulher na sociedade e para a transformação da cidade do Rio de Janeiro.

O recorte temporal aqui apresentado é elástico, pois a pesquisa de imagens e referências revelou *mulheres modernas* que escapavam à cronologia estrita do moderno. Ainda assim, suas atitudes são símbolos da ruptura com paradigmas vigentes. A expografia prima pela multiplicidade de leituras e trajetos individuais de cada visitante, por meio de totens e paredes com núcleos diversos que apresentam histórias de personagens femininas. A curadoria de Hecilda Fadel, Marcelo Campos, Nataraj Trinta e Paulo Herkenhoff, com assistência de Julia Baker, expressa a diversidade de discursos sobre o feminino propostos nesta exposição. Carlos Gradim, presidente do Instituto Odeon, organização social responsável pela gestão do MAR, acredita que *Tarsila e Mulheres Modernas* é um marco cultural para a cidade, pela merecida homenagem às artistas apresentadas e por dar novamente a Tarsila um lugar de destaque nas artes visuais.

A mulher que pintou o homem que come gente, a neta de escravos que gravou jongos, a doméstica corajosa que apontou os policiais assassinos de seu irmão, a única brasileira vinculada ao surrealismo, a primeira mulher a ser torturada e presa por motivos políticos durante a ditadura, a semialfabetizada da favela que publicou um *best-seller*, a escritora que a esfinge não decifrou e muitas mulheres notáveis mais se encontram aqui com outras, que visitam este museu e também são protagonistas da reinvenção coletiva da história de nossa cidade. *Tarsila e Mulheres Modernas no Rio* é nossa homenagem à mulher como subjetividade criadora, agente transformador do cotidiano e da realidade de todo o corpo social, em sua vasta diversidade de gênero, cultura e identidade.

Adriana Karla Rodrigues

Diretora executiva do Instituto Odeon
Museu de Arte do Rio – MAR

A mulher não contribuiu para a arte brasileira. Constituiu-a, pois *contribuição* só sugere a adesão a um processo dirigido por homens. Ela deu chaves estéticas ao Brasil e, no Rio de Janeiro, impôs ações decisivas. A cidade concentrou a ação pública desse processo desde o século XIX. As mulheres foram à luta, mas sua plena emancipação está sujeita a fatores de imobilidade social, estrutura de classes, origem étnica e geográfica, discriminação, falta de acesso à educação e ao trabalho. A mulher não tem um destino biológico (mãe e esposa), mas seus papéis são definidos na sociedade, diz Simone de Beauvoir. Luce Irigaray aponta que a mulher é um ser fluido por suas características e transformações biológicas e psíquicas e papéis na vida. Em *Água Viva*, Clarice Lispector enuncia a voz íntima do sujeito em espanto diante do mundo e da linguagem, para além do gênero. Por tudo isso, exposições são atos biopolíticos.

No Rio, desde o século XIX a arte criada por mulheres jorrou, como inumeráveis passos da modernidade, com as irmãs Vasco, Nair de Teffé, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark, Lygia Pape e Anna Maria Maiolino. Em plena ditadura militar, a coragem de Maiolino abre-se no mais veemente discurso visual sobre o devastador processo de opressão do sujeito. A mulher é agente da história da arte e não apenas presença sublimada.

A sociedade patriarcal impõe códigos culturais para a mulher e o feminino. O desprezo mecânico ao feminismo por homens e mulheres esconde a insegurança de alguns e a convivência de outras que reforçam a violência de velhas estruturas machistas. O mundo contemporâneo reconhece que a democracia é para todos, inclusive no direito a escolhas tocantes a gênero. O binômio homem/mulher é hoje atravessado por situações complexas em que a identificação e a identidade de cada sujeito são um direito individual da esfera privada. No entanto, nota Luisa Corradini, “desorientado ou liberado, solteiro, separado ou em vida conjugal, gay ou heterossexual, o homem moderno parece continuar buscando seu novo perfil entre os escombros do pós-feminismo”.

Paulo Herkenhoff

Curador

Praia

A praia é um espaço simbólico da vida coletiva do Rio de Janeiro, que abriga milhões num domingo de verão. Há dois séculos, tornou-se cenário da vida carioca com dom João VI, que tomava banhos de mar no Caju. No cotidiano, é a cena para o trabalho duro, o salvavidas e o gari, o calçadão, a saúde, o mate e o biscoito Globo, a farofa, o filtro solar, o Copacabana Palace, o turismo, enfim, a integração afetiva da cidade pela cultura de praia. O carioca tem sua visão própria da praia, da percepção do tempo à areia, quente nos pés ou incômoda no corpo, a conexão com o cosmo. No Rio, aplaude-se o sol poente sobre o MAR.

A orla sempre inspira acontecimentos: banhos de mar à fantasia, o vôlei jogado de casaca ou de casaco de pele em protesto pela censura aos costumes da praia, o *réveillon* dos fogos e a Parada Gay. A moda de praia deu o biquíni, maiô de duas-peças, o fio-dental e o asa-delta. Ali se inventam esportes: o futevôlei, o frescobol e o altinho. A praia é lugar de surpresas e invenções. O ano de 1987 teve o verão da lata. O navio Solana Star despejou no mar centenas de latas contendo maconha, e muitas vieram dar em Ipanema. Foi o verão do vapor. Uma praia do Rio foi locação do filme *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), com a cena de nudez frontal de Norma Bengell; foco de fotógrafos internacionais, como Elliott Erwitt, Bruno Barbey, Bruce Weber e Mario Testino. É o palco de grandes concertos, como o dos Rolling Stones. Iemanjá cedeu seu reino à missa do papa Francisco em 2014.

Nas praias cariocas, *arrastão* mudou de significado. Além da poluição, hoje a orla está empestada visualmente por esculturas horrendas que pensam que homenageiam, como numa música desafinada, personagens da cidade que não merecem deformações tão grotescas. Para Sérgio Magalhães, a urbanização da orla carioca com calçadas, do centro à Zona Sul no início do século XX, foi determinante para que as praias brasileiras se consagassem como bens da União, de uso comum, abertas e sem direito a privatização. A praia carioca é o lugar democrático de todos com seus pontos, barracas, postos e outros lugares de encontro, experimento biopolítico e espaço político libertário.

As praias do Rio – de mar aberto ou de baía – têm sua história, como a Paquetá da Moreninha, a Urca do cassino, o Flamengo do Aterro, o piscinão de Ramos dos pagodes, o Leblon das atrizes globais. E Copacabana? Não me engana, escreveu Rubem Braga, e me engana, filmou Antonio Carlos da Fontoura. A Princesinha do Mar é patrimônio da humanidade pela Unesco. A “Garota de Ipanema” de Tom Jobim tem uma audiência mundial incomparável. Era a estética do sol, sal, sul e surfe. Na época do desbunde, Leila Diniz, grávida de barrigão, ia à praia de biquíni para celebrar o corpo em processo de gerar a vida. Em Ipanema, 1987 foi o ano do Circo Voador e da gangue da *Passeata Pornô*, na qual, usando saia, Eduardo Kac contextualizou sua participação e sua *pornopoesia*: “Busquei eliminar barreiras entre pornografia e erotismo, poesia e política, arte e vida”.

Copacabana

Existem praias tão lindas cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo
Tuas sereias sempre sorrindo

Copacabana, princesinha do mar
Pelas manhãs tu és a vida a cantar
E à tardinha o sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente [...]

Braguinha e Alberto Ribeiro, 1946

Ai de Ti, Copacabana!

Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.

Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite.

Grandes são teus edifícios de cimento, e eles se postam diante do mar qual alta muralha desafiando o mar; mas eles se abaterão. [...]

Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundas foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do Leme e ainda não vês o sinal. Pois o fogo e a água te consumirão. [...]

Rubem Braga. *Rio, janeiro, 1958*

O Barquinho

Dia de luz, festa de sol
Um barquinho a deslizar no macio azul do mar
Tudo é verão, amor se faz
Num barquinho pelo mar que desliza sem parar

Sem intenção, nossa canção
Vai saindo deste mar e o sol

Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, 1961

Pau-brasil

Desde Paris em 1923, o Rio foi sempre a cidade moderna de Tarsila. Lá ela passou a representar o Brasil. Da janela nos quadros sempre se via a imbatível combinação de morros e mar. Seu mestre francês, o pintor Fernand Léger, recomendava o contraste das formas e a cor local, que se tornaram a base da pintura de Tarsila quando voltou para “pintar em brasileiro”. No Carnaval de 1924, Tarsila e o poeta Oswald de Andrade visitaram o Rio. Ele lançou o Manifesto Pau-brasil no jornal carioca *Correio da Manhã*, e ela pintou as telas *Morro da Favela* (o atual Morro da Providência), *Carnaval de Madureira* e *Passagem de Nível*. A paleta de Tarsila desenvolveu-se a partir da cor vernacular (de *vernáculo*, próprio de um país ou nação), da vibração cinética do Carnaval, das paredes dos barracos e da pintura ingênua dos altares de Minas Gerais. Foi inspirada no manifesto, que diz: *Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela sob o azul cabralino são fatos estéticos*.

Antropofagia

A formação social do Brasil foi um processo de diálogos e choques entre culturas. Em *A estética da vida* (1921), o escritor Graça Aranha monta um tripé sobre o qual se sustentaria a cultura do Brasil: a melancolia portuguesa, a “infantilidade africana” (“terror cósmico”) e a “metafísica do terror” dos índios (enchendo de fantasmas os espaços entre o espírito humano e a natureza). Oswald de Andrade retomou essa teoria de Brasil no *Manifesto antropófago* (1928), que proclama: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Antropofagia é canibalismo; *antropos* designa homem e *fagia*, comer. Na cultura, refere-se ao processo de trocas culturais entre sociedades, o ato de alimentar-se da cultura do outro para formar a sua própria. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Na obra de Tarsila, a pintura *Abaporu* (1928), que significa “homem que come gente” em tupi-guarani, deu origem a sua arte antropofágica, que implica a ideia de comunhão com a natureza, formas fantasmiais, vastos espaços metafísicos, atmosfera noturna de sonho como no surrealismo, inquietação e mistério. Na pintura *O lago*, como a paisagem da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, as flores têm uma conotação humana de devoração, ameaça e desejo erótico. Depois da antropofagia, Tarsila terá preocupações sociais.



MUSEU DE ARTE DO RIO

“A antropofagia concentrou-se no seguinte reduto materialista: tudo é devoração. O homem, na exploração parasitária do planeta, se entre-devora. É a pré-história de Marx. Quando identifica o seu habitat, conhece a circulação e a composição de seu sangue, cria a máquina e, através das mais terríveis experiências, se industrializa, se socializa e se internacionaliza, e é que vai penetrar nas primeiras lajes da história. Transfere contra o planeta a devoração que o anima. Até que um dia, na decadência, o planeta o devora. Planeta e homem são a mesma matéria em oposição dialética.”

(Oswald de Andrade)

Cultura do muxarabi

No Rio colonial, o muxarabi, elemento de origem islâmica, era a treliça de madeira nas janelas. Permitia a entrada de ar e a visão da rua, mas de fora não se via o interior do lar. As mulheres passavam quase todo o tempo dentro de casa e usavam o muxarabi para se comunicar. Quando esteve no Rio em 1848-1849, o marinheiro e futuro pintor Édouard Manet observou que as mulheres viviam reclusas. Já as escravas trabalhavam na rua. A *cultura do muxarabi* designa a ausência de papéis da mulher “branca” no espaço público fora da família e da religião. Sua vida e expressão cultural eram muito restritas. Em fins do século XIX, as mulheres buscaram expressão individual na literatura, na música e na arte. A pintura foi uma forma de ultrapassar o mundo sob o muxarabi para sair do plano doméstico, registrar a cidade do lado de fora, participar. Foi uma etapa de modernização do lugar da mulher na sociedade. As pintoras tinham aulas particulares, depois passaram a estudar na academia (os modelos masculinos posavam vestindo calção) e, finalmente, com Anita Malfatti, o desenho indica que, nas aulas de arte, a mulher moderna desenha homens totalmente nus.

Política e ação

Mulheres do século XXI são modernas quando resistem a condições pré-modernas de vida social. Enfrentam situações de pobreza e violência oriundas do regime colonial e representam milhões de outras que desenvolvem igual luta pelo país. Elas ecoam a voz de Clarice Lispector: “antes de aprender a ser livre, tudo eu aguentava – só para não ser livre”. Antiga moradora do Morro Dona Marta, Nega Vilma cuidou da vida simbólica da comunidade e da defesa de seus direitos. Ali, a capitã da PM Pricilla de Oliveira Azevedo comanda hoje a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) e desde a pacificação, em 2008, não se registra um homicídio na comunidade.

No Rio, Marli Pereira Soares, Elizabeth Gomes da Silva (viúva de Amarildo), Terezinha Maria de Jesus e as mães de Acari representam as mulheres que lutam contra a violência policial, pela identificação dos assassinos de seus familiares e a aplicação da Justiça. Elas constroem a nova cidadania. Na outra ponta, a soldado da PM Fabiana Aparecida de Souza, da UPP do Complexo do Alemão, foi executada por bandidos.



MUSEU DE ARTE DO RIO

Estudante da Universidade de São Paulo, Gabriela Leite mudou-se para o Rio para trabalhar como prostituta na Vila Mimosa. Tornou-se uma ativista pelos direitos das profissionais do sexo. Passou a entender sua profissão a partir dos afetos e carências no campo da afetividade masculina. Dizia que o que mais prezava era “a liberdade, liberdade de pensar diferente, de se vestir diferente, de se comportar diferente”.

Heloisa Buarque de Hollanda criou a Universidade das Quebradas na UFRJ. É um ambiente de troca entre práticas de criação de cultura e produção de conhecimento dentro e fora da academia. Envolve as comunidades que produzem cultura e não têm acesso à produção das universidades e também a comunidade acadêmica que não tem acesso aos saberes desenvolvidos fora da universidade. Eliana Souza e Silva, professora da UFRJ, cresceu no Complexo da Maré. Hoje lidera as Redes da Maré, projeto para o desenvolvimento territorial por meio de ações com agentes sociais comprometidos com a transformação estrutural da área e que gerem conhecimentos e ações relativos aos espaços populares, que interfiram na lógica de organização da cidade e combatam todas as formas de violência.

Dança

A dança é uma prática simbólica e cultural que atravessa a história do Brasil, desde os povos indígenas e africanos escravizados até os colonizadores. É uma história vasta, que no Rio moderno ganhou aspectos os mais diversos, como as transformações do Carnaval, em que velhos modelos são absorvidos mas dão lugar a novas formas coreográficas. O Teatro Experimental do Negro valorizava a cultura afrodescendente, e nele se destacou o papel polivalente de Mercedes Baptista. No Carnaval, a dança recebeu a organização de carnavalescas como Maria Augusta, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães.

No Rio moderno, dançaram Nijinsky e Ana Pavlova. A Escola de Dança do Teatro Municipal foi fundada em 1927 por Maria Oleneva. No regime de Stálin, algumas bailarinas clássicas deixaram a Rússia e vieram para o Rio de Janeiro. De família russa, mas nascida em Paris, Tatiana Leskova representou um enorme salto qualitativo na dança clássica a partir do Teatro Municipal carioca. Atuante na cena internacional, dançou coreografia de Balanchine com música regida por Stravinsky. Ao balé brasileiro, a dama Leskova trouxe rigor e atualidade. Entre suas inúmeras alunas, está Ana Botafogo. A mineira Angel Vianna, hoje viúva do coreógrafo Klaus Vianna, veio para o Rio em 1964. Inicialmente, trabalhou com Tatiana Leskova. Angel optou pela dança moderna, entendida como um complexo experimento de linguagem no qual se valorizam a teoria e o método. Ela ainda se dedica à “pedagogia do corpo”, à “conscientização do movimento” e à dança como instrumento terapêutico.

Maria

A escultora Maria Martins e o pintor Flávio de Carvalho foram os artistas mais radicais da modernidade no Brasil. Pouco interessados na atualização da cultura brasileira com as



MUSEU DE ARTE DO RIO

vanguardas europeias, fizeram uma arte de provocação, de experimentação radical da linguagem em fricção com pautas de transgressão. Maria viveu nos Estados Unidos na década de 1940, conviveu com Alexander Calder, Piet Mondrian e Marcel Duchamp. Nessa época, debruçou-se sobre lendas amazônicas, na linha antropofágica de Raul Bopp, de *Cobra Norato*. A terracota da coleção do MAR, de autoria da artista, é uma cabocla cafuza, com origens nativas e africanas. Seus títulos elucidam um universo feminino: *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*, *A sombra* e *A mulher que perdeu sua sombra*. Freud alimentava-a com conceitos como os de pulsão e inconsciente, enquanto a vontade de potência de Nietzsche oferecia-lhe paradigmas políticos.

Freud afirmou que não podia responder o que deseja uma mulher. Enquanto os homens sublimavam o desejo na escultura de nus, Maria expôs abertamente a cópula, o impossível encontro absoluto entre dois seres. Nesse universo, é a fêmea que devora o macho após o ato sexual. O canibalismo de Maria não é fálico (menos totêmico da relação pai-filho que em Freud), mas antecipa o *canibalismo melancólico* entre amantes de Fédida: o desejo de devoração do parceiro surgido durante a cópula é pulsão, logo evoca a ideia de morte e, portanto, antecipa-se em luto e depois em melancolia.

A construção de um novo Rio

Então capital federal, o ambiente do Rio de Janeiro movimentou-se com a criação do Museu de Arte Moderna no pós-guerra. Com o acervo mais radical da época, o MAM propulsionou o ambiente da cidade. Outro museu fora fundado no Rio por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, que encomendaram o projeto arquitetônico a Lina Bardi, mas, percebendo que o capital se deslocava para São Paulo, transferiram o museu para lá.

O aterramento da orla no centro do Rio abriu processos de liderança por mulheres. Em 1952, a presidente do MAM, Niomar Bittencourt, encomendou ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy um projeto que contemplasse as artes na área do Aterro do Flamengo. O prédio ganhou forma de ponte e ousada estrutura, e serviu de modelo para o Masp. A engenheira Carmen Portinho, esposa de Reidy, trabalhou nas obras e, mais tarde, foi diretora da Escola Superior de Desenho Industrial. Maria Martins atuava com Niomar na parte estratégica.

Na reestruturação do Rio, já não mais capital do Brasil, os planos urbanísticos incluíam o Aterro do Flamengo. Para povoá-lo, Lota de Macedo Soares, casada com a poeta norte-americana Elizabeth Bishop, foi encarregada de planejar serviços e equipamentos. Tarsila, Lygia Clark, Lygia Pape, Fayga Ostrower, Zélia Salgado, Anna Letycia, Anna Bella Geiger e Thereza Miranda foram todas vinculadas ao MAM. O projeto arquitetônico do prédio do museu (com seu perfil horizontal prolongando-se de forma integrada à paisagem do aterro)



MUSEU DE ARTE DO RIO

era orgânico, assim como muitas das construções que ali se abrigariam. Exemplo do fator orgânico na arte são os *Bichos*, de Lygia Clark, esculturas dinâmicas que não se cristalizam, pois respondem aos estímulos do espectador, dizia a artista.

A desconstrução do mundo puritano

O teatro de revista, oriundo das operetas de Paris, surgiu no Rio de Janeiro em 1859, fazendo uma crítica de costumes com certa malícia. No entanto, foi em 1929 que Josephine Baker marcou esta cidade com sua dança sensual, sua voz sexy e o sumário biquíni de bananas. Assumia posições feministas avançadas, a africanidade de quem passara pela *Revue Nègre*, de Paris, e o exotismo tropical. No ano seguinte, surgiu Carmen Miranda, que brilharia no Cassino da Urca vestindo-se de baiana. Dali levou seu tipo brasileiro para Hollywood nos anos de guerra, como esforço da diplomacia cultural.

Nos anos 1940, o teatro de revista evoluiu para o rebolado, com ênfase na nudez, na música e no texto picante. Durante duas décadas, o Brasil comentou as vedetes do Rio e cantou suas marchinhas carnavalescas. Foi a era de Elvira Pagã, Eros Volúcia, Virginia Lane (retratada por Daniel Lannes na tela *O sonho de Getúlio*), Íris Bruzzi e Dercy Gonçalves. A dançarina Luz del Fuego notabilizou-se pela defesa do naturismo: “um nudista é uma pessoa que acredita que a indumentária não é necessária à moralidade do corpo humano. Não concebe que o corpo humano tenha partes indecentes que se precise esconder”. Buscando a individualidade, aquelas vedetes atuaram na desconstrução da vida puritana, questionaram a ordem patriarcal da sociedade e advogaram a emancipação da mulher. Sua audácia resultou numa biopolítica de corrosão do poder.

Semana de Arte Moderna – Zina Aita e Anita Malfatti

As duas mulheres da Semana de Arte Moderna de 1922, um marco de modernização do país, foram Anita Malfatti e Zina Aita. A mineira Aita estudou na Itália. Na volta ao Brasil, adotou o Rio de Janeiro como sua cidade, onde expôs em 1920, e se tornou amiga dos poetas Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, que a incluíram na semana. O quadro *Os calceteiros* (1922) talvez seja sua principal obra. A pincelada constrói o espaço com massas de cor à moda de mosaico, evocando o trabalho de assentamento de pedras portuguesas nas calçadas da cidade.

Anita Malfatti estudou pintura em Nova York com Homer Boss, cujo ensino incluía uma volta de barco no mar. Depois, os alunos pintavam. Anita tinha problemas em um braço e respondeu ao dramático agito das ondas com pinceladas nervosas de algumas paisagens. Nos retratos, a construção do sujeito passou a se dar por pinceladas vigorosas, ausência



de desenho e cor estridente que acentuavam a psicologia dos personagens, como em *Mulher de cabelo verde*.

Para Anita, 1917 foi um ano decisivo: aceita sem problemas na Exposição Geral no Rio, ela recebeu duras críticas numa mostra em São Paulo. A harmonia no Rio cosmopolita se consagrou com uma caricatura ingênua, velha praxe da época dos salões, que a apresentou como “Anita malfeita”, como Oswald de Andrade a chamava ou ela própria se reconhecia: “Sou Malfatti, que em italiano significa malfeito. Mas tenho o dom de superar”. Difícil foi expor em São Paulo. Monteiro Lobato fez-lhe a crítica feroz “Paranoia ou mistificação?” – ou aquela pintura expressionista era arte de louco ou garatuja de criança. Reuniam-se em Anita três formas de capacidade limitada do novo Código Civil Brasileiro: a mulher, o louco e o menor. Estopim e “mártir” do modernismo, Anita foi, para Mário de Andrade, a revelação do novo e a convicção da revolta.

Clarice Lispector

Comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante. Terra é terra, come-se, morre-se. Ser os outros para conhecer o que não era eu. Minha experiência maior seria o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salva e pensaria: eis o meu porto de chegada. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu lembro, e a lembrança é em carne viva. Se eu não me amar estarei perdida – porque ninguém me ama a ponto de ser eu, de me ser. Tenho que me querer para dar alguma coisa a mim. A coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo d’água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. Meu amor, tateei no escuro das palavras para achar a tua. Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Enquanto eu viver terei de vez em quando a quase não sensação do que não se pode nomear. O amor pelo mundo me transcende. O humano é só.

Esta é uma colagem de vozes da escritora Clarice Lispector, judia nascida na Ucrânia, que é a voz densa do sujeito moderno, ora sem gênero definido, ora expressada do lugar de um eu que se assume como lugar da mulher diante da vida insondável. Em Clarice, o corpo é carne viva que se pensa e queima como água viva. Nesta parede, são de Clarice todas as frases junto à obra de mulheres artistas.

CLARICE LISPECTOR

No impossível é que está a realidade.

Espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto.



MUSEU DE ARTE DO RIO

Tenho um corpo e tudo que eu faço é a continuação de meu começo.

Mãe é doida. E tão doida que dela nasceram filhos.

Por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar.

Até hoje eu só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome.

Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém enxergou?

Escrever não é quase sempre pintar com palavras?

Escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma coisa e não uma palavra.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu.

Quem me obriga a escrever/ o mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo.

Sou um retrato que te olha.

Mulher é luxo e luxúria, e faz dois de mim, eu que quero ser apenas para não ser um número divisível por nenhum outro.

Mariana Valente
(Neta de Clarice Lispector)

Modernas antes do modernismo

A ideia do moderno tem múltiplos sentidos. Foi o oposto do clássico, do paganismo, do gótico, para depois indicar inquietação, mal-estar interno, pluralidade de valores e progresso da racionalidade (Anne Souriau). Essas forças estavam presentes no Rio desde o século XIX, com um sem-número de artistas visuais, como Castagneto, Visconti, Seelinger, J. Carlos, Raul, Anna e Maria Vasco, Nair de Teffé (Rian), Di Cavalcanti e Ismael Nery ou a compositora Chiquinha Gonzaga e as tias baianas do samba na modernização da música popular. O traço sintético da caricatura de Rian abordava tipos modernos no Rio



MUSEU DE ARTE DO RIO

da *belle époque*. Esposa do presidente Hermes da Fonseca, a transgressiva Nair de Teffé introduziu o violão e o maxixe de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete. No começo do século XX, as irmãs Vasco gostavam de pintar Copacabana, que era um areal deserto. Com gestos soltos, tinham consciência dos valores plástico-abstratos da pincelada.

Alguns não diferenciam o moderno do modernismo. Outros afirmam que o modernismo é a transformação do moderno em estilo, marca de sua incorporação à tradição da história da arte. No entanto, depois da guerra de 1914, expandiu-se uma vanguarda ruidosa e transgressiva, com novos materiais e procedimentos, quase sempre referindo-se a si mesma e abertamente oposta às tradições.

O filósofo Habermas afirma que a modernidade é um processo inacabado. A partir disso, podemos entender certas manifestações de arte no Brasil, como a pintura de Tarsila ou o concretismo, como parte de uma modernidade tardia, ainda em curso naquela época. Fora desse quadro, estão o neoconcretismo de Lygia Clark e Lygia Pape e a obra gráfica de Mira Schendel. As construções dessas e outros artistas motivaram Mário Pedrosa, ainda na década de 1960, a perceber o esgotamento da modernidade e propor uma categorização inédita, pensando a nova arte como *pós-moderna*.