UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Educação
Filosofia da Educação

TALITA TRIZOLI

Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70

(versão corrigida)

São Paulo
2018

TALITA TRIZOLI

Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70

(versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação.
Versão corrigida.

Linha de Pesquisa: Filosofia e Educação

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto.

São Paulo
2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

704.042 Trizoli, Talita

T842a Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70 / Talita Trizoli; orientação Celso Fernando Favaretto. São Paulo: s.n., 2018.

434 p. ils.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Filosofia e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Feminismo 2. Brasil (Anos 60/70) 3. Crítica de arte 4. História da arte 5. Mulheres na arte I. Favaretto, Celso Fernando, orient.

Elaborado por Nicolly Leite – CRB-8/8204

AGRADECIMENTOS

Acredito que não haja pesquisador que, ao optar pelo tema político, não tenha aí algum envolvimento de ordem pessoal ao escolher metodologia B ou C para lidar com seu objeto. As visões de mundo e o acúmulo de experiências mostram-se "ligeiramente" organizados ao final de uma tese, e indiciam trajetórias de vida, principalmente quando se discorre sobre temas políticos – e mais ainda em tempos em que as tomadas de posição frente às questões paradoxais, são além de formas de demarcação de lugar, práticas de resistência das existências ameaçadas.

Essa pesquisa teve sua primeira forma, ainda amorfa, mais de dez anos atrás, quando na graduação de artes plásticas no interior de Minas, ainda seduzida pela possibilidade da articulação do discurso artístico, e antes de asseverar a necessidade de "berço" para o ser-artista efetivamente, me dei conta que minha experiência como mulher, que minhas especifidades e contradições, não tinham lugar na cadeia de funcionamento das artes e sua bibliografia. O óbvio ululante vinha sedimentado por tentativas de assédio e desqualificação, perpetrados não apenas por homens, mas por mulheres, que apesar de sua posição relativa de poder, preferiam menosprezar aquilo indicado como feminino (e feminista), em claras práticas de transferência de frustração de suas próprias experiências, e de reificação dos machismos mais ralos. Era inadmissível ali que, uma aluna jovem, qualquer aluna aliás, colocasse em xeque a ordem dos fatores e seus resultados, mesmo que dentro das regras do jogo.

Mas foi dentro dessas regras de jogo que justamente encontrei os meios adequados para formular problemas e verificar contradições. Foi o acolhimento por uma professora da História, hoje aposentada, mas figura pivotal nos meandros políticos da Universidade, que me permitiu efetivamente organizar aquilo que pairava no ar sem nome, sem forma e sumário: à profa. Vera Lúcia Puga, devo aqui as bases do que me formou como pesquisadora e "encrenca" política, pois foi sua confiança e perspicácia para com uma aluna do departamento de artes, com uma bolsa de pesquisa de IC, que me permitiu "pensar" exclusivamente na questão feminista nas artes, tendo como resultado essa tese – espremida, visceral, direto do vácuo dos "rasgos".

Entre salas de aula como aluna e docente, a confirmação da urgência de tal tema se fez evidente de forma feroz, tanto nas ausências e silêncios para com os nomes de artistas mulheres, quanto pelos lugares comuns e preconceitos dos mais chulos ao se tratar das temáticas ditas feministas. A arte, como produto do humano, é atravessada por nossas contradições, portanto precisa receber o mesmo tratamento de crítica social dispensado aos outros campos da vida – do contrário, torna-se mito, distancia-se do real, do "chão".

Assim, agradeço a cada afeto, doce ou adverso, que atravessou esse processo de elaboração de problemas – dos homens machucados e vazios, às mulheres feridas e áridas, pois essas ausências e raivas são também indicativos dos ruídos de existências tristes e descoladas de si.

Agradeço aqui a meus pais, que do fundo de suas limitações, de um modo ou de outro, me trouxeram a este lugar, à minha irmã, primeira *nêmesis* acidental, primeira Outra, que ainda hoje me faceia com um feminino em conflito consigo.

Às amigas e amigos, que aguentaram as neuroses, ansiedades, manias de perseguição e ataques de fúria: Marina Vianna, Fabricia Jordão, Emanuelle Schneider, Luiza Mader Palladino, Luise Malmaceda, Vivian Krauss, Ellen Pereira, Cristiane Codignoto (ainda que longe). Ao acolhimento de Bel Falleiros, Geoffrey Stone, Erik Norell, Caroline Carrion, Daniela Manzano, Gillian Sneed e María Fernanda Domínguez Londoño, que fizeram de um modo ou outro, a estadia *yanke* mais quente em meio às nevascas. Camilla Otto e André Hauck pela recepção mineira com pão de queijo e café. Stefanie Franco pelos pastéis de nata e *rolês* portugueses com meu dedo mindinho quebrado. Giulia Lamoni pela confiança e afeto ao dividir seu material de arquivo comigo (pesquisadora feminista boa é aquela que não compete com a colega, mas cria laços!). Ana Paula Cavalcanti Simioni pelas conversas e trocas feministas mescladas às conversas das mais boas. Dária Jaremthuck pelas indicações de última hora que viabilizaram minha viagem BEPE-FAPESP à Nova York. Camila Maroja e Colgate University - NY, que me receberam. Ao meu orientador, Celso Favaretto, que mesmo sem nunca ter visto minha fuça antes, aceitou de bom grado uma pesquisa com a qual não tinha familiaridade, e após os primeiros ajustes de orientação, fez um esforço admirável de diálogo, leitura, escuta e troca para com um tema delicado a ele, demonstrando a efetiva postura de um orientador que respeita a produção de seus alunos e que se mantêm interessado no trabalho de pesquisa.

Agradeço às artistas que abriram seus ateliês, casas, salas, vidas e memórias para essa pesquisadora, assim como às filhas e filhos, netos, ex-parceiros e parceiras, assistentes, amigos e amigas, que ajudaram nas narrativas de constituição, principalmente quando elas já não estavam mais entre nós.

Também às instituições que permitiram acesso à seu material: MAM-RJ e sua equipe de acervo e arquivo, Fundação Roberto Marinho, Centro Cultural Hélio Oiticica, MAC-Niterói, MAM-SP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP, MAB-FAAP, Fundação Bienal de São Paulo, IEB-USP, Biblioteca da ECA-USP, MAC-USP, Centro de Memória do CCSP, Palácio das Artes em Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, MARGS, MAC-PR, Pinacoteca Aldo Locatelli e Rubem Berta, Museu Nacional do Conjunto da República em Brasília, Fundacíon Espigas em Buenos Aires, Metropolitan Museum Library, Pratt Institut Library, NYPL, Whitney Museum Archives, MOMA Archives e MOMA Library com sua equipe atenta e dedicada, Guggenheim Archives (sim, apesar de vocês), National Museum of Woman in Arts Library em Washington - DC, Smithsoniam Archives em Washington - DC, Bibliotèque Kandinsky no Centre Georges Pompidou - Paris, e ao financiamento do Convênio FAPESP/CAPES, processo n. 2014/23213-2 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que viabilizou financeiramente uma pesquisa que seria impossível sem bolsa.

"As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP"

Iyá Mesan Orun – Oya Igbalé

Banca Examinadora de Tese

Orientador
Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto
Instituição: Faculdade de Educação – USP
Julgamento:_____
Assinatura: _____

Titular
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Titular
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Titular
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Titular
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Suplente
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Suplente
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Suplente
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Suplente
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Suplente
Profa.
Instituição:
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Resumo

Nessa tese de doutorado, efetuo uma análise crítica da produção artística brasileira no trânsito da década de 60 para 70 do século XX, dentro dos pressupostos das teorias feministas de crítica cultural, com ênfase nas possibilidades de subjetivação do feminino pela prática artística. Para ser mais específica, preocupo-me aqui com certos trabalhos realizados por trinta artistas mulheres atuantes no período, contemporâneas entre si e do advento do feminismo de segunda onda no país, que envolvam as preocupações estéticas e plásticas em voga, e que permitam uma abordagem de crítica feminista justamente por trabalharem com problemáticas corpóreas e identitárias, que abarcam principalmente os limites e/ou possibilidades dos processos de subjetivação pela ótica dos confrontos e subversões do gênero.

Abstract

In this PHD Dissertation, I make a critical analysis of Brazilian artistic production in traffic of the 60 to 70 of the twentieth century, within the assumptions of feminist theories of cultural criticism, emphasizing the possibilities of female subjectivity by artistic practice. To be more specific, I am concerned here with some work done by thirty women artists working in this period, contemporary with each other and to the advent of the second feminism wave in the country, involving the aesthetic and plastic concerns in vogue, and that allow the approach of a feminist criticism, since they worki with body and identity issues, which mainly cover the limits and/or possibilities of subjective processes from the perspective of confrontations and subversions of the genre.

Sumário

Tabula 16

Figurações, conceitualismos e feminismos 33

Uma má recepção 38

Fazendo a si mesma 51

O Eu Dela 51

Desencantos do corpo, pivotagens do rosto 60

Devir Mulher no Devir Artista 66

Desejos de si? 167

Possibilidades de uma erótica do/no feminino 167

Sexy Brazilians? 182

Objetos Desejante-Dissonantes 192

(Des)dobrando os espaços 301

Polarização dos corpos 301

A casa e a rua 304

A torção doméstico-urbe 323

(Quase) remate 410

Referências Bibliográficas 416

SUMÁRIO DE IMAGENS

Tabula

*Fig.01 – Capa da revista americana **Artnews** de janeiro de 1971, com edição especial sobre arte e feminismo* 18

Fazendo a si mesma

Fig.02 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América,** 1975 68
Fig.03 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América,** 1975 69
Fig.04 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América,** 1975 70
Fig.05 – Ewa Partum. **My Problem is a Woman's Problem**, 1979 e 1974 71
Fig.06 – Cindy Sherman. **Untitled Film Still #2,** 1977 71
Fig.07 – Cindy Sherman. **Untitled Film Still #6**, 1977 71
Fig.08 – Suzy Lake. **Suzy Lake as Andrea Stannard,** 1973-74 73
Fig.09 – Suzy Lake. **Suzy Lake as Gary William Smith,** 1973-74 73
Fig.10 – Martha Wilson**. I make up the image of my perfection/I make up the image of my deformity**, 1974 73
Fig.11 – Natalia LL. **Consumer Art**, 1975 74
Fig.12 – Eleanor Antin. **CARVING: a traditional sculpture**, 1972/73 74
Fig.13 – Sonia Andrade. Stills da série **Sem título (Corte, Higiene e Fios)**, 1974-77 75
Fig.14 – Annegret Soltau. **Permanent Demonstration**, 1975 76
Fig.15 – Lygia Clark. **Baba Antropofágica**, 1973 77
Fig.16 – Cecilia Vicuña. **Cabeza amarrada**, 1970 77
Fig.17 – Anna Maria Maiolino. **Série Fotopoemação**, 1974 79
Fig.18 – Anna Maria Maiolino. **Série Fotopoemação**, 1979 80
Fig.19 – Sanja Ivekovic. **Personal Cuts**, 1982 80
Fig.20 – Iole de Freitas. **Glass Pieces/Life slices**, 1974 83
Fig.21 – Marina Abramovic. **Rhythm 0**, 1974 84
Fig.22 – Yoko Ono. **Cut Piece**, 1964 85
Fig.23 – Marina Abramovic. **Rhythm 10**, 1973 85
Fig.24 – Karin Mack. **Zerstörung einer Illusion**, 1977 85
Fig.25 – Karin Mack. **In entering other rooms**, 1981 85
Fig.26 – Martha Rosler**. Semiotics of the Kitchen,** 1975 86
Fig.27 – Iole de Freitas. **Introvert-penetrate - extrovert-penetrate - fear-do not penetrate**, 1973 87
Fig.28 – Iole de Freitas. **Glass Pieces/Life slices**, 1975 88
Fig.29 – Gretta Sarfaty. ***Transformations I,*** 1976 93
Fig.30 – Gretta Sarfaty. ***Transformations I,*** 1976 94
Fig.31 – Gretta Sarfaty. ***Transformations I,*** 1976 95
Fig.32 – Gretta Sarfaty. ***Transformations I,*** 1976 95
Fig.33 – Gretta Sarfaty. ***Authophotos,*** 1976 96
Fig.34 – Gretta Sarfaty. ***Authophotos,*** 1976 97
Fig.35 – Gretta Sarfaty. ***Authophotos,*** 1976 97
Fig.36 – Gretta Sarfaty. ***Authophotos,*** 1976 98
Fig.37 – Ana Mendieta. **"Untitled (Glass on Body Imprints - Face)",** 1972 99
Fig.38 – Letícia Parente. **Projeto158,** 1975 101
Fig.39 – Letícia Parente. **Série Mulheres**, 1975 101
Fig.40 – Letícia Parente. **Projeto 158,** 1975 102
Fig.41 – Letícia Parente. **Série Mulheres**, 1975 102
Fig.42 – Sanja Ivekovic. **Instructions n. 01,** 1976 103
Fig.43 – Sanja Ivekovic. **Paper Women**, 1976-77 103
Fig.44 – Sanja Ivekovic. **Make-Up,** 1979 103
Fig.45 – Maria Bustamante. ***Instrumento de trabajo/Para quitarle a Freud lo macho (parte da performance Caliente–Caliente**), 1982* 103
Fig.46 – Letícia Parente. **Preparação I**, 1975 104
Fig.47 – Letícia Parente. **Preparação I**, 1975 105
Fig.48 – Geta Bratêscu. **The Smile**, 1978 106
Fig.49 – Teresa Burga. **Perfil de la Mujer Peruana**, 1980-81 106

Fig.50 – Teresa Burga. **Perfil de la Mujer Peruana**, 1980-81 107
Fig.51 – Birgit Jurgenssen. **SIS; X-X; XOX; SOS,** 1979 107
Fig.52 – Amelia Toledo. Detalhes de **Emergência** (Bocas e Mãos), 1975 109
Fig.53 – Amelia Toledo. Vista da exposição **Emergência,** MAM-RJ, 1975 110
Fig.54 – Amelia Toledo. Detalhes de **Emergência** (**Contra-corpo** e **Objeto Museológico**), 1975 110
Fig.55 – Marisol. **White Dreams**, 1968 112
Fig.56 – Alina Szapocznikow. **Petit Dessert I,** 1970–71 112
Fig.57 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971 113
Fig.58 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971 113
Fig.59 – Grete Stern. **Sueño No. 27: Não desbote sobre a água**, 1951 114
Fig.60 – Grete Stern. ***Sonho n. 26:*** **O olho eterno**, 1950 114
Fig.61 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971 115
Fig.62 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971 115
Fig.63 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971 116
Fig.64 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971 117
Fig.65 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1972 118
Fig.66 – Catalina Parra. **Imbunches**, 1977 118
Fig.67 – Vera Chaves Barcellos. ***Estranho desaparecimento de V.C.B,*** 1976 120
Fig.68 – Vera Chaves Barcellos. **Epidermic Scapes**, 1977 121
Fig.69 – Vera Chaves Barcellos. **V x V**, 1977 122
Fig.70 – Lygia Clark. **Diálogo das mãos**, 1966 125
Fig.71 – Lygia Clark. **Diálogo das mãos**, 1966 125
Fig.72 – Lygia Clark. **Redes de elástico**, 1974 126
Fig.73 – Lygia Clark. **Túnel,** 1973 127
Fig.74 – Lygia Clark. **Cinto diálogos**, 1967-68/2012 128
Fig.75 – Lygia Clark. **Campo de Minas**, 1967-68/2012 128
Fig.76 – Monica Barki. **Autorretrato com espelho**, 1975 130
Fig.77 – Monica Barki. **No Cabeleireiro,** 1978 132
Fig.78 – Monica Barki. **Suzy, do Casanova Cabaré da Lapa**, 1978 132
Fig.79 – Monica Barki. **Homenagem a Leonardo Da Vinci**, 1976 132
Fig.80 – Anna Bella Geiger. **Diário de um artista brasileiro**, 1975 135
Fig.81 – Anna Bella Geiger. Série **Brasil nativo, Brasil Alienígena** (**Autorretrato**), 1976-77 136
Fig.82 – Yolanda Freyre. **Pele de bicho ou Alma de flor**, 1974 139
Fig.83 – Ana Mendieta. **Bird Transformation**, 1972 141
Fig.84 – Yolanda Freyre. **Quaresma,** 1977 142
Fig.85 – Odila Ferraz. Vista da exposição Individual na **Petite Galerie**, 1970 145
Fig.86 – Odila Ferraz. **Opção Vivencial 28-5-41 GB**, 1970 146
Fig.87 – Odila Ferraz. Vista da exposição na Petite Galerie. **Serie Meditadio**, 1972 147
Fig.88 – Odila Ferraz. Série **Opção Vivencial – Seria Meditatio,** 1972 148
Fig.89 – Odila Ferraz. Série **Opção Vivencial – Kaballa**, 1972 148
Fig.90 – Odila Ferraz. Série **Opção Vivencial – Prima Materia**, 1972 148
Fig.91 – Gretta Sarfaty *& Becheroni.* **Modificação e apropriação de uma identidade autônoma**, 1979 150
Fig.92 – Lourdes Grobet. **Tercer estado. Serie hora y media**, 1975 151
Fig.93 – Kirsten Justesen. **Sculpture # 2, Ed.7**, 1968 151
Fig.94 – Gretta Sarfaty*& Becheroni.* **Modificação e apropriação de uma identidade autônoma**, 1979 152
Fig.95 – Maria Lídia Magliani. **Sem título**, 1977 157
Fig.96 – Hans Bellmer. **La Poupée**, 1949 158
Fig.97 – Carrie Mae Weems. **Kitchen Table**, 1990 159
Fig.98 – Antonio Dias. **Os restos do herói**, 1966 159
Fig.99 – Antonio Henrique Amaral. **Sozinho em verde**, 1973 159
Fig.100 – Maria Lidia Magliani. **S/Título.** 1979 160
Fig.101 – Maria Lidia Magliani. **S/Título,** 1976 161
Fig.102 – Maria Lidia Magliani. **S/Título**, 1972 162
Fig.103 – Maria Lidia Magliani. **S/Título**, 1971 162
Fig.104 – Maria Lidia Magliani. **Ela,** 1979 162
Fig.105 – Maria Lidia Magliani. **Figura**, 1978 162
Fig.106 – Gretta Sarfaty. ***A Women's Diary I,*** 1976 164

Fig.107 – Gretta Sarfaty. ***A Women's Diary I,*** 1976 165
Fig.108 – Gretta Sarfaty, ***A Women's Diary I,*** 1976 165
Fig.109 – Natalia LL. **Intimate Recording (Kosmo),** 1969 166

Desejos de si?

Fig.110 – Capa do disco **Drácula I love you**, censura em 1974 197
Fig.111 – Priolli e Tuca em Paris, s/data 197
Fig.112 – Jeannette Priolli. ***Avant tout, une scène d´amour****, 1972* 197
Fig.113 – Jeannette Priolli. **Les troix Oiseaux**, 1971 199
Fig.114 – Jeannette Priolli. ***Reflexion****, 1970* 201
Fig.115 – Jeannette Priolli. ***Entre Gatos****, 1971* 201
Fig.116 – Jeannette Priolli. **Nu Feminino**, 1974 203
Fig.117 – Vista da exposição permanente do acervo de obras do MASP-SP, 1971 204
Fig.118 – Jeannette Priolli. **S/título.** Série **Carnavais,** 1973 204
Fig.119 – Jeannette Priolli ***S/ título,*** Série **Carnavais**, 1973 204
Fig.120 – Remedios Varo. **The Star Catcher**, 1956 205
Fig.121 – Leonora Carrington. **Semaine**, 1956 206
Fig.122 – Sonia von Bruschy. **Sem título**, 1969 206
Fig.123 – Sonia von Bruschy. **Colagem,** 1967 208
Fig.124 – Sonia von Bruschy **Colagem**, 1967 208
Fig.125 – Grete Stern. ***Sonho n. 09: S/Título,*** *1949* 208
Fig.126 – Grete Stern. ***Sonho n. 14: Angústia****, 1949* 208
Fig.127 – Sonia von Bruschy ***S/Título****, 1969* 209
Fig.128 – Sonia von Bruschy ***Crucificação****, 1970.* 209
Fig.129 – Sonia von Bruschy. **Auto-retrato**, 1970 209
Fig.130 – Sonia von Bruschy ***série Lua****, 1969* 209
Fig.131 – Sonia von Brusky. ***S/Título****, 1975* 211
Fig.132 – Hans Bellmer. **La Cephalapode Double**, 1965 211
Fig.133 – Sonia von Bruschy. **S/Título**, 1975 211
Fig.134 – Vilma Pasqualini. **Corpo de Mulher**, 1963 216
Fig.135 – Jean Dubuffet. **Corps de Dame**, 1950 217
Fig.136 – Vilma Pasqualini. **Instantâneo**, 1963 217
Fig.137 – Vilma Pasqualini. **Pintura II**, 1964 218
Fig.138 – Florine Stettheimer. **Portrait of Myself**, 1923 219
Fig.139 – Florine Stettheimer. **Portrait of my sister Ettie Stettheimer**, 1923 219
Fig.140 – Florine Stettheimer. **Portrait of my sister Carrie W. Stettheimer**, 1923 219
Fig.141 – Vilma Pasqualini. **S/Título,** 1969 220
Fig.142 – Vilma Pasqualini **S/Título**, década de 1960 220
Fig.143 – Vilma]Pasqualini. **Mulher com cão**, década de 1960 222
Fig.144 – Vilma Pasqualini. Mulher e cão, 1965 224
Fig.145 – Vilma Pasqualini. Mulher e gato, 1965 225
Fig.146 – Vilma Pasqualini. **Pintura Dois**, 1976 226
Fig.147 – Vilma Pasqualini **S/título**, década de 1970 226
Fig.148 – Vilma Pasqualini. **A Dama**, 1966 227
Fig.149 – Vilma Pasqualini. **A Dama,** 1969 228
Fig.150 – Vilma Pasqualini **A Dama,** 1973 228
Fig.151 – Vilma Pasqualini **A Dama,** 1973 228
Fig.152 – Dorothea Tanning. **Portrait de famille**, 1977 228
Fig.153 – Dorothea Tanning. **Valse bleue**, 1954 228
Fig.154 – Maria Lídia Magliani. **S/título**, 1978 231
Fig.155 – Maria Lídia Magliani. **S/título,** 1978 232
Fig.156 – Maria Lídia Magliani **S/título**, 1978 232
Fig.157 – Dorothea Tanning. **Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202),** 1970-73 232
Fig.158 – Wesley Duke Lee. **Hilda Angélica**, 1962 232
Fig.159 – Maria Lídia Magliani. **S/título**, 1969 233
Fig.160 – Niki De Saint Phalle. **Leto ou La Crucifixion**, 1965 235
Fig.161 – Niki De Saint Phalle. **La Mariée**, 1963 235
Fig.162 – Tereza Nazar. **Sem título, da série Mulheres**. Sem data 236
Fig.163 – Tereza Nazar. **Sem título, da série Mulheres**. Sem data 236

Fig.164 – Tereza Nazar. **Sem título, da série Mulheres**. Sem data 237
Fig.165 – Regina Vater. **S/Título**, 1972 238
Fig.166 – Regina Vater **S/Título**, 1968 238
Fig.167 – Regina Vater. **Triptíco Nós**, 1972 239
Fig.168 – Regina Vater. **S/Título**, 1968 239
Fig.169 – **Cartazes publicitários da PAN AM, PAN AIR e BOAC sobre a cidade do Rio de Janeiro,** 1975 240
Fig.170 – Regina Vater. **Mulher Avião**, 1968 241
Fig.171 – Pietrina Checcacci. **Quão raivosas podem ser as flores ao crepúsculo delirante de uma natureza tropical,** 1968 242
Fig.172 – Pietrina Checcacci. **Empatiens Beaufumine**, 1968 242
Fig.173 – Pietrina Checcacci. **Tempo da Terra**, 1978 243
Fig.174 – Pietrina Checcacci. **EvaTerra**, 1978 243
Fig.175 – Ángela Garcia. **Divertimento**, 1973 243
Fig.176 – Georgia O'Keeffe, **The Red Hills, Grey Sky**, 1937 243
Fig.177 – Cartaz do filme **Attack of the 50 Foot Woman**, 1968 245
Fig.178 – Página com censura da obra de Checcacci na revista **Veja** de 11 de setembro de 1974 245
Fig.179 – **Pernas**, 1976 246
Fig.180 – Renate Bertlmann. **Touch 3**, 1974 247
Fig.181 – Allen Jones, **Chair, Table and Hat Stand,** 1969 247
Fig.182 – Pietrina Checcacci. **Evaeva**, 1971 247
Fig.183 – Pietrina Checcacci. **O casal**, 1975 247
Fig.184 – Niki de Saint-Phalle. **La Hon (La Elle),** 1966 252
Fig.185 – Teresinha Soares. série **Um homem e uma mulher**, 1967 253
Fig.186 – Teresinha Soares. série **Um homem e uma mulher**, 1967 253
Fig.187 – Claude Lelouch. Stills do filme **Un homme et une femme,** 1966 253
Fig.188 – Claude Lelouch. Stills do filme **Un homme et une femme,** 1966. 253
Fig.189 – Terezinha Soares. Série **Homenagem a Caetano - Viver é preciso,** 1968 254
Fig.190 – Terezinha Soares. Série **Homenagem a Caetano - Na minha mão tem uma roseira**, ambas de 1968 254
Fig.191 – Terezinha Soares. **A queda de Adão**, 1968 255
Fig.192 – Terezinha Soares. Fragmento do álbum **EURÓTICA**, 1970 255
Fig.193 – Ana Mendieta. **Série Silhuetas**, 1973-80 258
Fig.194 – Mary Beth Edelson. **Red Kali (série Woman Rising),** 1973 258
Fig.195 – Mary Beth Edelson. **Grapceva Neolithic cave series: See for Yourself**, 1977 258
Fig.196 – Yolanda Freyre. **Mulher, o Erótico na Natureza**, 1978 259
Fig.197 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections,** 1978 262
Fig.198 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections**, Centre George Pompidou, 1978 263
Fig.199 – Carolee Schneemann. **Fuses**, 1964-67 264
Fig.200 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections XI**, 1981 266
Fig.201 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections XI**, 1981 266
Fig.202 – Lygia Pape. Stills de **Eat Me**, 1975 269
Fig.203 – Lygia Pape. Still de video promocional projetado na fachada externa do MAM-RJ. **Eat Me**, 1975 272
Fig.204 – Lygia Pape. Vista da exposição **Eat Me**, MAM-RJ, 1975 272
Fig.205 – Lygia Pape. **Objetos de Sedução** inclusos na exposição **Eat Me**, 1975 273
Fig.206 – Renate Bertlmann.**Tender Touches**, 1976 273
Fig.207 – Mona Gorovitz. **Vaso na Mesa,** 1958 275
Fig.208 – Mona Gorovitz. **Luminárias Japonesas**, 1958 275
Fig.209 – Mona Gorovitz. **S/Título**, s/data 276
Fig.210 – Mona Gorovitz. **Sim ou não,** 1963 276
Fig.211 – Ruth Asawa. **Number 1**, 1955 276
Fig.212 – Aleksandr Rodchenko. **Spatial Construction n. 12**, 1920 276
Fig.213 – Fotografia da revista **O Cruzeiro** na edição de 02 de outubro de 1966, onde se vê duas peças de Gorovitz, próximas formalmente aos itens que participaram da IX Bienal de São Paulo em 1967. 277
Fig.214 – Rosemary Mayer**. Semiramis**, 1972 278
Fig.215 – Rosemary Mayer**. Hypsiplyle**, 1973 278
Fig.216 – Annette Messager. **Maman, histoire de sa robe verte,** 1990 278

Fig.217 –Mona Gorovitz. **S/Título**, 1960 279
Fig.218 – Mona Gorovitz. **Madame Seignobos,** 1967 279
Fig.219 – Mona Gorovitz. **Madame Moreno**, 1967 279
Fig.220 – Cindy Sherman. **Doll Clothes**, 1975 281
Fig.221 – Mona Gorovitz. **S/Título (Bocas Beijos),** 1972 282
Fig.222 – Wesley Duke Lee. Fotografia colorida de para o catálogo **Mulher**, 1989 282
Fig.223 – Mona Gorovitz. **Mouri pour,** 1965 283
Fig.224 – Mona Gorovitz. **S/Título,** década de 1970 284
Fig.225 – Mona Gorovitz. **S/Título,** década de 1970 284
Fig.226 – Judith Lauand. **Te amor**, 1969 287
Fig.227 – Luis Buñuel. Still do filme **Belle du jour**, 1967 287
Fig.228 – Judith Lauand. **Te a mor**, 1969 288
Fig.229 – Judith Lauand. **Até amor**, 1969 288
Fig.230 – Claude LeLouch. stills do filme **Une homme et une femme**, 1966 289
Fig.231 – Judith Lauand. **Sofre, ore e salve**, 1969 289
Fig.232 – Judith Lauand. **Mulher fumando**, 1969 289
Fig.233 – Jean-Luc Godard. Still do filme **Viver a Vida**, 1962 289
Fig.234 – Jean-Luc Godard. Still do filme **Acossado**, 1961 289
Fig 235 – Rosalyn Drexler. **Kiss me stupid**, 1964 291
Fig.236 – Rosalyn Drexler. **Embrace**, 1964 291
Fig.237 – Rosalyn Drexler. **Cigarette Smoking May be Hazardous to Your Healt**, 1967 291
Fig.238 – Maria do Carmo Secco. **A face do prazer**, 1967 293
Fig.239 – Maria do Carmo Secco. **S/Título**, 1967 294
Fig.240 – Maria do Carmo Secco. **Fim e Começo**, 1966 295
Fig.241 – Maria do Carmo Secco. **Retratos de um Album de Casamento**, 1968 297
Fig.242 – Maria do Carmo Secco. Detalhes de **Retratos de um Album de Casamento**, 1968 297
Fig.243 – Maria do Carmo Secco. **Álbum**, 1967 298
Fig.244 – Idelle Weber. **Bride and Groom**, 1963 299
Fig.245 – Idelle Weber **Future Fords**, 1966 299
Fig.246 – Maria do Carmo Secco. **Fim e começo**, 1966 299

(Des)dobrando os espaços

Fig.247 – Ketty La Rocca. **Due ragazze**, 1974 329
Fig.248 – Ketty La Rocca. **Publicação da 5ª. Documenta**, 1975 329
Fig.249 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84 329
Fig.250 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84 329
Fig.251 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84 331
Fig.252 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84 332
Fig.253 – Wilma Martins. **Série Cotidiano,** 1976-84 333
Fig.254 – Wanda Pimentel. **Série Envolvimento**, 1975 336
Fig.255 – Evelyne Axell. **Axell-ération**, 1965 337
Fig.256 – Evelyne Axell. **Changement de vitesse**, 1965 338
Fig.257 – Wanda Pimentel. **Série Envolvimento,** 1975 338
Fig.258 – Wanda Pimentel. **Série Envolvimento**, 1975 340
Fig.259 – Sandy Orgel. **Sheet Closet,** 1973 343
Fig.260 – Claude Cahun. **Self-Portrait**, 1932 343
Fig.261 – Letícia Parente. Stills de **In**, 1975 344
Fig.262 – Letícia Parente. **Casa**, 1975 346
Fig.263 – Letícia Parente. **Casa**, 1975 348
Fig.264 – Letícia Parente. **Eu, armário de mim**, 1975 349
Fig.265 – Letícia Parente. **Eu, armário de mim**, 1975 350
Fig.266 – Regina Vater. **X-Range**, (frente e verso), 1975 351
Fig.267 – Sophie Callie. **L´Hotel**, 1981 352
Fig.268 – Cybele Varela. **Ipanema,** 1965 356
Fig.269 – Fotografia das candidatas a Miss Brasil: Sandra, Berenice, Marilena, Maria Raquel, Rosemary, Solange, Ilce e Marilda. Foto: **Manchete**, 26 de junho de 1965 356
Fig.270 – Cybèle Varela. **Na praia,** 1966 357
Fig.271 – Cybèle Varela. **Um passeio feliz 1**, 1969 359

Fig.272 – Cybèle Varela. **Um passeio feliz 2**, 1969 359
Fig.273 – Aveline Axell. **Le Perroque**, 1971 360
Fig.274 – Aveline Axell **Le Fruit**, 1972 360
Fig.275 – Cyèle Varela. **O papagaio,** 1969 361
Fig.276 – Cybèle Varela**. O encontro**, 1969 361
Fig.277 – Cybèle Varela**. O bolo,** 1969 362
Fig.278 – Cybèle Varela**. De tudo aquilo que poderia ter sido e que não foi**, 1967 363
Fig.279 – Cybèle Varela**. Cinco moças passeando,** 1967 363
Fig.280 – Fotografia da passeata dos 100 mil, com Eva Tudor, Tônia, Eva Wilma, Leila, Odete e Norma, 1968 364
Fig.281 – Rubens Gerchman. **Miss Brasil**, 1965 364
Fig.282 – Tereza Nazar. **O ônibus,** 1975 366
Fig.283 – Tereza Nazar. **S/Título (Serie Astronauta**), 1966 368
Fig.284 – Anna Bella Geiger. **Passagens I,** 1974 370
Fig.285 – Anna Bella Geiger. **Passagens II**, 1974 370
Fig.286 – Anna Bella Geiger. **Arte e Decoração**, 1975 373
Fig.287 – Anna Bella Geiger. **Arte e Decoração**, 1975 373
Fig.288 – Mary Beth Edelson. **Some Living American Women Artists: Last Supper**, 1972 374
Fig.289 – Mary Beth Edelson. **Death of Patriarchy / A.I.R. Anatomy Lesson**, 1976 374
Fig.290 – Gilda Vogt. **Autorretrato no estúdio,** 1974 377
Fig.291 – Gilda Vogt. **Autorretrato no estúdio,** 1974 377
Fig.292 – Berthe Morisot. **Auto-retrato**, 1885 378
Fig.293 – Edma Morisot. **Berthe Morisot pintando**, 1865 378
Fig.294 – Gilda Vogt. **Auto-retrato**, 1974 378
Fig.295 – Gilda Vogt **Autorretrato com filhos**, 1976 379
Fig.296 – Lygia Clark. **A Casa é o Corpo**, 1968 384
Fig.297 – Lygia Clark. **A Casa é o Corpo**, 1968-2012 385
Fig.298 – Lygia Clark. **Cesariana**, 1967 386
Fig.299 – Lygia Clark. **Ovo Mortalha**, 1967 387
Fig.300 – Lygia Pape. **O Ovo**, 1968 390
Fig.301 – Lygia Clark. **O Ovo**, 1968 390
Fig.302 – Anna Bella Geiger. **Circumambulatio**, 1972 393
Fig.303 – Anna Bella Geiger. **Circumambulatio**, 1972 393
Fig.304 – Agnes Denes. **Wheatfield: A Confrontation**, 1982 394
Fig.305 – Mary Miss. **Perimeter/pavilions/decoys**, 1977-8 394
Fig.306 – Nancy Holt. **Sun Tunnels**, 1973-76 394
Fig.307 – Cecile Abish, **4 into 3**, 1974 394
Fig.308 – Theresa Simões. **Série Faixas de Memória** (Meu Primo e Irmãos), 1968 397
Fig.309 – Theresa Simões. **Série Faixas de Memória**, (Herdeiros), 1968 398
Fig.400 – Theresa Simões. **Rebelião das ruas, na série Faixas de Memória**, 1968, Tela apreendida pelo regime militar durante a 2ª Bienal da Bahia 400
Fig.401 – Theresa Simões. **Minhas primas, da série Faixas de Memória**, 1968 401
Fig.402 – Maria do Carmo Secco. **Canteiro de terra**, 1969 403
Fig.403 – Agnes Denes. **Study of Distortions; Isometric Systems in Isotropic Space-Map Projections: The Cube**, 1978 403
Fig.404 – Alice Aycock. **Project Entitled "The City of the Walls", Isometric,** 1978 403
Fig.405 – Maria do Carmo Secco. **Série Revelações, desenho 2/ n.4**, 1975. Imagem do catálogo da individual na Galeria Arte Global em julho de 1975 404
Fig.406 – Maria do Carmo Secco. **Cidades,** 1972 405
Fig.407 – Maria do Carmo Secco. **Mapa Vermelho**, 1975 406
Fig.408 – Maria do Carmo Secco. **S/Título**, 1977 407
Fig.409 – Maria do Carmo Secco. **S/Título**, 1977 407
Fig.410 – Agnes Denes. **4.000BC**, 1973 407
Fig.411 – Agnes Denes. **Isometric Systems in Isotropic Space - Map Projections: The Snail**, 1978 407
Fig.412 – Maria do Carmo Secco. **A Casa Do Homem**, 1978 408

Tabula

"My art has no gender" is a commom statement. Of course art has no gender, but artists do. We are only now recognizing that those "stereotypes", those emphases on female experience, are positive, not negative.
Lucy Lippard. The Pink Glass Swan, p. 83

« Perturbation, ma sœur» C'est sous le signe de la perturbation que ce numéro se présente.
Simone de Beauvoir. Les femmes s'entêtent, p. 11

No ano de 1979, o historiador da arte Horst Waldemar Janson, autor do clássico "História Geral da Arte" (com primeira edição em 1962, e ainda hoje utilizado como uma das principais referências na historiografia da arte), concedeu entrevista à artista e professora Eleanor Dickinson, que realizava uma pesquisa sobre os meandros de gênero e discriminação no sistema das artes[1]. Ao ser indagado pela jovem entrevistadora sobre o motivo pelo qual não havia nenhuma mulher artista no famoso compêndio[2], o historiador, de forma polida mas paternalista, respondeu que jamais encontrara uma mulher artista importante o suficiente para ser incluída em uma publicação sobre história da arte. Dickinson ainda insistira na indagação

---

[1] Por sistema das artes, entende-se aqui o complexo de instituições, agentes e processos que constituem e viabilizam a existência do objeto artístico, sua produção e circulação. Para mais dados, vale verificar as referências abaixo:
The structure of the field of cultural production is based on two fundamental and quite different oppositions: first, the opposition between the sub-field of restricted production and the sub-field of large-scale production, i.e. between two economies...; and secondly, the opposition within the sub-field of restricted production, between the consecrated avant-garde and the avant-garde, the established figures and the newcomers...
BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press. 1993, p. 53.
MOULIN, Raymonde. *L'artiste l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 2009.
E ainda, sobre a figura do artista, George Dickie afirma que trata-se de: *a person who participates with understanding in the making of a work of art*. Sobre a obra de arte: *A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an art world public.* Sobre a definição de público: *A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them', and 'The art world is the totality of all art world systems*. E sobre o sistema das artes: *An art world system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an art world public*.
DICKIE, George. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven Press, 1984, pp. 80-82.

[2] Após seu falecimento em 1982, seu filho Anthony, atual gestor da obra, incluiu algumas mulheres artistas no compêndio, após inúmeras reclamações do movimento feminista estadunidense.
SALOMON, Nanette. "On the Impossibility of Salomon in the Classroom". In: STEINBERG, Michael P., BOHM-DUCHEN, Monica. (Org.) *Reading Charlotte Salomon*. EUA: Cornell University Press, 2006, p. 214.

perguntando então o que ele considerava como "importante". E eis a resposta de Janson: "The works that I have put in the book are representative of achievements of the imagination, let us say, that have one way or another changed the history of art. Now, I have yet to hear a convincing case made for the claim that Mary Cassat has changed the history of art". [3]

A resposta de Janson sintetiza em poucas palavras parte do desafio que é estabelecer uma revisão histórica e uma análise crítica da disciplina fundadora e reificadora de mitos do sistema artístico, principalmente sobre uma perspectiva de gênero e intersecção, pois a episteme já sedimentada da área ignora muitas das vezes as condições materiais e estruturais de formação do campo e seus agentes. A historiadora feminista da arte Griselda Pollock explicita que: "art its inevitably shaped and limited by the kind of society which produces it; but its particular features are not caused by economic structures or organization. They offer some of the conditions of the practice".[4]

Na obra e na metodologia de Janson, mas também em Gombrich[5], Argan e Vasari, com suas devidas particularidades, opera-se com uma lógica de validação e qualificação dos trabalhos de arte com base em conceitos como inovação, influência, ruptura e genialidade. Tais diretrizes intencionam abarcar o mais relevante e significativo da produção artística, ainda sobre uma perspectiva hegeliana de história, ou seja, com movimentos de ascendência e descendência das produções, onde as obras seriam sintoma dos níveis de civilidade e elevação espiritual e/ou intelectual de seus produtores, e a forma uma quase entidade independente do contexto.

Com a utilização desses parâmetros – ditos universais, isentos, e envoltos por uma maquiavélica neutralidade – chegou-se à constituição de um cânone artístico onde os protagonistas são em larga maioria homens brancos, detentores de uma sacrossanta genialidade, e de energia, força, intensidade e vontade criativa.

---

[3] DICKINSON, Eleanor. "Sexist Texts Boycotted". In: *Women Artists News*, 5, no. 4, September/October, 1979, p. 12.

[4] POLLOCK, Griselda. "Vision, voice and power". In: *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. UK: Routledge, 2003, p. 41.

[5] Eis o fragmento de Gombrich onde é possível verificar vestígios de sua mirada misógina:
An accurate picture of the public response to their new art is typified in a 1876 weekly publication:
The rue le Peletier is a road of disasters. After the fire at the Opera, there is now yet another disaster there. An exhibition has just been opened at Durand-Ruel (N.B.: an art dealership) which allegedly contains paintings. I enter and my horrified eyes behold something terrible. Five or six lunatics, among them a woman, have joined together and exhibited their works. I have seen people rock with laughter in front of these pictures, but my heart bled when I saw them. These would-be artists call themselves revolutionaries, "Impressionists". They take a piece of canvas, color and brush, daub a few patches of paint on it at random, and sign the whole thing with their name. It is a delusion of the same kind as if the inmates of Bedlam picked up stones from the wayside and imagined they had found diamonds.
GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*. Londres: Phaidon Press, 1995.

O que se omite no uso desses critérios, que funcionam mais como dispositivos de exclusão do que inclusão, e os quais são dados como fundamentos verídicos e mesmo intocáveis para a própria existência da disciplina, é sua limitação no que tange à capacidade de estabelecer conexões, e mesmo contradições, com outras produções poéticas, realizadas por outros agentes, e mesmo em estabelecer possibilidades outras de potência da criação artístico-poético – pois a natureza do cânone opera pela lógica da limitação, do cerceamento classificatório, e não da expansão de campos e torções narrativas. De certo modo, ocorre uma planificação das tábuas[6] da história da arte, onde as mulheres, e qualquer outro sujeito distante do espectro de pertencimento aos parâmetros de genialidade, são linchados de sua superfície[7], desqualificados via adjetivos como amadorismo, ingenuidade e baixa-qualidade da produção.

Fig.01 – Capa da revista americana **Artnews** de janeiro de 1971, com edição especial sobre arte e feminismo.

---

[6] *TÁBUA (lat. Tabula; in. Tahle, fr. Tahle, ai. 1'afel; it. Tavola). Esse termo foi várias vezes usado para indicar a apresentação organizada ou sistemático de conceitos. Os antigos falavam das iahulae logicae, que era a apresentação hierárquica de conceitos dispostos segundo a maior generalidade: a árvore de Porfírio (v.) é a mais conhecida dessas tábuas. No mesmo sentido, denominavam T. os conjuntos de normas morais ou jurídicas (a lei das 12 tábuas, as T. de Moisés).*
ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 947.

[7] *TÁBUA RASA (gr. nivat, àypacptíç; lat. Tabula rasa). Expressão que indicou, às vezes, a condição da alma antes cia aquisição dos conhecimentos. Essa expressão nasce cia comparação cio processo de aquisição de conhecimentos com o processo de impressão de sinais ou letras sobre tabuinhas cobertas cie cera ou cie escrita sobre página.*
Idem.

Tal constatação não se dá inicialmente com a entrevista de Janson para Dickinson, mas já fora explicitada em 1971 no artigo da historiadora da arte Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", publicado na revista "ArtNews"[8], e que inaugura todo um campo de pesquisa e crítica sobre os sistema das artes e suas relações com as problemáticas de gênero.

No artigo, Nochlin, especialista em século XIX, disseca as estruturas formadoras do meio artístico, a partir de uma perspectiva sociológico-marxista. Efetuando um jogo dialético de rearranjo das perguntas, ela apresenta o perfil socioeconômico dos artistas, suas relações pessoais, e suas possibilidades de formação e trânsito no circuito artístico, considerando toda a especifidade dos casos femininos, sua condição de excepcionalidade em um meio pautado por "gênios", e suas ações inovadoras e abruptas, deixando de modo evidente que o problema não reside em alguma misteriosa condição existencial feminina, ou negra, ou latina, ou asiática, para a exclusão desses sujeitos no grande cânone das artes, mas sim o próprio jogo operativo desse cânone.

Grosso modo, Nochlin deixa claro que é preciso fazer as perguntas certas para desvendar os meandros sociais das artes, a fim de desestruturar os silenciamentos, pois:

> The question "Why have there been no great women artists?" is simply the top tenth of an iceberg of misinterpretation and misconception; beneath lies a vast dark bulk of shaky idées reçues about the nature of art and its situational concomitants, about the nature of human abilities in general and of human excellence in particular, and the role that the social order plays in all of this. While the "woman problem" as such may be a pseudo-issue, the misconceptions involved in the question "Why have there been no great women artists?" points to major areas of intellectual obfuscation beyond the specific political and ideological issues involved in the subjection of women. Basic to the question are many naïve, distorted, uncritical assumptions about the making of art in general, as well as the making of great art.[9]

Assim, os vetos às aulas de nu artístico, os essencialismos estéticos atribuídos a uma arte de mulheres, os mitos de genialidade e talento natural e a estratificação social, sexual e racial amplamente sedimentadas nas estruturas das instituições norteiam as exclusões e possibilidades de uma mulher, ou qualquer outro sujeito fora do espectro da genialidade, de deslocar-se das expectativas sociais atribuídas a seu gênero, tornar-se artista e adentrar aos jogos de validação e circulação de seu trabalho em um campo majoritariamente de dominação masculina e europeia – mesmo em épocas ditas progressivas e libertárias, de intensos combates e disputas políticas, como o período aqui estudado (os anos 60 e 70).

Ocorre que a sedimentação de regimentos do cânone da história da arte é evento ainda em progresso e reverberação, principalmente em situações onde a constituição da

---

[8] NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" In: *ArtNews*, janeiro de 1971, p.22.
[9] Idem In: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays.* EUA: Westview Press, 1988, p. 154.

disciplina é relativamente recente e mesmo frágil, devido a sua dependência institucional e econômica do sistema das artes, que é o caso do contexto brasileiro, onde ainda nos encontramos em meio à esforços mais de construção que de desconstrução, mas também de qualquer outro território distante dos grandes centros culturais e econômicos.

Situada nos meandros da região toscana no período renascentista, a "origem" da disciplina de história da arte é também território de disputa narrativa, como é possível verificar em um olhar mais atento, mas bastante breve devido à natureza dessa pesquisa, no percurso de informações aglutinadas por Germain Bazin[10], onde, se por um lado ocorre uma afirmação de Giorgio Vasari como "pai fundador" dos impulsos de narração dos feitos de grandes artistas, há o indiciamento de outros agentes contemporâneos – e mesmo anteriores – ao autor florentino nessa prática, o que permite na leitura monográfica de Bazin a constituição de um espírito de época, no que tange os ímpetos de registro e captura narrativa das vidas para a elaboração de uma memória histórica e oficial. Mas atentemos que "Vasari não escreveu a história da arte, mas o romance da história da arte. Seria comparável a Michelet se este, mais perto de nós, não tivesse apesar de tudo mais preocupação com a realidade dos fatos que invoca, o que não o impede de deixar de lado aqueles que não servem ao seu discurso".[11]

A ponderação de Bazin reflete justamente um dos problemas fundamentais, e obviamente de fundação, da disciplina: seu caráter seletivo e de construção dos preceitos e das memórias do setor. Mesmo com o advento de metodologias, protocolos e procedimentos supostamente mais próximos das ditas "ciências duras", portanto menos propensas às seletivas afetivas e poéticas, como a disciplina de arqueologia com figuras como Winckelmann[12] e seu doutrinatismo direcionado para uma cultura grega pré-selecionada[13], e mesmo o dito pragmatismo da escola de Viena[14] com sua recusa do kantismo e materialismo hegeliano em prol de uma suposta independência da disciplina, não há uma percepção autocritica da área quanto à sua postura de fundação das verdades artísticas – muito pelo contrário, há certo recrudecimento da disciplina nesse quesito, potencializada por seus vínculos com um tipo específico de discurso estético, se considerarmos aqui Panofsky[15] e seu neokantismo, e mesmo Argan com a revitalização da percepção hegeliana de história. A historiadora americana Nannette Salomon complementa a questão da influência de Vasari no

---

[10] BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
[11] Idem, p. 31 e 32.
[12] WINCKELMANN. Johann Joachim. *History of the art of Antiquity*. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.
[13] SÜSSEKIND, Pedro. "A Grécia de Winckelmann". In: *Kriterion* vol.49 no.117 Belo Horizonte, 2008.
[14] SHAPIRO, Meyer. "Reviews. The New Viennese School". In: *Art Bulletin* Vol 18 No 2, pp. 258-265.
[15] PANOFSKY, Erwin. *Estudos iconológicos. Temas humanistas na arte do Renascimento*. Tradução de Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1989.

estabelecimento dos critérios de validação dos grandes nomes da disciplina da seguinte maneira, principalmente em autores do século XVII:

> Between Vasari´s Lives and Janson´s History of Art, many variations of art history were written. Yet, despite the many versions produced by art historians of different nationalities at different times, fundamental constants can be discerned. We can attribute these constants to the unchallenged influence of Vasari, the orthodox source to whom writers returned again and again. While Venetian, French, and Dutch art histories featured their own artists, they all adhered strongly to Vasari´s structural prototype and maintained his classical bias. Vasari´s structure itself took on canonical status. This characteristic structure emphasizes individual contributions, fixes the terms of a generational and stylistic development of the history of art, and provides standards for aesthetic judgments along classical lines. This structure is repeated in the art historical writing of Janson and most other contributors to this genre in the intervening four centuries. The project of the early art histories served nationalistic motives. Yet, clearly, more was at stake – that is, maintaining the control of culture for a privileged few… Significantly, despite the tendency of art historians in the late seventeenth century to amplify their texts by adding artists of different nationalities, they systematically eroded and finally erased the presence of women.[16]

Será preciso, portanto, o transcorrer do período moderno e o advento de uma crítica como a foucaultiana, para que as ciências em sua quase totalidade, o que inclui a história da arte, adquiram um senso de limitação e obsolência quanto às pretensões universalistas de discurso – e isso em concomitância à uma "infiltração" da literatura marxista no campo, tendo Meyer Schapiro[17], Baxandall[18] e T.J. Clark[19] como figuras representativas de outra mirada para o campo. No entanto, mesmo com essas outras torções discursivas e metodológicas, a prática de invisibilidade das agentes mulheres permaneceu como item não contemplado pelos pesquisadores – pelo menos até o advento do artigo bombástico de Nochlin já aqui citado, onde utilizando a mesma metodologia marxista de lida com o objeto e campo artístico, já tornada hegemônica no cenário americano, a autora evidencia outros critérios de exclusão do setor e o respectivo padrão de desigualdade de gênero no meio das artes, algo também desenvolvido por Griselda Pollock e Lea Vergine com referenciais específicos.

Vale notar que, se Nochlin segue por uma análise de embasamento social e marxista, a fim de elucidar as tramas e critérios de relações no sistema das artes com suas metodologias de inclusão e exclusão, tendo Vergine, mas também Lucy Lippard como índices de desdobramento desses desvelamentos – e Vergine com as investigações sobre a *body art*, e a mostra em solo italiano "L' altra metà dell'avanguardia, 1910-1940" em 1980[20], e Lippard com a "militância" na crítica de arte americana, em que visava como uma das pautas de luta,

---

[16] SALOMON, Nanette. "The Art Historical Canon: Sins of Omission". In: PREZIOSI, Donald. (Org.) *The Art of Art History: A critical anthology*. New York: Oxford University Press, 1998, p. 349.
[17] SCHAPIRO, Meyer*. Impressionismo: reflexões e percepções.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
[18] BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
[19] CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
[20] VERGINE, Lea. *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*. Milano: Editore Gabriele Mazzotta, 1980.

a inclusão feminina no mercado de artes[21] – ocorre que é Griselda Pollock quem elabora um aparato crítico epistemológico sobre a disciplina da história da arte, inclusive apontando as limitações da abordagem de Nochlin, (para Pollock, é inadmissível a corroboração de um sistema que se mostra falho em sua estrutura, sem que haja uma postura crítica sobre seus mecanismos e eventual ação de mudança das engrenagens).

Dito isso, o paradigma de análise feminista da historiografia da arte brasileira proposto aqui com referencial de estudo dos investimentos de Pollock na área, não implica a mera inclusão de nomes no cânone das artes como metodologia de torção do cânone, apesar de tal ação desencadear deslocamentos, dos já sedimentados critérios de legitimização das práticas artísticas. Tal prática é insuficiente para compreender e afrontar os jogos de invisibilidade e obscurecimento em que se encontram a produção artística de autores não brancos, não europeus e não designados ao gênero masculino.

É preciso adentrar a esfera da subjetivação, essa prática tortuosa e infindável do devir, e suas respectivas reverberações no mundo da vida, para rearranjar leituras, interpretações e recepções dessas obras. Pollock aliás indaga, a partir de sua experiência na academia britânica: *In art history we have documented women´s artistic activity and repeatedly exposed the prejudice which refused to acknowledge women´s participation in culture. But has it had any real effect?* [22]

Em mais de 30 anos de atuação como docente, crítica de arte e curadora, com enfoque nas questões de gênero, Pollock salienta que, apesar das inserções, investigações e apontamentos críticos, estruturalmente pouco se modificou dos procedimentos e critérios de criação e oficialização do fenômeno artístico, pelo menos no que tange às posturas críticas de revisionismo, reivindicadas desde a década de 1960.

Expandir o cânone, sem questionar sua estrutura, pode então desencadear uma mera reificação de valores e critérios que possuem conteúdo e metodologia profundamente comprometidos com sua contingência, ou seja, favorecem, de modo contínuo e exclusivo, uma parcela específica da sociedade, através de séculos de privilégio social. Pollock continua

---

[21] *The great danger of the current situation in America (presumably less so in Europe, where the women artist´s movement is just beginning) is that this barrier will be accepted, that women artists will be content with a "piece of the pie" so long dominated by men, satisfied with the newfound luxury of greater representation in museums and galleries (though not yet in teaching jobs, not yet in the history books) rather than continuing to explore alternatives…*
The pie so eagerly sought after is, after all, neither big nor tasty enough to satisfy all appetites. The pie, in fact, can be seen to be poisonous.
LIPPARD, Lucy. "The Women artist´s movement – what next?" In: LIPPARD, Lucy. *The pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art.* New York: The New Press, 1995, p. 80-81.
[22] POLLOCK, Griselda. *Op cit*, 2003, p. 12.

argumentando que: *feminist interventions demand recognition of gender power relations, making visible the mechanisms of male power, the social construction of sexual difference and the role of cultural representations in that construction*. [23]

Para tanto, Pollock atenta para duas condições de risco nessa atuação político-cultural: ou a uma "guetização" dos estudos feministas em História da Arte, algo que infelizmente se sucede nos meios acadêmicos não apenas nacionais, ou posturas adulatórias e paternalistas sobre a produção de mulheres, negros, homossexuais, latinos, orientais, etc[24], que em nada contribuem para a torção das estruturas devido a ausência de agenciamento, e apenas fomentam uma inserção consumista pelo voraz mercado de arte – um arregimentamento para o capital que esvazia as possibilidades críticas dessas produções. Como opção metodológica, mas acima de tudo, como postura de combate epistemológico, a autora afirma que os estudos de gênero na arte:

> (…) it implies a shift from the narrowly bounded spaces of art history as a disciplinary formation into an emergent and oppositional signifying space we call the women´s movement which is not a place apart but a movement across the fields of discourse and its institutional bases, across the texts of culture and its psychic foundations.[25]

Assim, é preciso focar nos jogos de linguagem[26] que elencam e qualificam adjetivos normatizantes, nos valores atribuídos à essa linguagem, nas qualidades elencadas e formas valorizadas da produção artística, e nas particularidades das contingências dos processos de subjetivação, para se compreender e mesmo modificar as grandes narrativas fundadoras de verdade – e atenção que a instauração dessa crise, apontada como condição limite de mundos em Lyotard[27], não opera sobre a égide de uma tragédia inevitável, mas sim de enfrentamento epistemológico, uma "insurreição de saberes dominados" como aponta Foucault ao discorrer

---

[23] POLLOCK, Griselda. *Op cit*, 2003, p. 20.

[24] POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art histories*. Oxford: Routledge, 1999, p. XIV.

[25] Idem, p. 26.

[26] Os jogos de linguagem na perspectiva lyotariana constituem o estabelecimento de um contrato social para a manutenção das estruturas sociais:

... desde antes do seu nascimento, haja vista o nome que lhe é dado, a criança humana já é colocada como referente da história contada por aqueles que a cercam e em relação à qual ela terá mais tarde de se deslocar. Ou mais simplesmente ainda: a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga: esta questão já é assim o vínculo social.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Correia Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 29

[27] *Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde, seus atores (functeurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas sui generis. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.*

Idem, p. 16.

sobre a genealogia[28] como metodologia de torção da episteme, pois "trata–se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá–los, hierarquizá–los, ordená–los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns."[29]

Desse modo, faz-se uso aqui dos indicativos metodológicos de Pollock e de Foucault para esgarçar a estrutura do campo e assim efetuar uma torção que faça saltar nomes, obras e ações, historicamente obliterados pelos jogos de invisibilidade, mas que permitem, no entanto, indiciar o atravessamento dos feminismos na produção e na vivência das artistas que serão aqui abordadas.

A partir do debruçamento em arquivos públicos e privados, os quais forneceram efemérides, *clippings* de jornal com notas críticas, além de folders e catálogos expositivos de época, foi possível verificar a extensão (mas ainda não a totalidade do mecanismo, já que tal pesquisa possui um recorte temporal e geográfico específico) dessa exclusão dos nomes femininos na narrativa historiográfica da arte no Brasil, a partir de uma perspectiva crítica de gênero, e visando a uma análise, e respectiva crítica, das estruturas de fundação dessas narrativas – problemática essa agravada ainda mais em nosso contexto por aspectos regionais, raciais e econômicos.

Uma leitura objetiva das listas de artistas participantes em exposições coletivas e salões de arte, mas também em listas de exposições individuais em museus e galerias, permite a latente percepção de uma larga participação de artistas mulheres no circuito, oriundas ou residentes, mesmo que temporariamente, nas zonas de maior desenvolvimento econômico da época (Rio de Janeiro e São Paulo), já que para a consolidação da carreira artística, ou habitava-se os espaços de circulação e exibição permanentemente, a fim de integrar as redes de troca e produção, na época ainda sedimentadas nos Salões de Arte, ou estabelecia-se um "nome", uma reputação artística, em condição permissível de deslocamento geográfico das grandes capitais culturais – algo que demanda ainda hoje tempo e boa articulação política.

Assim, Regina Vater, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Gretta Sarfatty, Letícia Parente, Amelia Toledo, Nelly Gutmacher, Vera Chaves Barcellos, Monica Barki, Anna Bella Geiger, Odila Ferraz, Maria Lidia Magliani, Jeannette Priolli, Sônia von Bruschy, Vilma Pasqualini, Teresa Nazar, Pietrina Checcacci, Terezinha Soares, Mona Gorovitz,

---

[28] *A genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná–los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico.*
FOUCAULT, Michel. "Genealogia e Poder. Curso do Collège de France, 7 de janeiro de 1976". In: MACHADO, Roberto. (Org.) *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 97

[29] Idem.

Judith Lauand, Yolanda Freire, Maria do Carmo Secco, Wilma Martins, Wanda Pimentel, Cybéle Varela, Gilda Vogt e Theresa Simões, além das incontornáveis Lygias: Clark e Pape, são aqui analisadas à luz do feminismo como crítica cultural[30] e em seus atravessamentos de crises, a fim de evidenciar a existência de um panorama de atuação e negociação feminina no campo das artes.

O processo de consolidação dos nomes integrantes dessa lista se deu tanto pela pertinência das produções que permitiam leituras de indiciamento dos atravessamentos feministas, quanto pela presença e circulação dessas agentes nos cenários culturais das cidades de São Paulo e Rio Janeiro no período aqui estudado.

É prudente ainda salientar que, nessa seletiva de nomes, com um recorte histórico bastante específico, foi dada ênfase à pintura figurativa, fotografia, e vídeo, preterindo-se assim uma importante produção de gravuristas mulheres, escultoras e pintoras geométrico-abstratas. Tal recorte ocorre pela profunda conexão das três primeiras linguagens citadas com as investigações estéticas da época, no caso, a Nova Figuração e as vertentes conceitualistas da América Latina, e sua mais fácil aproximação às problemáticas feministas aqui abordadas. A gravura, pela complexidade e abrangência de seu campo, assim como a escultura, mereceriam um estudo à parte, ainda mais considerando o forte impacto da primeira área no cenário brasileiro moderno. E o mesmo se sucedendo com às investigações da abstração e da prática escultórica.

Observe-se também que esse recorte é apenas um fragmento da quantidade considerável de mulheres artistas com participações em salões, mostras, concursos e matriculadas em cursos e ateliês livres de arte, em mais de dois séculos de sistematização das artes no Brasil – outros nomes poderiam ser incluídos, oriundos de outras regiões e períodos, mas isso demandaria mais tempo de pesquisa e talvez outras abordagens críticas.

Ao longo dessa pesquisa, foi possível verificar a presença constante de artistas mulheres atuantes no circuito artístico das principais cidades de circulação econômica e cultural do periodo, articuladas plasticamente nas vertentes da figuração, abstração, escultura, pintura, gravura, mídias experimentais e demais campos de atuação artística, mas que ainda hoje permanecem ausentes nas reconstituições de época, publicações especializadas e mostras artísticas, ora sobre a justificativa de uma produção menor e derivativa das grandes correntes estético-artísticas, ora sobre a égide de relações pessoais restritivas para sua circulação e análise – a menos que, em uma manobra estratégia de inserção profissional e de

[30] HOLANDA, Heloisa Buarque. (Org. e Introdução). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura.* Rio de janeiro: Rocco, 1994.

sobrevivência, trabalhassem com linguagens já institucionalizadas e validadas pela crítica, ou integrassem círculos de acesso e exercício às relação de poder, ambas situações que facilitam o trânsito e as negociações de existência.

Finalmente, cabe ressaltar que essas artistas são geralmente integrantes de um extrato social nomeado como "classe média", o que implica tanto um acesso a espaços de formação cultural quanto de trânsito e flutuação econômica e social. Sendo então integrantes desse espectro específico de classe, chama a atenção também a predominância de artistas brancas, um indicativo dos jogos de interdição e invisibilidade racial no meio – corroboramos esse argumento com o fato de que, no levantamento aqui efetuado, foi encontrada até o momento apenas uma artista negra ativa nessa rede de circulação, a qual chegou tardiamente ao recorte geográfico aqui perpetrado, mas que merece análise: Maria Lídia Magliani.

Essas particularidades do extrato social das artistas oferecem certos indicativos de investigação para pensar tanto suas escolhas estéticas quanto pessoais, mas também o atravessamento de valores e critérios balizadores do meio artístico, além dos pressupostos e proposições estéticas, e que ajudam a colcocar em xeque os critérios de valoração e desqualificação conclamados como universais e isentos de índices sociais.

Assim, vale salientar nesse momento já avançado da introdução, que a estrutura dessa tese segue por três eixos (capítulos) de organização das obras e trajetórias, vínculados à temas já "clássicos" dos movimentos feministas: os processos de subjetivação, as questões de manifestação do desejo e a dicotomia público/privado, antecedidos por essa breve contextualização do período no campo das artes e do feminismo (ressalto aqui o "breve", pois a opção dessa pesquisa por uma panorama descarta a necessidade de um maior aprofundamento no contexto, justamente por se tratar de um período já contemplado por estudos e investigações acadêmicas).

Embora tais eixos temáticos possam indicar uma condição essencialista e de *guetto* na produção dessas artistas mulheres, pois faz uso direto das sedimentações sociais do que se entende por feminino na época, argumento que tal estratégia intenciona apontar justamente, ainda que sem aprofundamentos maiores, uma clivagem de valorização de tais tópicos da cultura dita feminina dentro dos sistemas das artes, ou seja, a rejeição sistemática desses temas e métodos de trabalho quando efetuados por artistas mulheres, e a aplicação de uma "etiqueta revolucionária" e disruptiva quando orquestrados por artistas homens.

Ainda sobre a estrutura de organização da tese, apesar da disponibilidade de outras opções de arranjo, como a cronológica, recorte regional, de locais de formação ou mesmo atuação, creio que a disposição das obras e trajetórias dentro desses eixos temáticos de raiz

feminista opera como um reforço de indiciamento dos tópicos aqui abordados, numa evidente tentativa de afirmar, mesmo que pela exaustão, tanto a existência desses problemas na produção dessas gerações, quanto para asseverar a presença, a atuação e a existência dessas agentes no sistema – postura essa próxima às estratégias de Whitney Chadwick ao tentar demonstrar a evidente presença de mulheres artistas na área artística, e em estabelecer outros territórios de atuação crítica no campo, ainda que em caráter enciclopédico[31], e também do projeto curatorial recente de Giunta e Fajardo-Hill[32] sobre mulheres artistas latino-americanas.

Mas no que tange à disciplina de história da arte no contexto brasileiro, apesar dos estudos históricos de caráter cronológico e crítico sobre a área ainda estarem em percurso de produção[33], é possível perceber os ruídos das posturas ditas canônicas ao longo da história da disciplina. Se tomarmos como referência para a inserção da prática historiográfica da arte no Brasil, o meio acadêmico, é a figura de Walter Zanini[34] que adquire o patamar de percursor das pesquisas da disciplina, e mesmo de formação na leva de pesquisadores comprometidos com a constituição de uma memória do setor – atentemos aqui que a prática de história da arte até então mesclava-se ao ofício da crítica, colecionismo e mesmo da prática artística, se consideramos figuras como Alfredo Galvão[35], Pietro Maria Bardi[36] e Mario de Andrade[37] para

---

[31] No prefácio da quarta edição do livro "Women, art and society", a autora explicita:
Cultural theory, cultural politics, and cultural activism onform much contemporary feminism. The gradual integration of women´s historical production with recent theoretical developments has been aided by a growing body of literature concerned with the construction and by a growing body of literature concerned with the construction and intersection of gender, class, race, ethnicity, and sexual orientation. As a result, a reexamination has occurred of the woman artist´s relationship to dominant modes of production and representation. Issues of women´s desire and sexual pleasure, and the situating of the feminine as mythic and historically specific, are now beginning to be explored, as is the defining of female pleasures that are not exclusively dependent on the positioning of woman as visual spectacle.
This book is intended to provide a general introduction to the history of women´s involvement in the visual arts… It seeks also to identify major issues and new directions in research that might enrich the historical study of women artists and to summarize the work which has been done to date.
CHADWICK, Whitney. *Womem, art and society*. 4a edition. London: Thames &Hudson, 2007, p. 14.

[32] Trata-se aqui da exposição Radical Women, que efetua também um panorama da presença de artistas mulheres no território latino-americano, e que faz uso também das pautas do movimento feminista como eixo curatorial.
FAJARDO-HILL, Cecilia. GIUNTA, Andrea. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Prestel, 2017

[33] MARQUES, Luiz. MATTOS, Claudia. ZIELINSKY, Mônica e CONDURU, Roberto. « Existe uma arte brasileira? » In: *Perspective,* n.2, 2013, online em 30 setembro de 2014.
Acesso em: 21 março 2018. Disponível em: http://journals.openedition.org/perspective/5543
COUTO, Maria de Fátima Morethy. A "nova objetividade brasileira" e a historiografia da arte no Brasil. In*: Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos.* São Leopoldo: Unisinos, 2007. CD-ROM.

[34] ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983; 2 v. e FREIRE, Maria Cristina Machado*. Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013.

[35] TERRA, Carlos Gonçalves. "Alfredo Galvão e a Escola de Belas Artes". In: *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA – 2002*.
Acesso em: 21 de março de 2018. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto13.pdf

[36] BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

[37] ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

citar alguns, deixando assim de lado uma especifidade da disciplina e sua metodologia, a ponto de que, até a década de 80, quando intencionava-se obter uma formação oficial e institucional na área, era preciso procurar instituições estrangeiras, especialmente para o nível de pós-graduação – e o caso de Walter Zanini[38] é paradigmático disso.

Os embrenhamentos da solidificação do campo em território tupiniquim, se por um lado justificaram alguns temas de longo atravessamento na área, como a busca por uma identidade nacional, em concomitância aos enfrentamentos formais que permitiriam uma conexão da produção local com o circuito internacional, por outro, salientam também a repetição de vícios sucedidos em outros territórios, como a busca por uma especifidade vocabular muitas vezes desconectada com as contingências de formação do campo, ou mesmo a institucionalização de tipos heróicos nas narrativas.

E, se por um lado temos figuras femininas icônicas na história da arte brasileira, seja na condição de "fundadoras" como Tarsila e Anita, seja no papel de disruptoras de sentido, se considerarmos a dupla de Lygias, Clark e Pape, é preciso fazer atenção que ainda na produção bibliográfica e crítica[39], ocorre uma obliteração das agentes mulheres em detrimento de um enaltecimento de artistas homens, muito devido à um ranço do setor em relação ao feminismo, ou qualquer produção artística de caráter mais militante que formalista.

No período aqui estudado, as décadas de 60/70 no Brasil, contexto de espraiamento do regime ditatorial em concomitância às mudanças comportamentais e culturais, na bibliografia de história da arte que abarca tal período, nos escritos no calor do momento até compilações posteriores, e mesmo as publicações revisionistas, sucede uma prevalência do protagonismo masculino no setor, e quando não ausência, uma depreciação das artistas mulheres como integrantes de grupos, ações coletivas e mesmo protagonistas de eventos no mundo das artes – os "revolucionários", "desbravadores" e "inovadores" do setor são os homens, e as "esforçadas", "anedóticas" e "inusitadas" as mulheres.

Tomemos alguns exemplos corridos, já que não é intenção dessa pesquisa uma dissertação específica nesse quesito, e sendo que demais apontamentos seguirão ao longo do

---

[38] Walter Zanini tinha graduação em Humanidades pela Universidade de Paris VIII em 1956 e Doutorado pela mesma instituição em 1961 na área de Fundamentos da Crítica de Arte.

[39] *Em 1977, a crítica Sheila Leirner realizou uma enquete sobre se existe uma arte especificadamente feminina. Em minhas respostas declarei que, na verdade, o que me parece de fato existir é uma soma de características do feminino em arte. Algumas artistas deixam transparecer esse caráter feminino, outras não. Esse "feminino", para mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora da vida e, por essa mesma razão, vinculada à natureza mais que seu companheiro homem, delicadeza está implícita no seu trato com a fragilidade do filho recém-nascido de seu corpo, e ao qual ela protegerá por toda vida.*
AMARAL, Aracy. "A mulher nas artes". In: *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005), V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 225

texto em concomitância a argumentação das artistas. Nos levantamentos e explanações sobre as participações e agenciamentos em exposições coletivas icônicas para o período, apesar da presença, ora pontual ora maciça, de artistas mulheres, são os artistas homens os indicados como relevantes nas ações, e são suas obras e trajetórias posteriores as relevantes para as narrativas. Fernanda Lopes[40] ao discorrer, atenta e dedicadamente, sobre a Experiência REX, mas também a respeito da Escola Brasil, não aborda Mona Gorovitz e Gilda Vogt, ocorrendo o mesmo com os ensaios de Valladão[41] – seriam elas apenas "namoradas" dos integrantes ou pupilas dos mestres sem merecimento de análise? Arthur Freitas em seu livro "Arte de Guerrilha"[42] não insere qualquer artista mulher no movimento de resistência político-poética, restringindo-se a citar *en passant* Theresa Simões, e ocorrendo o mesmo com a publicação anterior de Claudia Calirman[43] sob o mesmo tema – seria Theresa e as demais artistas dessa geração não radicais o suficiente para o conceito de arte de guerrilha? Os autores e teóricos do movimento concretista tendem a "esquecer" Judith Lauand como integrante do grupo, pelo menos até recentemente[44] – seria ela pouco racional e objetiva para os preceitos do movimento? Nas ações de vanguarda articuladas e engendradas pelo crítico Frederico Morais, inclusive o principal crítico da época a discorrer sobre feminismo na arte brasileira, Odila Ferraz não ocupa a mesma condição de importância que seu parceiro na época, o artista Luiz Alphonsus – seria ela menos propositora e provocadora que seu namorado? E o mesmo ocorrendo nas produções de vertente figurativa e pop, como Maiolino, Maria do Carmo Secco, Teresinha Soares e Tereza Nazar, Cybèle Varela e Wanda Pimentel: seus colegas homens são os que obtêm repercussão midiática e debruçamento crítico na constituição da narrativa historiográfica – seriam elas menos engajadas com as elucubrações do cotidiano e da cultura de massa?[45] Sobre quais critérios são estabelecidos os desníveis historiográficos e críticos na constituição dessas narrativas e do lugar de importância desses artistas no sistema?

A resposta para essas indagações não reside em concepções de qualidade ou de genialidade, pelo menos segundo as perspectivas tradicionais da história da arte, pois essas

---

[40] LOPES, Fernanda. *A experiência Rex. Éramos todos o time do Rei*. São Paulo, Alameda, 2009.
[41] MATTOS, C. V. *Entre Quadros e Esculturas. Wesley e os fundadores da Escola Brasil*. 1. ed. Sao Paulo: Discurso Editorial, 1997.
[42] FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2014.
[43] CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles.* USA: Duke University Press Books, 2012.
[44] A partir do trabalho curatorial de Celso Fioravante, Lauand teve mostras individuais históricas que a reconfigurou dentro do movimento, a ponto de gerar interesse internacional em sua produção.
[45] Tomemos como exemplo bastante recente a exposição "Entre Construção e Apropriação. Antonio Dias, Geraldo de Barros, Rubens Gerchman nos anos 60", no Sesc Pinheiros de São Paulo, entre 05 de abril e 03 de junho de 2018, com curadoria de João Bandeira, onde novamente apenas os nomes masculinos são apresentados como percursores das questões estéticas e políticas.

categoriais de análise são anacrônicas para se compreender as (não) sutilezas das inclusões e exclusões do campo e mesmo as flutuações de "gosto", "estilo" e "problemas" do meio artístico. Aqui, para se iniciar um outro desenho do campo, demanda-se uma torção narrativa, e mesmo metodológica na disciplina, a fim de espremer essas presenças das tramas históricas – algo que tem sido realizado por uma série de pesquisadoras, não apenas em território estrangeiro.

Tomemos nesse primeiro momento alguns referenciais de estudo a respeito para balizar essa assertiva. Das pesquisadoras comprometidas com um debruçamento crítico feminista no campo das artes, podemos citar as produções de Ana Paula Cavalcanti Simioni[46] e Luana Tvardovskas[47] como primeiros investimentos historiográficos no tema. Enquanto Simioni opera sobre a égide dos estudos bourdieanos, interessando-se pelas figuras da modernidade brasileira e as relações imbrincadas com o sistema de validação das artes, e isso desde o estabelecimento da Academia de Belas Artes até a produção nacional do entre-guerras, Tvardovskas faz uso da bibliografia foucaultiana e da crítica feminista já solidificada, para analisar a produção de artistas mulheres mais recentes (e para sermos mais específicos, a partir do final da década de 80), sendo que seu recorte está submetido às pesquisas curatoriais de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda como fontes primárias.

Aliás, vale apontar que foram as ações de Herkenhoff e Holanda, o primeiro como curador a segunda como pesquisadora e professora, que instauraram em tempos recentes certa visibilidade para o processo de apagamento de nomes e produções de artistas mulheres brasileiras no cânone nacional[48]. A exposição "Manobras Radicais" de 2006 é icônica na história expográfica nacional justamente por seu caráter de aglutinação de artistas consagradas, e outras um tanto desconhecidas, sobre a perspectiva de gênero, e onde a questão feminista aparece de modo claro nos textos curatoriais, explanações e provocações dos curadores, como podemos verificar na assertiva de Holanda: *Pós-feminismo 2 > O grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milenarmente negado às mulheres, de explicitar sua raiva. > HBH*. [49]

Herkenhoff defende a tempos a tese de que as mulheres não contribuíram para as artes plásticas no Brasil, mas constitui-a, elaborando seu argumento de trocadilho com

---

[46] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1. ed. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2008.

47 TVARSDOVSAS, Luana. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2015.

[48] *(...) a historiografia tradicional da arte, tal como normalmente concebida, não dá conta do recado da arte feita por mulheres nem hoje, nem ontem.*
HOLANDA, Heloisa Buarque de. HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*. São Paulo: CCBB, 2006, p.101.

[49] Idem, p. 146

referência à exposição de mulheres em 1960 no MAM-SP[50] – no entanto, se a assertiva inclusiva de Herkenhoff é verdadeira, o curador não a desenvolve criticamente, ficando a cargo de Holanda as investigações formais e sociais sobre o tema, seja na aplicabilidade do feminismo como método de crítica cultural[51], seja nas explanações no catálogo expositivo.

Holanda, antes de adentrar à empreitada curatorial com Herkenhoff, efetuava estudos de gênero e feminismo na área de literatura e cultura. Como professora da UFRJ, coordenou pesquisas de levantamento e catalogação da atuação de mulheres nos setores das artes, aos moldes enciclopédicos de Roberto Pontual[52] e Frederico Morais[53]. A publicação de "Quase Catálogo 1"[54] sobre mulheres cineastas, e "Quase Catálogo 2"[55], de artistas plásticas no Rio de Janeiro, possuem o caráter de pioneirismo no que tange o elencamento de agentes nesses setores[56].

Em sequência, é importante ressaltar que se Holanda é provavelmente a figura feminina de maior proeminência na área de crítica cultural feminista em período mais recente, já que sua atuação se dá a partir de meados da década de 80, é, no entanto, o crítico de arte Frederico Morais, paradoxalmente, que efetua um esforço de identificação e reflexão das questões feministas na arte brasileira dos anos 60 e 70. Em artigos publicados pelo "Jornal do Brasil" e "Diário de Notícias", e mais adiante em uma coluna autoral para o jornal "O Globo",

---

[50] No caso, Herkenhoff parafraseia o título da exposição "Contribuição da mulher às artes plásticas no país", organizada por Paulo Mendes de Almeida e Mario Pedrosa. A exposição ocorreu no MAM-SP entre 1960 e 1961, e propunha a exibição de obras significativas da presença feminina nas artes plásticas brasileiras. Para mais informações a respeito, vide:
CERCHIARO, Marina Mazze. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. TRIZOLI, Talita. "The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país [The contribution of women to visual arts in the Country]" and the silence of Brazilian criticism". In: *Artl@s Bulletin*. V. 8 Disponível em: http://artlas.ens.fr/fr/
No prelo.

[51] *É interessante observar como, apesar do reconhecimento explícito da importância política e epistemológica das teorias críticas feministas, o pensamento acadêmico pós-estruturalista, numa sutil e questionável apropriação destas teorias, investe na idcereia da existência de um sujeito difuso e descentrado, muitas vezes nomeado "feminino".*
HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 9-10

[52] PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

[53] MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

[54] HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) MENDONÇA, Ana Rita de. PESSOA, Ana (coords. e pesquisa). *Quase catálogo 1: Realizadores de cinema no Brasil (1930-1988)* Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS, 1989

[55] HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) MACHADO, Ana Maria. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Quase catálogo 2: artistas plásticas no Rio de Janeiro, 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, 1991

[56] Existe também uma segunda publicação apenas sobre cinema-mudo, e uma outra sobre telenovelas, dentro dessa série de "Quase Catálogos", resultantes do grupo de estudos coordenados por Holanda:
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. KLAGSBRUNN, Marta e RESENDE, Beatriz (Coords.). *A Telenovela no Rio de Janeiro 1950 - 1963. Quase Catálogo 4*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS, 1991.
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. BICALHO, Maria Fernanda. MORAN, Patricia. *Quase Catálogo 3 Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908 -1930.* Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS, 1991.

são diversas as vezes que o crítico discorre sobre artistas mulheres, e indicia não apenas uma preocupação de articulação com o vocabulário cultural dito feminino, mas também pontua as relações ainda em construção do feminismo no campo artístico, como o mesmo sintetiza em artigo de 1982:

> ...entre nós, a presença da mulher nas artes plásticas tem sido expressiva, as vezes decisiva para o encaminhamento de novas tendências ou propostas, diferentemente do que ocorre em muitos outros países, inclusive nos Estados Unidos, espécie de "pátria" do feminismo...
> A partir dos anos 60, várias artistas mulheres passaram a discutir em seus trabalhos a condição feminina – a problemática do corpo, um certo modo muito peculiar de olhar o mundo e os objetos em torno: Wilma Martins, Wanda Pimentel, Wilma Pasqualini, Maria do Carmo Secco, Emi Mori, Regina Vater, Gretá, Iole de Freitas, Pietrina Checcacci. Essa problemática emerge seja como exteriorização de uma sensibilidade especificamente feminina, seja como parte de um discurso feminista, de uma luta política que pretende levar a mulher ao poder, ou como diz acrítica de arte norte-americana, Bárbara Rise, colocar o "púbis no poder'. Está claro que existem muitas outras importantes mulheres-artistas no Brasil, Ione Saldanha ou Fayga Ostrower que não abordam diretamente a questão feminina, simplesmente fazem sua arte, ou fizeram, como Djanira. Mas o tema não acaba aqui. Voltarei a ele.[57]

Tal postura de Morais é resultado de seus contatos com os escritos da crítica americana Lucy Lippard, também comentada pelo crítico de arte Roberto Pontual, que passa igualmente a efetuar textos críticos sobre a questão, muito resultante do *frenesi* da IX Bienal de Paris[58]. Lippard, no entanto, como autora feminista, permanece uma quase desconhecida para o público brasileiro, já que o primeiro uso de sua produção por teóricos locais se dá via suas elaborações sobre o minimalismo em seus escritos de juventude, sua tese sobre a Pop arte[59], e sua teoria da desmaterialização da obra de arte[60].

Por fim, vale apontar algumas produções mais recentes sobre a problemática do feminismo no campo das artes no Brasil, com seus esforços de recapitulação, releituras e rearranjos de narrativas atravessadas por preconceitos de base misógina, e que intentam em suas especifidades, mas próximas aos moldes dessa pesquisa, esgarçar as sedimentações do cânone das artes. Assim, seria então a publicação da tese-ensaio de Roberta Barros, "Elogio

---

[57] MORAIS, Frederico. "Presença da mulher na arte brasileira". In: *O Globo,* 08 de março de 1982.
[58] PONTUAL, Roberto. "De volta a (outra) pintura". In: *Jornal do brasil*, 09 de julho de 1975.
PONTUAL, Roberto. "IX Bienal de Paris. Abertura e conteúdo". In: *Jornal do Brasil*, 24 de setembro de 1975.
PONTUAL, Roberto. "IX Bienal de Paris. Informações de catálogo", In: *Jornal do Brasil*, 25 de setembro de 1975.
PONTUAL, Roberto. "De que gênero é a arte?" In: *Jornal do brasil*, 17 de setembro de 1976
PONTUAL, Roberto. "Ser Mostrar, Indagar". In: Jornal do Brasil, 28 de setembro de 1976.
[59] LIPPARD, Lucy. *Pop art*. New York: Praeger. 1966
[60] LIPPARD, Lucy *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*..., Berkeley and Los Angeles, 1997.

ao Toque"[61], e o artigo de Maria Melendi[62] para o catálogo da exposição "Radical Women"[63], dois documentos com frescor que já indiciam as urgências e demandas de uma reconfiguração das narrativas oficiais do campo artístico, a fim de compreender a atuação feminina e sua produção – algo já empreendido por Maria Laura Rosa[64] sobre o território argentino, Fabienne Dumont[65] na França, e Aliza Adelman e Giulia Lamoni ofertando um olhar externo sobre a contingência brasileira.

Figurações, conceitualismos e feminismos

No cenário artístico do Brasil das décadas de 60 e 70, é possível estabelecer algumas linhas gerais de abordagem poético-temática, mas também de espaços de atuação, concomitantes aos movimentos dos feminismos no contexto nacional.

De forma sucinta e retomando o explanado anteriormente, pode-se afirmar que uma grande parte da produção da década de 60, ou estava concentrada na cidade do Rio de Janeiro, ou eventualmente transitava por ela, seja pela capacidade de atração da cidade como antiga capital, seja pelas instituições de formação e circulação das obras, como a EBA-UFRJ, o MNBA e o MAM-RJ, além de algumas poucas galerias de arte, como a "Petite Galerie". São Paulo adquire certo protagonismo no sistema das artes em meados da década de 70 em diante, tanto por uma concentração econômica do mercado de arte com a abertura de galerias como

---

[61] *Aparentemente, tornou-se comum a impressão de que o campo das artes plásticas brasileiras não foi acometido pelo mal da discriminação sexual, diferentemente, por exemplo, do que ocorrera nos Estados Unidos. No convívio com outros artistas, em sua maioria estabelecidos entre Rio de Janeiro e São Paulo, eu esbarrava no argumento que comprovaria e justificaria nosso "cenário positivamente incomum": enquanto os norte-americanos construíram seu Expressionismo abstrato com nomes masculinos, aqui, diferentemente, Lygia Clark e Lygia Pape estão entre as figuras mais marcantes do Neoconcretismo; e para voltar ainda mais na história, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, do Movimento antropofágico (...)*
Um dado que poderia ser celebrado como eco da efervescência das vozes feministas das arenas norte-americanas e europeia num Brasil prestes a ser tomado por momentos críticos do governo militar pós-golpe de1964, de outra sorte, inspirou-me certa desconfiança.
BARROS, Roberta. *Elogio ao Toque - Ou Como Falar De Arte Feminista A Brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016, pp. 13-14.

[62] *As women these artists were oppressed by both patriarchal society and military power. Their radical proposals contested naturalized power imbalances with regard to gender relations and in the broader realm of a repressive society, tying their responses to questions of ethnicity and class (…)*
Whether identified or anonymous, partly undressed or in costume, fragmented or wounded, the body in works by these artistically outspoken Brazilian artists who have steadfastly refused to be sonsa, or to "play dumb," is continually put on the line, displayed, and essentially reappropriated from traditional eroticized or objectifying representations, empowering women to be, to look, to present, to represent, and to speak (or to speak back).
MELENDI, Maria Angélica. "To Construct New Houses and Deconstruct Old Metaphors of Foundation". In: FAJARDO-HILL, Cecilia. GIUNTA, Andrea. *Op cit*, p. 229 e 235.

[63] Idem.

[64] ROSA, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Editorial Biblos, Serie Artes y Medios, Buenos Aires, 2014.

[65] DUMONT, Fabienne. *Des Sorcières comme les autres: artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014

a filial da "Arte Global", mas também com a instituição da FAU-USP-Maranhão e da FAAP como núcleos de fomentação criativa e política.

Assim, "Nova Figuração", "Nova Objetividade", "Opinião 65" e "Opinião 66", "*Otra Figuracion", "Nouvelle Figuration", "Pop Art"*, "Tropicália", "Proposta 65", "Do corpo a Terra", "Agnus Dei" e "Domingos de Criação", são alguns nomes de exposições, proposições, preceitos estéticos e grupos artísticos que indicam um ímpeto visual em voga na década de 60, e que vieram a se desdobrar pela década seguinte na forma dos conceitualismos com ênfase política.

In resumen, tais práticas e grupos tem correlação com o cenário artístico internacional no que tange seu envolvimento com uma visualidade midiática, retirada e referenciada em materiais publicitários de abundância na época, e os quais fazem o duplo papel de incitação ao desejo de consumo e de formulação de modos de vida, e onde a referencialidade à sociedade de massa e aos embates políticos, que avassalava o cotidiano simbólico da época, seriam um denominador comum. Em concomitância a isso, essas vertentes figurativas podem também ser entendidas como um desdobramento formal das vertentes abstratas que imperaram como vanguarda durante a década de 50, sendo no caso brasileiro o concretismo e sua busca por formas "puras", e as abstrações ditas líricas, gestuais e pulsionais. Há, no entanto, outra característica que permeia essas ações, que na verdade se infiltra de modo indesejado, muitas vezes negado por seus pares, mas de modo palpável e crítico: as políticas de subjetividade, ou seja, a gestão na prática artística de marcadores visuais referentes às particularidades dos sujeitos, principalmente em intervenções de caráter político e crítica social – e dentre essas premissas, o feminismo se faz ali em condição de atravessamento.

Justamente por uma série de modificações da estrutura social, no que tange às questões de representatividade e diretrizes governamentais no campo macro da política, e muitas delas efetuadas a partir de intensas demandas e confrontações, como as ações de Maio de 68 na França, o *Civil Rights Movements* nos EUA, e os inúmeros golpes militares na América Latina, a década de 60 apresenta um ponto crucial no entendimento da atual produção artística, e a qual será um mote de ação na década de 70 no campo da experimentação: a questão política como força motriz da criação. Paulo Herkenhoff comenta em pequena nota: *Não se trata de arte engajada no modelo zhdanoviano dos Partidos Comunistas, mas de arte como exercício experimental da liberdade, no aforismo de Mário Pedrosa. Entendida a*

impossibilidade de a arte mudar a sociedade, o signo estético assume sua potência de transformação do entendimento crítico do mundo. [66]

Numa síntese histórica do contexto artístico brasileiro, verifica-se que, se a década de 50 é conhecida pelas pesquisas formais em direção a uma abstração lírica e geométrica, como um processo greenberghiano de evolução sensível da gestualidade e da racionalidade artística, a década de 60 pode ser resumida pelo anseio de aproximar o campo artístico da vida mundana, do mundo real, enquanto que os anos 70 seguiria pelo viés da torção formal via a experimentação e o envolvimento político-crítico – daí sua potencialidade de aglutinação da prática artística com os anseios de revolução/modificação do cotidiano.[67]

Não entraremos aqui em considerações metafísicas sobre a natureza do real, mas é importante salientar que para a geração em atividade na época, a concepção de real é, em resumo, o cotidiano e suas contingências, a rua, a cultura de massa, e suas respectivas problemáticas sociais desencadeadas pelas mudanças culturais. Peccinini aponta:

> As correntes internacionais – *pop art, Mythologies Quotidiennes, nouveau réalisme* – e a própria condição social do artista da pequena burguesia urbana incitaram às temáticas urbanas, mais universais; às mitologias da classe média: ídolos do cinema, TV, futebol, cartazes publicitários, violência; ou a temas de contestação da juventude europeia e ianque – a bomba, o militarismo.[68]

Se por vertentes figurativas, entende-se aqui o uso da cultura de massa, com seus rótulos em cores saturadas, a propagandas que saltam aos olhos das revistas com corpos e objetos de consumo sedutores, a televisão e o cinema com seu movimento agitado e sons chamativos, em chave de potência crítica, e não mera reificação do discurso hegemônico[69], no caso dos conceitualismos, trabalhamos aqui com a definição de Ramírez, em concomitância a

---

[66] HERKENHOFF, Paulo. *América do sul: Pop das contradições*. (Folder), 21 de Junho a 14 de Agosto de 2013, MAM-RJ, 2013.

[67] Vide: REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil. Anos 60.* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006 e CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

[68] PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural, EDUSP,1999, p.16.

[69] *Um fenômeno importante no processo da arte dos anos 60, em nosso meio, foi a acolhida que as tendências neofigurativas e neo-realistas internacionais encontraram em elementos ligados aos movimentos concreto e neoconcreto, tanto no Rio como em São Paulo. Entretanto, esses artistas não se despojaram das experiências concretas em suas novas práticas artísticas, tendentes a uma arte relacionada diretamente com as contingências da vida.*
Idem, p. 45.

Camnitzer[70], Freitas[71] e Godfrey[72]. A curadora Mari Carmen Ramírez faz algumas definições a respeito da natureza do termo em um ensaio de 1989:

> Gostaria de explicar o significado do termo "conceitualismo", tanto no abstrato quanto como no contexto desse ensaio. Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda... o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20... o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de anti-discursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio... o conceitualismo pode ser interpretado como um "modo de pensar"... a arte e sua relação com a sociedade.[73]

Assim, se a prática conceitualista na arte diz respeito a certo modo crítico de subversão da ordem do sistema de validação da arte, é nessa chave estratégica que grande parte dos artistas da década de 70 irão operar, principalmente com as premissas da experimentação e da dissolução das fronteiras entre arte e vida. Desses meandros, é pertinente salientar aqui tanto as práticas de guerrilha poética que se instauravam em meio a vertente conceitualista, quanto os movimentos de contracultura do Tropicalismo. [74]

Mas apesar de todo caráter libertário, contestador e dionisíaco que permeavam as mentalidades, discursos e comportamentos desses grupos de jovens artistas, ainda permaneciam certos conservadorismos velados no que tange não apenas os conflitos de engajamento dos artistas com a política, mas principalmente as questões de gênero, infiltradas como ervas daninhas indesejadas.

Vejamos alguns dados, pelo menos a respeito da vertente figurativa: a exposição "Opinião 65", pilar afirmativo da voga figurativa, teve a participação de apenas UMA mulher no grupo: Vilma Pasqualini. Já "Opinião 66", obteve certo aumento no número, tanto de

---

[70] *O centro – neste caso, identificado primeiramente como New York, que assumira o papel anterior de Paris – criou a "arte conceitual" para agrupar manifestações que davam primazia às ideias e linguagens, fazendo-a um estilo artístico, historicamente falando. A periferia, no entanto, não poderia ter se importado menos com estilo e produção de estratégias conceituais. Essas estratégias foram formalmente abertas e mais propicias a interdisciplinaridade.*
CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation.* Austin: Univesity of Texas, 2007, p. 02.

[71] *De um modo geral, o conceitualismo não é outra coisa senão a própria crise do objeto de arte, o que tem amplas implicações. Essa crise, que afinal converteu juízos estéticos em políticos, foi generalizada como consciência histórica a partir de meados dos anos 1960 e variou em forma e intensidade conforme o contexto, o que decerto explica parte da violência que adquiriu na arte latino-americana e em particular... nas vanguardas brasileiras.*
FREITAS, Artur. *Op cit*, p. 47.

[72] *A arte conceptual não é um estilo, nem pode ser limitada a um período estreito de tempo. É, argumentativamente, uma tradição baseada no espírito crítico, embora o uso da palavra 'tradição' seja paradoxal dado a oposição de muita arte conceptual em relação à noção de tradição.*
GODFREY, Tony. *Conceptual Art.* Londres: Phaidon Press, 1998, p. 07.

[73] RAMIREZ, Mari Carmen. "Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina". In: *Arte da América do Sul: Ponto de Viragem.* Porto Alegre: Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989, p. 151.

[74] FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.

participantes, quanto de artistas mulheres: de uma única participação, pulou-se para SETE: Délia Cancela, Lygia Clark, Léa Lublin, Anna Maria Maiolino, Vilma Pasqualini, Maria do Carmo Secco e Thereza Simões. Já na exposição "Nova Objetividade Brasileira", dos cerca de 50 artistas, DOZE eram mulheres: Vera Ilce, Mona Gorovitz, Maria Helena Chartuni, Lygia Clark, Ligia Pape, Maria do Carmo Secco, Anna Maria Maiolino, Solange Escotesguy, Cybéle Varela, Regina Vater, Wanda Pimentel e Thereza Simões.

Os números tímidos, que essas importantes mostras apresentam no que tange a presença feminina, não devem ser encarados como um mero exercício quantitativo, ou mesmo serem justificados por uma suposta "baixa qualidade" dos trabalhos, argumento esse ainda largamente utilizado para justificar a exclusão feminina na história da arte e o mercado de arte,[75] mas deve-se perguntar: se haviam mulheres participantes em volume considerável de momentos tão emblemáticos da arte de vanguarda no Brasil, porque muitas delas hoje já não pertencem ao circuito artístico brasileiro contemporâneo? O que qualifica a sobrevivência e o esquecimento de alguns nomes?

É preciso considerar para a resposta à essas indagações, certa invisibilidade dessas artistas em grandes eventos do circuito artístico, apesar de seu pertencimento aos círculos de relações afetivas e familiares, em concomitância à posturas e comportamentos de ênfase preconceituosa para com seu gênero por parte dos profissionais da área. O chamado "Clube do Bolinha" nas imediações carioca era um fato presente, como afirmara Vater[76] e Geiger[77], e as "vedetes"[78] da figuração (Dias, Gerchman, Vergara, Escotesguy e Magalhães) relacionavam-se afetivamente com mulheres artistas, mas a inserção de suas companheiras no circuito percorria outros critérios que o afetivo e estético. [79]

Essa dificuldade de acesso do feminino ao campo laboral não era uma exclusividade histórica do meio artístico, mas infelizmente uma característica social do período, apesar das modificações morais e políticas da época. A década de 60, e também a de 70, no Brasil, é

---

[75] Vide: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays.* EUA: Westview Press, 1988.

[76] O termo é primeiramente utilizado por Vater para caracterizar o campo de trabalho das artes gráficas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas depois é estendido para o campo artístico:
Eu não podia reagir, nem sabia como. Sabe, então era assim. Eu acho que, realmente, existia esse clube, e lá nos Estados Unidos existe. Mas eu acho que aqui também. Mas as mulheres ganharam terreno, existem mulheres fortíssimas na arte do Brasil. Acho que até mais aqui do que nos Estados Unidos.
Entrevista concedida a autora em março de 2009. Material inédito.

[77] Entrevista concedida a autora em 18 de outubro de 2017. Material inédito.

[78] *Realmente, esses jovens conheceram um certo sucesso popular com a cobertura da imprensa, que noticiava qualquer acontecimento ligado a eles e chegava mesmo a atrair uma multidão por vezes histericamente entusiasta. Como a dos aficionados aos cantores e músicos do iê-iê-iê.*
PECCININI, Daisy. Op. Cit, p. 120

[79] Antônio Dias era casado na época com Iole de Freitas, Rubens Gerchman com Anna Maria Maiolino, Carlos Vergara com a atriz Marieta Severo, apenas para citar alguns.

caracterizada por uma série de enfrentamentos políticos não apenas no aspecto macro, público, como no caso das lutas pela democracia e justiça social, mas também no âmbito do espaço do privado, com a chegada das primeiras publicações de caráter feminista, a constituição de grupos de apoio e estudo no seio da classe média e dos aparelhos de resistência contra a ditadura, e a disseminação nos meios de comunicação, como revistas femininas, já na década de 70.

Uma má recepção

A relação entre a prática artística e o feminismo é altamente complexa, não pela dificuldade em se encontrar as exclusões, mas justamente na resistência do cânone artístico em aceitar sua expansão/revisão e a necessidade inerente de questionamento de categorias topológicas[80]. Ao efetuar uma análise crítica de um trabalho artístico, com ênfase no feminismo como crítica cultural, o pesquisador ou pesquisadora se depara com um muro de resistência da tradição da disciplina de história da arte, seja pela via do formalismo, da hermenêutica, ou da autonomia da obra de arte, vertentes e metodologias essas que rechaçam perspectivas sociais e políticas do fenômeno artístico em prol da manutenção de critérios distanciados do mundo da vida. Inclusive, esses aspectos de abordagem para com o objeto artístico ignoram a exclusão de gênero no meio e consideram a não integração de certos artistas como uma mera causalidade, ou mesmo baixa qualidade das peças, do ponto de vista técnico ou discursivo.

Não é mera coincidência ou acaso do destino que haja então uma evidente presença da "questão feminina" nos trabalhos das artistas mulheres dessa época, pois elas se encontravam a mercê de indagações subjetivas do gênero, apesar de certa relutância em nomear tais questões pelo epíteto feminista. É preciso considerar aqui a forte resistência desse grupo de mulheres em vincular seus conflitos íntimos, sexuais e laborais como temas do feminismo, justamente pela imagem pejorativa que "a feminista" possuía na época. Sarti acrescenta:

> Ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sobre fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação anti-feminina. A imagem feminismo versus feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos como denominações excludentes. [81]

---

[80] POLLOCK, Griselda. *Diferencing the canon.* Nova York: Routledge, 2006 e BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero.* Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

[81] SARTI, Cynthia Andersen. "O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória". In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2): 264, maio-agosto/2004, p. 40.

É por conta então de ofensas, estereótipos pejorativos e comportamentos agressivos para com as ativistas, que fora tão complexo a aceitação dessas temáticas em trabalhos artísticos, seja por parte da crítica e historiografia, que insiste em ignorar e mesmo desqualificar essas condições, seja pelas próprias artistas que não se nomeavam politicamente por tais pautas (apesar de posturas e discursos hoje tão claramente próximos às pautas dos feminismos).

Além do mais, é preciso considerar o papel estratégico dos meios jornalísticos no espraiamento dos mitos pejorativos da "feminista", como ação potencializadora da resistência de adesão das mulheres ao movimento. Ao longo das décadas de 60 e 70, peças jornalísticas não hesitavam em utilizar o feminismo como sinônimo de rancor, frustração e desfeminilização[82], adjetivos esses ligados à ideia de destruição das formas sociais tradicionais, ou seja, o núcleo familiar. Tomemos como exemplo a reportagem de divulgação de uma revista feminina em 1974, o "Jornal D´Ela", onde participavam figuras femininas proeminentes do meio como Hildegard Angel, Danuza Leão e mesmo Rose Marie Muraro, entre outras. Na entrevista concedida ao Diário de Notícias, algumas das autoras esquivavam-se da nomenclatura feminista, apesar de suas prerrogativas com o movimento e mesmo participação em certa militância:

> O nosso objetivo é fazer com que as mulheres entendam que não podem ser tratadas como débeis mentais à vida toda(...)
> Queremos fazer um jornal feminino sem feminismo sabe como é? Um jornal por mulheres, com uma visão do mundo de mulher, mas que não será um órgão ou um porta-voz de ideais e propostas feministas. Considero a mulher igual ao homem, do ponto de vista da criatividade, produção, organização e direção. [83]

Em um olhar rasante nos veículos de maior circulação da época, percebe-se certa ambivalência tanto na cobertura das ações do movimento feminista norte-americano, quanto na recepção local à bibliografia – tomemos como exemplo a repercussão polêmica de Betty Friedan[84], mas também da tradução portuguesa da tese de Kate Millett[85], que gerou inclusive

---

[82] *Nessa desabalda corrida para a equiparação, esquecem-se entanto, de duas obrigações fundamentais, que são, no fundo a justificativa do seu sexo: a feminilidade, que elas estão substituindo pelo feminismo; e a preservação da família que está se esboroando, como atestam as estatísticas*.
S/AUTORIA. "O Papel da mulher". In: *Diário de Notícias*. 22 de janeiro de 1972

[83] SANTOS, Antonio. "Jornal d´Ela. Aqui o feminismo não tem vez". In: *Diário de notícias*, 16 de janeiro de 1974.

[84] *Durante essa visita verifiquei, por mim mesma, que nem sempre se pode dar crédito ao noticiário. Friedan dizia uma coisa e os meios de comunicação "reproduziam" outra completamente diferente. Cansei-me de ouvi-la expressar com mediana clareza idéias que logo apareciam truncadas e deformadas: vi como lhe foram atribuídos, sem cerimônia e contraditados com a maior suficiência, conceitos que ela jamais emitiu. Isso sem falar nas perguntas primaríssimas que foram dirigidas a uma mulher com formação universitária, nos grosseiros ataques contra uma hóspeda cortês e nas suposições gratuitas sôbre sua vida íntima.*
SILVA, Carmem. "A arte de ser Mulher". In: *Revista Claudia*. N. 18, São Paulo, Ano X, julho de 1971, p. 106

[85] O livro de Kate Millett, apesar de nomeado como a "Bíblia do Movimento de Liberação da Mulheres" nos EUA, não obteve uma edição brasileira no mercado editorial – o que não impediu a circulação de suas ideias e nome

uma reportagem desqualificadora bastante marcante. Uma das chamadas da reportagem realizada por Oriana Falacci diz o seguinte: *Oriana: Kate Millett é um amontoado de complexos de mulher ofendida*[86] e continua:

> Usa óculos de míope, como os "crentes" que estudam demais. Os cabelos soltos, como os hippies que nunca os lavam, e se preocupa com tudo, menos com parecer graciosa. É de aspecto gorducho, um tanto reta. Seu caráter é fechado, enigmático. Quando sorri, é com indulgência e ironia de quem está plenamente convencida de ter descoberto a verdade verdadeira num mundo de cegos, surdos e idiotas.
> A verdade verdadeira dela é uma causa das mulheres oprimidas pelo patriarcado. Na raiz disso está o ambiente no qual nasceu e cresceu: uma família pobre, de origem irlandesa católica, e um pai autoritário desdenhoso e briguento, que se ofendia cada vez que a esposa dava à luz a uma mulher, ao invés de um homem.
> (...) Miss Millett, eu parei de falar com um "mas". E esse "mas" nasce de uma contestação frágil, talvez, mas que não deve ser desprezada. E isto; é verdade que nunca existiu um Jesus Cristo mulher, nem um Buda mulher, nem um Confúcio mulher, nem um Maomé mulher. E isso sem falar num Homero mulher, num Michelangelo mulher, num Platão mulher, num Bach mulher, num Einstein Mulher...[87]

E que Millett rebate:

> (...) Sim, é verdade que o gênio aparece nas condições mais adversas, mas não aparece por capricho da natureza. Aparece como manifestação ou consequência da cultura a que pertence. E a cultura na qual explodiram os gênios que acaba de citar era uma cultura patriarcal. Isto é, uma cultura em que todas as noções e todas as medidas de valores derivavam de um sistema inventado pelos homens para os homens.[88]

A discussão procede com Oriana elecando as "regalias" femininas e "adulações" como vantagens sobre os homens, e a biologia como uma incontornável limitação social para a mulher, além do perigo social do "ódio" feminista para com os homens em sua totalidade[89], enquanto Millett aponta as falhas argumentativas da entrevistadora e procura contestar com dados e expectativas de futuro na época. O que essa reportagem aponta, em seu formato de competição feminina, é a sofisticação da lógica patriarcal e misógina inserida nas subjetividades e seus discursos.

Apesar de certa ponderação e parcialidade jornalística com a questão feminista, como podemos notar em algumas reportagens e colunas de veículos como o "Jornal do

---

no meio jornalístico. Com exceção de algumas reportagens no Jornal do Brasil, onde ocorria uma tentativa de ponderação em relação ao conflito político entre Millett e o romancismo Norman Miller, geralmente as reportagens a respeito do *Women´s Lib* vinham seguidas por ataques misóginos e machistas, com as já clássicas desqualificações aos índices de feminilidade de suas integrantes.
Segue referência da edição portuguesa: MILLETT, Kate. *Política Sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1970.

[86] FALLACI, Oriana. "A Guerra do Sexos: diretamente do Front". In: *Realidade*, 1971

[87] Idem.

[88] Idem.

[89] *Vocês odeiam todos os homens pelo simples fato de serem homens. E muitas de vocês demonstram isso dispensando homens...*
E é aqui que a casa cai, miss Millet. Daqui para a frente não a acompanho mais, porque você está pregando uma coisa mais catastrófica do que a bomba atômica.
Idem.

Brasil"[90], com a primazia de jornalistas mulheres em seu 'Caderno B'[91], o que predomina de circulação no período são chavões machistas e práticas de desqualificação do movimento, via uma argumentação essencialista do feminino. Novamente no "Diário de Notícias", vemos a seguinte nota com ares de estatística:

> Como reage a brasileira, diante das teses feministas? Esta coluna promoveu uma sondagem de opiniões, segundo a Sra. Aída Ferreira, da sociedade capixaba, a mulher não deve se masculinizar. "Sou contra as ideias de Betty Friedan", afirma, "apresentadas a meu ver, para destruir a família".
> A embaixatriz Maria Hermes da Fonseca é taxativa: "Acho que essa senhora Friedan, que nos surgiu por aqui, é uma criatura infeliz, com traumas de infância, sem amor e muito amarga".
> Nascida nos Estados Unidos e casada com brasileiro, a Sra. Mary Frois da Cruz reconhece a inteligência de Betty Friedan, mas lamenta que ela tenha transmitido suas ideias confusamente as brasileiras. "Creio que a mulher não precisa de determinadas leis para conquistar a liberdade. A mulher é tão livre quanto o homem".
> VITORIOSA é a mulher que se encontra em sua feminilidade, aparentando dependência, embora na verdade, governe o mundo... Quem pensa assim é a Sra. Léa Krebs. A professora de direção Glorinha Bentmüller lembra, de início, uma diferença entre homem e a mulher, impossível de superar: o timbre da voz... "A mulher não deve se igualar ao homem a moda Betty Friedan" acrescenta, "mas deve ser in-de-pen-den-te, pronunciando bem essa palavra..."[92]

Apesar de ainda estar por se fazer um estudo mais sistemático da recepção do feminismo de Segunda Onda na imprensa nacional[93], tais fragmentos denotam os receios e ambivalências de lida com o tema, e que atravessam as posições do espectro artístico com o feminismo.

Partindo então do mote inicial dos processos de subjetivação pela prática artística, e, o corpo como um núcleo de problema, investigação, enfrentamento, mas também de afeto, é relevante verificar a partir dos trabalhos das artistas aqui integrantes dessa tese e suas opções estéticas, o atravessamento das imbrincadas relações do feminino com sua tão ambivalente imagética e subjetividade – que ora é processualmente "construída" pelo olhar

---

[90] Apenas para citar algumas reportagens:
"A nova consciência feminina". In: *Jornal do Brasil*, 18 de março de 1972.
"As mulheres no poder". In: *Jornal do Brasil*, 27 de agosto de1970
"Mulheres 70. Da liberdade para o trabalho à ruptura total com o homem". In: *Jornal do Brasil*, 05 de setembro de 1970.

[91] *A relação do Jornal do Brasil com o público leitor feminino, estabelecido desde sua primeira coluna de moda escrita em francês, continua ainda com mais força a partir da década de 1970 nas páginas do Caderno B, e não só na Revista de Domingo. No tablóide de circulação interna na redação do JB da véspera da inauguração do novo prédio da Avenida Brasil, há um pequeno quadro que informa o perfil do leitor do jornal: homens e mulheres quase se equivalem, pois 52% do total são do sexo masculino e 48% do feminino...*
As páginas femininas de moda, desde a criação do Caderno até a década de 1970 sempre ficaram a cargo de mulheres, a despeito de outros jornais terem homens que cobriam os desfiles das passarelas brasileiras ou parisienses: todas "meninas do B".
LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. ""Meninas do B" no Caderno de Cultura do Jornal do Brasil. Da Abertura Política (1974-85)". In: *Transversos*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 03, out.- mar. 2014/2015, p. 69 e 74.

[92] DOMINGUES, Heron. "Sucesso no Rio, 1900 era o antifeminismo". In: *Diário de notícias*, 23 de março de 1971.

[93] SCHMIDT, Simone Pereira. "O feminismo nas paginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90". In: *Revista Estudos Feministas*. UFSC: Florianópolis. v. 8, n. 2, 2000.
LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno ne imprensa brasileira (1960-85).* Tese de Doutorado. Programação de Pós-Graduação em História Social/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006

externo, do Outro, do Masculino, como já apontado por Beauvoir[94], ora é "reapropriada", "desconstruída" por suas portadoras/autoras, em movimentos performativos de identidade. Judith Butler, na introdução de seu mais recente livro, discorre:

> ...when we speak about subject formation, we invariably presume a threshold of susceptibility or impressionability that may be said to precede the formation of a conscious and deliberate "I". That means only that this creature that I am is affected by something outside of itself, understood as prior, that activates and informs the subject that I am... [95]

Mas esse **eu** apontado por Butler não é uma ontologia, uma subjetividade originária que se contamina pelo social, esse **eu** é um devir infindável de relações com seu meio[96], onde a linguagem – aqui entendida como processos variáveis e variantes de reorganização de códigos de significância – afeta o mundo e os sujeitos. O **eu**, a subjetividade, é um **evento** dentro das relações de afecção, de subjugação e de confronto – ele apenas existe nessa lógica operativa das linguagens. Butler continua:

> In theoretical vein, we can, following a general Foucaultian line, simply state that the subject is produced through norms or by discourse more generally. If we slow down and ask what is meant by "produced" and to what view of production does such a passive verb formation belong, we find that there is much work to be done. Is "being produced" the same as "being formed", and does it matter which locution we use? It is always possible to refer to a norm as a singular kind of things, but let us remember that norms tend to arrive in clusters, interconnected from what they are, how they act, and how they form what they act upon… Norm form us, but only because there is already some proximate and involuntary relation to their impress; they require and intensify our impressionability… We tend to make a mistake when, in trying to explain subject formation, we imagine a single norm acting as a kind of "cause" and then imagine the "subject" as something formed in the wake of that norm´s action. Perhaps what we are trying to describe is not exactly a causal series. I do not arrive in the world separate from a set of norms that are lying in wait for me, already orchestrating my gender, race and status, working on me, even as a pure potential, prior to my first wail.[97]

Assim, mesclando as prerrogativas de Butler sobre a subjetivação com as assertivas de Beauvoir, ainda que na constatação de distanciamentos conceituais entre ambas as autoras, um **tornar-se mulher,** sujeito que almeja soberaniedade apesar das contingências sociais que lhe constituem, é concomitante a um **tornar-se artista,** – e o uso artístico-poético do corpo, do rosto em certos casos, as manifestações do desejo e o uso dos espaços de vivência, tradicionais ou não, das mulheres, advêm como territórios de atuação e enfrentamento tanto do discurso poético quanto do discurso identitário.

---

[94] BEAUVOIR, Simone. *O segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2009, p. 16.

[95] BUTLER, Judith. *Senses of the Subject.* New York, Fordham University Press, 2015, pp. 01.

[96] *I am not formed once and definitively, but continuously or repeatedly. I am still being formed as I form myself in the here and now. And my own self-formative activity – what some would call "self-fashioning" – becomes part of that ongoing formative process.*
Idem, p. 06.

[97] Idem, p. 05 e 06.

Tendo atenção à bibliografia feminista da época que circulava entre a classe-média, e a tardia recepção da obra de Beauvoir no Brasil[98], é possível compreender as resistências de adesão e identificação ao "programa" feminista da Segunda Onda por parte das artistas nesse período.

Para fins de esclarecimento, é pertinente aqui delimitar o que se entende, histórica e politicamente, como "ondas do feminismo". O termo cunhado pela jornalista militante Martha Weinman Lear, faz sua aparição midiática em um artigo para o "The New Times" em 1968[99], onde discorre sobre as organizações radicais de mulheres surgidas em meio aos movimentos de esquerda nos Estados Unidos, em concomitância às manifestações de lutas pelos direitos civis. O conceito se propõe a abarcar as convergências de pauta das diferentes nuances do movimento das mulheres, concentrando-se em períodos específicos e temas de luta e reinvindicação, mas sem uma delimitação rígida e restrita no aspecto temporal e geográfico – desse modo, o termo "onda" propicia um movimento de inserção dos temas feministas tanto em fluxo de levante quanto de avanço e recuo. Apesar dessa suposta flexibilidade temporal, vale apontar aqui a síntese dessas "ondas" pelas dinamarquesas Anne Scott Sorensen e Charlotte Krolokkeno no pequeno compêndio "Gender Communication Theories and Analyses", justamente por elencar as delimitações de mais uso e recepção:

> Our starting point is what most feminist scholars consider the "first wave." First-wave feminism arose in the context of industrial society and liberal politics but is connected to both the liberal women's rights movement and early socialist feminism in the late 19th and early 20th century in the United States and Europe. Concerned with access and equal opportunities for women, the first wave continued to influence feminism in both Western and Eastern societies throughout the 20th century. We then move on to the second wave of feminism, which emerged in the 1960s to 1970s in postwar Western welfare societies, when other "oppressed" groups such as Blacks and homosexuals were being defined and the New Left was on the rise. Second-wave feminism is closely linked to the radical voices of women's empowerment and differential rights and, during the 1980s to 1990s, also to a crucial differentiation of second-wave feminism itself, initiated by women of color and third-world women. We end our discussion with the third feminist wave, from the mid-1990s onward, springing from the emergence of a new postcolonial and postsocialist world order, in the context of information society and neoliberal, global politics.[100]

Assim, é possível considerar a instauração das pautas feministas da Segunda Onda no Brasil em condição tardia tanto pela demora em publicações e traduções da área, como é o caso de Simone de Beauvoir mas também de Betty Friedan[101], quanto pelas especifidades

---

[98] A primeira tradução do livro "O Segundo Sexo" de Beauvoir tem um hiato de onze anos da primeira edição francesa. Vide: TRIZOLI, Talita. *Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2011, p.35.

[99] *Proponents call it the Second Feminist Wave, the first having ebbed after the glorious victory of suffrage and disappeared, finally, into the sandbar of Togetherness.*
LEAR, Martha Weinman. "The Second Feminist Wave". In: *The New York Times Magazine*. March 10 1968.

[100] SORENSEN, Anne Scott. KROLOKKENO, Charlotte. *Gender Communication Theories and Analyses. From Silence to Performance.* UK: SAGE Publications, 2005, pp.01 e 02.

[101] O livro "A mística Feminina" de Friedan teve sua primeira edição em 1963, e foi publicado no Brasil pela editora Vozes em 1971, como parte da articulação de Muraro e Studart.

do cenário social e político, onde a ausência de uma ampla discussão política em âmbito público é corroborada por um conservadorismo ainda espraiado pelas relações ditas privadas, o que permitiu a sedimentação de práticas de cerceamento e mesmo interdição do movimento feminista que remontam a era Vargas[102].

Mas nessa recepção tardia na contingência brasileira, é válido apontar aqui algumas agentes significativas desse contexto, e sua reverberação discursiva no espectro social ao qual as artistas da geração de 60 e 70 são integrantes.

Comecemos pelas autoras Rose Marie Muraro[103] e Heloneida Studart[104], que operavam como as propagadoras das questões e diretrizes das lutas das mulheres, principalmente por suas respectivas atuações na Editora Vozes[105] (uma como autora e editora, a outra como autora e jornalista). Ambas eram profundamente ligadas ao movimento da

---

[102] Marcela Cristina de Oliveira Morente, em sua dissertação de mestrado, aponta os vínculos, pontuais, das associações de mulheres desde a década de 30 com o Comunismo, como um dos estigmas utilizados pelas autoridades policiais para a vigia, perseguição, retaliação e prisão de suas integrantes – o que muitas vezes camuflava o tom de misoginia dessas ações, já que tais agentes femininas colocavam em jogo justamente os padrões de feminilidade: *As mulheres que participavam da militância política eram vistas como perigo iminente pela Polícia Política, por suas atitudes desviantes, sua beleza e astúcia, além de suas ideias avaliadas como capazes de espalhar o "perigo vermelho" e de seduzirem os ingênuos.*
MORENTE, Marcela Cristina de Oliveira. *Invadindo o mundo público. Movimentos de mulheres (1945-1964).* São Paulo: HUMANITAS/FAPESP, 2017, p. 21.

[103] Escritora feminista e ativista ligada à propagação do feminismo de Segunda Onda no país, a partir de suas conexões com o padre militante Helder Câmara e com Leonardo Boff na editora Vozes, até a expulsão de ambos devido a rejeição do Vaticano à Teologia da Libertação. Para mais dados vide:
PINHEIRO, Anna Marina Barbará. "Rose Marie Muraro: Pensamento, Subjetividade e Ação". In: *XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). 27 e 31 de julho de 2015. Florianópolis
Disponível: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427833791_ARQUIVO_Trabalho-ANPUH-2015-Def.pdf
ZUCCO, Luciana. LISBOA, Teresa Kleba. "Rose Marie Muraro: uma mulher impossível". In: *Rev. Estud. Fem.* vol.22 no.2 Florianópolis May/Aug. 2014

[104] Jornalista, escritora e política feminista, atuante no chamado "Lobby do batom", onde um grupo de deputadas interviram para a inclusão de especifidades das mulheres nas leis trabalhistas durante a elaboração da Constituinte. Vide:
CUNHA, Cecilia. "Uma escritora feminista: fragmentos de uma vida". In: *Rev. Estud. Fem.* vol.16 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2008.
S/autoria. "Heloneida Studart: jornalista, escritora, política, feminista e mãe de seis filhos". In: *Jornal EXTRA*. Rio de janeiro. Disponível em:
https://extra.globo.com/noticias/rio/heloneida-studart-jornalista-escritora-politica-feminista-mae-de-seis-filhos-644653.html
AMÂNCIO, Kerley Cristina Braz." "Lobby do Batom": uma mobilização por direitos das mulheres". In: *Revista Trilhas da História.* Três Lagoas, v.3, nº5 jul-dez, 2013.p.72-85
CARVALHO, Liandra Lima. "A Influência do "Lobby do Batom" da Construção da Constituição Federativa de 1988". In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades* UNIGRANRIO, 18, n. 44, 2017.

[105] Casa editorial fundada em 1901 na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, pelos Freis Inácio Hinte e Ciríaco Hielscher, e apontada como a mais antiga editora em funcionamento no país. Durante as décadas de 60 e 70, em concomitância aos seus títulos religiosos e da área de educação, foi uma das principais editoras a produzir material de esquerda, e a ter títulos "feministas", resultantes da atuação de Muraro e Studart como autoras e editoras. Vide: http://franciscanos.org.br/?p=4648 Acessado em 04 de janeiro de 2018

Teologia da Libertação[106] e à luta marxista, o que explica suas abordagens sobre o papel feminino na sociedade brasileira e as "soluções" do feminino para tal futuro.

O feminismo difundido por Muraro e Studart, por sua conexão com as questões marxistas, tinha sua atenção voltada principalmente para a emancipação feminina via a inserção no mercado de trabalho – nesse caso, uma postura muito próxima às propostas de Betty Friedan[107] e Glória Steinem[108] nos EUA. Em obras como "Mulher, objeto de cama e mesa" de Studart em 1974[109], e "A mulher na construção do mundo futuro" de Muraro em 1966[110], o teor panfletário, de convocação à luta das mulheres inseridas à dita classe média era latente principalmente pelas críticas exemplares (e muitas vezes soando como ataques) dirigidas às figuras femininas tradicionais, como a esposa dedicada e preocupada, e a mãe em tempo integral. Assim, apesar da circulação considerável das obras editadas por Muraro e sua introdução nos grupos de discussão feminista[111], partimos aqui da hipótese de que foram essas críticas contundentes emitidas aos papéis tradicionais do feminino no núcleo da sociedade burguesa, um elemento de dificuldade e mesmo bloqueio da adesão dos setores femininos da classe média brasileira ao feminismo da época, além, claro, o pairar do fantasma "comunista destruidor da família e devorador de criancinhas", que reinava no imaginário conservador,

---

[106] Linha teológica desenvolvida durante a década de 70, principalmente em países do terceiro mundo, preocupada com as questões sócias e ações libertárias de sujeitos subjugados pelo sistema econômico capitalista.

[107] Militante feminista norte-americana também ligada ao movimento marxista e estudos judaicos. Autora de obras icônicas ligadas à Segunda Onda feminista, foi importante articuladora em organizações de apoio às mulheres, tanto no âmbito legislativo quanto aos direitos reprodutivos.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. "Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América". In: *Rev. Estud. Fem.* vol.14 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2006.

PARRY, Manon. "Betty Friedan: Feminist Icon and Founder of the National Organization for Women". In: *American Journal of Public Health.* 2010 September; 100(9): 1584–1585. Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2920964/

[108] Jornalista e militante feminista que adquirir proeminência a partir de sua infiltração como coelhinha na Mansão Playboy, do magnata da indústria erótica Hugh Hefner, onde descreveu as condições degradantes de trabalho das garçonetes. Foi fundadora da revista 'Ms.' e autora de inúmeras reportagens ligadas à questão feminista. Vide: STEINEM, Gloria. *Minha vida na Estrada*. Tradução de Janda Montenegro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

http://www.msmagazine.com/

[109] STUDART, Heloneida. *Mulher, objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 1975.

Em meados da década de 70, o seu livro Mulher, objeto de cama e mesa era leitura obrigatória para a militância do movimento feminista.

CUNHA, Cecilia. "Uma escritora feminista: fragmentos de uma vida". In: Revista Estudos Feministas. vol.16 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2008

[110] *O livro foi escrito quando Rose ainda não se considerava feminista, nem tinha qualquer 1 conhecimento acerca deste movimento. Foi um livro "intuitivo", escrito em vinte dias, sem nenhuma pesquisa, mas vendeu dez mil exemplares em três meses.*

PINHEIRO, Anna Marina Barbará. *Op cit*.

[111] *Assim, no ano de 1966 a Editora Vozes publicava A Mulher na Construção do Mundo Futuro, de Rose Marie Muraro, abordando as mudanças tecnológicas do século XX, as restrições impostas às mulheres e a necessidade de elas se apossarem dessas transformações. O livro vendeu 10.000 exemplares em apenas 3 meses.*

ZIRBEL, Ilze. *Estudos Feministas e Estudos de Gênero no Brasil: Um Debate.* Tese de Doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007, p. 37.

alimentado fortemente pelas sanções do governo ditatorial e pelas censuras aplicadas às autoras e a editora ao longo dos anos[112].

Desse modo, comentários sobre a imbecilidade das donas-de-casa e sua completa incapacidade em criar os filhos, repetidos à exaustão pelas autoras, instauram a possibilidade de que tal bibliografia tenha gerado muito mais pânico, rancor e desgosto, do que o estabelecimento de empatia com o movimento – tal postura destoa inclusive das estratégias militantes feministas ligadas ao movimento operário, pois uma das frentes de demanda era justamente o estabelecimento de creches e o "respeito" às figuras maternais[113].

Os posicionamentos conceituais de ambas as autoras, inclusive, apresentam problematizações dissonantes com as investigações da "mentora" de seu feminismo, a filósofa francesa Simone de Beauvoir. Ocorrem nessas obras de Muraro e Studart uma hipervalorização da "mulher" como categoria ontológica, e certa nebulosidade no que tange as gradações das ordens sociais de gênero, raça e classe, para o alcance e construção dos discursos e pautas. Tal postura obliterou importantes observações e apontamentos sobre a especifidade dos devires e das mobilidades sociais dos sujeitos, destrinchadas por Beauvoir no "Segundo Sexo", a partir de uma perspectiva moral existencialista. Logo na Introdução do icônico livro, Beauvoir pontua:

> ...quer se trate de uma raça, de uma casta, de uma classe, de um sexo reduzidos a uma condição inferior, o processo de justificação é o mesmo. O "eterno feminino" é o homólogo da "alma negra" e do "caráter judeu'. O problema judaico é, de resto, em conjunto, muito diferente dos dois outros: o judeu para o antissemita é menos um inferior do que um inimigo e não se lhe reconhece neste mundo nenhum lugar próprio: o que se deseja é aniquilá-lo. Mas há profundas analogias entre a situação das mulheres e a dos negros: umas e outros emancipam-se hoje de um mesmo paternalismo, e a casta anteriormente dominadora quer mantê-los "em seu lugar", isto é, no lugar que escolheu para eles.[114]

A peculiar "leitura" de Muraro e Studart sobre Beauvoir ocorre por conta de seu contato não direto com os livros, mas sim por comentaristas e demais fontes terciárias – além de uma evidente preferência pelos tópicos materialistas, em detrimento às críticas psicanalíticas, filosóficas e mesmo antropológicas da filósofa francesa. E o hiato entre a

---

[112] Muraro teve dois livros censurados pela ditadura militar, "A Mulher na Construção do Mundo Futuro" e "A automação e o Futuro do Homem".
Para mais dados de obras censuradas no período, vide: SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura. Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64*. Barueri: São Paulo, Manole, 2010, pp. 292 e 300.

[113] Ao comentar sobre as teses defendidas durante a 1ª Convenção Feminina pela Paz, em março de 1949, Morente aponta:
Uma das teses mais completas apresentadas na Convenção não mostra nenhuma identificação da associação que a produziu. Essa tese, além da carestia, discutia os problemas enfrentados pelas mulheres operárias, como a falta de moradia e de transporte, a inexistência de vestiários e refeitórios nas fábricas, a instalação de lactários, creches e escolas para os menores de quatorze anos, baixos salários e alimentação precária.
MORENTE, op cit, p. 71.

[114] BEAUVOIR, Simone. *Op cit*, 2009, p. 25.

publicação do "Segundo Sexo" na França, no ano de 1949, e sua tradução para o português em 1960, é outro aspecto que possivelmente também dificultou o acesso aos estudos feministas por parte das militantes e estudiosas. No entanto, é preciso salientar também a falta de familiaridade das leitoras, acadêmicas ou não, com a bibliografia e mesmo metodologia crítica aplicada por Beauvoir sobre a questão da Mulher. Sua linguagem e referencial filosófico, de ênfase existencialista, não era exatamente um conteúdo corrente, e mesmo de receptividade, nos meios literários, militantes e intelectuais da época[115].

Mas não eram todas as autoras feministas brasileiras que possuíam esse *gap* bibliográfico. Carmem da Silva, colunista da revista feminina de maior circulação e vendagem no país, a revista "Cláudia" da editora Abril, usufruía de contato com as obras de Beauvoir, por conta de suas estadias de trabalho e estudos no Uruguai e na Argentina durante as décadas de 50 e 60 – e as utilizava como "bússola" em seu trabalho jornalístico. Aliás, se a reação de grande parte das mulheres brasileiras de classe média ao feminismo dito "marxista" fora de um suposto rechaço, o mesmo não ocorrera com os posicionamentos de Carmem da Silva, que proporcionara a instauração de problemáticas do feminismo no seio desse extrato social de consumo e ambivalências, tanto pela linguagem mais coloquial, portanto menos "assustadora" e "bélica" em tempos de censores e terror de estado, quanto pela aproximação psicológica das questões afetivas e mesmo eróticas. Ilze Zirbel comenta:

> Contratada para escrever a coluna *A arte de ser mulher*, no ano de 1962, a escritora, jornalista e feminista respondia às inúmeras cartas que falavam da insatisfação das mulheres para com a sua vida sexual e afetiva, incentivando-as, através de uma linguagem convincente e acessível, a enfrentarem a situação por meio do rompimento de relacionamentos fracassados e da busca por remuneração salarial. De grande abrangência pelo país, o trabalho dessa jornalista influenciou muitas mulheres no sentido de modificarem suas vidas e de se engajarem em causas feministas.[116]

---

[115] Heleith Saffioti, socióloga brasileira marxista, após participação no I Conselho Nacional de Mulheres, deu a seguinte declaração:
Betty Friedan é a pessoa mais mal-educada que conheço (ela entrevistou as líderes do Women´s Lib no começo do ano) e seu livro não mostra nenhuma saída. Simone de Beauvoir é muito culturalista, um esquema conveniente para sair pela tangente. Kate Millet e Germaine Greer situam a questão em termos de dominação política, quando o problema é econômico.
S/AUTORIA. "Heleieth vira estrela". In: *Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 1972.
A postura de Saffioti é dissecada por Celia Maria Regina Pinto da seguinte maneira:
Saffioti, mesmo quando tratou de temas que eram caros às duas grandes referências feministas até aquele momento, Simone de Beauvoir e Betty Friedan, cuidou de se afastar da posição dessas pensadoras para manter seu marxismo intacto. O paradoxo, pois, está posto: o primeiro grande texto feminista no Brasil foi escrito por uma mulher que era declaradamente não feminista...
Heleieth Saffioti foi uma intelectual e feminista que não soube se envolver pela metade, que defendeu suas causas com garra, audácia e um raro sentido de responsabilidade, tanto quando representou o feminismo bem-comportado da década de 1960 quando, após esse período, ao longo de sua vida, tornou-se uma das mais dedicadas e importantes lideranças de um feminismo deliciosamente mal-comportado.
PINTO, Célia Regina Jardim. "O feminismo bem-comportado de Heleieth Saffioti (presença do marxismo)". In: *Revista Estudos Feministas.* vol.22 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2014
[116] ZIRBEL, Ilze. *Op cit*, 2007, p. 35.

Normalista com formação livre em psicanálise pela Associação Psicanalítica, da Sociedade Argentina de Escritores, durante sua estadia em Buenos Aires (1949-1962), e com leituras ávidas pela bibliografia feminista e psicanalítica ao longo da vida, a autora gaúcha em sua coluna "A arte de ser mulher", apresentou ao público leitor do magazine feminino explanações, sugestões e críticas à diversos tópicos da contingência da mulher brasileira do período – e uma grande maioria dos temas oriundos de cartas enviadas à editora, no formato de 'escreva-respondo'.

Assim, enunciados sobre educação dos filhos, normativas de aparência, limites à juventude, relações familiares, e a mulher no mercado de trabalho, dividiam espaços com outras temáticas, cada vez mais presentes e assertivas, seguindo os processos de modificação moral e abertura política, como desejo feminino, amor-livre, traição, aborto, divórcio, etc.

A coluna de Carmen, por sua ampla circulação e trato "conciliador"[117] das reivindicações feministas com os hábitos e inquietudes da brasileira branca de classe-média, fora o principal canal de divulgação e apresentação das pautas de luta para essas mulheres – e é esse feminismo, de "concessão", que encontrará espaço nas discussões e preocupações das artistas aqui estudadas devido à seu extrato social. Isso ocorre porque a imagem estereotipada da feminista como mulher mal resolvida, carente, desprovida de atrativos e chances amorosas, rondava o imaginário, graças à um ambiente machista e misógino, verbalizado e materializado visualmente pelos escárnios de publicações, como "O Pasquim" por exemplo. Rachel Soihet comenta:

> Destaque-se nesse particular o jornal alternativo *O Pasquim*, o qual, ao mesmo tempo que se opunha ao regime por meio da ridicularização, voltava sua mordacidade igualmente para as mulheres que haviam se decidido pela luta por seus direitos, ou àquelas que assumiam atitudes consideradas inadequadas à feminilidade e às relações estabelecidas entre os gêneros. Ridicularizava as militantes utilizando-se dos rótulos de "masculinizadas, feias, despeitadas", quando não de "depravadas, promíscuas", rótulos através dos quais tais articulistas conseguiam grande repercussão. Depreende-se dessa conduta o temor da perda do predomínio masculino nas relações de poder entre os gêneros,

---

[117] *Já na virada da década, a revista comenta as novas relações nos casamentos, publicando "O casamento não é uma meta. Mas um ponto de partida",16 em julho de 1979. Se trata de um texto bastante conciliador que, se por um lado, busca transformar as expectativas das mulheres sobre o casamento, por outro parece de certo modo deslocar a culpa dos problemas matrimoniais dos homens para as mulheres. É um conteúdo muito diferente das posições expostas por Carmen da Silva, que enxergava no modelo patriarcal (e, portanto social) de relações entre homens e mulheres os problemas que resultavam na crise da instituição, e não nos homens ou nas mulheres em si.*
MELLO, Soraia Carolina de. "O casamento em Claudia: gênero e relações de poder nos anos 1970 e 1980". In: *Dimensões*, v. 36, jan.-jun. 2016, p. 255.
O que a reportagem aponta é que o feminismo brasileiro difere do americano, no sentido de ser muito mais conciliador. Rose Marie Muraro propõe o diálogo, a compreensão mútua entre homens e mulheres, percebendo a ambos como elementos fundamentais na construção da sociedade e alertando para a necessidade de um não ser oprimido pelo outro. O mesmo discurso conciliador que Carmem da Silva apresenta em seus artigos na revista Cláudia.
CAVALCANTE, Ilane Ferreira. "A Vida Feminina dos Anos de Chumbo: Representações Femininas no Brasil nos anos 60 e 70". In: *Repositório Científico UP*, Ano 1, n° 1, Potiguar: UP, dez. 2011, maio 2012, p.97.

> no que evidenciavam forte conservadorismo, contrastante com a atitude vista como libertária de alguns desses indivíduos em outras situações.[118]

Com tais descrições em circulação e acirradas lutas políticas, onde a "esquerda" conclamava o feminismo como uma importação política malsucedida[119], preocupada em dividir o movimento de revolução, sucedeu-se uma retração empática por parte das mulheres[120], e consequentemente às artistas, em se declarar publicamente como feministas – e receio esse que permanece em tempos correntes.

A classe artística do período, com formação não universitária, e, portanto, com pouca tradição de intelectualização da prática poética, não se mostrava no período comprometida com um processo de investigação crítica de seu campo a partir de uma visão social, mas sim com experimentações empíricas, com um fazer imediato, muitas vezes auto referencial, onde a noção de vivência estaria profundamente conectada com seu realizar artístico.

Concepções do feminismo como um movimento de mulheres que rejeita, inferioriza e despreza o masculino também permeavam o cotidiano, e quando o movimento pôde esclarecer certas pautas, e arregimentar uma pequena parcela da sociedade para suas agendas, a perspectiva de luta e sacrifício ainda desnorteava as mulheres da burguesia e classe-média, imersas em uma cultura patriarcal e machista. Carmen da Silva comenta sobre o "rótulo" de feminista, que ela mesma hesitou em declarar:

> E se ela se proclama feminista, aí mesmo é que as cobranças se tornam desmesuradas. Depois de ter ridicularizado ao máximo o feminismo sem conseguir acabar com ele, a sociedade patriarcal inventou mais outra jogada bem mais marota: a idealização. A feminista seria uma criatura obrigada a pairar em alturas estratosféricas. Daquela mulherzinha de antes, passiva, dependente, frágil e incapaz, aceitavam-se fraquezas, erros, falhas, desempenho medíocre. Mas a mulher que tem a "ousadia" de reivindicar direitos e liberdade de mostrar-se dotada de uma fortaleza de rochedo e virtudes sobre-humanas, senão de que "adianta" ser feminista?[121]

---

[118] SOIHET, Raquel. "Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo". In: *Revista Espaço Acadêmico*, nº 84, maio de 2008, p. 03. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/084/84soihet.pdf Acessado em 18/01/2015

[119] ... o *machismo, o paternalismo, o patriarcalismo milenar se refletiram em nossa concepção sobre o papel da mulher na sociedade, o que levou à subestimação de suas potencialidades políticas e à aceitação da velha divisão do trabalho por sexo também dentro do partido.*
S/AUTORIA. "PCB. A condição da mulher e a luta por transformá-la; Visão e Política do PCB". In: *Voz Operária*, n. 159, maio 1979, p. 04.

[120] *Les partis de gauche ne sont pas plus favorables aux femmes que les partis de droite. Le Parti socialiste est très déficient de ce point de vue-là, le Parti communiste aussi, c'est même une des raisons qui ont contribué à la création de groupes véritablement féministes: beaucoup de femmes se sont rendu compte que, ou dans le Parti communiste, ou dans le Parti socialiste, ou dans les groupuscules gauchistes, elles étaient toujours traitées, de toute manière, comme les servantes des hommes, des subordonnées.*
BEAUVOIR, Simone. "Entrevista", Le Monde, Paris, 10/11 de janeiro de 1978

[121] SILVA, Carmen. "Vale a pena pagar tão caro pelo feminismo?" In: CIVITA, Laura Taves e TAVARES, Júlia. Org. *O melhor de Carmen da Silva*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1994, p. 90.

E apesar dessas polaridades, será palpável nas leituras das obras nos capítulos adiante a presença de problemas do "programa" feminista da Segunda Onda, diluídos nas temáticas, técnicas, opções formais, etc, manifestados ali meio a contragosto ou mesmo de forma inconsciente. Inclusive, devido à flutuação das temáticas feministas dentro do setor artístico, essa tem sido em geral a postura metodológica das pesquisadoras ao lidar com uma perspectiva histórica das relações entre feminismo e prática artística no Brasil: atravessamento e infiltração.

Mas considerações estatísticas, literárias, filosóficas e mesmo sociológicas à parte, é pertinente observar, com atenção, tanto a persistência de certos temas, soluções e linguagens do *mainstream* mercadológico da época entre as artistas aqui analisadas (como a pintura figurativa e mesmo gravura) quanto um movimento de experimentação, expansão e mesmo ruptura em parte de suas produções, em direção a novas mídias e linguagens ditas de vanguarda – o que justificaria sua inclusão no imaginário artístico local, e nos estudos dessa pesquisa, implicando inclusive uma observação sobre as ambiguidades do sistema de arte, que tanto valoriza certas produções, exclui outras, desmerece tantas, abraça outrem.

Fazendo a si mesma

A psicanálise é uma teoria de subjetividade, ou seja, do processo de tornar-se um Eu que é revelado por essa teoria que é em si uma ilusão; o ego é uma ficção.
Griselda Pollock. Visual Politics of Psychoanalysis. p. 18

Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo. Para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentidos autofundadoras de existência – a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise unidas!
Félix Guattari. Caosmose. p. 33

Conhecer as origens do discurso que confere às mulheres um lugar – fixado pela tradição – no campo do Outro é a primeira condição para que se possa pensar sobre ele, perceber o quanto pode ser modificado ou, mais ainda, o quanto já se modificou na prática, sem que a teoria conseguisse dar conta disso.
Maria Rita Kehl. Deslocamentos do Feminino. p. 39

O Eu Delas

No ano de 1973, pouco antes de sua morte decorrente de um câncer de ovário, Clarice Lispector (1920-1977) lançou o monólogo poético-existencialista "Agua Viva". Em pouco mais de cem páginas, o leitor é envolto pelo discurso melancólico de uma pintora em intenso processo de subjetivação, após o rompimento amoroso. O texto curto, mas intenso, segue de uma prostração em pesar à constatação da impossibilidade da união, seguindo por pulsões animalescas, afetivas e mesmo depreciativas, que convergem em um desejo de vida e de movimento, para finalizar a narrativa confessional em uma catarse subjetiva, misto de esperança e alívio.

Em meio a todo um turbilhão de emoções que são ali captados pela autora e depositados na protagonista anônima, surgem assertivas e constatações potentes no que tange os intensos processos de constituição de si. Em Clarice, a prática de construção da subjetividade ocorre principalmente pela iniciativa e movimento de seus agentes, mesmo que no âmbito da interioridade. Uma frase em particular, dentre tantas, chama a atenção: "Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço"[122].

Na frase pinçada do romance experimental vê-se condensado um dos índices do mergulho do sujeito mulher em suas "entranhas", para participar, desviar ou mesmo interromper os processos de subjetivação. O que Lispector captura em sua produção literária é um paradigma de crise do feminino em tempos de combate existencial, reviravoltas morais, ações afirmativas de caráter político e inserções feministas no cotidiano, mesmo que a contragosto da cultura patriarcal e misógina corrente – conjuntura essa que foi sendo desenhada desde meados da década de 50[123], em várias instâncias da estrutura social.

Não cabe nesse momento estabelecer uma longa retrospectiva histórica dos modos de sujeição no ocidente, mesmo com enfoque nos processos de subjetivação[124] do feminino, mas vale retomar aqui aspectos das teorias de Foucault que se prestam justamente para rastrear os jogos de coerção nas estruturas normativas que delimitam e impulsionam o "fazer a si mesmo", a fim de que se possa transitar sobre os movimentos de subjetivação efetuados pelas artistas. Na coletânea "Dits et écrits", Foucault diz:

---

[122] LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 45.

[123] No capítulo "Mulheres dos anos dourados", do livro *História das Mulheres no Brasil*, Carla Bassanezi disserta livremente sobre a circulação e transformações dos valores morais e sexuais aos quais a mulheres eram submetidas e integradas durante no pós-guerra. O contexto socioeconômico do Brasil da década de 50 apresentou modificações consideráveis no que concerne à ampliação de poder econômico da classe-média, o que implicou uma injeção do consumo e o desenvolvimento de alguns setores da indústria e serviços, o que permitiu uma alteração nas atividades de lazer, de circulação de pessoas e objetivos sociais - em parte. No caso das mulheres, se por um lado na vida urbana de classe-média, havia certa liberdade de deslocamento feminino em relação às décadas anteriores em lugares como cinemas, clubes privados, festas e demais atividades sociais e com acompanhantes de confiança, ainda com a função de controle dos corpos e desejos, é perceptível a instauração de um paradoxo do modelo de feminilidade no âmbito do público, referente à inserção de jovens no mercado de trabalho como alternativa, permanente ou temporária, ao destino social do casamento e procriação. A demanda de profissionais femininas ligadas a atividades ainda no cerne do "cuidado", como enfermeiras, professoras, secretarias, etc, gerou um ruído social que, em certo grau, entrou em conflito com os valores de recato, comedimento, submissão e docilidade para com o gênero feminino. Assim, esse paradoxo é o que desencadeará na década seguinte, grosso modo, as modificações sociais referentes ao sexo, aos papéis sociais, às relações amorosas, e que no encontro com o programa político feminista, colocará em xeque os espaços e modos de existência do feminino.
BASSANEZI, Carla. "Mulheres dos anos dourados". In: PRIORE, Mary (Org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

[124] *What becomes literally manifest as ´subjectivation´ is most notably the tension between the promising 'idea' of autonomous <u>subjectivity</u> on the one hand and the discouraging 'reality' of heteronomous <u>subjection</u> on the other – two opposites that are amalgamated into a unique and confusing term.*
OBERPRANCTACHER, Andreas. SICLODI, Andrei. "Introducing a contorted subject called 'subjectivation'". In: *Subjectivation in political theory and contemporary practices*. London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 01

> En premier lieu, je pense effectivement qu´il n´y a pas un sujet souverain, fondateur, une forme universelle de sujet qu´on pourrait retrouver partout. Je suis très sceptique et reès hostile envers cette conception du sujet. Je pense au contraire que le sujet se constitue à travers des pratiques d´assujettissement, ou, d´une façon plus autonome, à travers des pratiques de libèration, de liberté, comme, dans l´Antiquité, à partir, bien entendu, d´un certain nombre de règles, styles, coventions, quón retrouve dans le milieu culturel.[125]

Parte desse movimento de atenção ao escrutínio do Si[126] na obra de Foucault assenta-se na concepção de "escrita de si", que emerge durante seus estudos sobre a pastoral e ganha corpo conceitual ao ser posteriormente ligada à noção de Parresía, ou seja, a prática de veridicção por excelência na perspectiva do autor. No momento, fato é que o termo "escrita de si" tornou-se um conceito que atravessa os estudos feministas na arte, como pode-se verificar nos trabalhos de Estrella de Diego[127], María Laura Rosa[128] e mais recentemente em Luana Tvardovskas[129], justamente pelo termo permitir um extenso espectro de aplicabilidade nas análises de produção poética com ênfase feminista.

---

[125] FOUCAULT, M. «Une esthétique de l´existence » In: *Dits et écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994, p. 733.

[126] *Esse "si", ao mesmo tempo sujeito e objeto do cuidado, é a alma que "usa" o corpo, uma "alma-sujeito" de ação instrumental, de relações consigo e com outrem, de comportamentos e atitudes.*
FOUCAULT, Michel. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Paris: Seuil/Gallimard, 2001, passim apud CAVALCANTI, Margarida Tavares. "Sobre o "dizer verdadeiro" no espaço analítico". *Ágora* (Rio J.) vol.7 no.1 Rio de Janeiro July/Jan. 2004. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982004000100004

[127] *No es, pues, extraño que la citada pasión por la autobiografía se inscriba –al menos en algunos de sus textos clásicos– en territorios de un modo u otro asociados a la teoría de género o a la forma de mirar que desde dicha teoría se ha impuesto, tal vez porque las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se). En estas cuestiones se inscribiría otro de mis intereses recurrentes, la teoría de género misma, que ha vuelto a aflorar en estas páginas: hay verdades que, en la Historia oficial, son menos verdad y sujetos que son menos sujeto, aunque a partir de ellos se instaure ese sujeto roto que constituye el sujeto moderno. La idea de un sujeto quebrado, puesto en cuestión, dependiente de la subjetividad dominante pero en lucha por subvertirla es, de hecho, la esencia de las aportaciones más intrigantes del proyecto autobiográfico de la Modernidad. Desde el texto clásico de Rousseau, paseo de un solitario y sus ensoñaciones, hasta la citada autobiografía de Barthes, el sujeto moderno, vulnerable y a trozos, consciente de ese yo que habita dentro y fuera de nosotros, espejo en el cual nos miramos tratando de recuperar nuestra propia imagen unitaria, se busca. Se busca incluso en la ficción de verdad –en tanto convención– que simbolizan la autobiografía y el autorretrato, que a menudo se presenta como ejemplo de verosimilitud si bien crea un modelo cerrado de representación.*
DE DIEGO, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores* Madrid: Ediciones Siruela, 2011, p. 11.

[128] *Si bien el análisis de Michel Foucault se centra en deconstruir los mecanismos en que las vidas de las personas son moldeadas a través de las instituciones que producen y reproducen un sistema de orden y corrección, ya apuntaba Adrienne Rich en 1978, en su famoso texto Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana que: "Las instituciones que han controlado tradicionalmente a las mujeres –maternidad patriarcal, explotación económica, familia nuclear, heterosexualidad obligatoria- se están viendo fortalecidas por la legislación, por los mandatos religiosos, por las imágenes de los medios de comunicación y por la censura."*
ROSA, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* Tese de doutorado Universidad Complutense de Madrid p. 158 apud RICH, Adrienne: "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", en *Duoda. Revista d"Estudis Feministes*, n°10, 1996, p.16

[129] *Também o pensamento de Foucault potencializou inúmeras problemáticas ao feminismo contemporâneo, desde um questionamento sobre o poder em chaves mais complexas até o detalhamento dos modos de sujeição e, a contrapelo, da constituição de práticas de liberdade. Sobretudo seus textos tardios refletiram sobre a pertinência de uma ética do eu na atualidade, incitando-nos a perguntar pelos modos de subjetivação que queremos promover culturalmente. Em outras palavras, o diálogo com seu pensamento resultou em uma melhor elaboração de conceitos para compreendermos como poderíamos nos constituir de modo inteiramente diferente.*

Apesar de Foucault manter seu foco de interesse no gesto da escritura e na produção de textos de caráter reflexivo e privado, a ideia de escrita que atravessa a conferência "O que é um autor?"[130] e se apresenta condensada na "Hemenêutica do Sujeito"[131], é a de materialização, na forma de linguagem acessível, de uma verdade interior eminente que deve ser perscrutada com dedicação, a fim de que haja um controle, uma adequação e um assujeitamento dos cidadãos dentro de uma estrutura social, seja ela grega ou cristã. Como bem aponta o filósofo francês em sua obra, o que está em jogo é o exame de "consciência", já que "escrever é pois 'mostrar-se', dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro."[132]

Se Foucault em um primeiro momento aponta que esses exames de consciência e de escrita de si eram instaurados no jugo da interioridade dos sujeitos, a fim de que houvesse um "ajuste" de suas almas no âmbito social normatizado, ao vincular-se com as práticas da Parresía, a escrita de si adquire o caráter de um gatilho ético de gesto subversivo.

Traduzida como "fala-franca" por Foucault, a partir da presença do termo em três peças gregas ("Íon", "As Fenícias" e "As Bacantes"), o conceito abarca certa constância e necessidade no ato de dizer uma verdade francamente, com coragem, para os outros e para si, como forma de vida – mas em condições sociais específicas da contingência grega, pois "a Parresía é uma *certa maneira* de dizer a verdade". [133]

As condições especiais para a existência e manifestação da Parresía modificam-se de acordo com o meio e tempo histórico, mas mantêm-se essencialmente da seguinte maneira: é preciso espontaneidade no ato do emissor e certa pureza no linguajar, justamente por seu caráter impulsivo, de confissão e declaração. Uma situação de vida limite, de caráter agonal também se faz necessária a fim de salientar seu ato de coragem, de caráter firme e sincero, e por fim, há o aspecto do risco de vida, iminência de morte (mesmo que simbólica) para aquele que emite o discurso parresiástico: "A *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a

---

TVASDOVSCAS, Luana. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. 2013. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas (UNICAMP), p. 21.

[130] FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?", Bulletin de la Societé Française de Philosophic, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104, In*: Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

[131] FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito.* Tradução de Salma Tannus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

[132] FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 136.

[133] FOUCAULT, Michel*.* Op cit, 2010*,* p. 51. *Grifo nosso*

verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve." [134]

Se, na cultura grega, a Parresía era um privilégio dos cidadãos da elite da *pólis*, portanto restrita a homens filhos de ventre grego e extrinsecamente ligada às responsabilidades morais da governança, é preciso considerar que a extensa reorganização sociocultural e política ao longo dos séculos, principalmente na Modernidade, propiciou uma possibilidade de expansão dos princípios e da aplicabilidade de tal "modo de vida" para além das fronteiras da cidadania social e de gênero.

A Parresía, então, deixa de ser um privilégio para se tornar um imperativo moral de caráter, seja no contexto político, seja no educacional e artístico. Ela é então uma expressão inevitável e iminente de uma verdade para o sujeito que está em risco, nos limites da vida e/ou da subjetividade.

Um impulso tão primordial para a manifestação da subjetividade aproxima-se dos ímpetos de criação poética em certas condições contemporâneas, onde as peculiaridades da identidade, as sutilezas da vida cotidiana e as manifestações inconscientes de experiências individuais são transmutadas em objetos, eventos, espaços e atividades de cunho artístico. Assim, "escrita de si" deixa de ser um dispositivo privado de ajuste social para se tornar um mecanismo de potencialização ética da verdade dos emissores dentro do fenômeno artístico.

Ainda nessa concepção de práticas de constituição de si, onde exercícios de desvio e enfrentamento das estruturas estabelecem caminhos outros nos processos de subjetivação135, a prática artística aloca-se como um dispositivo poético de investigação, subversão e mesmo resistência das identidades de seus autores – sendo que no caso das artistas mulheres, tal ação adquire um patamar específico justamente pelas dificuldades e riscos que corriam essas artistas em assumir a autoria da criação face os empecilhos, interdições históricas de acesso ao sistema das artes e conflitos de ordem subjetiva relacionados à produção artística.

É importante apontar de antemão às análises das obras, que as práticas de subjetivação permeiam a história da filosofia ocidental como um fato inevitável e, conseqüentemente, como um problema na constituição de um corpo filosófico tradicional,

---

[134] FOUCAULT, Michel. *A Coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 13.

[135] *Ricapitolando, abbiamo cosí due grandi classi, gli esseri viventi (o le sostanze) e i dispositivi. E, fra i due, come terzo, i soggetti. Chiamamo soggetto ciòche risulta dalla relazione e, per cosí dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi. Naturalmente le sostanze e i soggetti, come nella vecchia metafisica, sembrano sovrapporsi, ma non completamente. In questo senso, per esempio, uno stesso individuo, una stessa sostanza, può essere il luogo di molteplici processi di soggettivazione.*
AGAMBEN, Giorgio. *Cos´è un dispositivo?* Roma: Edizioni Nottetempo, 2006, pp. 22 e 23.

como explicitou Foucault especialmente no já citado curso "A Hermenêutica do Sujeito". Pode-se por exemplo verificar em voo rasante, o ímpeto da captura dos processos de formação do EU desde a antiguidade grega, passando pela clássica assertiva cartesiana e culminando na psicanálise como "ciência da alma" – ou mesmo seguir o esquema[136] de Étienne Balibar, que discorre sobre a justaposição da filosofia dita "clássica" (espistemologia, ontologia, linguística) com as investiduras de cunho antropológico:

> But the core of the representation of Man as the "foundation" of his own thoughts, actions and history, has, for three centuries at least, not been simply a valorization of human individuality and the human species as the bearer of the universal, it has been the representation of Man as (a, the) subject. The essence of humanity, of being (a) human, which should be present both in the universality of the species and in the singularity of the individual, both as a reality and as norm or a possibility, is subjectivity. Metaphysics (which from this point of view, and in spite of the depth and novelty of the questions asked by Kant, includes transcendental philosophy) relies on a fundamental equation… This is why – and later Michel Foucault, notably, would take up this question again – the privileged theoretical object of modern metaphysics, starting with critical philosophy and ending, not surprisingly, with anthropology, is endlessly to reflect on the 'empirico-transcendental doublet´, the difference between empirical individuality and the other eminent subjectivity which alone bears the universal, the 'transcendental Subject'. [137]

Mas um ponto pertinente para essa discussão dentro da trajetória de estudos dos sistemas de pensamento é o fato de que, até o alicerçamento do feminismo como crítica cultural durante a Segunda Onda feminista, as práticas de constituição da subjetividade feminina eram elaboradas e analisadas na condição de segunda categoria em relação aos processos do gênero masculino, tendo como justificativa os mais variados conceitos para desqualificação: fragilidade do espírito e do corpo, vínculos espirituais destrutivos, riscos para a estrutura social (caso se desloquem de seu espaço social determinado), e muitos outros argumentos que qualificam o sistema feminino e simbólico dentro uma lógica de desumanização, como Simone de Beauvoir bem demonstrou ao longo de seu icónico trabalho "O Segundo Sexo"[138], e mais recentemente Maria Rita Kehl ao estudara a feminilidade na perspectiva freudiana:

> A fragilidade das mulheres foi um forte argumento contra a profissionalização, contra a exposição das mulheres ao tumulto das ruas e à vida noturna, contra quase todos os esforços físicos, contra o

---

[136] *According to Groethuysen, 'philosophical anthropology' is above all a reconstruction of the great dilemma running throughout the history of philosophy, which opposes the philosophers of interiority – for whom the answer to the question of human essence has to be looked for in the gnôthi seauton ('know thyself'), in intimate self-consciousness – to the philosophers of exteriority, who seek to analyze in appositive way the position of Man in the cosmos, phusis and polis.*
BALIBAR, Étienne. "Subjection and Subjectivation". In: COPJEC, Joan. *Supposing the Subject*. London: Verso, 1994, p. 03.

[137] Idem, pp. 03 e 04.

[138] Vide "O Segundo Sexo" de Simone de Beauvoir, mas também a coleção "História das Mulheres no Ocidente", organizada por Michelle Perrot e Georges Duby, para estabelecer uma primeira abordagem no estudo histórico-filosófico sobre a constituição do feminino e sua subjetividade.

> abuso nos estudos, contra os excessos sexuais. "A mulher do século XIX é uma eterna doente", escreve Yvonne Knibiehler. [139]

Assim, os processos de subjetivação do feminino não são mais, ou mesmo menos imperativos e/ou complexos, do que os percursos de formação da subjetividade masculina – eles são diferentes no que diz respeito aos signos articulados nos jogos de representação[140] e em sua funcionalidade social. Apesar da diferença vocabular, é importante apontar que os esforços de subjetivação dos gêneros convergem ainda para um objetivo comum: a manutenção de uma lógica social heterossexual e historicamente lucrativa para o capital, sendo a condição de submissão do feminino uma estrutura vital nesse arranjo.

Sobre esse tópico, a cientista política Carole Pateman efetua uma crítica feminista da Teoria do Contrato, a partir de um debruçamento crítico sobre a noção de "submissão voluntária" das mulheres no sistema patriarcal. A partir da análise das estruturas dos contratos de trabalho, social e de casamento, com maior atenção ao último item devido a seu enfoque feminista, Pateman aponta a submissão como um dispositivo de manutenção da ordem vigente da exploração:

> Mas as mulheres não nascem livres, elas não têm liberdade natural. As descrições clássicas do estado natural também contêm um tipo de sujeição – entre homens e mulheres. Com exceção de Hobbes, os teóricos clássicos argumentam que as mulheres naturalmente não têm os atributos e as capacidades dos "indivíduos". A diferença sexual é uma diferença política; a diferença sexual é a diferença entre liberdade e sujeição. As mulheres não participam do contrato original através do qual os homens transformam sua liberdade natural na segurança da liberdade civil. As mulheres são o objeto do contrato. O contrato sexual é o meio pelo qual os homens transformam seu direito natural sobre as mulheres na segurança do direito patriarcal civil. [141]

Já a antropóloga Gayle Rubin, primeira teórica a cunhar o termo gênero como categoria analítica, também aponta a continuidade da condição de subjugação feminina nas estruturas sociais, a partir de leituras críticas de Marx, Levi-Strauss e Freud (abrindo caminho assim para os trabalhos de Judith Butler, importante referência para a discussão dessa análise).

> A maneira precisa como Freud e Lévi-Strauss convergem é impressionante. Os sistemas de parentesco pressupõem uma divisão dos sexos. A fase edípica divide os sexos. Entre os dois sistemas de parentesco, há conjuntos de regras que gerem a sexualidade. A crise edípica consiste na assimilação dessas regras e tabus. A heterossexualidade compulsória é o produto do parentesco. A

---

[139] KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino. A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 86

[140] *A ética da psicanálise exige que o analista saiba que "homem", "mulher" e "sujeito" são construções datadas, contingentes; portanto mutantes... Não existe A Mulher, universal transcendente ao conjunto de todas as mulheres. Assim como tampouco existe O Homem – mas essa segunda miragem, sustentada pelo significante fálico, parece encontrar uma ressonância imaginária que o conjunto das mulheres nunca será capaz de produzir.* Idem, p. 24

[141] PATEMAN, Carole. *O Contrato Sexual*. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 21
Para um comentário de síntese sobre a obra de Pateman e sua relação com as Teorias do Contrato vide: MIGUEL, Luis Felipe. "Carole Pateman e a Crítica Feminista do Contrato". In: *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, Vol. 32 n° 93, fevereiro de 2017.

> fase edípica institui o desejo heterossexual. O parentesco se assenta em uma diferença radical entre os direitos dos homens e o direito das mulheres. O complexo de Édipo atribui direitos masculinos ao menino e obriga a menina a viver com direitos mais limitados.
> A partir da convergência entre Lévi-Strauss e Freud, podemos inferir que nosso sistema de sexo/gênero ainda se organiza pelos princípios apresentados por Lévi-Strauss, seus dados tenham um caráter absolutamente não moderno. [142]

Mas retomando os estudos foucaultianos como diretriz, mais especificadamente as explanações de Tania Navarro Swan[143] em diálogo com o "primeiro Foucault", é legítimo apontar as práticas de constituição de si que possuem o parâmetro da dualidade restritiva dos dois gêneros de determinação biológica, como principal indicativo de valores morais, estéticos e políticos, referentes a seu tempo histórico e cenário geográfico – e, ao ressaltar tal condição de reificação nos processos, é possível assim subverter e criticar tal estrutura.

Laura Mulvey, ao discorrer sobre a escopofilia, ou seja, o prazer desmesurado oriundo do olhar, e que se constitui como patologia quando o único depósito de gozo reside no *voyeurismo*, indica a condição particular que a imagética feminina ocupa na economia do desejo, principalmente na indústria fílmica (o que, por aproximação, inclui a fotografia). O sujeito feminino, no mundo patriarcal, existe apenas como um objeto outro a ser olhado e desejado, ou nas palavras de Mulvey: "a mulher exibida como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico"[144], pois a autoria da construção desse objeto de desejo reside no sujeito desejante, o indivíduo masculino por trás das lentes da câmera. Tomando Freud e seus estudos iniciais sobre a histeria, sob uma ótica não clínica, mas de análise intersecional[145] dos discursos[146], podemos verificar justamente um núcleo de problemas sobre os processos *ad*

---

[142] RUBIN, Gayle. *O tráfico de Mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: editora UBU, 2017, p. 50.

[143] *O processo de subjetivação, a construção de si nos permitem adentrar as formas de sujeição coercitivas no social e nas próprias práticas de si em termos de autoimagem, auto representação, percepção de si e de outrem.*
SWAIN, Tania Navarro. *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação*. P. 12
Disponível em: http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-corpos_construidos.pdf

[144] MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Visual and Other Pleasures*. Londres: Editora: MACMILLAN UK, 1989, p. 62.

[145] *Since critics first alleged that feminism claimed to speak universally for all women, feminist researchers have been acutely aware of the limitations of gender as a single analytical category. In fact, feminists are perhaps alone in the academy in the extend to which they have embraced intersectionality – the relationships among multiple dimensions and modalities of social relations and subject formations – as itself a central category of analysis(…)*
This bring us back to the nebulous line between disciplinary and interdisciplinary feminist research (the later representing the core of women´s studies as an inter/disciplinary site)… The pressing issue then is to overcome the disciplinary boundaries based on the use of different methods in order to embrace multiple approaches to the study of intersectionality.
MACCALL, Leslie. "The Complexity of Intersectionality". In: *Signs: journal of women in culture and society.* Spring 2005, vol.30 no. 3, p. 1771 e 1795.

[146] *A histeria é a "salvação das mulheres" justamente porque é a expressão (possível) da experiência delas, em um período em que os ideais tradicionais de feminilidade (ideais produzidos a partir das necessidades da nova ordem familiar burguesa) entraram em profundo desacordo com as recentes aspirações de algumas dessas mulheres enquanto sujeitos.*
KEHL, Maria Rita. Op cit, p. 152.

infinitum de construção da identidade feminina: uma dualidade conflitante entre as demandas de sua contingência patriarcal e um desnorteado desejo de autonomia e independência de referenciais. Novamente com Kehl:

> Até aqui, denominei feminilidade uma construção discursiva produzida a partir da posição masculina, a qual se espera que as mulheres correspondam, na posição que a psicanálise lacaniana designa como sendo a do "Outro do discurso". A participação das mulheres, no entanto, nem sempre é passiva – a sedução, por exemplo, um dos principais apanágios da feminilidade, exige uma dose considerável de atividade, ainda que frequentemente mascarada por atitudes de *belle indifférence*. Além disso... o ajuste das mulheres à feminilidade nunca é perfeito, muito menos se dá sem conflito. A posição de "Outro do discurso" parece impossível de se sustentar ao longo de uma vida.[147]

As artistas mulheres, ao se posicionarem simultaneamente à frente e atrás das câmeras, ou de seus derivativos refletores mais primitivos como os espelhos e vidros, subvertem a lógica de construção dessa imagética, colocando em suspensão os papéis desse jogo de significância, e eventualmente o resultado desse processo discursivo-visual. Há aqui um esforço poético de mergulho e enfrentamento dos condicionamentos, vocabulários e símbolos, os quais já não mais preenchem e sustentam as subjetividades e seus anseios de devir.

É importante ressaltar novamente que, no caso das artistas analisadas ao longo dessa pesquisa, essas ações poéticas que ocorrem com a materialidade do corpo como suporte ou reverberação da intervenção artística, em gestualidades radicais e assertivas na relação Arte-Vida, e em uma evidente conexão com os intentos de desdobramento e desconstrução das tradições artísticas, não há um posicionamento político vinculado ao feminismo como crítica cultural – apesar da leitura dessa tese fazer uso de tais metodologias.

Para essas artistas que vivenciaram modificações paradoxais no âmbito político público e privado, a ideia de feminismo não apareceu a partir de uma postura libertária e crítica, mas como uma restrição à sua identidade como artista.[148] Tal perspectiva é resultado

---

[147] KEHL, Maria Rita. Op cit, p. 56.

[148] Nos seguintes fragmentos de entrevistas com algumas das artistas, podemos verificar a resistência de uso do termo feminista por essas agentes e suas pautas de enfrentamento, assim como a respectiva valorização à identidade profissional de artista:

Andrade – Mas como eu falei já, e eu falo sempre, não tinha como a gente se preocupar como movimento feminista quando tinha uma ditadura barra-pesada. Então nossa batalha, a nossa luta, era contra uma censura pesadíssima...

Trizoli – a questão feminista não chegava?

Não chegava! Era uma questão que, para mim, era inexistente...

Trizoli – A palavra feminismo não circulava?

Andrade – Não! Eu devo terdito na outra entrevista que nós tivemos: eu nunca tive a menor dificuldade no meu trabalho, pelo fato de ser mulher... "Ah, porque eu não faço a exposição porque o Museu não aceita porque eu sou mulher!" Não! São outros interesses, varia muito de época pra época, instituição para instituição, mas jamais eu senti, qualquer entrave, nada.

Entrevista concedida a autora em 17 de outubro de 2017.

MAUS – Há desafios em ser mulher artista hoje?

tanto de uma falta de contato com tais premissas políticas por parte das artistas da época, quanto por campanhas de cunho difamatório da imprensa brasileira, sendo ela alternativa ou não, que pintavam o feminismo como uma reação desgostosa de mulheres feias, mal-amadas e frustradas[149] – e alinhavado a um romântico ideal da figura do artista.

Mesmo que as problematizações do feminismo tenham sido veementemente rechaçadas por essas artistas, sua evidente conexão com uma condição de risco, ameaça e violência para com o gênero feminino permite o uso crítico de sua produção como dispositivos simbólicos de evidenciação das agressões, coerções e hostilidade aos quais as mulheres eram, e ainda são, submetidas.

No primeiro momento deste trabalho, há a intenção de rastrear esses movimentos narcísicos de formação do feminino, e seus possíveis desvios discursivos dentro da prática artística.

Desencantos do corpo, pivotagens do rosto

O corpo como um lugar de depósito de afetos, expectativas ou mesmo suporte de intervenções poéticas e críticas, tem sido uma força motriz da arte contemporânea desde os primeiros movimentos dos ISMOS da Modernidade pois "num mundo em que a vida sofria tal

---

BARCELLOS – No meu caso pessoal as dificuldades que eu tenho não são por ser mulher. Se há dificuldades na divulgação maior de meu trabalho, é pelo tipo de trabalho que eu faço. No Brasil, tenho a impressão de que não há nenhum bloqueio às mulheres. Se há dificuldade não é pelo gênero, mas pelo tipo de trabalho centrado no processo e não no objeto.
MAUS, Lillian. BARCELLOS, Vera Chaves. *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014, p. 125.
TRIZOLI – Como era seu contato com essa questão feminista/feminina nas artes?
IOLE – Não tinha raciocínio teórico sobre. O que tinha era a vivência e a própria atitude comportamental nossa de romper barreiras. De estar fora do país, de trabalhar dentro de questões de constituição de identidade... Na europa isso era um movimento mais intenso, de troca entre as artistas... E não tinha essa coisa de não querer trabalhar com os artistas homens... Eu acho que é nesse contexto [cultural], mas sempre com um critério muito grande do ponto de vista da investigação estética! Não podia ser qualquer coisa! Um modess ensanguentado... num "guento"! Um modess sujo, pelo amor de Deus...
...TRIZOLI – Em algumas entrevistas que tenho feito, algumas artistas têm comentado que por vezes se sentiam depreciadas por colegas homens, com relações dúbias de interesse sexual, você chegou a vivenciar isso de alguma maneira?
IOLE – Isso é uma bobagem. Acho que isso não tem que ser cobrado no meio de artes, isso é do ser humano... se você entra no campo da sedução, você administra de acordo com seu prumo... agora na relação com o trabalho de arte, não! Tenho milhares de amigos artistas, homens e mulheres, e nunca achei que havia essa coisa de depreciar qualquer mulher, não, nunca senti, pelo menos no grupo de artistas com quem criei laços de afinidade e até hoje são meus amigos... você tem dificuldades, óbvio que tem, em questão salarial, mas uma obra de uma artista mulhernão custa menos que a de um homem, até porque os artistas brasileiros mais caros são mulheres.
Entrevista concedida a autora em 11 de outubro de 2015. Material inédito.

[149] TRIZOLI, Talita. "Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil". In: PALACIOS, Paula y POLO, Cecilia. *II seminario internacional historia del arte y feminismo del discurso a la exhibición.* Chile: DIBAM, MNBA-CL, Andros Impresores, 2014, pp. 161-174.

ordem de ameaças, não havia outra forma de afirmar a existência sensível senão recolocando o corpo humano em questão"[150]. Das experimentais ações performáticas do Cabaret Voltaire, saltando aos desdobramentos de happenings da região do Soho newyorkayse, o protagonismo da subjetividade e sua relação com a materialidade dos corpos têm andado a par com as problematizações da natureza política da arte, dos limites formais do fazer artístico e dos investimentos linguísticos que torceram as concepções clássicas de Arte, Beleza, fruição e, em certa medida, seus processos de institucionalização.

Entre a automação paródica de Hugo Ball, até as simulações politicamente ácidas e grotescas de Valie Export e Carolee Schneemann, passando pelas ativações e deslocamentos de Lygia Clark e Oiticica (hoje devidamente inseridos nas grandes narrativas da história da arte, mesmo que não no mesmo patamar que seus contemporâneos), sucede que o corpo como dispositivo poético, potencializador e problematizador tornou-se quase que um imperativo para as investiduras da subjetivação.

A experiência do corpo, seus atravessamentos, limites e distensões discursivas advêm como um dos fundamentos do contemporâneo (no mundo da arte ou no mundo da vida), cuja potencialidade varia de acordo com o contexto e os agenciamentos dos artistas. Seu espectro de importância pode ser mesurado a partir dos comentários-devaneios de Foucault sobre o corpo em condição utópica:

> Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de visibilidade da qual jamais posso desvencilha-lo... Não, verdadeiramente não há necessidade da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*.... Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele.[151]

Apesar da potência poética dos conceitos de corpo e utopia desenvolvidos nesse ensaio tardio do autor, interessa-nos nessa análise de cunho feminista a produção do chamado "primeiro Foucault" e seu impacto rizomático nas várias disciplinas de Humanidades, onde seus investimentos críticos sobre os arquivos jurídicos e médicos permitiu-lhe verificar a instauração de um sistema social e simbólico de controle e produção de corpos, desejos e sujeitos. Nos três volumes de "História da Sexualidade"[152] percebe-se o desenrolar de uma

---

[150] MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Láutreamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 88

[151] FOUCAULT, Michel. *Op cit, 2013*, p. 10-11

[152] FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. A vontade de saber V.1* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

estrutura de subjetivação do sujeito moderno, a qual é rastreada pelo autor a partir da Grécia antiga durante seus cursos no "Collége de France". Vale ressaltar novamente que Foucault é aqui pertinente à nossa discussão justamente por estabelecer territórios teóricos e formais[153] para a elaboração crítica e argumentativa da Segunda Onda feminista, e para o advento de trabalhos teóricos feministas e *queer* como a antropologia das já citadas Gayle Rubin, a qual apresenta o termo gênero pela primeira vez dentro da lógica de sexuação/subjetivação, e posteriormente com Judith Butler em "Problemas de Gênero"[154], a qual estende e aprofunda sua análise em "Bodies that Matter"[155].

Partindo dessas conexões teóricas, pensar a presença, construção e desvio dos corpos femininos dentro da estrutura crítica e argumentativa do gênero, é pensar os modos de subjetivação das mulheres contra a égide das atuações do poder patriarcal, partindo do pressuposto que a subjetividade feminina está culturalmente atrelada tanto à dicotomia corpo e mente, devido à lógica misógina imperativa em nossa cultura, quanto na chave da nulidade e da ausência. Butler corrobora tal movimento ambivalente de definição dos processos de subjetivação feminina no trabalho de teóricas feministas:

> As antropólogas Marilyn Strathern e Carol MacCormack argumentaram que o discurso natureza/cultura normalmente concebe que a natureza é "feminina" e precisa ser subordinada pela cultura, invariavelmente concebida como masculina, ativa e abstrata. Como na dialética existencial da misoginia, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação, ao passo que o corpos e natureza são considerados como a facticidade muda do feminino, à espera de significado a partir de um sujeito masculino oposto. Como na dialética misógina, materialidade e significado são termos mutuamente excludentes. [156]
> (...)
> Although feminist philosophers have traditionally sought to show how the body is figured as feminine, or how women have been associated with materiality (whether inert — always already dead — or fecund — ever-living and procreative) where men have been associated with the principle of rational mastery, Irigaray wants to argue that in fact the feminine is precisely what is excluded in and by such a binary opposition. In this sense, when and where women are represented within this economy is precisely the site of their erasure. Moreover, when matter is described within philosophical descriptions, she argues, it is at once a substitution for and displacement of the feminine. [157]

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. O Uso dos Prazeres. V.2* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque Revisão Técnica de José Augusto Guilhoh Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.
FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. O cuidado de si.V.3* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque Revisão Técnica de José Augusto Guilhoh Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985.

[153] *Ce qu´il y a de plus remarquable à propos du féminisme dans l´oeuvre de Foucuault, c´est l´abscence totale de ce terme dans les trois volumes de l´Histoire de la sexualité, l´um publié em 1976, et les deux autres em 1984, C´est seulement dans des écrits de circonstance, em particulier dans des entrevues, que Focucault aborde la question, solvente em parallèle avec les mouvements homosexuaels, ceux-ci et celui-là s´inscrivant dans laproblématique commune des "mouvements de libération sexuelle" liés au dispositif de sexualité*.
BOUCHARD, Guy. 'Foucault, le féminisme et la condition masculine ». In: *Laval Théologique et Philosophique*, 54, 3 (octobre 1998), p.566.

[154] BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

[155] BUTLER. Judith. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex".* New York: Routledge, 1993.

[156] BUTLER, Judith. Op cit, 2003, p. 66.

[157] BUTLER. Judith. *Op cit*, 1993, p. 37.

Assim, a constituição discursiva e matérica do corpo em sua especifidade do feminino é atravessada por fluxos ambivalentes de ausência e presença, apagamento e carnalidade, deixando nosso processo de constituição da subjetividade sobre a égide oscilante de uma gangorra de direção indecisa, mas não menos imperativa sobre nossos corpos e subjetividades.

No caso específico do cenário brasileiro do período das décadas de 60 e 70, dentro do eixo cultural e econômico Rio-São Paulo, a equação especifica-se ao considerarmos as relações (auto)erotizadas e (auto)politizadas dos corpos dentro de uma contingência que já apresentava seus primeiros movimentos de enfrentamento às normas de teor conservador, sem no entanto enfrentar as ambivalências e contradições sociais. A licenciosidade seletiva de nossa cultura, efeito da colonização católica – ou para ser mais específica nesse caso, jesuítica – permitiu certo esgarçamento dos costumes à revelia dos discursos moralizantes e regimes de controle[158], pois relações dúbias e paradoxais em relação às estruturas monogâmicas e heterossexuais, portanto "tradicionais", adquiriram flexibilidade de acordo com a classe social, gênero e raça[159]. Sueli Carneiro a partir de uma perspectiva crítica foucaultiana afirma que:

> Se o sexo será o demarcador de uma verdade sobre o sujeito, como Foucault demonstra na História da Sexualidade, que definirá a sua normalidade ou anormalidade, em nosso entendimento a raça será outro demarcador para a apreensão dessa verdade do sujeito; por meio dela se evidencia o valor de cada agrupamento humano na sua diversidade étnica/racial, a medida de sua humanidade, a normalidade de cada qual. [160]

---

[158] Vale lembrar aqui os estudos empreendidos por José Gaiarsa em seu levantamento estático sobre a sexualidade juvenil brasileira nas cidades de São Paulo e Rio nos anos 60, "A Juventude diante do Sexo" em 1967, mas também o documentário "A entrevista" do ano de 1966 com direção de Helena Solberg, que desvela as contradições e frustrações das relações amorosas e maritais dentro da perspectiva feminina da época.

[159] Se por um lado, partindo do referencial do gênero feminino como núcleo das experiências artísticas analisadas nessa tese, ocorria um jogo de controle dos corpos em condição de capitalização social – no caso, as mulheres de classe com maior poder aquisitivo, as chamadas classe média e alta, e que consequentemente eram brancas – por outro aspecto, tal controle não se sucedia na mesma intensidade e metodologia com corpos do gênero feminino de classe social mais baixa e de origem negra, indígena e mestiça. Ao contrário, havia uma propensão de inserção desses corpos femininos não-brancos e economicamente em condição de risco, dentro de práticas eróticas e laborais profundamente diferenciadas em relação às suas pares brancas, e socialmente resguardadas. Sueli Carneiro assevera:

O estupro colonial da mulher negra pelo homem branco no passado e a miscigenação daí decorrente criaram as bases para a fundação do mito da cordialidade e democracia racial brasileira A apropriação sexual da mulher branca pelo homem negro na contemporaneidade nos termos colocados por Joel Rufino fona o mito da ascensão social do homem negro escondendo através do subterfugio da primazia estética e social da mulher branca o desejo de pertencimento e de aliança com um mundo restrito aos homens brancos no qual para adentrar homens negros em suposto processo de ascensão social utilizariam-se de mulheres brancas como avalistas. Conforme Sonia Giacomini a exaltação sexual da escrava e o culto a sensualidade da mulata tão caros a nossa cultura branca e machista vistos sob um novo prisma mais do que explicar os ataques sexuais as escravas parecem cumprir uma função justificadora 6 do senhor de escravos enquanto vítima do que Giacomini chama de superexcitação genésica das escravas negras.

CARNEIRO, Sueli. "Gênero, Raça e Ascenção Social". In: *Revista Estudos Feministas*, ano 3, 2/1995, p. 546

[160] CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005, pp. 51-52

As oscilações do espectro de alcance dessa categoria normalizante dos costumes segue uma lógica de investidura dos corpos como um novo capital fluído, mas matérico quando conveniente, pois "podemos expor o corpo com menos pudores do que no passado, mas há novos pudores em gestação"[161].

Essa "dupla-moral" – já apontada por Carmem da Silva em suas crônicas, mas também por Renato Pinto Venâncio [162] no âmbito do Brasil colônia, e por Marina Maluf e Maria Lúcia Mott,[163] dentro de uma perspectiva histórica da chegada da modernidade em nosso país, além de Claudete Carvalho Canezin[164] na chave jurídica – era, e é, elemento de atravessamento das subjetivações femininas e seus modos de constituição e lida com seus corpos.

---

[161] BERNUZZI, Denise B. Sant´Anna. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 69.

[162] No livro editado por Mary Del Priore, o historiador Renato Pinto Venâncio, ao discorrer sobre a vida das mulheres no período de auge da mineração, destaca a dubilidade moral aplicada às mulheres brancas e às escravas negras e mestiças, a partir da experiência da maternidade, abandono infantil e sexo ilícito:
Quais motivos levariam mães a abandonarem seus filhos? Em que medida é possível conhecer um pouco da sensibilidade feminina nos séculos passados através da história do abandono de crianças? Uma interpretação bastante conhecida consiste em atribuir o abandono à dupla moral comum às famílias brasileiras. Entre a população branca, o comportamento feminino austero era regra imposta e fiscalizada. A mulher branca que assumisse o filho ilegítimo ficava sujeita a condenação moral, enquanto as negras e mestiças "não estavam sujeitas aos preconceitos sociais como as brancas de posição [...] modesta. Um filho ilegítimo [de mulheres negras e mestiças] não desonrava a mãe no mesmo grau de uma mulher branca."
VENÂNCIO, Renato Pinto. "A Maternidade Negada". In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 198.

[163] As historiadoras comentam o trânsito e mudança de costumes a partir do estudo de revistas voltadas ao público do sexo dito frágil, além de crônicas de jornal e processos jurídicos ligados ao âmbito familiar. Sobre a dualidade moral, sua elasticidade e modificações, as autoras apontam:
O menor sinal de flexibilização na divisão sexual das funções no interior da família era repercutido pelos conservadores e reformistas como uma ameaçadora vaga modernizante. Contra os "surtos grandiosos de progresso" que faziam 'oscilar o mundo" alertavam eles, "sejamos como a árvore poderosa arraigada ao solo, imutável, idêntica a ela mesma", procuremos no "lar o ser estável que nenhum acontecimento pode abalar". Rosa Maria Barbosa de Araújo acredita que no caso do Rio de Janeiro prevalecia uma dupla moral, responsável pelas rupturas do equilíbrio e pelas explosões de conflitos dentro do lar, muito presentes no período. Alguns fatores precisam ser considerados, sublinha a autora: primeiro, a discrepância entre a expectativa de uma divisão rigorosa das esferas de atuação entre os cônjuges e a prática cotidiana; segundo, um sistema rígido de valores que exigia coerência de comportamentos, tanto na esfera doméstica quanto fora dela, algo bastante difícil num período de urbanização e industrialização crescentes, as quais convocavam os indivíduos e a família para novas formas de associação e lazer, ao mesmo tempo que ofereciam outras oportunidades, ainda que desiguais, de trabalho.
MALUF, Marina. MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do Mundo Feminino". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil, V. 3*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 385

[164] A advogada e professora, ao levantar as legislações referentes ao papel social da mulher, com maior interesse pela legislatura brasileira, sintetiza o final do artigo:
A posição da mulher brasileira frente à legislação civil apresenta uma evolução que se estende da mais integral submissão (antigo art. 6º, que arrolava a mulher casada entre os incapazes) até a mais absoluta igualdade (art. 226, 5º da CF/88). Duas leis foram decisivas ao reconhecimento de direitos plenos à mulher na sociedade conjugal: a Lei 4.121 de 1962 Estatuto da Mulher Casada; e a Lei 6.515 de 1977 - Lei do Divórcio, que puseram termo à vigência de todas as regras que discriminavam contra a mulher. A igualdade absoluta foi consagrada pela Constituição Federal de 1988, e hoje normatizada no Novo Código Civil.
CANEZIN, Claudete Carvalho. "A Mulher e o Casamento: da submissão a emancipação". In: *Revista Jurídica Cesumar* – v.4, n. 1 – 2004, p. 154.

Se o corpo como território de emergência e inscrição dos atravessamentos contemporâneos é alçado a um estatuto carnal de batalha das subjetividades, é preciso considerar também sua fragmentação, sua sinédoque como potência discursiva e descontínua, principalmente para contrapor a superfície e materialidade do seu destino social. Partindo das assertivas de Nochlin sobre a fragmentação dos corpos nas representações artísticas modernas (mais especificadamente do século XIX em diante, período de aplicabilidade das pesquisas da autora), verificamos a presença desse corpo em pedaços como dispositivo de desejo, de subjetividade, mas também de angústia e de dor[165]. Pedaços de membros como pés, mãos, pernas e dorsos, em condição idealizada ou mesmo como representação de violências, salpicam em meio às pinturas, desenhos e estudos dos gêneros artísticos, e na prática da retratística, consagrada como captação da alma[166]. Eliane Robert de Moraes elabora justificativas para tais procedimentos na modernidade, que servem para compreender o período aqui analisado:

> Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços.[167]

Ocorre que dentro do recorte analítico e ensaístico aqui empreendido, interessa-nos nesse primeiro momento a fragmentação que as artistas mulheres realizam principalmente de seu rosto[168] – seja no enquadramento compositivo, seja pelo ato de deformação do mesmo – e que segue posteriormente para o restante do corpo. Logo na introdução do livro "História do Rosto", os autores Courtine e Haroche delimitam a condição intrínseca de constituição das subjetividades entre o polo da especificidade do rosto, e a totalidade corpo:

---

[165] *Art historians like myself, wrapped up in the nineteenth century and in gender theory, have a tendency to forget that the human body is not just the object of desire, but the site of suffering, pain and death, a lesson that scholars o folder art, with its insistence iconography of martyrs and victims, of the damned suffering in hell and the blessed suffering on Earth, can never ignore*.
NOCHLIN, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. New York, Thames & Hudson, 2001, p. 18.

[166] Em dois fragmentos distintos, Courtine e Haroche afirmam:
Ciência do olhar, a fisiognomonia será também ciência do rosto. E está aí um dos traços essenciais que ressuscita o interesse do século 16 pela fisiognomonia antiga... pelo rosto se lê o homem.
(...) O rosto é a metáfora da alma, sua condensação, seu "atalho", da mesma forma que seu deslocamento, o caminho para sua morada.
COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. *História do Rosto. Exprimir e calar as emoções*. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, pp.40 e 55, respectivamente.

[167] MORAES, Eliane Robert. Op cit, p.59.

[168] *O rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro, da pessoa, como a revelação das Mysticas nas pinturas de Pompéia. Ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhece-lo através de um espelho ou de uma miragem. Portanto, o rosto não é para si mesmo, é para o outro, é para Deus; é a linguagem silenciosa... é o eu intimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo.*
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. 1995. *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 790.

> O rosto é objeto de um trabalho pessoal, indispensável à conversação e ao comércio entre os homens.
> Manuais de retórica, obras de fisiognomia, livros de civilidade e artes da conversação lembram incansavelmente do século 16 ao 18 que o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade ao outro, dos rituais da sociedade civil, das formas do político. [169]

Ao longo do livro então, ambos autores primeiramente discorrem sobre as relações intrínsecas dessas duas partes do sujeito, opostas por uma lógica cartesiana de polaridades, mas que se entrecruzam e se atravessam para constituir um sentido, um EU correspondente à interioridade e às contingências[170], para então encadear as análises sobre as ciências da face (fisiognomonia, visagismo, eugenia, etc) e assim evidenciar a condição de sociabilidade das emoções a partir das práticas de controle das expressões que emanam e afligem o rosto e consequente, os corpos.

> A figura decifrada pela fisiognomonia conserva seu estatuto de marca e estigma social: convêm sempre observar os outros para conhece-los, para desmascarar as dissimulações e escolher os verdadeiros amigos... Mas a fisiognomonia deve também permitir a cada um observar em si mesmo o homem interior... Ser fisiognomista de si mesmo: as formas de controle social pelo olhar devem se estender ao homem interior; a fisiognomonia surge então como uma disciplina pessoal. [171]

Sintomática dessa sedimentação secular e moderna de cuidado, manutenção, construção e vigilância de si é então a produção das artistas aqui discutidas. Novamente, saliento que as peças aqui analisadas não são de militância feminista, mas são pertencentes a um conjunto maior das poéticas individuais, as quais conectam-se à problemáticas e ativações de maior amplitude que o recorte aqui apresentado. A intenção de atravessamento dessa coletânea de nomes e trabalhos é lançar faíscas de crítica de gênero e feminismo, dentro de uma rede social e metodologia interpretativa que ainda oblitera e inviabilizada tais temáticas e leituras.

Devir Mulher no Devir Artista

Comecemos por Regina Vater (*1943), artista brasileira que participou ativamente do cenário de investigações figurativas da década de 1960 e das ativações conceituais dos anos 1970 no contexto artístico do eixo Rio–São Paulo, tendo residido durante décadas nos

---

[169] COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine . Op cit, p.09.

[170] *Nesse mundo das analogias, onde nada do corpo poderia separar-se dos astros, das plantas ou dos animais, o rosto é um centro... Pois o rosto, antes de mais nada, é para o corpo o que o corpo é para o mundo: cada parte do rosto está ligada a uma parte do corpo ... O rosto assume o corpo e, portanto, condensa o mundo. Mas a analogia aplica-se ainda entre superfície e profundidade, envolvendo o visível e a alma invisível. O rosto é a parte princeps da cabeça e a cabeça é a morada da alma...*
Idem, p.53

[171] Idem, p. 73

EUA, juntamente a seu companheiro Bill Lundberg[172], onde se envolveu com as questões feministas e de crítica ecológica que transitavam nas décadas de 1980 e 1990.[173]

Com formação incompleta pela Faculdade de Arquitetura da UFRJ, e tendo estudado com alguns professores já inseridos no sistema de representação institucional das Artes, como Frank Schaffer e Iberê Camargo, Vater logo passou a integrar a seletiva de Salões de Arte e exposições coletivas no Rio de Janeiro, o que inclusive lhe rendeu um prêmio de viagem ao exterior em 1972, e consequentemente lhe ampliou horizontes culturais e de trabalho. Sua produção artística, de múltiplo acesso crítico, transita desde as questões identitárias até as políticas de meio-ambiente, tendo como vocabulário predominante as metodologias conceitualistas, com passagens pelas Figurações de ênfase Pop e Expressionista da década de 1960.

O trabalho "Tina América" – aqui escolhido para pontuar o interesse da artista com as questões de subjetivação do feminino e crítica feminista da cultura[174] – é um livro de fotografias de apenas três edições, feito por Vater e sua amiga Maria da Graça Lopes Rodrigues [175]. A peça-performance foi realizada em uma única sessão de fotos no ano de 1975, período em que a artista se autodenominava uma feminista suave[176], devido a seu ainda apreço por ideais românticos e modelos vigentes de feminilidade.

---

[172] Artista americano nascido em 1942 com ênfase nas experimentações do desenho e do vídeo. Atualmente reside com a esposa Regina Vater em Iatipuaçu, interior do estado do Rio de Janeiro.

[173] Vide capítulo 03 de: TRIZOLI, Talita. *Op cit*, 2011.

[174] TRIZOLI, Talita. '"Tina América" – O Feminino na Produção Conceitual de Regina Vater'. In: *Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.* 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277902850_ARQUIVO_TinaAMERICA-fazendogenero9-2010B.pdf

[175] Fotógrafa e colega de Vater em um grupo de psicanálise, segundo a artista em entrevistas concedidas a autora.

[176] *Lógico que o meu trabalho tinha tudo a haver com feminismo e a Maria da Graça compactuava comigo nas mesmas idéias. Mas eu era uma feminista suave já que eu era extremamente tímida e insistia em acreditar num relacionamento romântico entre homem e mulher que desse certo. Mas debaixo da minha timidez vivia uma Amazonas...*
Entrevista concedida por email a autora em 25 de setembro de 2009. Material inédito.

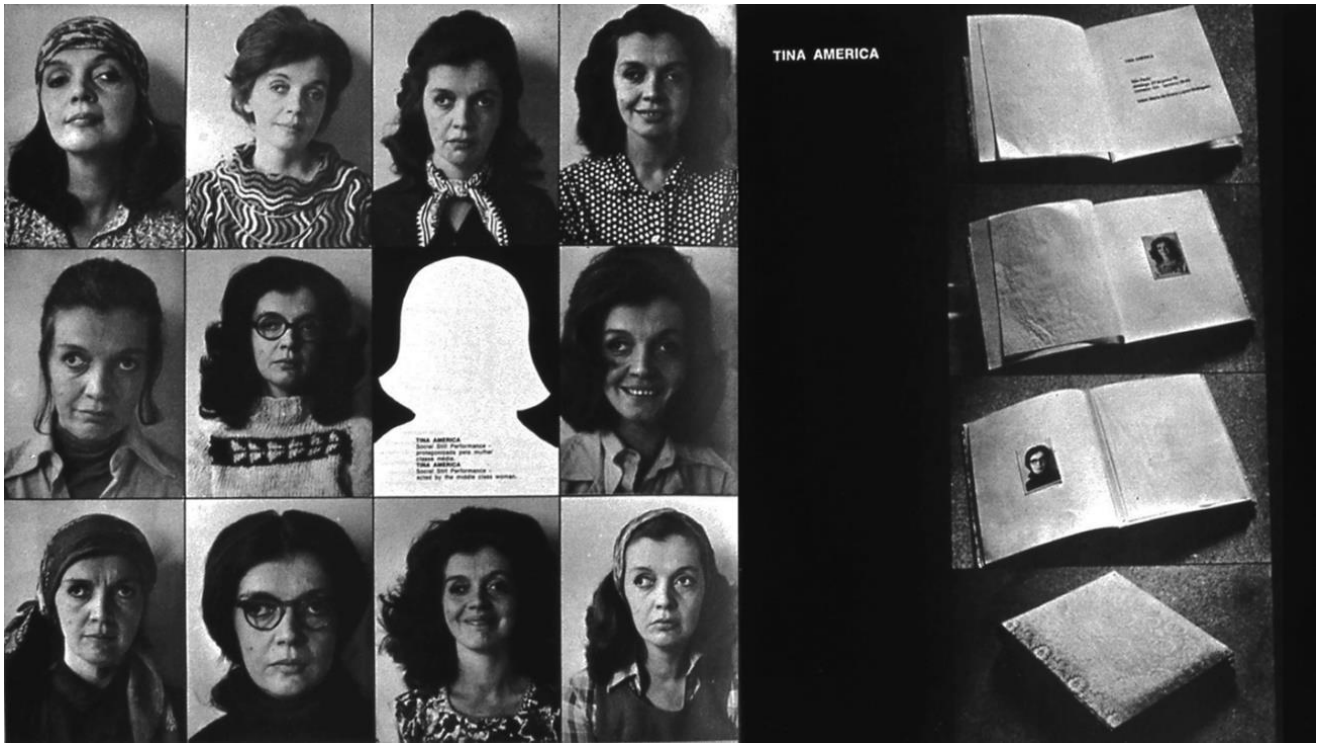


Fig.02 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América,** 1975.

A obra é formada por uma série de retratos em preto e branco de Vater metamorfoseada em diversas personagens femininas ordinárias, selecionadas a partir de um levantamento caricato da revista "Veja", uma das maiores em circulação da época, que preparou uma edição especial[177] para o "Ano da Mulher da ONU", procurando caracterizar os tipos da nova mulher moderna brasileira.

Regina aparece então ora usando óculos, cabelo preso, armado com laquê, em coque, rabo de cavalo, lenço no cabelo ou no pescoço, com roupas e poses que vão da mulher resignada à sedutora ou debochada. Essa série de pequenos registros performáticos e paródicos, com enquadramento de fotos de documentação, foram então afixados de modo centralizado em cada uma das páginas de um típico e ordinário álbum de casamento, onde a artista estabeleceu uma sequência aleatória de apresentação das imagens, trazendo à tona a mundaneidade e falência desse modo classificatório dos tipos femininos. Assim, ao folhear o álbum, fica-se com um misto de estranhamento e curiosidade a respeito dessa única mulher que a cada página se transforma, que a cada virada de páginas possibilita uma outra história, uma outra configuração subjetiva – além de jamais afirmar uma identidade primária e hermética.

[177] Edição 355 da revista "Veja" em 1975, e anteriormente pela revista "Realidade" em janeiro de 1967.

Fig.03 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América,** 1975.

Se o álbum de fotografias de casamento é geralmente usado como livro de memórias de um rito de passagem feminino, o qual marca a transfiguração do arquétipo feminino da filha para a esposa, no trabalho de Vater ele se torna veículo para o registro da produção ambivalente dos processos de subjetivação feminina, ainda que em um contexto de consumo de sonhos e expectativas de vida amorosa. É importante ressaltar que esses tipos femininos parodiados por Vater são índices de uma estrutura social de base falocêntrica, onde o espaço público é bastante restrito, portanto específico, à presença feminina, e os desejos são permeados pela estrutura familiar tradicional.

O hiato de identidade do gênero feminino que Vater cria dentro do apartamento da amiga em uma única tarde, quando se traveste de vários tipos femininos comuns, evidencia as estratégias de resistência apontadas por Butler em "Problemas de Gênero" e que surgem aqui materializadas pelo deboche da artista.

Acredito ser vital salientar aqui a exemplariedade dessa primeira apresentação de "Tina América", tendo o álbum de casamento como elemento de suporte, justamente por se tratar de um trabalho hoje de larga circulação[178], mas com outro formato de apresentação – impressões *fineart* ampliadas das fotografias em formato 3x4, são apresentadas em molduras

[178] A obra em sua versão "comercial" tem integrado importantes mostras do circuito, como "ArteVida" de 2014 com curadoria de Adriano Pedrosa, "Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos" em 2017 com curadoria de Paulo Herkenhoff, onde integra também a coleção privada do Banco Itaú, e "Radical Women" no Hammer Museum de Los Angeles, com recorte curatorial de Cecila Fajardo-Hill e Andrea Giunta, também do ano de 2017.

e *passe-partour* preto sobre as paredes expositivas, evidenciando assim o atual caráter comercial da obra, e a consequente ausência de caráter experimental.

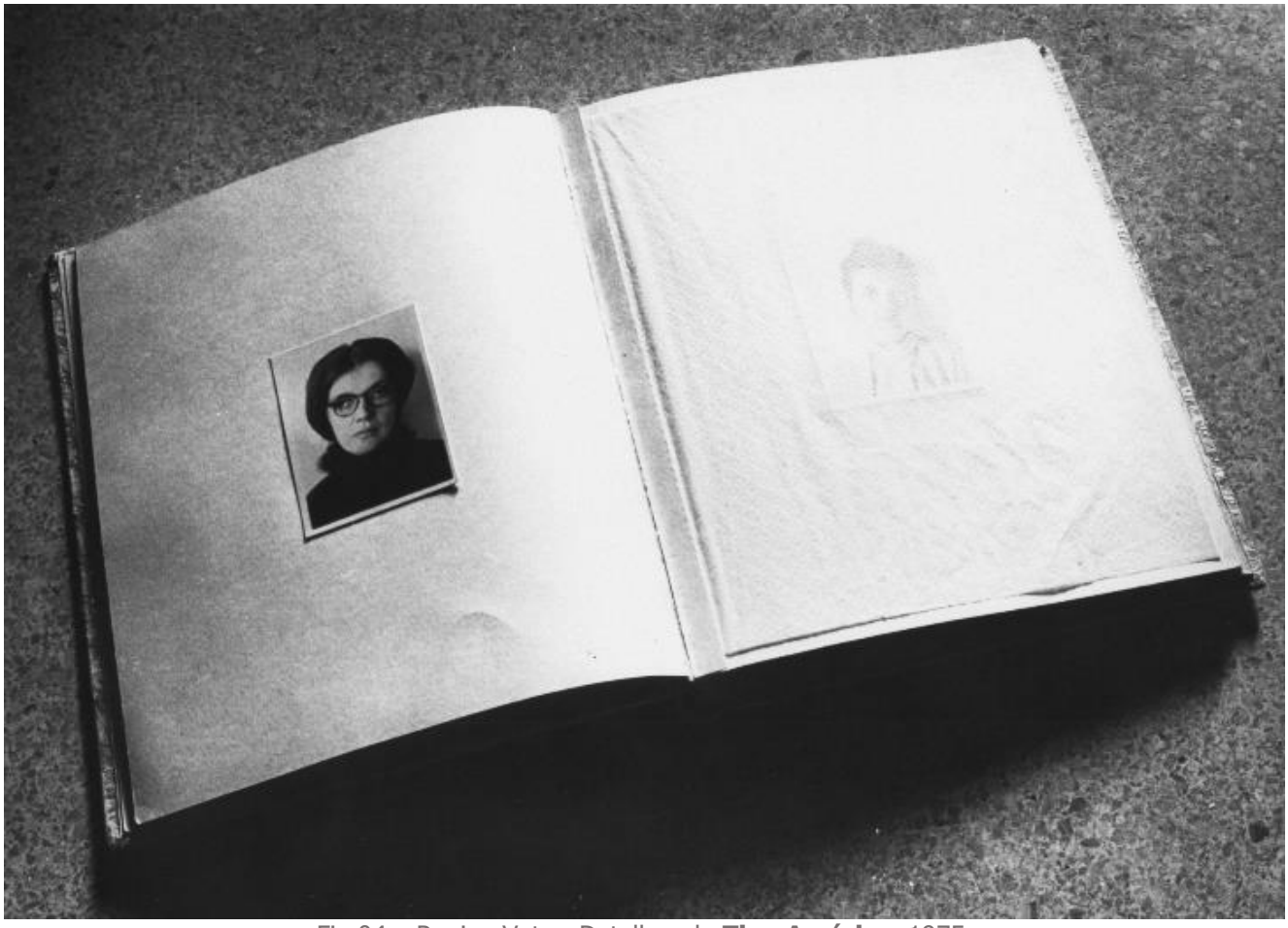


Fig.04 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América,** 1975.

Ao comparar outras peças contemporâneas a "Tina América" e que abarcam essas mesmas premissas de performatização e crítica ao ridículo dos tipos femininos convencionais, as peculiaridades das obras são reforçadas. Vide o caso de Cindy Sherman[179], artista americana que a partir de 1976 passa a produzir trabalhos onde a parodização do feminino é problema central. Suas performatizações privadas para a câmera, onde a artista articula tipos e figuras femininas da cultura pop americana, com fortes referenciais que oscilam entre o cinema e a história da arte, não apresentam um problema latente de apresentação em relação a seu conteúdo ao serem impressas em grande formato e dispostas em paredes, como no atual caso da obra de Vater – ocorre em Sherman um diálogo com a tradição da retratística, similar às elaborações de Suzy Lake[180], que também se traveste de sujeitos outros a partir da manipulação de marcadores de gênero, como barbas, bigodes, óculos, cabelos diversos e maquiagem. Ocorre que Sherman está embrenhada no universo pop e kitsch, enquanto Lake

[179] Artista americana nascida em 1954, com intensa produção fotográfica com ênfase nos estereótipos sociais femininos do imaginário coletivo ocidental.
[180] Artista americana-canadense, nascida em 1947, com largo uso de fotográfia, vídeo e performances.

opera via o vocabulário conceitual e de investigações da identidade, estando assim mais próxima às premissas de Vater nesse caso. Nessa mesma chave de reelaboração da autoimagem a partir da manipulação de materiais e objetos, vale notar também o panfleto da polonesa Ewa Partum, derivado de uma performance nua em 1979 onde a artista efetua uma cisão simbólica de seu própria rosto e rosto ao aplicar uma maquiagem de envelhecimento apenas em sua metade direita, o que põe em xeque os ideais femininos de juventude e beleza, com a frase em polônes e inglês "Meu problema é o problema de todas as mulheres".

Fig.05 – Ewa Partum. **My Problem is a Woman's Problem**, 1979 e 1974

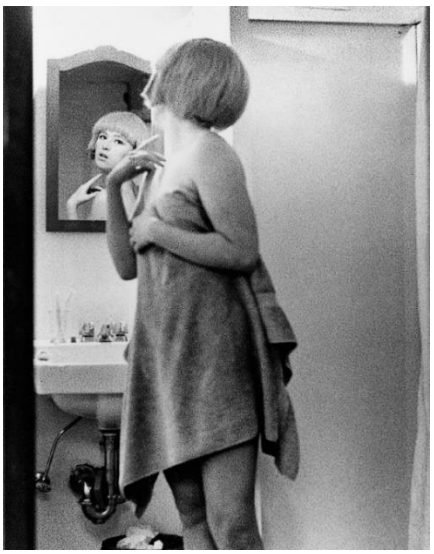


Fig.06 – Cindy Sherman. **Untitled Film Still #2** e Fig.07 – **Untitled Film Still #6**, ambos de 1977.

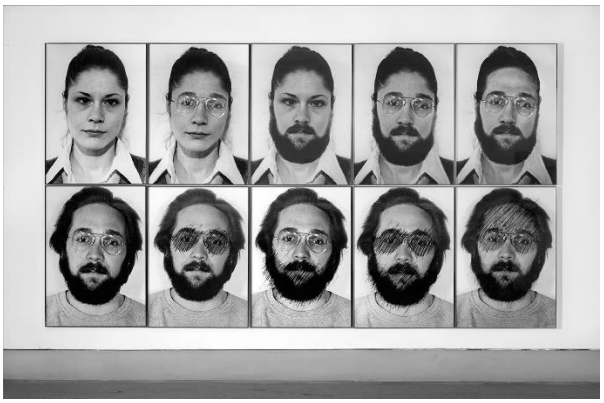


Fig.08 – Suzy Lake. **Suzy Lake as Andrea Stannard** e Fig.09 – **Suzy Lake as Gary William Smith,** ambas de 1973-74.

Fato é que, a impressão das peças tanto de Sherman quanto de Lake em escala quase humana ou superior, reforçam os referenciais de gênero pictórico das artistas e suas citações historiográficas da arte, algo muito diferente do que ocorre no trabalho de Vater aqui analisado, que tem sua força poética na relação com os álbuns de fotografia e com os livros de artistas, e sua dimensão íntima e privada. Vale aqui considerarmos como exemplo dessa potência bibliófila das fotografias em livros, álbuns e impressões menores, os trabalhos iniciais em *polaroid* de Martha Wilson[181], e os enquadramentos em menor escala de Natalia LL[182] e Eleanor Antin[183], pois as dimensões documental e intimista, quase privada nesses trabalhos, são vitais para estabelecer uma relação de proximidade e identificação do espectador com as peças e registros performáticos de gênero.

Fig.10 – Martha Wilson**. I make up the image of my perfection/I make up the image of my deformity**, 1974

[181] Artista americana e galerista nascida em 1947 e apontada como uma das grandes referências da arte feminista norte-americana da década de 70.
[182] Artista polonesa nascida em 1937 com circulação pelo cenário americano dos anos 70 e com produção performática com ênfase em paródias eróticas.
[183] Artista americana nascida em 1935 com atuação na performance, fotografia, vídeo, instalação e posicionamento feminista.

Fig.11 – Natalia LL. **Consumer Art**, 1975

Se em Vater ocorre uma paródia de gênero a partir da justaposição de elementos e símbolos ligados aos estereótipos de feminilidade vigentes, inaugurando aí os jogos de manipulação dos códigos de identidade de gênero e desejo, nos trabalhos analisados a seguir, partindo de Sonia Andrade (*1935), há a percepção de uma desestruturação desses mesmos elementos, uma fragmentação dos corpos onde a paródia abre espaço para o escárnio e a denúncia política, no âmbito dos processos de subjetivação.

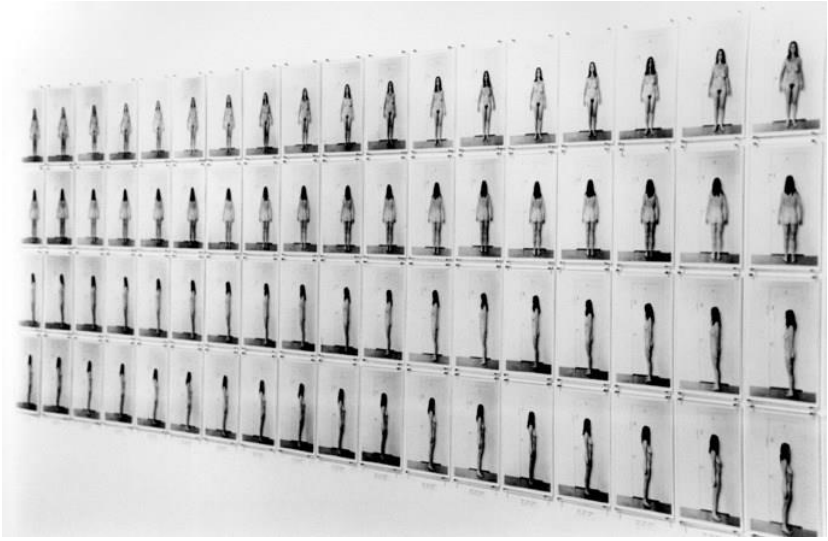


Fig.12 – Eleanor Antin. **CARVING: a traditional sculpture**, 1972/73

De família carioca dita progressista, e tendo estudado no Colégio Sagrado Coração de Maria em Copacabana, conhecido no período pela formação humanista e com ênfase artística para meninas, Andrade casa-se em 1953, mas desquita-se no ano de 1967, já com

um casal de filhos, tornando-se ali responsável pela criação e sustento das crianças[184]. Nos intervalos do trabalho como professora primária no Colégio Pueri Domus, Sonia Andrade passa a frequentar, como muitos artistas mulheres de sua geração, os cursos de Ivan Serpa no MAM-RJ, encaminhando-se em seguida para o grupo de estudo coordenado no mesmo local por Anna Bella Geiger sobre experimentações em videoarte – área na qual o trabalho de Sonia Andrade é hoje mais alocado e recebido positivamente pela crítica e curadoria[185], apesar de sua atuação também no desenho e na prática do *objet-cherché*, como bem evidencia os trabalhos "Hydragrammas" de 1978/1993 e "A caça" de 1977, e demais peças sem título sobre papel japonês.

A estadia de Sonia em território nacional é interrompida no ano de 1978, quando a artista, então casada com o crítico Andréas Huyssen[186], muda-se para a Suíça e distancia-se do cenário nacional das artes. Sua estadia nesse novo território funciona como uma imersão em estudos não apenas as potencialidades do vídeo como mídia, mas também para o arquivamento da produção, a longo prazo, da já citada instalação "Hydragrammas".

No recorte aqui apresentado, interessa-nos seus primeiros experimentos de juventude com o vídeo, onde o uso de seu próprio rosto como objeto de intervenção poética e violenta opera um dispositivo de agenciamento e criticidade de seu tempo. Importante, contudo, salientar aqui que a crítica de gênero no trabalho de Andrade é por aproximação e não por assertiva, pois a mesma não se posiciona como feminista ou militante[187].

Em "Fios", codinome dado a um dos videoteipes integrantes da série "Sem título" (são no total oito experimentações de Sônia Andrade durante seus estudos fílmicos com o grupo de estudos no MAM do Rio de Janeiro com a câmera de Tom Azulay), é possível constatar esse uso particular do rosto da artista como suporte da ação proposta. Ao enrolar sobre si mesma, por várias vezes, um fio preto e grosso de *naylon*, a ponto de obliterar seu rosto, fala e respiração e deformar sua fisionomia, a autora salienta as relações de

---

[184] Entrevista concedida a autora em 17 de outubro de 2017. Material inédito.

[185] Os vídeos de Sonia Andrade constam na coleção do Getty Foundation, na Coleção Itaú Contemporâneo, e tem integrado ao longo dos anos importantes mostras como a "Pacific Standard Time LA/LA – Video Art in Latin America" no LAXART, Los Angeles em 2017, a "XIV Bienal Internacional de São Paulo" e "VIDEOMAC" no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ambas no ano de 1977, apenas para citar algumas.

[186] Filósofo e crítico de arte alemão nascido em 1942.

[187] *TRIZOLI – Voltando a essa questão sobre feminismo. Simone de Beauvoir foi uma autora com quem você teve contato?*
ANDRADE – Não. Nunca tive a menor simpatia por ela.
E sobre sua recusa em participar da exposição "Radical Women":
ANDRADE – *Eu sou uma profissional e eu não trabalho de graça... Segunda coisa, cá pra nós, eu não aguento mais exposição de mulher. Vira gueto, não deixar de ser uma forma de preconceito...eu sou uma artista, eu não tenho sexo. Eu sou uma artista brasileira.*
Entrevista concedida a autora em 17 de novembro de 2017. Material inédito.

interferência, acomodação e sofrimento a que os sujeitos se submetem a fim de adentrar ao ideal imagético de beleza e conformidade social – o mesmo se sucedendo em outros vídeos da série, como "Corte" e "Higiene".

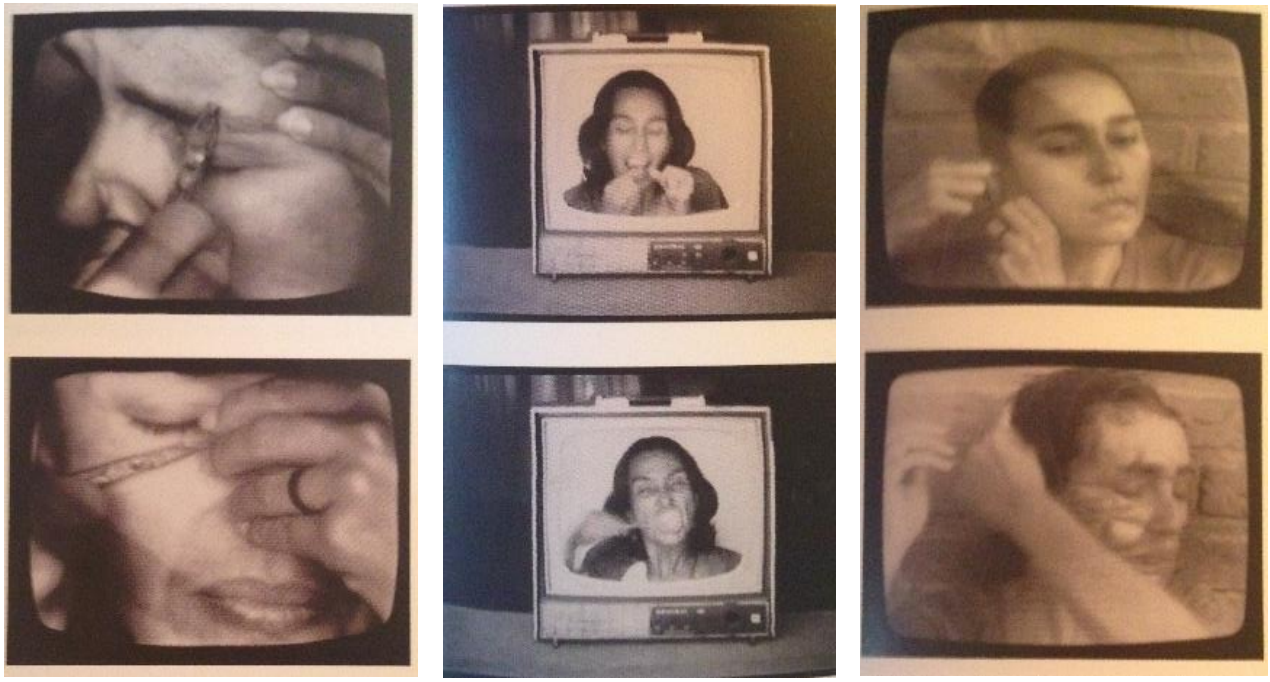


Fig.13 – Sonia Andrade. Stills da série **Sem título (Corte, Higiene e Fios)**, 1974-77

A produção desses videotapes de Andrade possui também uma intensa indiciação de práticas de violência e silenciamento por conta da censura, prisões, torturas, desaparecimentos e mortes durante o regime ditatorial. Marisa Flórido-César afirma:

> O corpo nesses vídeos não é a proximidade e a experimentação de um espectador perceptivo, imanente e fenomenológico dos trabalhos neoconcretos, tampouco possui a ritualidade feroz da *body art* e de algumas performances que lhes são contemporâneas... É o corpo como imagem, moldado e controlado por religiões e ciências, violentado por forças diversas, submetido à espetacularização e à comercialização. Seus vídeos se constituem na tensão entre o corpo filmado e sua circulação como espetáculo; entre o corpo (inclusive feminino) conformado por códigos sociais, por discursos e saberes e suas insurreições silenciosas; entre o corpo torturado e silenciado (eram tempos de ditadura e mutilações veladas) e sua explicitação.[188]

Em "Corte", a ação da artista segue por essa mesma direção. Com uma pequena tesoura de unha, modelo no qual a lâmina é bastante curta, mas não menos afiada e pontiaguda, Andrade corta pedaços de sua sobrancelha, cílios e cabelos, em um gesto que oscila do âmbito das práticas de "limpeza" de condenados e internados que adentram a recintos panópticos de cerceamento e controle, quanto pende para o desmembramento e destruição de símbolos corpóreos que possibilitam tanto a identificação de gênero, quanto o adequamento a padrões de desejo. "Higiene", trabalho onde a artista passa atentamente o fio dental nos dentes e os escova com ímpeto e bastante espuma, segue o mesmo princípio de

[188] CESAR, Marisa Flórido. "Sobre servidões e liberdades". In: *Sonia Andrade. Retrospectiva 1974-1993*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Municipal Hélio Oiticica. 2011, p. 15.

cuidado obsessivo, a ponto de perder a função de zelo do corpo, da imagem e da saúde para adentrar ao campo patológico do sofrimento, castigo e mesmo mutilação. Vale notar aqui nesse último vídeo uma analogia de limpeza mental, já que a boca possui significância de dispositivo discursivo e de "entrada das almas"[189]

Esses vídeos de Andrade, motivados por um ímpeto experimental e voraz de estudo de materiais, vocabulários e tecnologias de difícil acesso na contingência brasileira da época, possuem correlação – segundo o paradigma feminista da época – com as peças performáticas e intervenções em grupo de Annegret Soltau[190], que utiliza no início da carreira linhas pretas também para envolver, cobrir e deformar seu próprio rosto em performances privadas, mas também o de voluntários e integrantes de happenings.

Fig.14 – Annegret Soltau. **Permanent Demonstration**, 1975.

No entanto, é preciso salientar que no caso de Sonia Andrade, os gestos são de âmbito político, de resistência simbólica, enquanto que em Soltau há um envolvimento e comprometimento com as possibilidades formais do uso da linha nas composições, e sua condição de dispositivo de expansão do meio fotográfico – sendo que na produção de ambas, há essa convergência formal e de índice para críticas de cunho feminista e de gênero. Nesse sentido, Soltau e suas experimentações de expansão do corpo na relação matérica com os fios, está mais próxima conceitualmente de Lygia Clark (1920) e suas proposições terapêuticas, como "Baba Antropofágica" de 1973, ou mesmo do Happening apenas realizado recentemente da chilena Cecilia Vicunã[191], onde a artista com longa ênfase têxtil, propõe a audiência que se embrulhe como presente coletivamente.

---

[189] *Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, aboca é símbolo de força criadora e, muito particularmente, da insuflação da alma. Órgão da palavra... e do sopro... ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão.*
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 133

[190] Artista alemã nascida em 1946 com atuação na área de performance, intervenções, happenings e *collages*.

[191] Artista chilena nascida em 1948 e residente em Nova York. Trabalha com instalação, performance, materiais têxteis ligados a ideia de memória, linguagem e exílio.

Fig.15 – Lygia Clark. **Baba Antropofágica**, 1973 e Fig.16 – Cecilia Vicuña. **Cabeza amarrada**, 1970

Sobre o uso do fio como meio e objeto de intervenção, Kathrin Schmidt ao comentar a função desse material nos trabalhos de Soltau fornece-nos chaves conceituais pertinentes para Andrade, e também posteriormente, para Maiolino e Parente, a serem discutidas mais adiante:

> I fili circondavano, avviluppano, proteggono o schiacciano la figura, e lo spettatore non sa mai bene se si trata di un símbolo di protezione o di sopraffazione. Il tema dela ferita assume um ruolo centrale, trovando all´inizio la sua traduzione artística nella tecnica dell´incisione – um *medium* col quale è possibile creare l´immagine solo graffiando la lastra di metallo, ferendola letteralmente col bulino. La secelta dell´incisione è per l´artista il primo passo verso l´impiego del filo, che diventa sempre piú "tangibile" sotto forma di rigature in metallo cucite sull´imagine. [192]

Essa mesma lógica de captação de tensões sociais que se materializam em peças poéticas e gestos simbólicos ocorre ao longo da série "Fotopoemação", da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (*1942), artista hoje de extensa representatividade internacional, participante de mostras com ênfase feminista[193].

Natural de Scalea, Itália, mas com trânsito pela Venezuela e com residência fixa no Brasil desde 1960, Maiolino teve sua formação em Artes entre a Escola de Belas Artes de

---

[192] SCHMIDT, Kathrin. "Annegret Soltau – me stessa". In: SCHOR, Gabrielle. *Donna: avanguardia femminista negli anni 70*. Milano: Mondadori Electa, 2010, p. 112

[193] Para citar apenas algumas: 'Inside the visible' no Institute of Contemporary Art, de Boston em 1996, 'Wack! Art and the Feminist Revolution' no The National Museum of Women in the Arts em Washington no ano de 2007 e "La Grande Madre", no Palazzo Reale de Milão em 2015, além de "Radical Women: Latin American Art, 1960–1985" no Hammer Museum de Los Angeles em 2017/2018, Brooklyn Museum em 2018 e Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018.

Caracas, e os ateliês dentro do MNBA durante a estadia discente na Belas Artes da UFRJ. Sua produção de juventude parte de figurações em gravura com influência da Pop e da Nova Objetividade, seguindo via as inserções conceituais aprofundadas durante sua estadia em Nova York, quando acompanhou como esposa seu então marido Rubens Gerchman, sendo que após a separação amorosa seguiu por uma via de materialização telúrica de influência minimalista e da dita *art povera*.

Em uma experimentação de mídias logo após seu retorno ao Brasil, mescladas com escritos poéticos de caráter confessional, a artista performatiza em filmes super8 e fotografias, gestualidades de interdição discursiva, que adquirem teores de confissão pessoal sobre sua vivência como mulher artista, mãe, imigrante e latino-americana, em partes da série "Fotopoemação". Vendas pretas, fitas, fios e tesouras atuam como instrumentos de silenciamento e ameaças, que partem ou de uma entidade abstrata, ou são auto infligidos. Maiolino comenta que:

> Esta série de obras, além de se constituírem em desafios de labor poéticos, são também instrumentos eficientes de inovação e de liberdade. São a elaboração do ver o entorno: uma forma de pensar as coisas do mundo, na tentativa de transformar o que vivemos em consciência, em um movimento operacional poético de conduta. [194]

A questão de uma expressão de subjetividade feminina nos trabalhos de Maiolino possui outras alusões críticas em relação à interdição social de fala e coragem de expressão. Figurações sobre o espaço doméstico, as relações afetivas e o labor feminino mostram-se presentes em outras construções plásticas, as quais serão devidamente apontadas adiante, em consonância com outras produções que operam na mesma chave temática.

[194] MAIOLINO, Anna Maria. "Fotopoemação 1972-2007". In: *Anna Maria Maiolino. Portfolio Brasil.* São Paulo: J.J. Carol Editora, 2007, p. 06.

Fig.17 – Anna Maria Maiolino. **Série Fotopoemação**, 1974

Se em Sonia Andrade, a questão do feminino é indireta, acidental, pois seu foco de preocupação reside no estatuto das imagens em nosso cotidiano, em Maiolino, o problema do feminino é potência de subjetivação.

Nesse caso, vale pensar novamente no paradigma feminista em trabalhos como os da artista croata Sanja Ivekovic[195], que em 1982 efetua o vídeo "Personal Cuts". Com uma meia-calça preta sobre sua cabeça, ela faz pequenos orifícios com uma grande tesoura, revelando não apenas seu rosto, mas pondo-se como objeto de interdição, veladura, e mesmo subversão, se pensarmos nos gorros militares que escondem o rosto. No caso de Maiolino, Andrade e Iole (que vem a ser analisada a seguir), as correlações perpassam também uma aura de violência da contingência brasileira, como bem latente se mostra outro fragmento da série "Fotopoemação", onde Maiolino cobre com tinta preta seu rosto em fotos de documento no formato 3x4, gesto similar ao apagamento dos documentos censurados e das vítimas da violência do estado ditatorial.

Fig.18 – Anna Maria Maiolino. **Série Fotopoemação**, 1979 e Fig.19 – Sanja Ivekovic. **Personal Cuts**, 1982

Já em Iole de Freitas (*1945) e seus trabalhos de juventude (referentes à sua estadia em Milão na década de 70), nas experimentações em vídeo ali realizadas vê-se uma sugestionabilidade de automutilação e violência do feminino, em correspondência a um doloroso processo de identificação e dilaceramento com a autoimagem.

Artista de projeção internacional a partir de meados da década de 90 por conta de trabalhos escultóricos instalados em edifícios públicos e espaços museológicos e culturais, que remetem a um desenho aéreo instalado, Iole possui formação na área de design pela Escola de Desenho Industrial, em simultâneo a frequência nos cursos livres do MAM-RJ – experiências essas que lhe proporcionaram uma aproximação com projetos experimentais em ambas as

[195] Artista croata nascida em 1949.

áreas, como o grupo de trabalho e investigação da Olivetti durante sua estadia milanesa a partir de 1970, e sua produção de juventude.

O período de vivência na Itália junto a Antonio Dias[196], seu marido na época, o circuito alternativo de arte da rede conceitual, além das viagens de trabalho e lazer empreendidas pelo casal de artistas, possibilitara a ambos um contato próximo com uma muito recente produção artística, interessada mais na experimentação, nas disrupções formais, e no uso político-crítico da prática artística, do que inserções canônicas dessa produção.

Em entrevista concedida a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla[197], Iole comenta que um momento marcante dessa ação de mergulho e estudo nas novas práticas poéticas foi a organização de uma mostra fotográfica no MAM-RJ em 1973 com pioneiros da *body art* e conceitualismos, e cujos trabalhos desencadearam em sua subjetividade uma necessidade de aplicação e desdobramento de suas experiências iniciais em dança clássica e moderna com as chamadas novas mídias.

Era prática comum no âmbito da formação educativa-cultural das meninas cariocas de classe-média o estudo de balé e jogo de tênis, e tais experiências de limite, controle, disciplina e expansão do corpo no espaço reverberaram em parte das produções femininas em arte da época. Tais práticas corporais influenciaram profundamente o trabalho de Iole, já que foi a partir delas, de seu corpo enfrentando, desenhando e moldando no espaço, que a artista "arranca" sua presença no mundo e direciona a trajetória de sua produção plástica. As gestualidades da dança clássica e contemporânea que estudou por anos, e a força empregada nos golpes do tênis marcam presença desde os primeiros trabalhos experimentais em vídeo e fotografia – onde claramente há um exercício de uso do corpo como medição do espaço – chegando até sua recente produção escultórica em escala monumental.

Em Iole, há primeiramente um interesse de registro e representação desses movimentos corpóreos no espaço, mais no âmbito de vestígios terciários, como luzes, sombras, reflexos e vultos, capturados por fotos e vídeos, do que um interesse centrado no corpo como objeto de matéria poética. Tal perspectiva apenas adquiri outra direção quando a artista se dá conta de que precisa focar suas investigações no núcleo duro da gestualidade, ou seja, utilizar seu corpo como medida do espaço-tempo.

A artista inicia seus primeiros estudos plásticos e experimentações com os curtas em Super-8 no início dos 70. Imersa nos ateliês (inicialmente em um flat em N.Y. e

---

[196] Artista brasileiro nascido em 1944. Ativo participante das proposições de vanguarda nos anos 60 e 70 e da dita arte de guerrilha.

[197] CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. FREITAS, Iole. *Iole de Freitas*. *Coleção Palavra do Artista*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.11.

posteriormente em Milão), com a câmera e alguns materiais que lhe atraiam plasticamente, como acetato, tecidos, vidros e outros, Iole filmava e performava gestualidades cênicas em conexão às suas contingências subjetivas, ou seja, transmutava em gestos "parados" no tempo sua condição de jovem artista latina no exterior, e suas dinâmicas íntimas como esposa e mãe.

Se em "Elements" e "Light Work", primeiros filmes de estudo do ano de 72, há práticas poéticas de interpretação alquímica do espaço, já que as matérias em estados primários e os jogos de incidência de luz apresentam-se como um balé fantástico abstrato, é com "Exit", filmado entre 72 e 73, que Iole efetivamente passa a se presentificar como sujeito da ação nos trabalhos. Elaborado no trânsito entre N.Y. e Milão, um período delicado para o jovem casal de artistas que ainda buscava um estabelecimento profissional em meio às condições nômades de vivência, a captura fílmica de uma placa de sinalização interna, com a palavra em inglês para "Saída" joga com as significâncias de linguagem, a conjuntura social e os anseios privados da artista.

Tal condição possibilita uma leitura de manifestação de um desejo recalcado, que vem indiciada pelos violentos e constantes cortes empreendidos por Iole sobre um tecido branco, que faz as vezes de estrutura arquitetônica junto o restante do ateliê. Existe nessa gestualidade simples, mas assertiva, uma analogia às inevitáveis rupturas de vivência e a necessidade de mudança, mesmo que pelo viés da violência. A própria Iole afirma que "O filme era exatamente isso: a ideia de buscar uma saída – *exit* – através desse percurso. [198]

Há em "Glass Pieces/Life slices" uma condição permanente de ameaça, de risco à integridade subjetiva e física, sugestionada tanto a partir do material empregado (facas, vidros e espelhos em pedaços[199]), quanto pela expressão corporal da artista, intensificada pelo enquadramento anguloso – o que nos permite estabelecer nesse trabalho uma correlação poética com as práticas de violência contra a mulher e as reações patológicas que envolvem tal comportamento – sendo que em Iole, ocorre o simulacro de uma violência cotidiana, na mesma chave que as simulações de narrativas de crime sexual reencenadas por Ana Mendieta em seu apartamento em Nova York.

---

[198] CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. FREITAS, Iole. Op cit, p.06.

[199] *O símbolo da faca é, frequentemente, associado também à ideia de execução, no sentido judiciário, de morte, vingança, sacrifício... a faca é o instrumento essencial dos sacríficos, e de numerosas provas iniciáticas, a começar pela circuncisão*
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 414.

Fig.20 – Iole de Freitas. **Glass Pieces/Life slices**, 1974.

Vale aqui apontar a recorrência no uso de facas, tesouras e demais objetos cortantes nas performances do período, principalmente na linha da *body art* e de ênfase feminista, como objetos ritualísticos de "princípio ativo modificando a matéria passiva"[200]. O caráter sintomático dessas encenações, proposições e interferências muitas vezes brutais sintomatizam uma condição de angústia e violência em diversas contingências da época. Dos acionistas vienenses e seus happenings rito-brutalistas[201] eticamente questionáveis, passando para Marina Abramovic[202] com "Rythm 0" de 1974, onde por seis horas a artistas permitiu, estaticamente, que estranhos lhe manipulassem e agredissem usando 72 objetos diversos ali dispostos previamente, e Yoko Ono[203] com "Cut Pieces", de 1964, onde a artista vestida de preto, permitiu a plateia lhe cortar pedaços de toda a vestimenta até ficar exposta e fragilizada, as propostas de ação das artistas, em momentos particulares, às colocaram literalmente sobre risco – efetuando assim um contraponto as violências cotidianas que atravessam a condição

[200] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 414

[201] Grupo vienense de performances, proposições e simulações de caráter, violento, ritualístico e grotesco, tendo Otto Mühl, Rudolph Swarzkogler, Gunter Brus e Hermann Nitsch como integrates, e com larga atividade na década de 60. Suas atividades artísticas, no mínimo polêmicas, desencadearam diversas problematizações quanto aos limites éticos da prática artística e sua espetacularização e consequente inserção nas narrativas da história da arte e do mercado.
Vide: SILVA, Priscilla Ramos da. "Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos?" *IV Encontro de História da Arte* – IFCH / UNICAMP, 2008.
Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf

[202] Artista sérvia nascida em 1946 e um dos nomes renomados da performance artística.

[203] Artista japonesa nascida em 1933. Integrante do grupo Fluxus e da cena artística de Nova York.

de existência do gênero feminino. Existe nesse período um expurgo de violência que encontra nas performances artísticas um lugar de suspensão jurídica, mas não moral.

Fig.21 – Marina Abramovic. **Rhythm 0**, 1974

Mas o uso específico de lâminas, objetos cortantes e também refletores por parte de artistas mulheres na época é realmente considerável, tanto como dispositivo de concentração das violências, como elemento de reverberação visual da subjetividade: Marina Abramovic com "Rythm 10" de 1973 efetua por duas vezes uma roleta russa com 20 facas em sua mão; Karin Mack[204] em dois momentos distintos, no trabalho "Destruição de uma ilusão" de 1977, aplica diversos objetos cortantes e pontiagudos em um auto-retrato nos moldes de uma feminilidade romântica e idealizada, e em "Auto-Retrato da série Adentrando em outros cômodos", de 1980, a artista realiza uma sobreposição de planos com espelhos ordinários do ambiente doméstico, onde seu rosto é fragmentado pelos objetos e diversas dimensões refletidas; Martha Rosler[205] com o icônico video de 1975 "Semiótica da cozinha", o qual aliás será retomado mais adiantenas análises, e onde a artista declama em ordem alfabetica palavras ligadas ao ambiente culinário-doméstico, tendo nas mãos uma grande faca de corte

[204] Artista alemã nascida em 1940 com extensa produção de autorretratos e performances de ênfase conceitual e feminista.
[205] Artista americana nascida em 1943 e um dos nomes da experimentação em vídeo e da crítica institucional no cenário americano das artes.

de carne que opera ali como uma batuta e uma ameaça ao espectador; e mesmo Louise Bourgeois[206], com suas femme-couteau em desenhos,gravuras, objetos e esculturas, onde o corpo feminino é ora lâmina fálica irônica, ora objeto do corte erótico.

Fig.22 – Yoko Ono. **Cut Piece**, 1964 e Fig.23 – Marina Abramovic. **Rhythm 10**, 1973

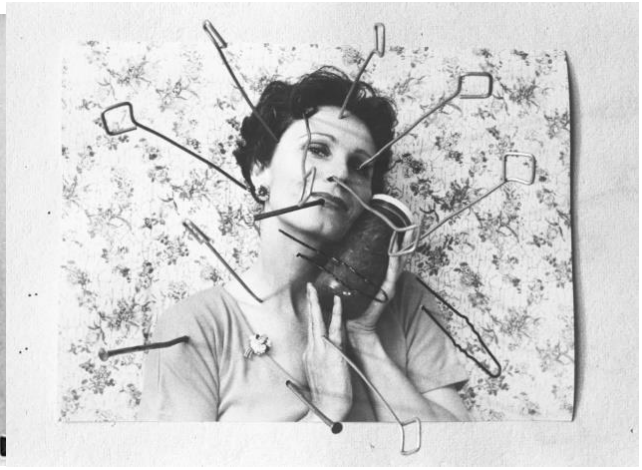


Fig.24 – Karin Mack. **Zerstörung einer Illusion**, 1977 e Fig.25 – **In entering other rooms**, 1981

[206] Artista francesa nascida em 1911 e falecida nos Estados Unidos em 2010, onde era radicada desde 1938. Expoente tardia da modernidade escultórica com ênfase surrealista e psicanalítica na cena nova-iorquina.

Fig.26 – Martha Rosler**. Semiotics of the Kitchen,** 1975

O Super-8 de Iole, que dialoga formalmente com as peças nomeadas anteriormente, se desdobra *a posteriori* para o suporte fotográfico, como muitos de seus trabalhos onde a artista se permitiu executar um jogo imagético de reflexão de sua auto-imagem em pequenos pedaços de espelho e de lâminas de cortar, que ora sugerem um rito de evocação religiosa/pagã, principalmente pela dança pulsional realizada pela artista, ora apresentam-se como um intento de nutrição envenenada, um devorar simbólico de si que mais atemoriza do que acalenta. A artista comenta:

> Vieram depois as demais superfícies refletoras: espelhos, *mylar* (acetato com camada metálica) e outros vidros, onde a questão principal era o reconhecimento da própria identidade... No momento seguinte veio a fragmentação do espelho por mim mesma; depois, o esfacelamento da minha própria imagem e a busca de uma reorganização desses espelhos em elementos, dando-lhes autonomia, tornando-os objetos independentes de minha imagem neles refletida... O trabalho remetia à questão da identidade feminina e à fragmentação da imagem do próprio corpo.[207]

[207] CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. FREITAS, Iole. Op cit, p.26.

Se considerarmos aqui as premissas lacanianas do estádio do espelho[208], da dita primeira infância, quando a criança já possui coordenação motora suficiente para identificar movimento alheios e repeti-los, em um gesto de espelhamento físico que desemboca a formação de uma subjetividade primeira, podemos correlacionar essa atenção primeira de Iole por objetos refletores e sua capacidade de uma reflexão imagética do eu como um gesto de constituição de si, mas não sobre estruturas acolhedoras e afetuosas, mas sim de ameaça e risco. Para Lacan:

> Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. [209]

Fig.27 – Iole de Freitas. **Introvert-penetrate - extrovert-penetrate - fear-do not penetrate**, 1973.

A correlação da produção de Iole com as teorias lacanianas do narcisismo, não abrange apenas essa produção de juventude, com uso de espelhos, facas e lentes fílmicas

---

[208] *Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage dans la théorie, du terme antique d'imago.*
LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur da la fonction du Je ». In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 95.

[209] Idem, p.100.

como elemento ativador das gestualidades do corpo da artista, mas pode se estender até sua produção escultórica mais recente, pela qual é mais conhecida, justamente devido às experiências já citadas com balé e jogo de tênis.

É preciso salientar aqui, que se de um posto de visita formal o trabalho mais recente de Iole de Freitas parece ter se distanciado profundamente de sua produção de juventude, com suas esculturas flutuantes e instaladas em paredes e tetos, sempre indicando uma condição de precário equilíbrio e eminência de esfacelamento, ao considerarmos seu interesse pela dança e pelo jogo de tênis, no que concerne ao controle do corpo e exatidão do deslocamento, ocorre uma continuidade de estudos sobre o movimento do corpo no espaço, e sua capacidade de modelar, desenhar no mundo.

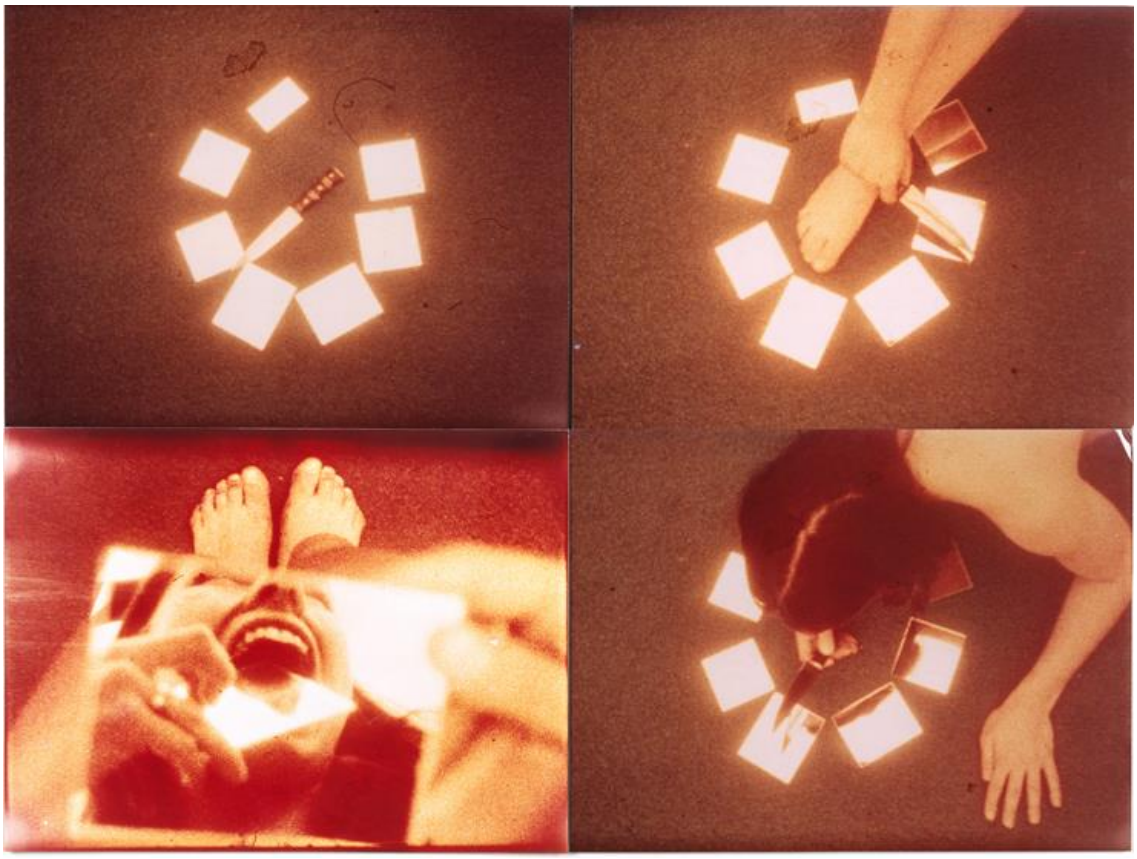


Fig.28 – Iole de Freitas. **Glass Pieces/Life slices**, 1975.

Mas se na produção recente de Iole ocorrem exercícios de virtuose com esse desenho do corpo nos vácuos, a partir de um preenchimento do espaço negativo criado pelos movimentos gesticulares, e onde materiais de cunho industrial delimitam uma cartografia linear dos gestos, é pertinente reforçar que nos primeiros trabalhos de ênfase performática, a captação desses movimentos do corpo ocorriam de forma mais abrupta, crua, mesmo violenta, "chumbado no chão"[210] como uma forma de reverberação das contingências políticas em que

[210] CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. FREITAS, Iole. Op cit, p.17.

a artista estava imersa – e contingências essas que dizem respeito não apenas às violências do regime militar, mas também às violências físicas e simbólicas de gênero, bastante entranhadas na cultura brasileira a ponto de se travestirem de normalidades passionais.

Vale citar aqui de forma breve os inúmeros casos de feminicídio, crimes passionais e de honra, que recheavam jornais e folhetins da época, trazendo em seus anúncios de tragédia, inúmeros conteúdos morais de alerta ao comportamento feminino e de justificação às violências. Casos como o assassinato de Ângela Diniz por Doca Street em 1976[211], ou de Aida Curi no ano de 1958[212], apenas arranhavam a superfície de uma cultura de violência física, sexual, simbólica e psicológica.

É pertinente retomar o ponto de que nesse momento, a atenção dedicada ao rosto por essas práticas salienta sua condição de território específico de recepção e transmutação da interioridade. Na produção dessas mulheres, se muitas vezes há a presença de um corpo nu agenciador, receptáculo de desejo e de confronto, há também um *desvio* quase que imperativo para a face, evidenciando assim todo um zelo para com essa zona corpórea representativa da subjetividade, da *psiquê*.

Tal desvio de investigação do eu fica latente, se considerarmos a longa prática retratista na história da arte. Retratar o outro implica uma construção de identidade pautada por certos indicativos de condição social, mas também uma elaboração minuciosa de um vir a ser desses retratados.

> A figura humana, entre os séculos 16 e 18, autonomiza-se e racionaliza-se, ao mesmo tempo tornando-se mais íntima, socializando-se e individualizando-se... aí também se racionaliza a representação, o olhar se depura, afina-se a perspectiva e as figuras se desfazem aos poucos de um fundo de imagens astrológicas e sobrecarregadas estéticas que atravancavam o espaço anatômico. Mas há ainda outros modos de representação do rosto: o desenvolvimento da arte do retrato é testemunha também de que a figuração do corpo se descola lentamente do contexto sagrado, de que a fisionomia adquire precisão e naturalidade, de que o corpo se individualiza com a maior nitidez da expressão. [213]

Quando o artista, detentor e articulador desses códigos de representação, toma como objeto a si próprio, no caso de autorretratos, intensifica-se essa condição de construção de si, de mergulho no EU. Gretta Sarfaty (*1954), com a série "Transformations", mas também com "Auto-photos" é sintomática disso.

Nascida em Atenas, Grécia, a artista é também conhecida pelos sobrenomes Alegre Grzywacz e Marchant respectivamente, devido a relacionamentos afetivos anteriores. Filha de um industrial greco-judaico que migra com a família para o Brasil em 1954 em busca de novos

---

[211] "Ângela Diniz é morta a tiros em Búzios, em 1976, pelo playboy Doca Street". In: *O Globo*, 04 de janeiro de 1976, p.11

[212] "Todos Aguardam a condenação". In: *O Globo*, 06 de fevereiro de 1960, p.06.

[213] COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. Op cit, p. 48.

territórios de atuação financeira, Gretta cresceu no bairro de Moema, brincando na rua como um menino, e rompendo assim com todo um planejamento de constituição feminina de moldes patriarcais elaborado por sua mãe, uma tradicional figura materna judaica.[214]

Por conta de uma série de conflitos desencadeados entre mãe e filha devido ao choque cultural com o novo país e diferenças geracionais sobre os papeis femininos a serem performatizados no núcleo familiar, Gretta casa-se por impulso aos 17 anos para afastar-se de sua tradicional família, vendo no casamento uma possibilidade de liberdade (algo bastante comum no cenário brasileiro da década de 60).

A união precipitada não prospera afetivamente, apesar dos três filhos gerados, e após alguns anos de conflitos o casal opta por viver vidas separadas. É durante o período de afastamento amigável de seu primeiro marido que Gretta passa a conviver com o ambiente artístico paulistano, bastante restrito até então, e a estabelecer relações amorosas e de amizade, baseadas tanto no afeto quanto no apoio profissional. Seu trânsito pelos meios poéticos de uma arte moderna nacional tardia, a partir de contatos com Mario Gruber[215] e Elvio Becheroni[216], e principalmente com críticos do período, como Roberto Pontual[217] e Jacob Klintowitz[218], deram aporte para as experimentações de vanguarda na fotografia, proporcionaram percepções específicas sobre a natureza da arte no âmbito das práticas de liberação dos anseios e afetividades.

A questão do feminino tem uma forte presença em toda a obra de Greta, não só por este ser um problema que formalmente interessa a ela, mas sobretudo porque é uma problematização de sua própria experiência como um sujeito. Gretta afirma:

> Com este trabalho, eu quero gritar a agressão constante, permanente e diária imposta às mulheres, sua feminilidade, sua sensualidade, a sua possibilidade de ser única mulher - não uma cúmplice, no entanto uma protagonista de sua própria autonomia e sua própria maneira de ser... Eu expresso, portanto, uma violência contínua, em que, como a protagonista, eu sou uma prisioneira, mas luta, se expressa e defende-se.[219]

A prática artística de Gretta se apresenta aqui como uma exceção, não no que concerne aos procedimentos formais ou experimentais dos trabalhos, mas por suas posições

---

[214] Entrevista concedida a autora em 02 de desembro de 2016. Material inédito.
[215] Artista brasileiro nascido em 1927 e falecido em 2011.
[216] Artista italiano com passagem pelo Brasil, França e Estados unidos. Nasceu em 1934 e faleceu em 2010.
[217] Crítico de arte pernambucano nascido em 1939 e falecido em 1994 na França.
[218] Crítico de arte nascido em 1941.
[219] *With this work, I want to scream the constant, permanent and daily aggression imposed on women, their femininity, their sensuality, their possibility of being only woman - not an accomplice, however one protagonist of their own autonomy and their own way to be ... I express therefore a continuous violence, in which, as the protagonist, I am a prisoner, but fighting, expressing myself and defending myself.*
SARFATY, Gretta. BECHERONI, Elvio. *Modificazione e appropriamento di uma identitá autonoma*. Milao: Prearo Editore, 1980.

políticas em relação aos problemas femininos da época, que diferem consideravelmente da de suas colegas de profissão.

A grande maioria das artistas mulheres contemporâneas a Gretta, ao elaborarem obras com questões do movimento feministas não se apresentam como integrantes ou mesmo simpatizantes do grupo – seja por uma falta de familiaridade com o discurso político, seja por conta de um profundo medo de rejeição social, uma vez que os estereótipos da militância feminista estavam longe dos ideais de feminilidade propagados na cultura.

Se considerarmos o perfil elaborado pelo jornal *O Pasquim*, veículo satírico de esquerda, focado na crítica irônica e jocosa dos costumes e dos jogos políticos, e com bastante circulação no meio artístico, verificaremos a permanência e proliferação de estereótipos misóginos clássicos sobre as feministas, que tanto manifestam os receios e ansiedades da sociedade patriarcal quanto a essa pratica política de crítica cultural, quanto reforçam e propagam uma imagética pejorativa para seu público leitor, o que inclui leitoras obviamente. Rachel Soihet, responsável por elaborar uma considerável análise sobre a relação do jornal alternativo e seus jornalistas com a causa feminista comenta:

> Antigos estereótipos são restaurados, entre outros, a feiura, a menor inteligência ou, inversamente, o perigo da presença desse atributo, a inconsequência, a tendência à transgressão, a masculinidade com vista a identificar negativamente aquelas que postulavam papéis considerados privativos dos homens. Não poucas matérias registram tais 'qualidades' das feministas, o que aproxima os libertários desse jornal do momento da contracultura dos misóginos de outras épocas. Na verdade, lançar o descrédito sobre aquelas que ousavam ameaçar a ordem tradicional dos gêneros era o objetivo de sempre.[220]

Munidos do humor como suposta blindagem ética para criticar os costumes, os jornalistas e chargistas desse veículo libertário exaltavam, por um lado a liberdade sexual feminina, desde que suas agentes estivessem de acordo com os modelos de desejo propagados na cultura[221], mas por outro acentuavam as concepções essencialistas de feminilidade, referentes principalmente à capacidade intelectual das mulheres, seu papel social e as pautas do movimento político feminista[222].

---

[220] SOIHET, Rachel. "Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários". In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 591-611, setembro-dezembro/2005, p. 595.

[221] *Olha aqui, a gente aqui d'O Pasquim é toda pelo feminismo, desde que seus representantes sejam do nível de Tânia Caldas ou Marina Montini. O Tarso já está mandando alargar o nosso banheiro, acrescentando-lhe toda espécie de comodidades. Podem vir a qualquer hora. Welcome!*
FERRETI, Pedro. "Podem vir". In: *O Pasquim*, n. 42, p. 30, 14 a 17 abr. 1970. Apud: SOIHET, Rachel, op cit, 2005.

[222] *Em Connecticut, nos EUA, as licenças de cachorro têm a forma de um hidrante. Organizações feministas prontamente protestaram contra a discriminação sofrida pelas cadelas. Depois as mulheres se queixam quando a gente manda elas pro tanque, pra cozinha, pra cama, esses lugares enfim onde são mais úteis, chateiam menos e podem usar melhor a cabeça.*
LESSA, Ivan. "Cadelas, uni-vos!". In: *O Pasquim*, n. 345, p. 31, 6 a 12 fev. 1976. Apud: SOIHET, Rachel. Op cit, 2005.

Sobre a justificativa da "inocência" humorística como veículo de liberação de pulsões, deliberadamente ignorando que discursos cômicos são reflexos de sua contingência, e que a capacidade satírica e escrachada do humor não é alheia aos conflitos sociais, como já apontara Soihet[223] em diálogo com Bakhtin[224], mas também Freud[225] e Bergson[226], os integrantes do jornal teciam comentários, anedotas, chistes e demais zombarias em relação às pautas feministas e suas militantes, sem dar atenção à suas demandas em colocar em xeque a estrutura social de perpetuação da lógica machista – ou seja, era um humor de reificação da ordem patriarcal, não de subversão dos problemas de gênero.

Vale ressaltar nesse quadro de perpetuação dos ainda nocivos estereótipos da Feminista, as charges de Ziraldo e Millôr, colaboradores do veículo, sempre munidos com um humor pronto a desmerecer as lutas políticas das mulheres e homossexuais[227], com destaque para o perfil elaborado da escritora feminista Betty Friedan, que viera ao Brasil divulgar a tradução de seu livro *A mística feminina*[228], e que durante a turnê de divulgação fora virulentamente atacada e desqualificada pelos integrantes do jornal em entrevistas ao folhetim, e por outros veículos de comunicação nacional, que evidenciavam com isso o preconceito e irritação dedicados às questões feministas – isso apesar das narrativas de Carmen da Silva em sua coluna na revista feminina Claudia, com larga circulação, que procurava justamente desconstruir tal estereotipo pejorativo[229] e salientar a emergência da emancipação feminina.

Desse modo, fora esse "tipo' bélico, masculinizado, frustrado e patético que se firmara como modelo de Feminista no imaginário coletivo – inclusive das artistas.

Retornando à discussão prévia da produção de Gretta, de forma pontual é possível nela perceber um processo íntimo de descoberta da própria subjetividade a partir da manipulação e controle do próprio corpo com os aparatos fotográficos. Ocorre nessa produção um agenciamento afirmativo do feminino, uma condição de resistência e afronta às normatizações de gênero. Para Gretta, elaborar essas peças, com referências explícitas às

---

[223] SOIHET, Rachel. Op cit, 2005.
[224] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010.
[225] FREUD, Sigmund. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente (1905).* Obras Completas Volume 7. Tradução: Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
[226] BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983.
[227] SOIHET, Rachel. "Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 39-53, jan.-jun. 2007.
[228] DUARTE, Ana Rita Fonteles. *"Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América".* In: Revista Estudos Feministas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
[229] SILVA, Carmen. "Porque sou feminista". In: SILVA, Carmen. Op Cit, p.73-82.

interdições sociais para as mulheres, mas também com manifestações pessoais de suas ansiedades e conflitos, foi uma maneira poética de resistência e confronto em um contexto misógino e machista.

Tal procedimento de expressão agonal de si, fica evidente com as primeiras experimentações fotográficas da artista, em que Gretta elabora essa imagética afirmativa, subversiva, da subjetividade feminina, ao performatizar caretas diante da câmera e posteriormente deformar as imagens do próprio rosto (mas também do corpo), com as lentes das câmeras.

Ao longo da série "Transformations", iniciada após um acidental uso da câmera pela artista ao fotografar os filhos pequenos em um parque de São Paulo, verifica-se um já clássico jogo de desconstrução do ideal de beleza feminino a partir da representação imagética aquém dos ideais de beleza, juventude, docilidade e submissão.

Fig.29 – Gretta Sarfaty. **Transformations I,** 1976.

A face de Gretta é apresentada nessas fotografias em preto e branco como um rosto em agonia, ou então abobalhado, jocoso, próximo à algumas representações fotográficas das pacientes histéricas de Charcot. Essa proximidade com uma iconografia documental da doença mental histeria (doença essa por muito tempo delimitada como exclusivamente feminina, sendo depois expandida para o gênero masculino[230] para, por fim, ser considerada

[230] *É interessante registrar aqui que existia nessa leitura de Freud a incorporação dos valores vigentes no imaginário do século XIX, segundo os quais o feminino se identificaria com a idéia de passividade, enquanto o masculino com a de atividade. Isso porque era um consenso de que a histeria seria uma enfermidade basicamente feminina e a neurose obsessiva, uma perturbação fundamentalmente masculina. Com isso, o território do feminino se identificaria com os atributos da passividade, da dor, do masoquismo e do corpo. Conseqüentemente, a histeria se caracterizaria pela existência de sintomas corpóreos, denominados por Freud conversões. Em*

fictícia, mas não sem antes de ter instaurado jogos de coerção das subjetivações sobre uma ótica de repressão sexual, moral e misoginia), correlaciona-se com um período de crise existencial da artista. Giorgio Verzotti comenta:

> Rather than the manifestation of personal destructive tendencies, these images should be viewed as the externalization of a revolt directed against the male cultural stereotype, mortifying as it does the feminine form into the authoritarian and distorting dimension of an abstract and aesthetic beauty, to which the artist opposes the angry vision of a reverse side, through a body that is deformed, disfigured and fragmented.[231]

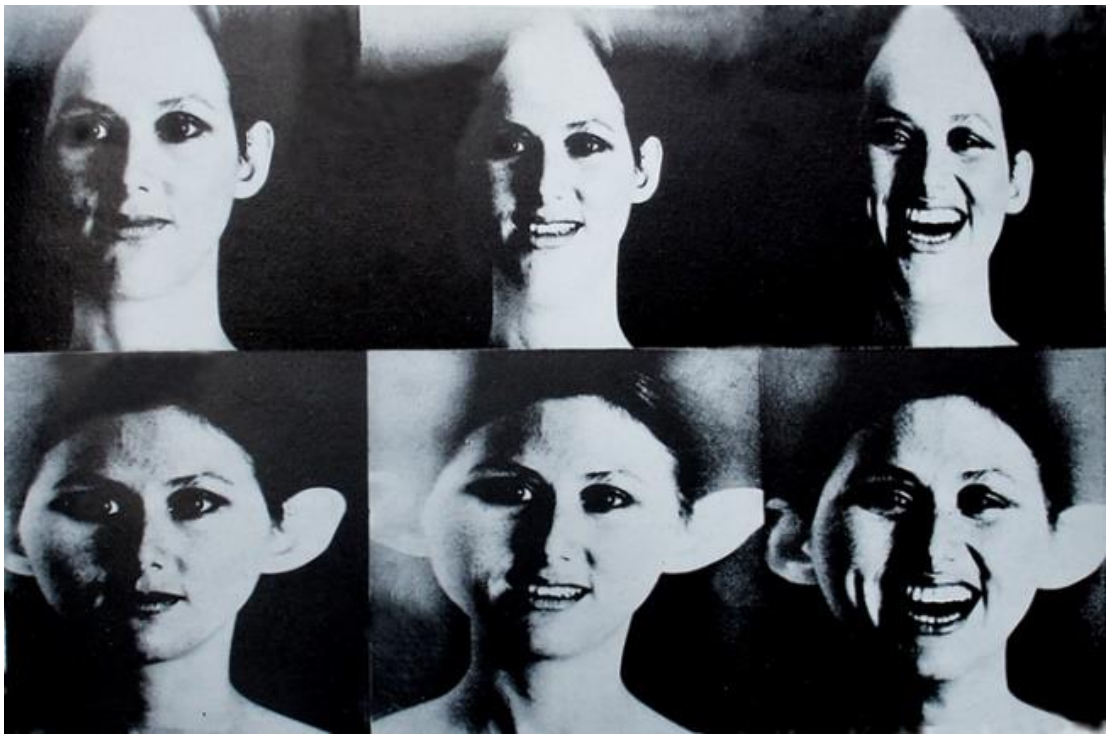


Fig.30 – Gretta Sarfaty. **Transformations I***,* 1976.

---

contrapartida, o território do masculino se delinearia pelos atributos da atividade, da produção da dor, do sadismo, do pensamento e da vontade. Por isso mesmo, as obsessões se caracterizariam por perturbações sintomáticas nos registros do pensamento e da vontade, denominados ***compulsões****.*
BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: editora 34, 2003, p. 26.
L'hystérique ne s'intéresse pas tant au désir qu'à ce qui fait autorité, nommément la jouissance. Sa question concerne un manque, un manque imaginaire sans doute, mais un manque, qu'on peut combler, d'où mon argument : l'hystérie virgule masculine. Cet argument me permettra d'éprouver une double thèse, que l'hystérie est une opération créationniste d'appropriation subjective qui peut se confondre avec la transmission de la psychanalyse Il se décompose suivant trois autres arguments, que l'hystérie est la condition sine qua non *de la psychanalyse, que l'hystérique ne fait l'homme qu'à fabriquer de l'Homme, lequel, pas davantage que La femme, n'existe, en sorte que d'hystérie, il n'y en a qu'une, la masculine, enfin, que l'hystérie signifie, n'avoue, ni ne cache, un forfait, une appropriation créationniste. D'un côté, l'hystérique témoigne à son corps défendant d'un impossible, qu'il est impossible de « suppléer à la femme qui n'existe pas, comme La ». De l'autre côté, il verse « dans l'ornière du Nom-du-Père, du père en tant que nommant » à « tirer son épingle phallique du jeu.*
BAUTISTA, Balbino. « L'hystérie, masculine ». In: *Psychanalyse*, 2009/1 (n° 14), p.05. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-5.htm
[231] VERZOTTI, Giorgio. "Gretta/Diagramma". In: *Magazine G7 Studio*. Italy, Milano, April 1979.

Fig.31 – Gretta Sarfaty. **Transformations I,** 1976

Fig.32 – Gretta Sarfaty. **Transformations I,** 1976.

As deformações de Gretta na série "Transformations", e nas "Autophotos" articulam-se como manifestações de um deslocamento perscrutador do feminino, ou seja, imersa em uma cultura de predominância autoral masculina, onde mesmo sua feminilidade é constituída para o deleite alheio, deformar a autoimagem em meio fotográfico afronta o imaginário de desejo de seu sexo, e também indica uma inquietude de adequação, um mergulho em busca de si. Frederico Morais comenta acerca disso:

> Na série anterior "Autofotos", o que temos é a expressionista, quase goyesque visão de uma mulher que se coloca na frente da câmera para descobrir seu próprio rosto, sua própria identidade, que é. Na verdade, mostra a falta de um rosto, ou a busca por isso, a busca desesperada e dolorosa para a auto-consciência como mulher e como um ser vivo. É precisamente o uso da câmera como um meio de pesquisa que difere a sua obra de criação dos tipos mais convencionais de body-art.[232]

Fig.33 – Gretta Sarfaty. **Authophotos,** 1976.

[232] MORAIS, Frederico de. "Evocative Reminiscences de Gretta". In: *O Globo*, 29 de outubro de 1979.

Fig.34 – Gretta Sarfaty. **Authophotos**, 1976.

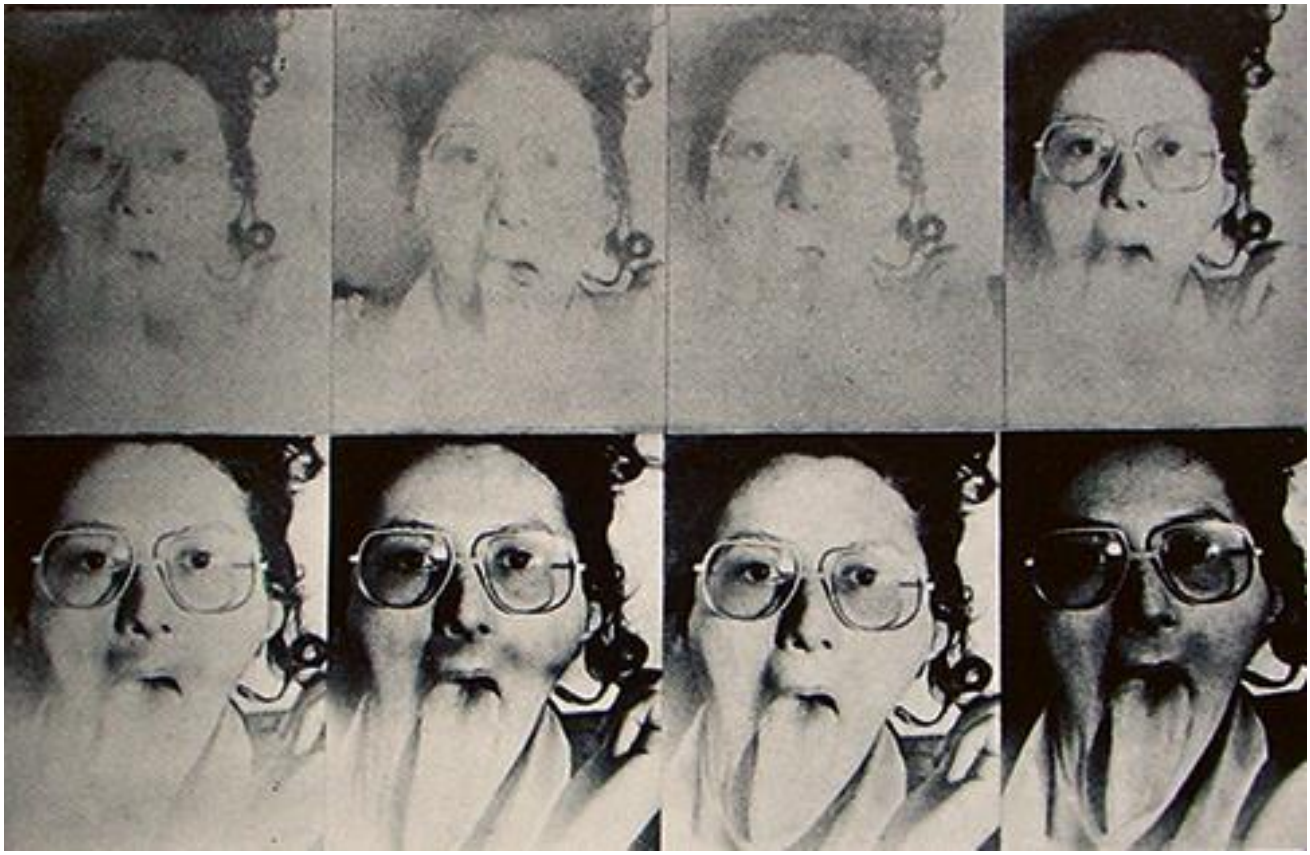


Fig.35 – Gretta Sarfaty. **Authophotos,** 1976.

Fig.36 – Gretta Sarfaty. **Authophotos,** 1976.

Do mesmo modo que sua contemporânea Regina Vater com "Tina América" em 1975[233], as "Autophotos" de Gretta colocam o Eterno Feminino[234] em xeque – mas enquanto Vater segue pela paródia do gênero, fundamentando seu trabalho a partir de uma catalogação dos tipos femininos em voga, Gretta opera a deturpação da própria imagem, pois o que está imerso nessa crise identitária não é uma coletividade abstrata de seu gênero, mas sim sua própria subjetividade.

Sobre as deformações de rostos em autorretratos no correr dos anos 60 e 70 e sua seriação como apresentação formal, vale notar que ocorre uma predominância na condição de potência da fronte humana como espaço de distensão dos afetos que emergem da interioridade dos sujeitos, ou que são depositados exteriormente sobre a superfície do rosto –

[233] TRIZOLI, Talita. "Tina América - o feminismo na produção conceitual de Regina Vater". In: *Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.* Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. Disponível em: www.fazendogenero.ufsc.br/9

[234] O termo diz respeito às práticas essencialistas de conceituação sobre o feminino. Parte de uma expressão de Goethe ao final da segunda parte da obra Fausto, onde o protagonista, defronte seu derradeiro destino como protótipo do sujeito moderno em crise, encontra acolhimento e salvação no "Eterno Feminino", uma mistificação de características femininas ligadas à ideia de natureza, divindade, acalento, maternidade e erotismo. Tal perspectiva integra uma série de estereótipos sobre o gênero feminino, que se perpetuam ao longo dos tempos, e que também se adaptam aos vários contextos e épocas.

resultado da concentração simbólica que tal área do corpo recebe a partir do desenvolvimento da fisiognomonia, e que perdura até a modernidade.[235]

Para tanto, é pertinente pensarmos em trabalhos como os de Ana Mendieta "Untitled (Glass on Body Imprints - Face)" de 1972, onde a artista cubana pressiona seu próprio rosto (mas também seu corpo nu) contra placas de vidro e o fotografa, evidenciando com isso tanto uma deformidade identificatória que beira o grotesco, quanto a materialização de violências de gênero (seja ela doméstica, sexual ou simbólica). O uso do maquinário fotográfico e suas múltiplas possibilidades de captura e construção imagética pelas lentes, apenas reforça essa condição de uma construção de si a partir de interferências no rosto e sua reprodução.

Fig.37 – Ana Mendieta. **"Untitled (Glass on Body Imprints - Face)",** 1972

[235] *Não é menos verdade que a fisiognomonia flutua no ar da época. Ela funda as formas novas de separação dos corpos e de divisão dos rostos, buscando na multidão indiferenciada dos rostos humanos uma ordem natural para as hierarquias sociais recém-chegadas. Ela contribui para uma morfologização e antropologização das divisões políticas e sociais. No Antigo Regime o povo era excluído do olhar do soberano ou da aristocracia, que só se punha sobre ele com condescendência. Após a Revolução, a burguesia entrega-se a uma observação cada vez mais minuciosa das classes trabalhadoras e especialmente das concentrações humanas nas grandes cidades: com os projetos filantrópicos, a medicina social, as grandes enquetes operarias e o desenvolvimento da higiene, constitui-se uma antropologia das populações operarias particularmente atenta à aparência popular, ao corpo e ao rosto do homem do povo. Passa-se então de uma observação etnográfica do homem distante a uma inspeção filantrópica do homem próximo. A necessidade de identificação faz-se cada vez mais forte. A antropologia e a nascente estatística classificam tipos e fazem a contagem das populações: o uso do cálculo permite a identificação estabelecendo diferenças na massa.*
COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. Op cit, p. 241.

Manufatura, construção, manipulação, articulação, rearranjo, deslocamento, são termos chave para pensar os trabalhos aqui apresentados, e que na produção de Letícia Parente (*1930), adquirem motivações de caráter cientificista devido à formação da artista e suas metodologias poético-críticas. Natural de Salvador, mas com trânsito entre Fortaleza e Rio de Janeiro, Parente exerceu por anos o professorado em Química em diversas instituições federais de ensino – e é na década de 70, no Rio, que passa a estudar arte e participar das atividades no MAM, durante a obtenção de seu doutorado[236].

Na produção da colega de Sonia Andrade no grupo de estudos no MAM do Rio de Janeiro, a questão do feminino é salientada pelos cenários e gestualidades empregadas nas experimentações fílmicas e intervenções – desencadeadas de modo consciente pela artista:

> Em *Mulheres* eu já estava numa linha de testemunho um pouco diferente, que era um trabalho em cima da mulher. O corpo da mulher escrito em todas as suas fissuras, o olhar, os braços. Todo o corpo em cima de um quadrante terrestre posicionado, e o contorno do corpo todo feito da própria função do corpo – não no sentido só da função física, mas de uma função social-humana.
> O outro era uma sequência de perucas, de fisionomias de mulheres. A contradição, as perucas, as mulheres carregando perucas, os manequins carregando as perucas e as mulheres imitando as fisionomias dos manequins – aquele efeito estilizado do manequim. Havia uma sequência de óculos: uns que davam felicidade, outros que estavam ainda com olhos e narizes, boca sentimental, todo aquele jargão do consumo querendo decifrar o psiquismo feminino, usando ao mesmo tempo e veiculando a propaganda. [237]

É curioso verificar na produção artística de Leticia Parente a recorrente presença de práticas classificatórias científicas, reverberação de sua atuação como docente e pesquisadora de Química que auxiliam suas desconstruções sobre a identidade feminina e as designações sociais em ambientes domésticos[238].

Tanto em "Projeto158" quanto na série de colagens e intervenções "Mulheres", fica evidente a partir do enquadramento e escrutínio de rostos femininos em propagandas e anúncios comerciais, a respectiva alteração sistemática dessas formas a partir de jogos normatizadores. A deformação desses rostos femininos para o consumo material e sexual em certa medida, com alongamentos, achatamentos e demais distensões com referencial matemático, ou mesmo com o uso de aparatos de melhoramento da performance como os óculos, indiciam novamente os ímpetos de adequação feminina ao padrão de desejo e de construção (ou melhor, manutenção) de si.

---

[236] PARENTE, André. MACIEL, Katia (org.) *Leticia Parente.* Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011, p.29.
[237] PARENTE, Letícia. "Livro: Arte e Novos Meios". In: PARENTE, André. MACIEL, Katia (org.). Idem, p. 99
[238] *Ao contrário da maior parte dos artistas que usam a ciência para produzir arte (mas, na maior parte dos trabalhos de arte e ciência, a ciência é o personagem principal da obra, de forma completamente anódina), Letícia faz da arte uma forma de nos libertar de uma certa visão da ciência*.
Idem, p. 41

Vemos nessa parte da produção de Letícia Parente um diálogo indireto com a concepção de Biopoder[239] em Foucault, onde o exercício do poder via práticas disciplinatórias e jurídicas para o controle e a adequação dos sujeitos às normas sociais, atinge o âmbito biológico, ou seja, "pode-se dizer que o velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de causar a vida ou devolver à morte".[240]

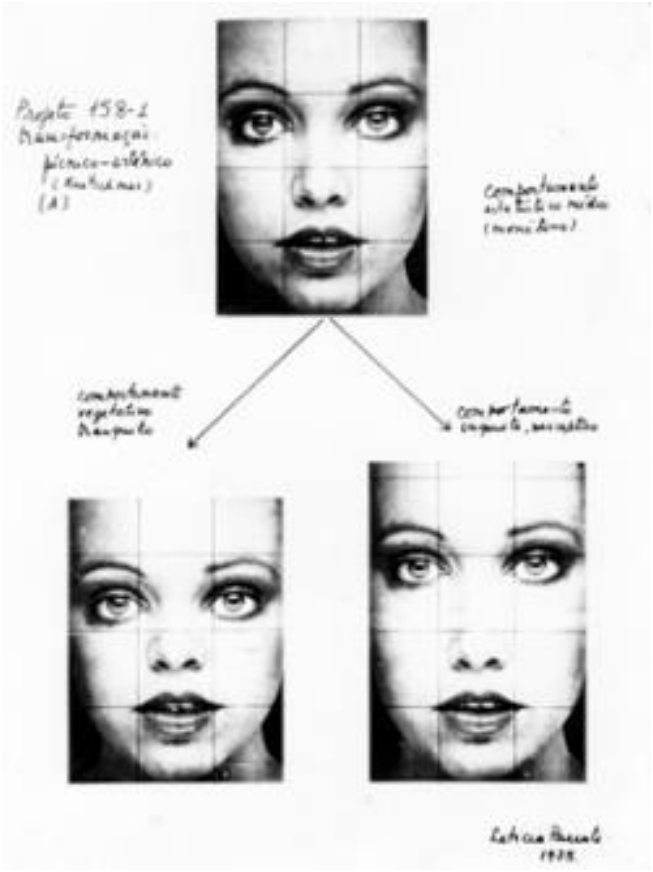


Fig.38 – Letícia Parente. **Projeto158** e Fig.39 – **Série Mulheres**, ambos de 1975.

[239] *...essa série de fenômenos que me parece bastante importante, a saber, o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder. Em outras palavras, como a sociedade, as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVIII, voltaram a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana. É em linhas gerais o que chamo, o que chamei, para lhe dar um nome, de biopoder.*
FOUCAULT, Michel. Segurança, Território, População. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 2008, p. 03

[240] FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I. op cit, 1984, p. 130.

Fig.40 – Letícia Parente. **Projeto 158** e Fig.41 – **Série Mulheres**, ambos de 1975.

"Projeto 158", como o próprio nome indica, tem uma relação de experimento, de análise minuciosa, mas não ridícula, dos ideais de feminilidade, enquanto que "Mulheres" apresenta certo teor grotesco, de violência simbólica e física, próxima aos gestos de marcação e corte das cirurgias estéticas.

Tais procedimentos críticos também se manifestam nas produções de Sanja Ivekovic, principalmente em "Instructions n. 01"de 1976 onde paira a dúvida se as setas feitas pela artista em seu rosto são indicativos cirúrgicos ou de aplicação de maquiagem, e nos trabalhos com intervenções em propagandas de revistas femininas que contêm rostos de mulheres, como "Paper Women" 1976-77 e "Make-Up" 1979. Mas também o trabalho "Instrumento de trabajo/Para quitarle a Freud lo macho (parte da performance Caliente–Caliente)" de 1982 da mexicana Maria Bustamente onde munida de uma máscara de papel com nariz falso em formato de pênis, a artista parodia o símbolo de poder masculino a partir do acoplamento falso do falo em seu rosto, que age simbolicamente como um poderoso dispositivo que poderia mudar a condição social feminina (as máscaras fálicas com o rosto da artista eram também distribuídas para a audiência durante a performance, juntamente a um panfleto ironizando a teoria freudiana de inveja feminina do pênis).

Fig.42 – Sanja Ivekovic. **Instructions n. 01,** 1976

Fig.43 – Sanja Ivekovic. **Paper Women**, 1976-77 e Fig.44 – **Make-Up,** 1979

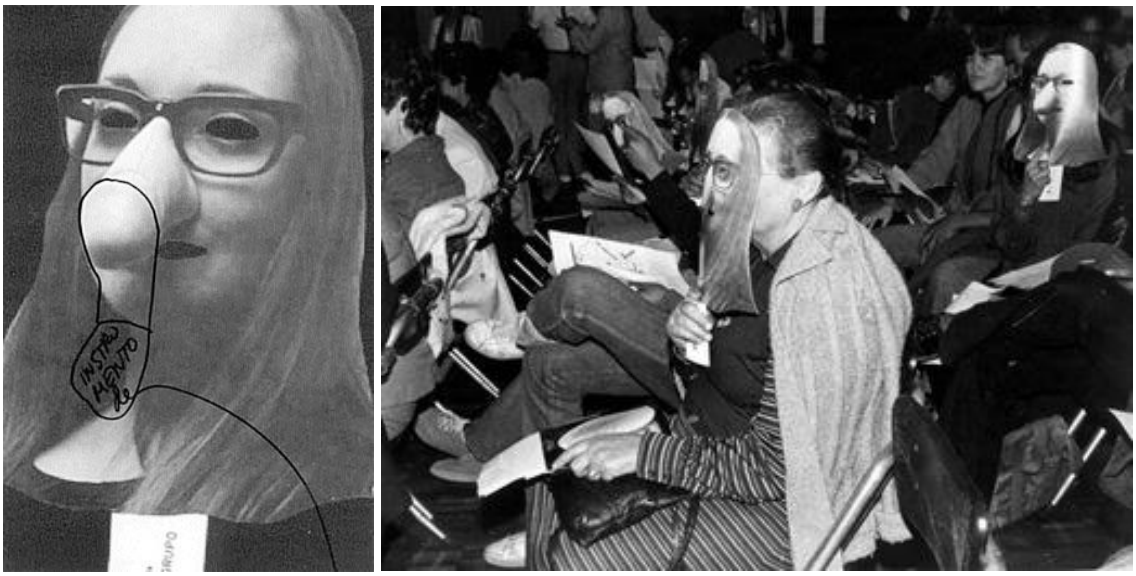


Fig.45 – Maria Bustamante. **Instrumento de trabajo/Para quitarle a Freud lo macho (parte da performance Caliente–Caliente**), 1982

A execução paródica de ajustamento, classificação e enquadramento dos rostos, e também corpos, é elemento comum nos trabalhos de Leticia Parente. Em "Preparação I", a artista performatiza em frente a um espelho as práticas de ornamentação feminina para embelezamento, mas ao contrário de aplicar a maquiagem[241] diretamente em seu rosto, como comumente se sucede, a artista usa fitas adesivas utilizadas como material intermediário entre seu corpo e os produtos, evidenciando a repetição mundana dessa camuflagem, mas também "para revelar que seus olhos e sua boca são pura máscara, ditada pelas convenções". [242]

Fig.46 – Letícia Parente. **Preparação I**, 1975.

[241] *O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura, instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro.*
FOUCAULT, Michel. *Op cit*, 2013, p. 12

[242] PARENTE, André. MACIEL, Katia (org.) *Op cit*, p.37.

Fig.47 – Letícia Parente. **Preparação I**, 1975.

O rosto mudo, surdo e calado da artista, após o gesto de aplicação dos cosméticos, continua com o pentear instintivo dos cabelos em frente ao espelho e indicia aí um automatismo de ornamentação o qual já perdeu seu sentido de potencialização simbólica, para adentrar na chave da anulação de si, como aponta Rogerio Luz:

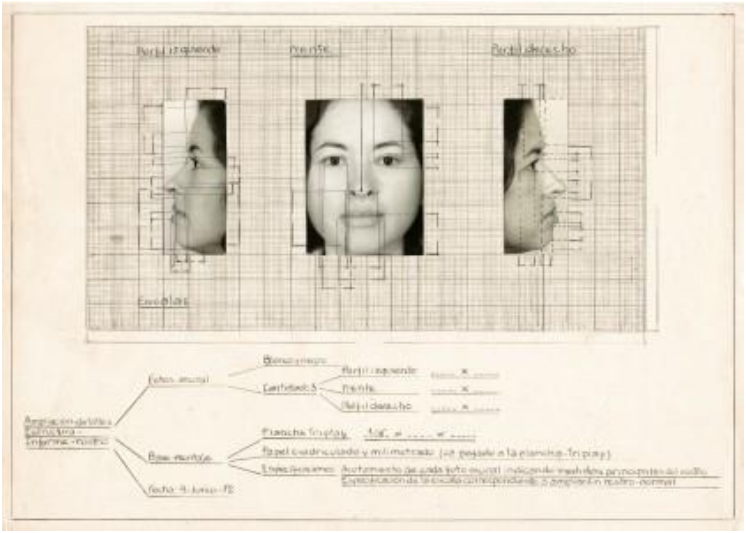
> O rosto artificial, agora mudo e cego, não serve mais ao jogo de esconder para melhor mostrar, próprio da maquilagem. Resultante da pantomina, isto é, de um ato de representar (no caso, de se representar no espelho, desse apresentar ao olhar dos outros), a imagem mascarada mostra aquilo que acaba por tornar inviável qualquer representação. [243]

Tais procedimentos críticos de veladura e dissimulação da identidade via o rosto e seus afetos também ocorrem na produção de Birgit Jürgenssen[244], que com o uso de pequenas peças de um jogo infantil de alfabeto, cobre seus olhos e boca, além de os rasurar sobre a fotografia impressa, colocando-se aí não mais como objeto de beleza, mas sim como espaço de intervenção discursiva. Similarmente também na obra da peruana Teresa Burga[245] em duas ocasiões, com "Autorretrato. Estrutura. Informe. 9.6.72" do ano de 1972, uma extensa instalação com documentação utilizada em métodos de registro, além de resultados de exames médicos (que aliás se aproxima da instalação/proposição "Medidas" de Letícia Parente em

[243] LUZ, Rogerio. "A videoarte de Leticia Parente". In: PARENTE, André. MACIEL, Katia (org.) *Op cit,* p. 67
[244] Artista austríaca nascida em 1949. Sua produção tangencia a performance, fotografia, desenho, pintura e multimídias, com evidente crítica feminista e influência surrealista.
[245] Artista peruana nascida em 1935 que trabalha com os vocabulários pop e conceitualista em chave política.

1976, que incluía a participação do público e não se concentrava exclusivamente na identidade da artista), e "Perfil de la Mujer Peruana" proposta que inclui livro de artista, instalação e objeto de 1980-81, onde a artista, auxiliada por especialista na área de psicologia além de órgãos estatais e privados que dispunham de informações estatísticas, elaborou um estudo e um objeto-resultado sobre o perfil da mulher peruana contemporânea. E com a romena Geta Bratêscu[246], que força um sorriso fantasmagórico na série de autorretratos de 1978 "The Smile".

Fig.48 – Geta Bratêscu. **The Smile**, 1978



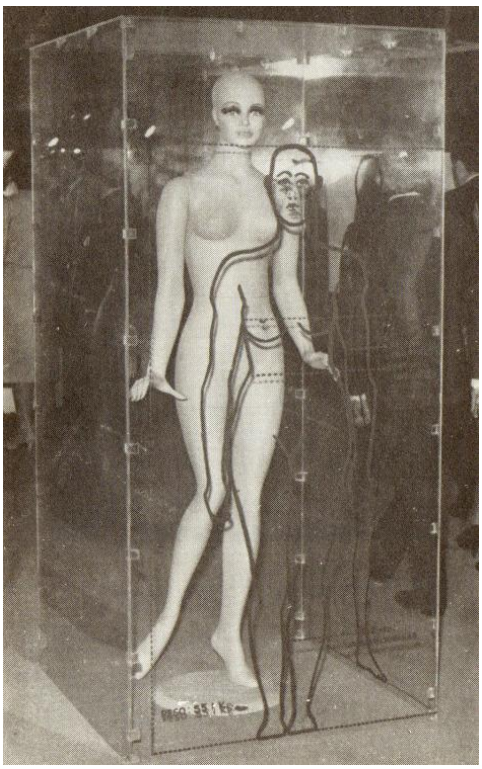


Fig.49 – Teresa Burga. **Perfil de la Mujer Peruana**, 1980-81

[246] Artista romena nascida em 1926, atuante como performer e professora durante o regime ditatorial, com vocabulário ligado ao surrealismo e conceitualismo.

Fig.50 – Teresa Burga. **Perfil de la Mujer Peruana**, 1980-81

Fig.51 – Birgit Jurgenssen. **SIS; X-X; XOX; SOS,** 1979.

Letícia Parente não foi a única artista desse período, na contingência brasileira, a fazer uso de metodologias científicas para ativações e distensões do fazer artístico. Também Amelia Toledo (*1926) não tanto por uma formação e atuação no meio profissional, mas por influência familiar. Filha única de um médico-pesquisador de patologia anatômica e de mãe laboratorista, assistente do pai e com formação artística acadêmica, a infância da artista paulista foi marcada por um contato intelectual intenso, desde a frequência a laboratórios e aprendizagem de equipamentos que viriam a reverberar em sua produção, como o microscópio, até o trânsito cultural proporcionado por uma rede de relações socais fundada também sobre a elite intelectual e econômica paulistana – a mãe de Amelia Toledo era filha de fazendeiros do Vale do Paraíba, e estudara pintura com Pedro Alexandrino[247] e Julius Bissier[248], e seu pai como cientista tinha contato íntimo com o meio vanguardista moderno, aponto da casa de infância ter sido projetada por Vilanova Artigas. Esse círculo social de formação foi densamente importante para a jovem Amelia, pois tais elementos de interessante manifestaram-se constantemente em sua produção escultórica e pictórica, juntamente às influências estudantis de ateliê com Anita Malfatti e Yoshiya Takaoka[249].

Largamente conhecida pelas diversas pivotagens formais e experimentações de materiais, sendo comparada a Eva Hesse[250] no que concerne às motivações materiais e transcendentais presentes nos trabalhos[251], na produção de Toledo, que é atravessada perpetuadamente por uma reverberação do corpo na matéria e no espaço, interessam aqui algumas peças apresentadas em sua individual de 1975 no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, intitulada "Emergência" – exibição essa que, se é intencionalmente política no sentido de crítica à ditadura, o é também como índice de uma dissolução da identidade da artista a partir da fragmentação dos corpos e de apagamento no coletivo.

---

[247] Pintor, desenhista, decorador e professor paulista nascido em 1856, especializado em naturezas-mortas após estudos com Almeida Junior e longa temporada pariesiense. Foi professor de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Aldo Bonadei.

[248] Pintor alemão nascido em 1893 com longo trabalho em abstração gestual e de menor escala.

[249] Pintor japonês nascido em 1909, integrante do núcleo Bernadelli e posteriormente do grupo Seibi-kai.

[250] Artista alemã nascida em 1936 radicalizada nos estados unidos em 939 após fuga da segunda guerra, e ícone do minimalismo.

[251] *Entre essas referências, essenciais para qualquer grande artista, o diálogo com Eva Hesse merece ser destacado por apresentar referências e proximidades com Amelia Toledo: ambas são mulheres que, em uma mesma e inquieta época, se impuseram o desafio, outrora masculino e bruto, da escultura. São, acima de tudo, habilidosas manipuladoras da matéria inanimada, mas com o intuito de torna-la cada vez mais orgânica e viva em termos simbólicos. Flertam, de maneira despudorada, com uma diversidade de materiais, com destaque para os industriais e seus processos experimentais. Mas, se em Hesse é possível notar uma espécie de mal-estar informalista de origens europeias, em Amelia Toledo evidenciamos uma quietude meditativa que articula o pensamento zen com o lema de "paz e amor" hippie;*
LONTRA, Marcus de Costa. "Todas as matérias do mundo". In: NAME, Daniela. LONTRA, Marcus de Costa. *Forma Fluída. Amelia Toledo*. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2014 a 1 março de 2015, p. 27

Já desquitada (e posteriormente viúva de Eustáquio Toledo, engenheiro também pesquisador com quem se casara em 1948), Amelia em 1973 inicia suas primeiras investigações escultóricas de influência arqueológica efetuando negativos e moldes de corpos, fragmentos em peças de gesso feitos em larga escala, sendo que esses moldes primeiramente eram de seu próprio corpo, seguindo o de seus dois filhos e companheiro na época, Pedro França, para depois se expandir para amigos e demais frequentadores de sua residência na capital carioca, para onde se mudou em 1974.

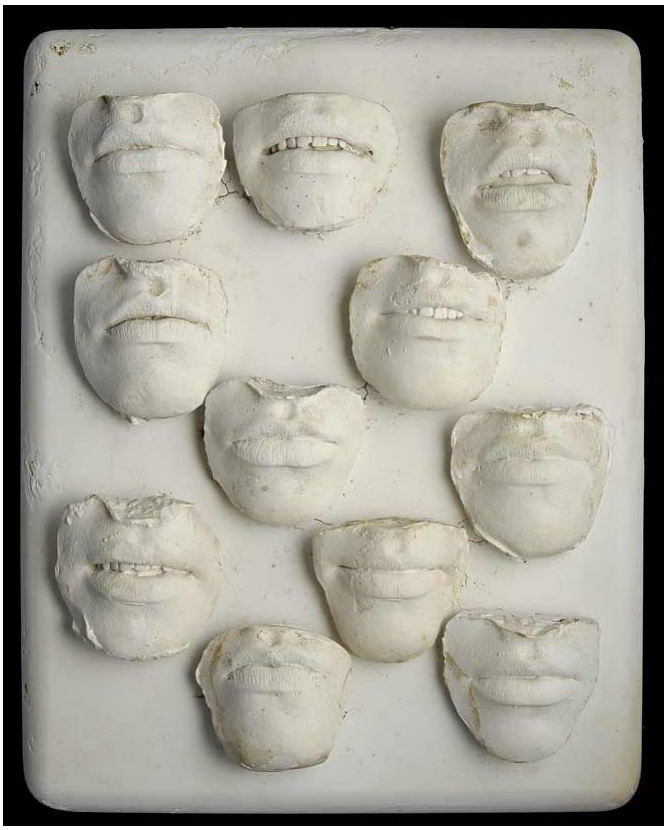


Fig.52 – Amelia Toledo. Detalhes de **Emergência** (Bocas e Mãos), 1975

As peças exibidas em 1975 constituíam um conjunto, no qual os registros em gesso e argila dos corpos dividiam espaço com pegadas de uma onça arquetípica e com um bolo de massa limpa-tipos para a participação do público. Se o conjunto expositivo operou pela via de vestígios do coletivo, de miscelânea e coisificação de partes erótico-vitais, em chave crítica de um desmembramento dos sujeitos frente às violências de Estado e tortura, ali homogeneizadas pela assepsia do material embranquecido, importa aqui a sutileza de um apagamento e diluição dos vestígios de subjetividade da artista, em meio à multitude de bocas petrificadas de amigos e conhecidos, mãos em punho e em riste, pegadas de transeuntes, de um felino sobre a "areia", "gesso" e "barro", e principalmente com o mais desconcertante item dentro dessa análise: dois moldes em negativo/positivo de um corpo feminino também petrificado e ausente, o qual assemelha-se a anatomia de Amelia quando jovem, e nomeados como "Contra-corpo" e "Objeto Museológico".

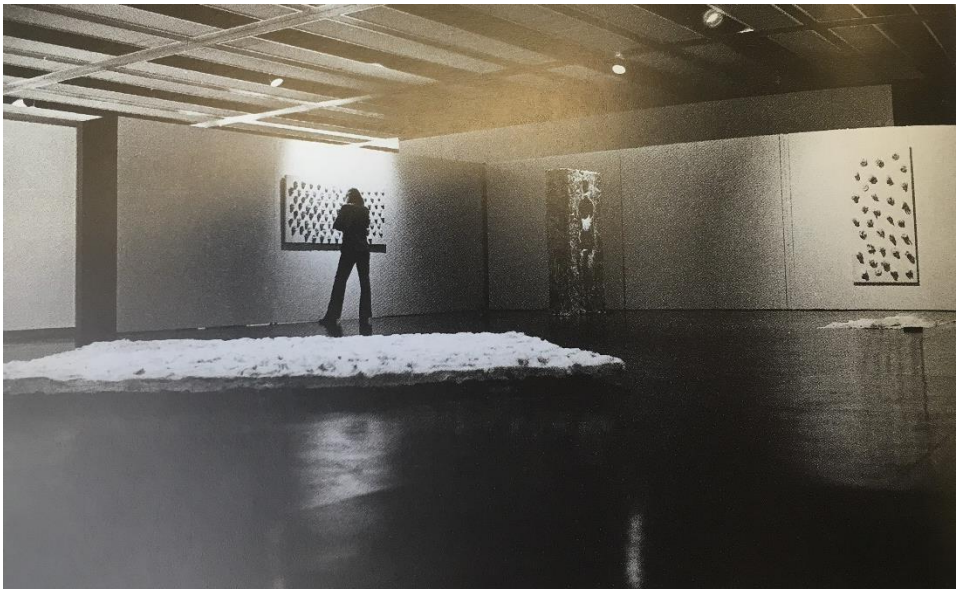


Fig.53 – Amelia Toledo. Vista da exposição **Emergência,** MAM-RJ, 1975.

Fig.54 – Amelia Toledo. Detalhes de **Emergência** (**Contra-corpo** e **Objeto Museológico**), 1975.

Esse corpo feminino ali calcificado opera como um fantasma em carcaça, um vazio negativo de sua carnalidade, por se tratar do único corpo humano (feminino aliás, alter-ego da artista) o qual é sugestionado em sua totalidade física. As duas peças, "Contra-corpo" e "Objeto Museológico", são quase que capas de envolvimento desse corpo em momentos e faces distintas: um encontra-se sobre o chão do museu, de gesso, onde se vê o contorno e volumetria das costas desse corpo feminino, onde as dobras e demais sinais de presença de um pano que circunda a modelo aproxima a peça da escultura trágica de Bernadelli, *Moema*, de 1894.

Já a segunda capa, mostra o negativo dessa forma corpórea feminina, posto em pé e escavado sobre uma grossa placa de argila, como um sarcófago invertido. Agnaldo Farias diz:

> Enquanto a verticalidade do primeiro diz do seu desparecimento, até mesmo de sua fuga dali não se sabe onde, o outro, insinuado já pelo nome como objeto de admiração e cuidado por parte de uma instituição consagrada ao culto das coisas do passado, coisas já mortas, jaz semi-sepultado à nossa frente. [252]

A duas peças apresentam-se como uma unidade de vestígios de subjetividade, materializa-se como artefato e fóssil da juventude de Amelia – é preciso considerar nessa leitura, as contingências de vida da artista, sua mudança para uma nova cidade com os filhos após várias mudanças de endereço e país, perseguições políticas a ela e ao ex-marido, trocas profissionais e fraternais retro-alimentadoras e o novo parceiro amoroso após a separação e falecimento do ex-marido.

Em síntese, os corpos da exposição de Amelia Toledo estão ali em ausência, em rarefeito vestígio capturado pela artista em seu ateliê, pois efetivamente são registros em uma lógica científica e oscilam da arqueologia até às próteses dentárias e corpóreas. São indícios e resíduos de corpos que exprimem o alter-ego de Amelia, mesmo em condição negativa, onde um EU que existe em coletividade, é memória petrificada. É possível aqui efetuar um paralelo novamente com a obra de Teresa Burga, "Perfil de la Mujer Peruana", se pensarmos no desdobramento dessa investigação científica da artista peruana em um manequim que contrasta com o levantamento do "tipo" feminino predominante no Peru, ou mesmo com a franco-venezuelana Marisol Escobar[253], renomada escultora pop com inúmeros trabalhos de retrato e autorretrato, e a polonesa Alina Szapocznikow, com seus objetos surrealistas em forma de bocas, corpos e olhos femininos que potencializam sua erotização.

Em "White Dreams" de 1968, Marisol efetua um molde parcial de seu próprio rosto que é transposto para uma placa de madeira de fundo preto, segurando um cravo branco artificial entre os dentes. Tanto na peça de Marisol quanto na de Amelia Toledo aqui analisada, ocorre uma materialização de um provável luto das subjetivações das artistas.

---

[252] FARIAS, Agnaldo. *As Naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004, p. 155

[253] Escultora nascida em 1930 e falecida em 2016, com extensa produção escultórica em madeira com influência pop.

Fig.55 – Marisol. **White Dreams**, 1968

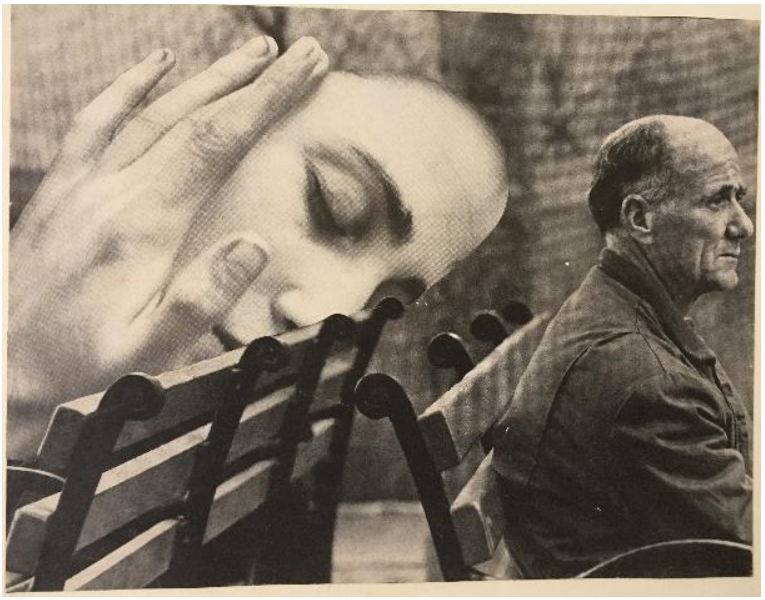
Já na comparação com Alina Szapocznikow[254], se existe uma aproximação no aspecto formal de construção de fragmentos corpóreos duplicados, que com seu descolamento do restante do corpo adquirem significações outras, como em "Petit Dessert I de1970-71", o aspecto erotizante das peças da polonesa se distanciam do carater de luto e de investigação da memória em Amelia Toledo.

Fig.56 – Alina Szapocznikow. **Petit Dessert I,** 1970–71

[254] Escultora polonesa nascida em 1936 com vocabulário surrealista.

E seguindo esse argumento de uma memória materializada plasticamente e de um expurgo interior, as colagens de Nelly Gutmacher (*1941) e posteriormente as esculturas em cerâmica que serão discutidas mais adiante nessa tese, ocupam um lugar de elaboração visual do processo de subjetivação da artista carioca, de família judia progressista, e a qual atuou como terapeuta junguiana ao longo de uma década, em simultâneo a seu trabalho como professora de arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro.

As colagens, (ou fotomontagens, fotocolagens, etc), pertencem às primeiras experimentações da artista em 1971 como resultado de seus estudos com Ivan Serpa no MAM-RJ são principalmente elucubações de sua condição como sujeito mulher. Recém-casada e com um filho pequeno, Gutmacher indica que a prática da colagem possuía ali uma função terapêutica, de rearranjo de depósitos de afetos do cotidiano, devido a uma crise afetiva do relacionamento amoroso e de seu lugar no mundo[255].



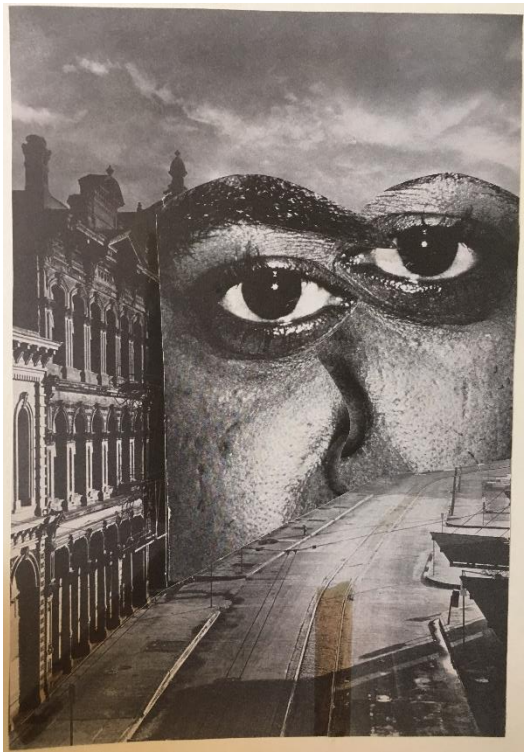


Fig.57 e Fig.58 – Nelly Gutmacher. Ambos **S/título**, 1971.

De forte influência dadá e surrealista, a artista costumava acumular revistas e mais revistas, de onde recortava imagens que lhe interessava. O acúmulo dessas figuras em pastas, caixas e baús, funcionava como um lugar de sedimentação de sentimentos adversos. No final do dia ela os articulava em composições com procedimentos de justaposição em que se percebe um processo pulsional, com resultado similar as colagens de Grete Stern[256], onde

[255] Entrevista a autora em 20 de outubro de 2017. Material inédito.
[256] Fotografa alemã nascida em 1904 e falecida em 1999 na Argentina com formação pela Bauhaus, bastante conhecida por suas fotomontagens.

imagens de sonhos e fantasias dialogam com o cotidiano e as expectativas alcançadas ou frustradas pela contingência.

Fig.59 – Grete Stern. **Sueño No. 27: Não desbote sobre a água**, 1951 e Fig.60 – **Sonho n. 26: O olho eterno**, 1950.

A larga presença de corpos femininos fragmentados, idealizados ora de acordo com os padrões midiáticos de desejo, ora pela perspectiva das Belas Artes, compõem um espaço de cenários com narrativas bucólicas e oníricas. Fazendo uso dos dispositivos já consagrados de deslocamento do real à moda dadá[257], a explosão de escala de certos elementos, ao invés de salientar o absurdo da imagem evidencia sua potência de incômodo. Cabeças femininas que pendem melancolicamente sobre bancos de jardim em direção às costas de um homem de meia-idade, também fragmentado pelo corte da imagem; estatuárias neoclássicas que pendem para um barroquismo debochado sobre desejo, ou mesmo a presença difusa, mas monstruosa, de dois olhos que se mesclam sobre o horizonte de uma cidade de arquitetura neoclássica, indicam uma condição de incômodo e de não-lugar de uma subjetividade, mesmo no mundo dos sonhos.

[257] *É inegável que a introdução de objetos e de refugos de materiais retirados do contexto cotidiano gera uma tensão entre o mundo real e o mundo imitado (o quadro), da qual deriva um questionamento dos fundamentos tradicionais da pintura. A colagem, de fato, coloca em xeque a idéia convencional de representação, ao confrontar o artista com a possibilidade de renunciar à imitação graças a uma estratégia de caráter dialético: a obra está ao mesmo tempo sob o signo da referência a uma realidade exterior e da negação dessa possibilidade em virtude da integração do fragmento real numa estrutura compositiva.*
FABRIS, Annateresa. "Fotomontagem como função política". In*: História,* v. 22, n. 1. Franca:UNESP, 2003. p. 13

Fig.61 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971

Fig.62 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971

Essa mesma aura de deslocamento, de não-pertencimento e estranhamento perpetua-se nas colagens de Gutmacher em que signos do feminino parecem não mais indicar uma condição de passividade da figura da mulher, protagonista dominante nas narrativas visuais da artista. Vê-se aí nessas figuras recortadas em p&b, bocas[258] acopladas em corpos amorfos que parecem engolir massas fálicas com o auxílio de grandes mãos hiper-feminizadas, devidamente ornamentadas e cuidadas para potencializar sua condição de elemento erótico na narrativa, ou mesmo outras mãos femininas em gesto labora, que descascam uma cabeça-batata de homem e sugerem a representação de um rancor e agressividade num cotidiano polarizado entre labor e desejo.

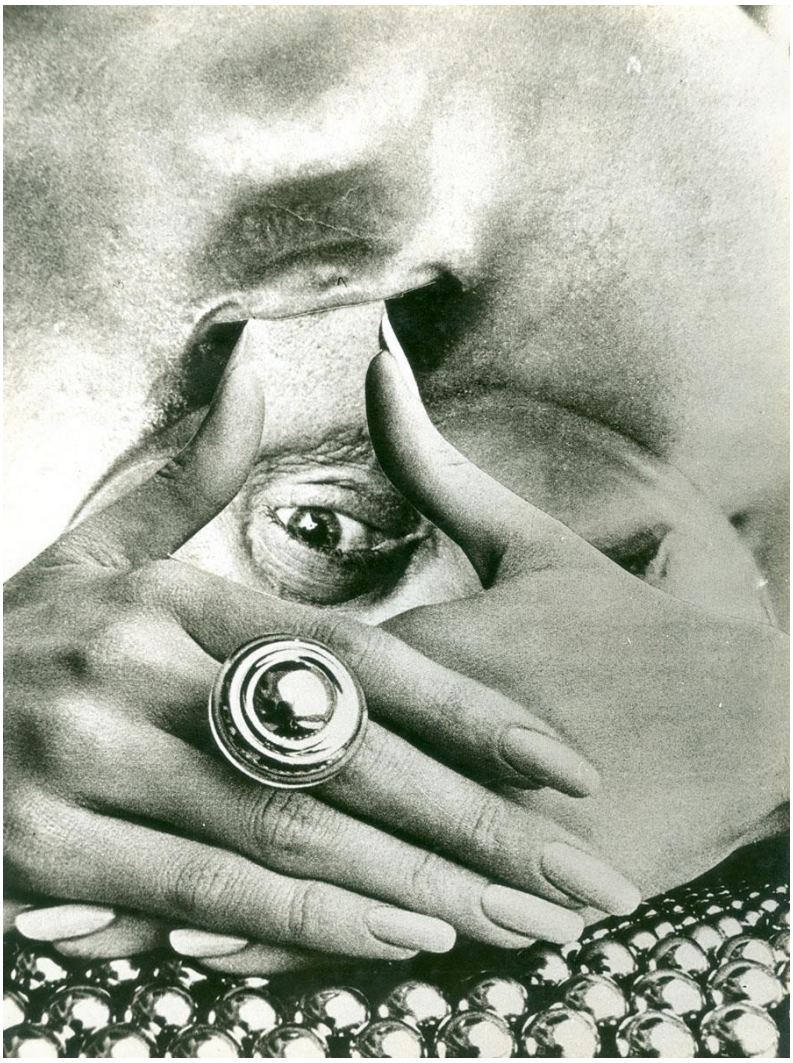


Fig.63 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971

[258] *Abertura por onde passa o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criador e, muito particularmente, da insuflação da alma. Órgão da palavra (verbum, logos) e do sopro (spiritus), ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. Esse aspecto positivo, porém, como todo símbolo, tem um reverso. A força capaz de construir, de animar (i.e. de dar alma ou vida), de ordenar, de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras. É mediação entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela o pode arrastar. Na iconografia universal, e representada tanto pela goela do monstro, como pelos lábios do anjo; ela é do mesmo modo a porta dos infernos e a do paraíso.* CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p.133

Fig.64 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1971

A subjetivação em Gutmacher é um expurgo de interdições e depósitos afetivos contraditórios em relação à sua condição de mulher, artista, mãe e par amoroso. Existem nessas peças uma ferida que se cicatriza e que se metamorfoseia no campo plástico, algo potencializado por exemplo na colagem-retrato de 1972 que recompõe um rosto feminino rasgado, e que parece sintetizar esse esforço de reconstrução do EU a partir de vestígios de ruptura e violência (simbólica ou não).

Novamente vê-se a importância das interferências plásticas e poéticas das artistas mulheres em retratos femininos e autorretratos, como uma prática crítica dos ideais de beleza e configuração das subjetivações. Gutmacher especificadamente parece querer remendar um

eu partido e desconfigurado, utilizando os mesmos procedimentos de junção de imagens da artista chilena Catalina Parra[259] em "Imbunches" de 1977 que costura com linhas vermelhas imagens de jornais e revistas aparentemente díspares, mas politicamente interligadas. Seu ato de sutura com a linha vermelho sangue almeja reconectar as polaridades distanciadas, do mesmo modo que a linha de Gutmacher procura unir as duas extremidades do rosto feminino rasgado.

Fig.65 – Nelly Gutmacher. **S/título**, 1972 e Fig.66 – Catalina Parra. **Imbunches**, 1977

Seguindo pela via da desconstrução, rasgadura e apagamento de si, a produção de Vera Chaves Barcellos (*1938) dialoga com as das artistas já analisadas. Natural de Porto Alegre, pertencente a uma família latifundiária com embrenhamentos políticos da região de Carazinho-RS, estudou música clássica tanto por interesse quanto pelas implicações sociais de formação das habilidades femininas da época. Com o esgotamento de seu avanço na profissionalização como musicista, a jovem passa a estudar no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, posterior Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com Cristina Balbão[260], com ênfase em desenho. Barcellos não chega a terminar o curso e se graduar pois recém-casada no ano de 1960, viaja para o velho continente na virada de 1961-62, seguindo seu marido estudante de arquitetura que ganhara uma bolsa de estudos[261]. No

[259] Artista chilena nascida em 1940, profundamente ligada às questões feministas e denúncias políticas.
[260] Artista e professora nascida em 1907, uma das fundadoras do Instituto de Belas Artes da UFRGS e do MARGS.
[261] BARCELLOS – *Aí, aos 22 anos, eu casei e fui para a Europa. Eu tinha todo este incentivo à cultura, mas também era uma pessoa muito tradicional, de formação tradicional.*

período no exterior, Barcellos continua sua formação artísticos frequentando cursos livres, aulas de ateliê e estúdio, acompanhados de uma intensa agenda de viagens e visitas museológicas.

Ainda em 1962 retorna ao Brasil instalando seu ateliê nos arredores da capital gaúcha, o que lhe permite tanto uma imersão na produção dos trabalhos quanto um fácil acesso aos espaços e eventos artísticos da região. Do desenho e pintura, Barcellos passa a se dedicar com afinco à gravura, principalmente a partir de cursos ofertados por Marcelo Grassmann e posteriormente por Anna Bella Geiger, de quem se tornará próxima, mas também recebendo influência da produção gráfica regional graças ao Ateliê de Gravura[262], importante local de produção e discussão artística na capital gaúcha.

Sua produção na década de 60, de clara influência expressionista, apresenta composições de estruturas abstratas e orgânicas em grande escala, onde a sugestionabilidade de órgãos e vísceras com objetos da natureza como sementes, folhas, plantas e diversas paisagens, salienta uma seletividade dos processos reprodutivos e pulsionais com enfoque científico e sexual. A conexão dessa produção com o recorte aqui efetuado nesse primeiro capítulo, pode ser vista nos títulos das gravuras do final da década de 1960, como "O Grito", "Cisão", "Da respiração", "Centro Vital", "Eclat", "O Grande Fruto", "Explosão", "Fusão" e "A Semente Amarela", por já evidenciarem um movimento de encontro com um deslocamento existencial e de crise que foi materializada ora pelo enfrentamento investigativo da ontologia das imagens (tema esse que atravessa toda a produção de Barcellos), ora pela fragmentação de corpos masculinos e femininos nas composições.

Nesse momento, como um *punctum* fotográfico barthesiano, a peça "Estranho desaparecimento de V.C.B", de 1976, reelaborada em 2013, emerge como um primeiro sintoma de exasperação da subjetividade na obra de Barcellos, apesar de um forçado despeito da artista para com a peça[263]. Nela, nove fotomontagens de Barcellos em vestido florido e

---

MAUS – No sentido de casar, ter família?
BARCELLOS – Sim, mas eu me casei com um arquiteto, tínhamos essas afinidades culturais e tal, e então fomos para a Europa.
MAUS – Tu foste para estudar?
BARCELLOS –Ele foi com uma bolsa de estudos e eu estudei também. Fomos para a Inglaterra, Holanda e França. Viajamos muito, porque durante as férias a gente visitava muitos museus, a exemplo da Alemanha ou Itália onde vi Fontana pela primeira vez!
MAUS, Lillian. BARCELLOS, Vera Chaves. *Op cit*, p. 116.

[262] SACCA, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul - 1900 a 1980*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

[263] *Nos anos 1970, nós trabalhávamos muito com bobagens; eu tenho um trabalho que parte de uma foto de um sino, em um museu no interior da Itália; um sino enorme, maior que a gente, e depois eu tinha uma foto minha na frente do sino. Já aqui no Brasil, eu peguei esse material e copiei duas vezes a minha foto e fui recortando, e colando uma em cima da outra. Então eu fotografei aquilo e fiz em slide. Eu aparecia e desaparecia na imagem. O Estranho Desaparecimento de VCB ! Uma bobagem, mas é isso.*
MAUS, Lillian. BARCELLOS, Vera Chaves. Op cit, p. 123.

pose fotográfica clichê, dentro do estereótipo de feminilidade pós-guerra, de fronte à um sino de igreja em escala superior ao corpo da artista, são "animadas" em sequência digital, e vemos então o ato de desaparecimento de Barcellos a partir de cortes de sua figura, que suprimem de uma ponta a outra seu corpo no ritmo do badalar de um sino[264].

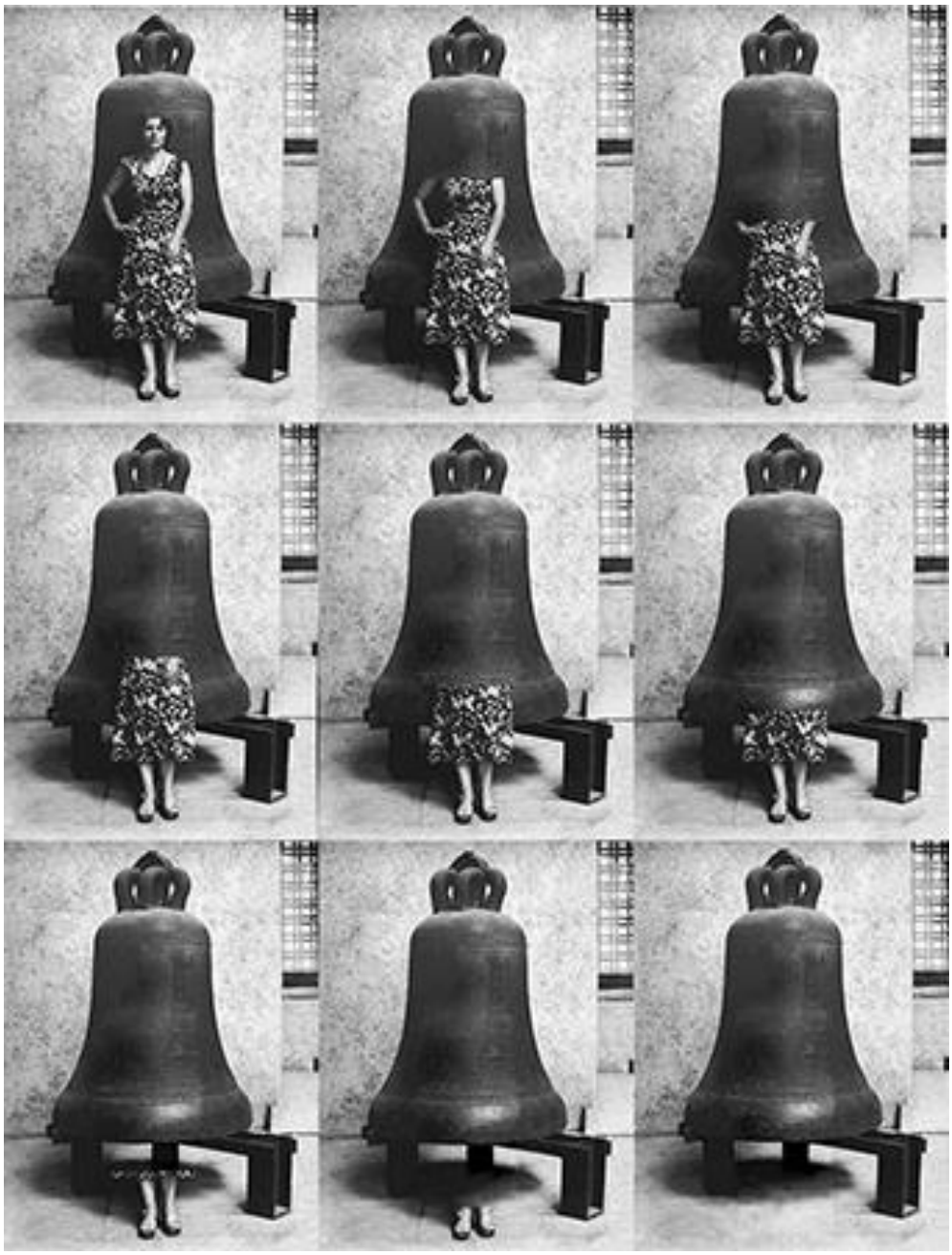


Fig.67 – Vera Chaves Barcellos. **Estranho desaparecimento de V.C.B**, 1976

O dobrar surdo e mudo de um sino morto, posto atrás da artista como uma triunfante e melancólica carcaça de animal dentro de um museu italiano de pequeno porte,

[264] *O simbolismo do sino está ligado, sobretudo, àpercepção do som. Na índia, por exemplo, elesimboliza o ouvido, e aquilo que o ouvido percebe, o som, que é reflexo da vibração primordial...*
Pela posição do seu badalo, o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois. Mas tem também o poder de entrar em relação com o mundo subterrâneo.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p.835

opera nessa imagem como um contraponto rítmico do corpo jovem e feminino da artista, que a partir de um ruído fantasma, é apagado, cortado, esvanecido – algo perpretado por Barcellos como uma brincadeira, um jogo, mas que evidencia já um incomodo do EU, principalmente se considerarmos sua trajetória pessoal, como a separação oficial de seu marido no ano de 1978 – e, nesse ínterim, a produção de trabalhos como "Epidermic Scapes" e "V x V" de 1977.

'Epidermic Scapes" são fotografias de pele da própria artista, que posterirormente se expandem para outras cútis e texturas corpóreas, onde com a ampliação em grande escala das imagens P&B, e sua impressão em papel vegetal, posicionadas sobre bancadas baixas no nível de chão, ocorre a interpelação de uma paisagem íntima e identitária da superfície da derme, em correlação com as fotografias aéreas de paisagem científica e antropológica. O jogo de escalas procura aqui justamente equalizar a relação paradisíaca, exótica e de "fuga idílica" das fotografias de paisagem largamente disponíveis em revistas de viagem e de divulgação científica, como a "National Geographic", com a impossibilidade de ausência e deslocamento da própria paisagem do corpo, com a função de carapaça e abrigo da pele em relação à visceralidade interna dos corpos.

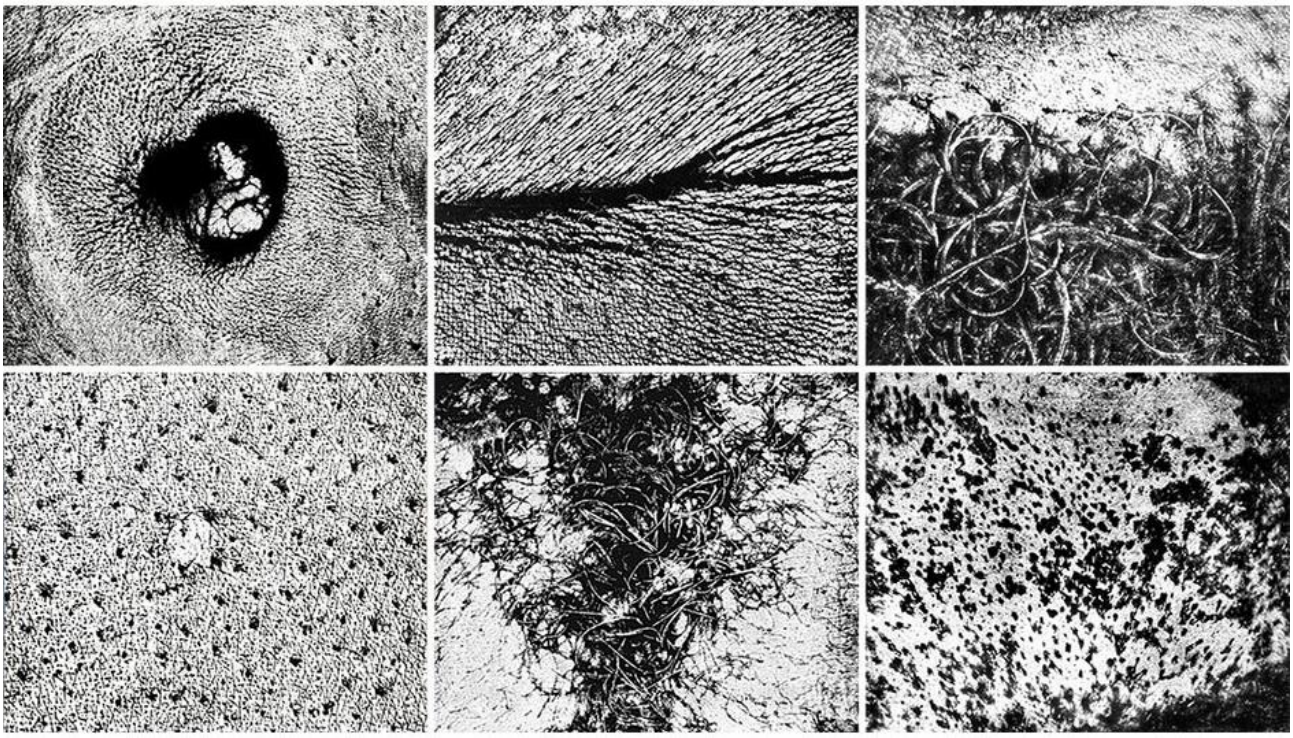


Fig.68 – Vera Chaves Barcellos. **Epidermic Scapes**, 1977

Assim, essa condição de investigação de si e questionamento dos limites sociais e subjetivos reverbera na fotografia-performance "V x V", feita por Telmo Lanes[265], artista colega

[265] Artista gaúcho nascido em 1955, ligado ao grupo Nervo Óptico.

de Barcellos no grupo-coletivo Nervo Óptico[266]. O autorretrato psicológico[267] nesse tríptico de fotos espelhadas mostra a artista, com uma paisagem bucólica de fundo, vestida com calça e camiseta "masculinas", no esforço de puxar uma corda, que justamente por conta do espelhamento da imagem, mostra na outra ponta seu duplo, a convergência de seu esforço Sísifo. Há aqui a representação de uma luta, um confronto das contradições, demandas e resistências. Soulages revela que: *três décadas mais tarde, a artista confessou que o trabalho é um autorretrato irônico, criado em uma época em que as dúvidas a invadiam*.[268]

Se muitas leituras interpretativas de trabalhos de artistas brasileiros durante o período ditatorial, seguem pela chave do trauma e da angústia das violências físicas e simbólicas do regime, é importante salientar que a dimensão do pessoal e do subjetivo também ali se manifestam como manifestações de desejo, cuidado de si e resistência as normalizações sociais.

Fig.69 – Vera Chaves Barcellos. **V x V**, 1977

[266] Grupo de artista atuantes em Porto Alegre entre 1976 e 1978, com investigações tecnológicas e conceitualistas. Os integrantes eram Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Carlos Asp, Carlos Athanázio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos.

[267] ALBANI, Vera. "VERA CHAVES BARCELLOS - Uma obra contemporânea de seu tempo" In*: Panorama de Arte Brasileira 97*, no MAM/SP, 1997.

[268] SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre, RS: Zoulk, 2009, p. 30.

Tomemos como referência dessa assertiva a produção icônica de Lygia Clark (*1920 +1988), um dos nomes de maior força e circulação no cenário artístico nacional e com proposições que, ainda hoje, possuem uma indiscutível potência de desvio dos regimes de normatização das subjetividades.

Natural de Belo Horizonte e falecida no Rio de Janeiro em 1988, Clark foi oriunda de uma tradicional família de juristas, e inicia sua formação dentro dos preceitos concretistas com Burle Marx. No entanto, sua trajetória de estudos se desdobra para Paris em meados de 1950, onde trava contatos poéticos com Léger, Dobrinsky e Arpad Szenes, para então retornar ao Brasil em 1952, mais especificamente ao Rio de Janeiro, e estabelecer amizade e troca crítica com Mario Pedrosa, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Frederico Morais, e outras tantas figuras participativas do cenário artístico carioca.[269]

Clark em sua trajetória atuou como figura significativa, mas acima de tudo autônoma, em grupos artísticos brasileiros como o Concretismo e Neoconcretismo. Comprometida com as investigações de ruptura e superação dos suportes ditos tradicionais e das práticas convencionais de representação, sua atuação como artista no que concerne ao trabalho com o corpo abarcam ações de expansão sensorial e de imersão subjetiva, visando desencadear afecções de nostalgia e dilatação das experiências sensoriais. Tratam-se de trabalhos onde a possibilidade de potência do corpo espinosano[270] manifesta-se como sintoma de um imaginário com ânsia de libertação e expansão.

Em peças como "Diálogo das mãos", de 1966, até a produção da década de 70, como em "Túnel" de 1973, "Redes de Elásticos" de 1974, e os objetos relacionais das ações de "Estruturação do Self" de 1976-84, é possível estabelecer como motor comum a necessidade de contato com o próprio corpo e o corpo alheio e estranho do outro, a fim de (re)estabelecer uma conectividade com a própria existência.

Esse trânsito, ou melhor, ímpeto de saída do espaço circunscrito da tela e do material artístico, e, portanto, limitado, manifestam-se em Clark desde sua fase concretista, onde, com economia cromática, mas apuro compositivo, a artista elabora formas e imagens de cunho geométrico que já evidenciam sua necessidade de ir para o espaço do real, do

---

[269] FABBRINI, Ricardo Nascimento. "A Morte do Plano". In: *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

[270] Em "Ética", Baruch de Espinoza (*1632, +1677) discorre sobre a natureza de Deus, o corpo e a alma humana, questionando-se sobre as limitações e possibilidades dos sujeitos e sua existência. Nesse percurso, o filósofo neerlandês dedica certa atenção ao corpo, não como um objeto de estadia da alma, mas como estrutura de potência e de devir, tendo as afecções como "motores" desse movimento. Em Espinoza, ocorre uma simultaneidade de existência entre as partes das substâncias, numa relação de interdependia que não pode ser rompida.
Vide: ESPINOZA, Baruch (SPINOZA). *Ética.* Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: editora autêntica, 2013.

palpável, do humano[271]. Enquanto grande parte da produção concretista ancorava-se em preceitos compositivos de desenvolvimento lógico e racional das ciências ditas 'duras', creditando assim sua poética as possibilidades progressistas dessa racionalidade moderna, na fase concreta de Clark percebe-se uma inquietude do posicionamento das formas. Há nelas uma condição de instabilidade emergencial, que já vislumbra um salto para o espaço vivente.

Em Clark, esse salto de produção é marcado inicialmente pelos "Trepantes" de 1960-64, o que incluí a "Obra-mole" de 1964, e seu desdobramento para os "Bichos" de 1960-66 – objetos escultóricos esses que rompem com a contemplação estática e a fruição distante (experiência essa tão tradicional e cara ao objeto artístico clássico), e instauram o jogo de 'ativação' da obra a partir da presença do espectador-ativador. Em resumo, o objeto de arte só passa a existir quando em presença do humano e seu contato, por isso o termo 'ativar', ligado a ideia de estopim, provocação, estímulo, e mesmo despertar.

No entanto, apesar da presença do elemento 'sujeito operante' para a existência do objeto *de* arte em suas esculturas manipuláveis, Clark atinge a dimensão do humano como objeto *da* arte, quando passa a elaborar peças de estimulação para uma transcendência da experiência sensorial, com os ditos "Objetos Sensoriais" de 1966-1975, e atinge seu ápice com os "Objetos Relacionais" de 1976-1984[272], produção essa mais próxima a tratamentos psicanalíticos do que a problematizações estéticas.

Em "Diálogo das Mãos", o sujeito-ativador enlaçada seus pulsos em uma fita elástica – uma munhequeira, no formato de uma fita de Moebius, adaptada ali como objeto de operação estética do corpo – e de modo solitário, ou não, ao movimentar seus membros, é então capaz de verificar/experimentar tanto uma tentativa frustrante de diálogo (frustrante, já que esse diálogo em devir se mostra mudo), quanto um choque físico entre as mãos, pulsos e braços de si e do outro.

---

[271] "*...Lygia procurava criar um novo espaço, que rompendo com a representação bidimensional e mecânica do plano, o integrasse aos sentidos do espectador: seu trabalho, como os dos escultores neoconcretos, foi marcado pela desmaterialização do suporte e sua dissolução no mundo; sua contribuição às pesquisas desenvolvidas pelas vanguardas construtivas brasileiras e internacionais foi o resultado de sua investigação dos limites físicos do quadro.* "
FABBRINI, Ricardo Nascimento. Op Cit, pp. 28.

[272] "*Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na relação que com eles estabelece o "cliente" da proposta da artista.* "
ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos Relacionais*. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf

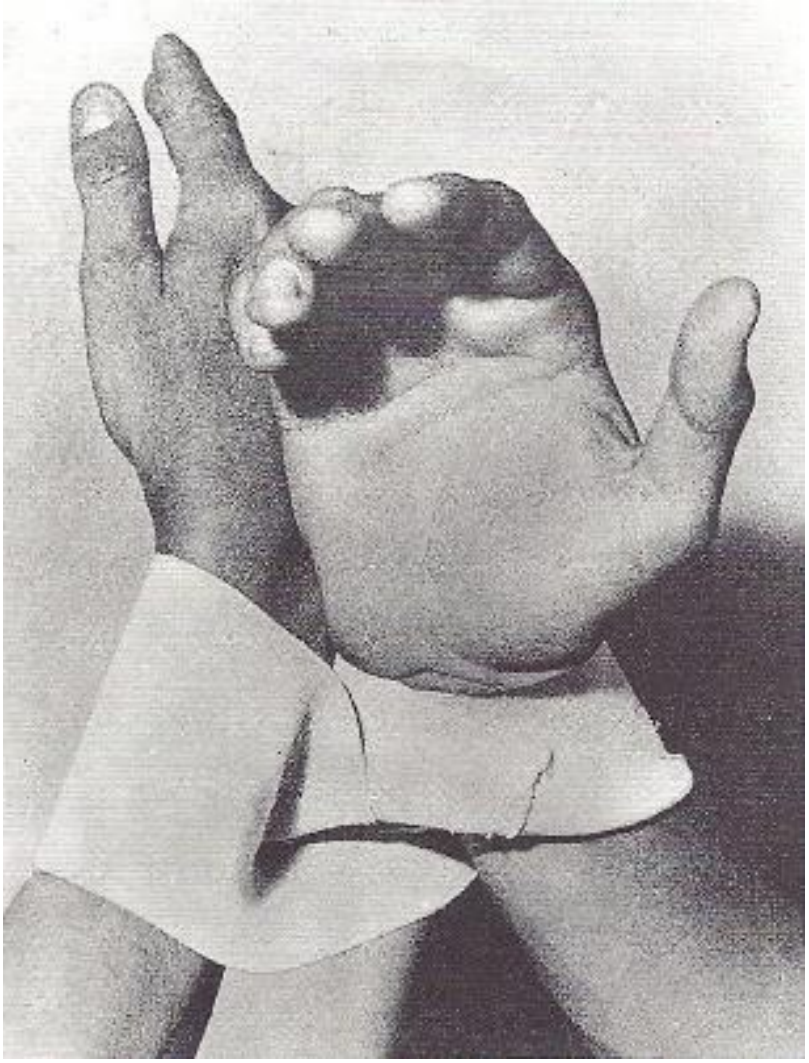


Fig.70 – Lygia Clark. **Diálogo das mãos**, 1966

Fig.71 – Lygia Clark. **Diálogo das mãos**, 1966

O prenúncio da problematização do Outro (e seu corpo) no trabalho de Lygia Clark, não se restringe apenas a alguns objetos de uso, construídos e readaptados, como condutores da experiência subjetiva de ser/estar no mundo – e que se materializa na produção e aplicação dos "Objetos Sensoriais" – mas estende-se a uma série de procedimentos de caráter coletivo,

aplicados, sugestionados e desencadeados pela artista-propositora: os "Objetos Relacionais" em toda sua variante.

Fig.72 – Lygia Clark. **Redes de elástico**, 1974

Em "Redes de Elástico", por exemplo, proposição possivelmente elaborada a partir de jogos infantis[273], a artista solicita o entrelaçamento de uma rede com as tiras elásticas, indicando também aos participantes que a manipulem, interajam entre si (ou solitariamente) com o material. O princípio que permeia tal proposição, e outras tantas, é justamente a experienciação dos limites físicos do corpo em relação ao objeto, à trama maleável, mas também retentora de movimento, e que se espera que desencadeie uma "Nostalgia do Corpo", uma percepção outra de si consigo e com o mundo, e que efetue devires de subjetivação libertadora. Milliet comenta:

> A recusa em aceitar o inconsciente como determinante de um destino inexorável conduz Lygia Clark a propostas em que o ato é tomado em sua potencialidade revolucionária. A criação-recriação consiste na recuperação da experiência arcaica inscrita na anamnésia corporal entendida como memória-cicatriz, restos arqueológicos de uma existência pré-verbal.[274]

Esses limites do corpo, em Clark, são também esclarecidos pela noção de fantasmática, leitura particular da concepção freudiana de fantasma[275], onde vestígios

---

[273] Refere-se aqui aos jogos infantis "Pular Elástico", onde as crianças, com um longo círculo feito de fita elástica, prendem as extremidades em objetos ou nas pernas de outras crianças, e então desafiam-se a efetuar uma coreografia de saltos sobre as fitas, e ao jogo "Cama de gato", onde com uma fita elástica, ou de barbante, duas crianças elaboram uma trama geométrica entre os dedos da mãos, e desafiam-se tanto na complexidade da estrutura, quanto na retira da mesma da mão do parceiro, sem destruir a trama.

[274] MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 109

[275] No caso do "Homem dos Lobos", entre 1918 e 1914, Freud discorre sobre marcas inconscientes presentes na estrutura psíquica, que em certos momentos da vivência dos sujeitos manifestam-se imperativamente, como métodos de captura e construção da realidade do sujeito como ser desejante - seriam elas a fantasia/fantasma.

psíquicos ditos primários, anteriores a estruturação do sujeito, manifestam-se involuntariamente, evidenciando assim sua formação psíquica e os direcionamentos de seu desejo. Em Clark, intenciona-se ativar esses fantasmas, em um processo 'quase' consciente de retomada da autonomia do sujeito com seu corpo – e digo 'quase' consciente, pois esse processo depende, e muito, da presença propositora da artista, como uma guia com luz em meio a um vale escuro.

Tal cenário sucede-se também no objeto relacional "Túnel", onde um tubo de tecido também elástico, de 50m, permite a entrada, trânsito e saída de sujeitos-ativadores, pela estrutura têxtil. O deslocamento nesse tecido de material tensional propiciaria então, a experiência de ruptura, esforço e tensão do corpo no espaço, ativando assim impulsos e sentidos com intencionalidades adormecidas e/ou ausentes – portanto fantasmas.

Fig.73 – Lygia Clark. **Túnel,** 1973.

Tal estrutura, por ser fundante da subjetividade, seria então indestrutível, pois estabeleceria as bases dos desejos, os modos de relação com o mundo, e os conflitos psíquicos.

Esses operativos de 'despertar' sensações e potências do corpo são o núcleo central das proposições clarkianas, e, posteriormente, são sintetizadas terapeuticamente em "Estruturação do Self" – no entanto, elas também se encontram intencionalizadas em projetos não manifestados da artista[276].

Em "Campo de Minas" e "Cinto diálogos", o uso de imãs como dispositivos de intervenção no deslocar corpóreo, parecem substituir a ordenação de Clark com propositora física das gestualidades. Com sapatos imantados, os participantes transitam por uma superfície também imantada, onde ora se é puxado para certos espaços, ora repelido, estabelecendo assim uma percepção outra na banalidade do gesto de andar. E com os cintos, e a presença de outros participantes também munidos do acessório magnético, a mera aproximação de outro corpo desencadeia tanto a repulsa dos polos idênticos, como a atração dos opostos.

Fig.74 – Lygia Clark. **Cinto diálogos**, 1967-68/2012

Fig.75 – Lygia Clark. **Campo de Minas**, 1967-68/2012

[276] Na exposição retrospectiva do Itaú Cultural em 2012, alguns desses projetos foram materializados, almejando fidelidade às prescrições de Clark, ainda que isso tenha implicado em uma reificação comercial dessa produção. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2JZap5VxQmc Acessado em 10 de abril de 2015

A questão do Outro, esse estranho objeto-sujeito, externo ao Si, tão simultaneamente próximo e distante, é o grande ponto de torção na obra de Clark, sua pedra-fundamental argumentativa que a propicia um debruçamento sobre o impasse das relações afetivas e subjetivantes entre o sujeito como átomo, e seu desdobramento externo, o Outro.

Manipulações de objetos, ímpetos de força e resistência aos materiais e estranhamentos sensoriais permeiam tais práticas/exercícios/proposições, como métodos de subjetivação para além do mundano, propondo aquilo que um Foucault tardio chamou de vida-outra[277], pois intenciona justamente um despertar de sentidos, e um rearranjo dos regimes processuais de subjetivação.

Já em Barki, o feminino e suas adjacências são de um peso gritante e pulsante. De família judia carioca dona de fábricas manufatureiras, Monica Barki (*1956) ainda muito jovem passa a estudar nas turmas infantis de Ivan Serpa no MAM-RJ, por insistência familiar para romper com a timidez. O contato com o ambiente artístico gera resultados, como a participação em salões e exposições coletivas, culminado na individual em 1976 onde mostrou pinturas a óleo, experimentações em vídeo e alguns guaches.

Em contato com algumas publicações feministas em português que proliferaram a partir de 1975, declarado o Ano da Mulher pela ONU, e que resultou em reportagens, edições especiais e entrevistas sobre o assunto, Barki manifestou em suas obras processos de subjetivação que revelavam aspectos das inclinações à introspecção, produzindo peças em que as investigações de si embaralham-se com as descobertas dos desejos e seus possíveis locais de sedimentação e atravessamento.

Desse período de formação, apesar de toda a produção da artista elaborar-se sobre a perspectiva do feminino em desdobramentos de ludicidade e eroticidade, algumas telas a óleo onde o exercício do autorretrato se materializa, alinham-se à discussão aqui empreendida sobre os processos de subjetivação do feminino nas práticas artísticas.

Em "Autoretrato com Espelho" de 1975, uma jovem menina, a própria artista, é representada de costas, com cabelos longos e morenos preso por uma presilha e com uma camisa listrada em vermelho e branco. Existe nessa pintura uma subversão dos princípios do retrato, no sentido de que não se vê o rosto de Barki, mas sim seu fragmento, refletido em um pequeno espelho o qual a mesma segura, e de tão pequeno, apenas seu olho castanho é visualizado, enquanto a outra mão segura o que seria um lápis ou pincel, pronto para agir sobre a rela branca de fundo na composição.

---

[277] Vide a concepção de parresía cínica em: FOUCAULT, Michel. *A Coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

A condição de "decifra-me ou devoro-te" que esse trabalho inicial salienta, ativa justamente as relações de mergulho de si, a partir de uma fragmentação do corpo em partes que concentram potência poético-discursiva dentro das lógicas de subjetivação e fetichização. O olho de Barki, pequeno e refletido em um espelho, reverberado e descolado de seu local de pertencimento, causa um estranhamento nas tentativas de apreensão dos elementos constituintes da subjetividade dessa jovem mulher – a ponto de que apenas concluímos ser ela artista, mais do que mulher, devido a estrutura compositiva ali apresentada.

A peça aqui discutida é seminal na produção da artista, não apenas por ser vestígio primeiro de suas motivações de investigação da própria identidade relacionada a seu gênero e profissão, mas principalmente por reverberar em uma performance no ano de 2016, onde a mesma encena a pintura de sua juventude.

Fig.76 – Monica Barki. **Autorretrato com espelho**, 1975.

A presença de Barki e de seu próprio corpo como referência ao longo de sua produção, ocupa um lugar estratégico de acordo com as proposições da artista em relação aos trabalhos construídos. Se em séries pictóricas mais recentes, em evidente diálogo com o hiper-realismo e o imperativo imagético de câmeras de segurança e registros fugazes da vida via dispositivos portáteis como celulares e smartphones, existe uma inversão do agenciamento dos papéis sexuais em relações pautadas por submissão e abuso erótico, ocorre também, principalmente na produção da década de 80 e 90, uma rearticulação dos símbolos socialmente designados como constituintes do feminino, a partir do desmembramento e rearticulação de objetos cotidianos e imagens circulantes no cotidiano da artista, como fotografias de família e cenas icônicas do cinema hollywoodiano.

Mas até o advento dessa produção mais recente, Barki já materializava poeticamente inquietudes relacionadas as constituições de si via a chave do gênero e suas problematizações.

Nos trabalhos produzidos entre 1975 e 1978, período do recorte dessa pesquisa, Barki fundamenta seu núcleo de enfrentamento temático não apenas via observação de si em autorretratos, mas reelaborando o discurso visual constituinte da materialidade e simbolização do feminino, em perspectiva ácida.

Sintomáticas desse enfrentamento crítico e pessoal daquilo que visualmente e simbolicamente constitui a Mulher em sua socialização, são as telas "No Cabeleireiro", "Suzy, do Casanova Cabaré da Lapa" e "Saiba usar a cabeça", as três de 1978, em que a parodização do feminino via ruptura de corpos binários já abre espaço para as infiltrações e estratégias *queer* de subversão das normalizações de gênero. Luiza Interlenghi comenta acerca desses trabalhos:

> Em *No cabeleireiro* em 1978..., por exemplo, Barki espreita os bastidores em que são reproduzidos os estereótipos do feminino. A pintura leva à boca de cena as etapas que antecedem o teatro dos grandes penteados e unhas rubras. No salão de beleza, sob a cúpula do secador, os rolos de cabelo moldam contornos de mulher. Ela parece distante, enquanto observa o esmalte nas mãos. Não está pronta.
> A performance equivalente do masculino é apresentada com humor em Saiba usar a cabeça,... pintura feita no mesmo ano a partir da fotografia de uma vitrine de perucas masculinas que exibe o antes e o depois. O mesmo homem surge com novo valor e o sorriso de quem recusa imitações: usa somente os "legítimos postiços" daquele fabricante.[278]

[278] INTERLENGHI, Luiza. "Emoções Veladas". In: *Monica Barki: Arquivo sensível*. Rio de Janeiro: Editora aeroplano, 2011, p. 11

Fig.77 – Monica Barki. **No Cabeleireiro** e Fig.78 – **Suzy, do Casanova Cabaré da Lapa**, ambas de 1978

Fig.79 – Monica Barki. **Homenagem a Leonardo Da Vinci**, 1976

Em "Homenagem a Leonardo Da Vinci" de 1976, tais elementos ficam bastante claros com a opção da artista em pôr-se nua no lugar do homem vitruviano, retirando dali o quadrado de fundo, com o corpo em distensão, e reconfigurando a narrativa de sujeito universal a partir da substituição do corpo ideal masculino pelo feminino. O círculo, forma simbolicamente designada como feminina, restringe o estirar do corpo nu com marcas de sol com biquíni, sobre um fundo em tela branca, onde um compasso, centralizado sobre o umbigo da artista, indica o ponto central da medida do corpo, e de construção da circunferência.

Aqui a alusão ao feminino como lugar de origem e de existência substitui o discurso renascentista (mas também moderno) do Homem Universal como centro do mundo.

Ao tomar o próprio corpo como receptáculo de intervenção, ou mesmo vórtice discursivo, várias artistas instauram uma condição crítica de investigação sobre seu EU com as contingências do mundo da vida. Judith Butler afirma que:

> If there is a materiality of the body that escapes from the figures it conditions and by which it is corroded and haunted, then this body is neither a surface nor a substance, but the linguistic occasion of the body´s separation from itself, one that eludes its capture by the figure it compels. [279]

Desse modo, o corpo nesses trabalhos é tanto meio quanto fim, para um encadeamento de ações poéticas, e também políticas, que visam à afirmação do sujeito em sua contingência – e nesses casos específicos, o sujeito é no feminino.

Consideremos nesse momento Anna Bella Geiger (*1933), com "Diário de um artista brasileiro" de 1975, trabalho que estabelece uma relação outra da subjetividade feminina em relação às aspirações profissionais no campo artístico.

Filha de imigrantes poloneses judeus que migraram antes do fluxo de deslocamento da Segunda Guerra, Geiger teve uma formação crítica tanto pelo meio familiar de base socialista, quanto pelo trânsito da artista na Faculdade Nacional de Filosofia, hoje UFRJ, onde efetuou estudos de língua e literatura germânica.[280] Em concomitância aos estudos acadêmicos, Geiger frequentava o ateliê de Fayga Ostrower, quem lhe iniciou na gravura, e participava já de salões e exposições de arte[281]. A artista efetua um intervalo desses trabalhos

---

[279] BUTLER, Judith. Op cit, 2015, p.35.

[280] GEIGER, Anna Bella. FARIAS, Agnaldo. NAVAS, Adolfo Montejo. "Não tem nada a ver, mas..." In: *Anna Bella Geiger. Territórios, passagens, situações.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 81.

[281] **DD**: How did you come to art as a teenager?

ABG: I was like other children, I liked to draw, but I didn't stop drawing as other children when I grew up. My father was a craftsman, when I found family members after the war, all of them were drawing and making things. My father enrolled me in the Lycée Français. In 1945, there was an art competition, "How do you see Paris' freedom?" During this time Paris was liberated but the war wasn't finished. To have international information like that in a school was already different from other schools. My parents were from Europe and had this history of horrible suffering and wanted us to be aware of that. I made a drawing and won the prize. There was a ceremony at the French Embassy, I remember it very well. I was 12 then. It is through this competition I met Fayga Perla Ostrower, and I started to follow her teaching, which actually led other people to Neo-Concretism. Although I was led to my specific ways, there is a formal concern in my work that still responds to the principle of abstraction.

entre 1954-55, quando viaja a Nova York para estudos culturais e é recebida por Hanna Levy, sociólogo e historiadora da arte. No ano seguinte de seu retorno ao país, Anna Bella casa-se com o geógrafo Pedro Geiger (*1923), com quem tem quatro filhos[282], e estabelece aí uma parceria não apenas amorosa, mas de interesses sociais e científicos, que resvala em sua produção.

Se uma larga extensão dos trabalhos de Geiger é reconhecida pela vertente conceitualista, já sinalizada no alto grau de elaboração argumentativa em suas gravuras e pinturas viscerais, e que se estende até seus avanços objetuais de investigação cartográfica e georeferencial, é no estudo das mídias que a artista elabora exercícios dos processos de subjetivação, seja no confronto dos sujeitos consigo e o Outro, seja pelo deslocamento pela urbe – inclusive com certa "aura" feminista, não apenas pela articulação das narrativas, mas por algumas posturas assertivas de Geiger em relação ao universo das artes e sua misoginia semi-velada.[283]

Na série de fotomontagens "Diário de um artista brasileiro", o que chama a atenção, além do teor humorístico da peça, é que apesar do título levar o gênero masculino, é a figura feminina de Geiger a protagonista das montagens, ou seja, ela é a subversora das narrativas de validação e rememoração do mundo das artes. Na série de seis imagens xerocadas, que se desdobra posteriormente em um livro de artista, Geiger insere pequenos recortes fotográficos de sua figura, em cenários e narrativas com figuras representativas e icônicas da arte moderna e contemporânea ocidental, como Duchamp e Claes Oldenburg[284], fazendo as vezes de imagem integrada ao cenário via objetos decorativos e cotidianos, ou substituindo parceiras amorosas como Patty Oldenburg[285,] o que salienta seu desejo de

---

Abstraction is not because of intuition; it's a number of commitments about what is form. Fayga's work was coming from figurative expressionism to abstraction, she had been a student of Katie Kolwitz and she practiced a political abstraction infused with humanist commitment.
DUPUIS, Dorothée. "Anna Bella Geiger". In: *Terremoto Magazine*. February 16, 2015
http://terremoto.mx/article/anna-bella-geiger/

[282] Sarah Leonora em 1956, gêmeos Lew e Davi em 1958, e a caçula Nina Mariane em 1959.

[283] Geiger, ao comentar em entrevista sobre os procedimentos e encontros de organização da revista MALASARTES, declara que houve uma exclusão deliberada das artistas participantes do projeto por parte de Rubens Gerchamn, o qual após inúmeras reuniões, efetuou a publicação a partir das trocas ali estabelecidas em grupo, e exclui Geiger, Maria do Carmo Secco que recebia o grupo em sua residência, e Sonia Andrade. Ao confrontrar Gerchman sobre o ocorrido, Geiger utiliza a expressão jocosa já lançada por Vater para designar o mesmo grupo de artistas homens jovens que articulavam finamente os meandros do sistema: Clube-do-bolinha. Vide: GEIGER, Anna Bella. FARIAS, Agnaldo. Op cit, p.88. e em entrevista concedia a autora em 18 de outubro de 2017.

[284] Artista sueco nascido em 1929 ligado a *pop art*.

[285] Hoje conhecida como Patty Mucha, a americana nascida em 1935 é artista visual, poeta e atriz ligada aos movimentos de vanguarda em Nova York.
Disponivel em: http://observer.com/2012/01/patty-mucha-oldenburg-on-her-archives-01162012/
Acesso em 12 de abril de 2018.

inserção e participação no circuito, mesmo que como consorte/coadjuvante. Daria Jaremthuck comenta:

> Nessa série, discute com humor o papel de ser artista mulher e brasileira, os seus desejos e fantasias de participar do universo artístico hegemônico e masculino. Estar ao lado deles é tomar-lhes emprestado o prestígio e incluir-se na história. O artificio das representações problematiza os modelos tradicionalmente reservados à identidade feminina. A representação da mulher como modelo-objeto, coadjuvante-companheira e subordinada às ações masculinas, tornou os artistas-ídolos pares "perfeitos", dispostos e inteiramente manipuláveis pela operação alegórica. A sujeição é aparente porque a montagem evidencia a autoria do trabalho e os ruídos visuais da cena, como o mal encaixe, o mal acabamento e a descontinuidade espacial. [286]

Fig.80 – Anna Bella Geiger. **Diário de um artista brasileiro**, 1975.

Em Geiger, é possível verificar também um processo outro de miscelânea e cruzamento das subjetividades, se considerarmos aqui na série de postais "Brasil nativo, Brasil Alienígena", de 1976-77 e seus derivativos. Apesar da série efetuar uma paródia imagética dos estereótipos indígenas da tribo bororo do Mato Grosso, propagados por esse material de larga circulação pelas bancas de jornal e que servia para o enaltecimento dos elementos nacionais pela ditadura militar, a artista performatizava e reencenava essas alegorias do bom-selvagem rousseaniano no Brasil profundo, ora em fotografias coloridas, ora em P&B, salientando a condição de estranhamento das alteridades e os desejos de reconhecimento e empatia em ambos os lados.

Se essas imagens hoje são incômodas devido às desenvolturas da apropriação cultural, não há nessa peça uma intencionalidade de escárnio à cultura indígena, mas sim uma crítica às circulações banalizadas dessas imagens. Além diiso, considerando o enfoque dessa pesquisa, não há uma atenção específica ao aspecto da subjetivação feminina nessa série, por se tratar de trocas identitária coletivas. No entanto, no autorretrato de 1972, desdobramento dessas investigações imagéticas, já se instaura uma condição outra de performatização feminina.

Na foto espelhada oitos vezes como um caleidoscópio e realizada pela filha da artista, vemos Geiger de costas nua para a lente da câmera. No enquadramento, vemos

[286] JAREMTHUCK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: EDUSP/Editora C/ARTE, 2007, p. 118.

apenas a cabeleira da figura e a espalda dos ombros em posição de lançamento da flecha ao fundo bucólico florestal. O elemento de antropofagia invertida que essa imagem indicia se relaciona com os desejos femininos de avanço no mundo, de introjeção de posturas assertivas e desbravantes – de certo modo, uma afronta às normatizações desse gênero.

Fig.81 – Anna Bella Geiger. Série **Brasil nativo, Brasil Alienígena** (**Autorretrato**), 1976-77

A performatização de tipos humanos por essas agentes, que ora indicia o desejo por outra vida, ora descarapuça os processos de subjetivação de seu lugar de verdade sedimentada nos regimes de existência, manifesta-se na produção das artistas dessa geração não apenas via a articulação de signos vinculados a outros sujeitos, mas também pela transmutação de si em outro, um outro muitas vezes não-humano.

E não falamos aqui do Bichos de Clark, dispositivos de ruptura com a fruição da obra e de interjeição da experiência dos sujeitos com o espaço e seu corpo, mas das performances de Yolanda Freire (*1940), nascida em São Luíz, Maranhão, mas radicada no

Rio de Janeiro desde 1967. Oriunda de uma família de advogados e professores envolvidos com lutas políticas, sua vinda ao Rio ocorre por uma convergência de intenções.

Já casada desde 1958 com seu primeiro marido, Lauro Leite Costa Freyre, e mãe de quatro crianças, Mário, Estela, Ana Luisa e Lauro, a família muda-se para o Rio primeiramente para que Yolanda possa frequentar cursos na Escolinha de Arte no Brasil, já que sua atuação na área, apenas com o diploma de Curso Normal não estava lhe proporcionando inserção profissional – mas em concomitância à isso, Freyre afirma que "o que estava por trás disso era conseguir ir à um analista, era uma questão de vida ou morte"[287]. Angustiada pelas ausências masculinas em seu círculo familiar – seu pai mudara-se para o Rio por questões laborais, deixando a família no Maranhão, e seu irmão, Ruy, torna-se foragido político em 1965, sendo preso em 1972 e executado em 1974 – Freyre não conseguia nomear sua inquietude e desgosto, e a terapia pareceu ser a melhor forma de lidar com o tema, juntamente a prática artística.

Estabelecida então no Rio, frequentando as sessões de psicanálise com Ewald Mourão, Freyre passa também a acompanhar os cursos de Ivan Serpa, ficando ali até após a morte do professor em 1973, quando quem assume é Bruno Tausz. Em meio aos exercícios estruturais de Serpa e as experimentações materiais, Freyre elege a figura da Hortênsia como objeto para suas práticas de representação e abstração, ainda que sobre um discurso pueril de símbolo da pureza e beleza. A forma circular da flor azulada, com as pequenas flores de variantes cromáticas, faz-se ali como mandala que se mescla à geometrização de toalhas de crochê, e divide nessa época espaço com as pinturas da paisagem serrana de Petrópolis, para onde Freyre se muda com os filhos após o desquite com o marido em 1974. A ida para Petrópolis é resultante também da notícia da morte de seu irmão, e imersa nessa crise de rupturas, Freyre elabora outro signo de trabalho de plástico: a galinha preta. A artista comenta: *A galinha me impede de chegar a minha hortênsia, ao meu mundo delicado e sutil... Se temo a galinha, devo temer uma parte interior minha que a galinha simboliza.*[288]

Apesar de ainda não conseguir determinar a instauração de sua fobia tardia para com a ave doméstica, a correlação entre o animal e a flor percorre a produção de Freyre com certa constância – sendo que aqui nos interessa suas ações performáticas sucedidas na década de 70. Em narrativas de uma cena (real ou devaneio) da galinha atacando as flores azuis que materializam nos guaches sobre cartão, ainda sobre um vocabulário figurativo, percebe-se a instauração de procedimentos ritualísticos na obra de Freyre, que operam como forma de

[287] Conversa com a autora em 28 de março de 2018.
[288] FREYRE, Yolanda. *O espelho do artista*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2006, pp. 32-33.

contato com sua subjetividade. Mesmo a disposição dos objetos em seus desenhos de juventude, que remetem às naturezas-mortas, *bodegóns* de altar, onde da violência animal no processo de alimentação, segue-se para o "corte" da oferenda, com buquês e cabeças de galinha sobre a renda branca de toalhas, às vezes alva, às vezes com nódoas de sangue, podemos considerar no paralelo que Freyre estabelece de si com esses dois símbolos, que o que é sacrificado é a própria artista – vale lembrar que o trabalho de Freyre se dá a partir do mote de elaboração do luto, tanto da ausência precoce do pai, Mário da silva Soares, que parte em viagem quando Yolanda mal tem um ano de vida, vindo a falecer no Rio em 1946, e a de seu irmão, Ruy, desaparecido político.

Assim, a presença desse componente de martírio se dá tanto pelo contato da artista com a mística católica imberbe em culpa, sofrimento e abnegação como posturas de purificação da alma, prática essa instaurada cedo nos processos de subjetivação ativados tanto pelo seio familiar quanto educativo, já que Freyre foi aluna de colégio católico em São Luís, quanto pela conexão com as religiões de matriz afro, o Candomblé e a Umbanda. Tais estruturas estão ali como atravessadores para a barganha de Freire na lida com as ausências masculinas em sua vida.

É possível verificar isso nas ações performáticas "A Hortênsia e a Galinha" e "O terço da Hortênsia", ambos de 1975, onde a gestualidade sacra de ascensão e sacrifício é ali performada para um transpiro de frustrações – as ausências políticas e afetivas na vida da artista.

Mas é na performance de 1974, "Pele de bicho ou Alma de flor", que o índice de subjetivação de Freyre se materializa de forma mais evidente. Se nas peças de 1975, os protocolos ritualísticos são o cerne da argumentação, como a ascensão pela crucificação e a prece com terços, a primeira performance da artista disserta sobre a camuflagem dos sujeitos em outros seres, um "quase" devir animal e planta que expurga afetos (e salientamos o "quase", já que a performance de Freire não implica um ímpeto de coletividade, como pautada pelo conceito de devir-animal em Deleuze Guattari[289], mas sim um travestimento simbólico). Nessa performance, Freyre esta vestida com um *collant* preto e cabelos soltos, no jardim do Centro de Pesquisa de Arte de Serpa, em frente a uma mureta de pedras, que faz as vezes de fundo do palco. A artista se encontra em meio a um grande baú preto antigo e uma caixa acolchoada de cetim branco com fita rosa. Do baú, Freyre retira uma fantasia de galinha preta,

---

[289] *Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade*
DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 20

a qual veste e depois gesticula como a ave – após alguns minutos nessa ação, a artista se despe e guarda a fantasia no baú, fechando-o com cadeado. Em seguida, da caixa branca ela retira uma fantasia de hortênsia, a qual também veste, para em seguida distribuir buquês da flor para o público.

Fig.82 – Yolanda Freyre. **Pele de bicho ou Alma de flor**, 1974

Deleuze a Guattari, ao explanarem sobre a condição de devir[290] dos sujeitos com outros elementos eseres, apontam a intenção de desierarquização das subjetivações, a fim de instaurar formas outras de vir-a-ser e atravessamento de afetos, em chave de equivalência e

[290] *Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado.*
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Op cit, p. 14.

equiparação[291]. Ao fazer uso das premissas junguianas[292] de estudos arquétipicos, os autores afirmam:

> Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka jamais remetem a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidade liberadas onde os conteúdos se libertam de suas formas, não menos que as expressões, do significante que as formaliza.[293]

O caráter cênico, com certo tom cômico pelo elemento de absurdo ali articulado por Freyre, dissimula o exercício de borradura da subjetividade, a qual instaura uma obsolência de seus afetos em detrimento à uma forma outra de acessar os traumas – em Freyre, torna-se seu animal de trauma e sua planta de desejo é exteriorizar e incorporar seus paradoxos, na mesma chave ritualísticas da eucaristia com sua transmutação matérica e a quaresma em tom de purificação pelo sacrifício, ou ainda similar a ação de Mendieta em "Bird Transformation" de 1972, onde a artista cubana cobre uma modelo com penas brancas, convertendo-a no simulacro de um pássaro e instaurando um atravessamento espiritual de encontro ao animal simbólico.

---

[291] *Não se trata mais de instaurar uma organização serial do imaginário, mas uma ordem simbólica e estrutural do entendimento. Não se trata mais de graduar semelhanças, e de chegar em última instância a uma identificação do Homem e do Animal no seio de uma participação mística. Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados. Na instituição totêmica, não se dirá que tal grupo de homens identifica-se a tal espécie animal; será dito o seguinte: o que o grupo A é para o grupo B, a espécie A' é para a espécie B'. Há aqui um método profundamente diferente do precedente: se dois grupos humanos são dados, tendo cada um seu animal-totem, será preciso encontrar em que os dois totens estão tomados em relações análogas às dos dois grupos — o que a Gralha é para o Falcão...*
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Op cit, p. 12-13.

[292] *Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente coletivo, onde o animal tem um papel particularmente importante nos sonhos, nos mitos e nas coletividades humanas. Precisamente, o animal é inseparável de uma série que comporta o duplo aspecto progressão-regressão, e onde cada termo desempenha o papel de um transformador possível da libido (metamorfose). Todo um tratamento dos sonhos sai daí, pois uma imagem perturbadora estando dada, trata-se de integrá-la em sua série arquetípica. Tal série pode comportar seqüências femininas ou masculinas, infantis, mas igualmente seqüências animais, vegetais, ou até elementares, moleculares. Diferentemente da história natural, não é mais o homem que é o termo eminente da série, pode ser um animal para o homem, o leão, o caranguejo ou a ave de rapina, o piolho, em relação a tal ato, tal função, segundo tal exigência do inconsciente*.
Idem, p., p. 12.

[293] DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: IMAGO, 1977, pp. 20-21

Fig.83 – **Ana Mendieta. Bird Transformation**, 1972

Aliás, na performance "Quaresma" de 1977, apresentada na 14ª Bienal de São Paulo, se sucede esse mesmo *modus operanti* de miscelânea com os elementos ditos naturais, em prol de um desapego com a carnalidade humana, visando pela prática de oferenda e privação uma sublimação do espirito. O período religioso de abstenção dos prazeres da vida que dá nome a performance, possui como cerne a ideia de fechamento de um ciclo, de renovação dos tempos a partir das cinzas corporais de Jesus, e onde os sacrifícios, doações e jejuns conferem o caráter de transcendência pela imolação dos desejos.

Assim, ocorre uma caracterização desse processo de transformação pelo viés religioso. Um garrafão com vinho em fermentação é exibido em concomitância a projeções de um vídeo onde galinhas são colocadas em um cesto de palha, juntamente à figura da artista, que vestida com um traje de sacos de juta com um pálio do roxo da quaresma, ali se faz sacerdotisa e oferenda em simultâneo, condensando as gestualidades e afetos do processo ritual.

Fig.84 – Yolanda Freyre. **Quaresma,** 1977

Já em Odila Ferraz (*1941), artista participante das atividades de vanguarda no período aqui estudado, e que possui em seu trabalho artístico índices de um enfrentamento subjetivo e poético com o espaço público, que tenazmente reafirma via seu trabalho ou vivência, sua condição de mulher artista em um meio mediado por sexismo e policiamento político.

Ex-aluna de Ivan Serpa, com lições no ateliê do artista a partir de 1968, seguindo em 1969 para os cursos livres do MAM do Rio de Janeiro, onde ficou até meados de 1971, a artista integrava o círculo social e laboral de diversos colegas, hoje reconhecidamente importantes na produção do período, como Cildo Meireles[294], Luiz Alphonsus[295] (com quem se relacionou afetivamente por certo tempo), Antônio Henrique Amaral[296], entre outros, – mas hoje é obliterada, como muitas das artistas aqui analisadas, das narrativas historiográficas e da arte.

Tendo facilidade para a língua inglesa, pertencente a uma parentela de musicistas, advogados e diplomatas militares preocupados com a formação intelectual de sua classe, e devido a um curto período de estadia em Washington com a família aos 15 anos de idade (inclusive com seu então noivo, militar 11 anos mais velho, e que se tornará seu marido após seis meses no exterior)[297], Odila Ferraz foi uma das poucas artistas a ter acesso a certa bibliografia sobre a arte contemporânea da época, já que a circulação desse material, além de

[294] Artista brasileiro nascido em 1948.
[295] Artista de origem mineira, nascido em 1948, envolvido com as experimentações tecnológicas, urbanísticas e conceitualistas.
[296] Artista brasileiro nascido em 1945.
[297] Entrevista concedida a autora em 23 de Agosto de 2015. Material inédito.

bastante rarefeito e pontual ficava restrita aos artistas e críticos com domínio das línguas centrais dessa produção, no caso, inglês e francês[298].

Assim, os textos teóricos de Germano Celant[299] sobre *Arte Povera*, mas também publicações em revistas americanas sobre Arte Minimalista e Arte Conceitual – definições essas hoje bastante nebulosas sobre as categorias de produção artística na época, considerando principalmente as convergências materiais e propositivas entre esses setores poéticos – forneceram conceitos, estruturas formais e argumentativas para a produção já em curso da artista, aliada tanto às problemáticas e soluções matéricas americanas, quanto à conexão com as práticas experimentais em curso na arte brasileira da época (também à questões espiritualistas em voga) mas sempre sobre a égide operativa do concretismo brasileiro, devido à sua primeira formação com Ivan Serpa.

Num primeiro momento, Odila inicia sua produção no campo escultórico, seguindo um fluxo de inserção feminina bastante extensa no campo, ao lado de nomes como Mary Vieira[300], Maria Martins[301] e Zelia Salgado[302]. No entanto, é preciso considerar que a prática escultórica no período ainda se encontrava em condição de enfrentamento contra uma égide misógina da concepção de "arte feminina" versus "arte masculina". Em resumo, por se tratar

---

[298] A dificuldade de circulação e acesso a publicações de arte em território brasileiro ocorreu tanto por restrições econômicas quanto pelo risco de distribuição de conteúdo considerado subversivo, dentro de um cenário de exaltação nacionalista. No ensaio "Cultura e política, 1964-1969 Alguns esquemas" Roberto Schwarz aponta a ambivalência do cenário cultural com a instauração do Regime Militar e a intensa produção cultural de esquerda nos diversos campos das artes, os quais sofreram largo recrudescimento com a censura a partir de 68, quando o regime se torna mais violento e vigilante. Na década seguinte, o controle de publicações e os conflitos com a imprensa eram cenário comum. No caso das artes visuais, a contingência que propicia as dificuldades de acesso a material informativo sobre as recentes práticas artísticas pende entre os preços das revistas importadas, o nacionalismo fomentado pelo regime, e o controle das publicações, sejam elas nacionais ou estrangeiras. Vale aqui considerar o capítulo "O Controle da Imprensa" do historiador Nelson Wernek Sodré, mais especificadamente o caso da CPI de 1963 coordenada pelo então deputado João Dória, o qual instaurou a investigação para averiguar a entrada de capital e publicações estrangeiras, interessadas em disseminar campanhas a favor de privatizações e de fomentar posicionamentos políticos. Parte desse movimento de inserção pesada de companhias e edições estrangeiras estava dentro da lógica da "boa vizinhança", com a programática difamação de partidos e agentes da esquerda, a partir de um espraiar ideológico hoje apontado como liberal, além do financiamento direto de senadores e deputados comprometidos com o programa. A investigação de Dória para com o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), apesar do envolvimento de nomes fortes como Brizola, cessou violentamente com a instauração do regime militar em 1964, e o fechamento maciço de jornais e revistas ligados a candidatos populares, vertentes de esquerda ou qualquer censo crítico apontado como ameaçador a nova ordem política. Com isso, a multiplicação de publicações estrangeiras específicas apontava o direcionamento ideológico propagado, e revistas como "Seleções" e "Visão' propunham-se então a reconfigurar a distribuição e o discurso cultural do país. Assim, publicações de vanguarda e independentes, ligadas a arte de vanguarda, mais recente, do calor da hora, ficavam de fora da equação. Sua importação, devido aos custos, era inviável para a classe de artistas da época, sendo que as poucas edições trazidas aqui entravam por iniciativa de diplomatas, críticos e pontuais artistas com recursos financeiros para viagens internacionais, como era o caso de Anna Bella Geiger.

[299] Historiador e critico de arte italiano nascido em 1940, conhecido por cunhar o corpo crítico da *Arte Povera*.

[300] Escultora brasileira nascida em 1927, e falecida em 2001, com carreira solidificada na Suíça.

[301] Escultora modernista brasileira nascida em 1894 e com falecimento em 1973, ligada ao vocabulário surrealista e importante figura de articulação cultural no âmbito político.

[302] Artista modernista brasileira nascida em 1904 e falecida em 2009.

um território nomeado como masculino devido a certas concepções de fragilidade e instabilidade da subjetividade feminina como sujeito criador, como já apontado por Simioni[303], o trânsito e permanência de agentes mulheres nesse setor ocorria via extensa negociação social e investimento financeiro – o segundo no caso, faltante para Odila. Devido ao alto custo operativo das peças de fundição, problemas logísticos de transporte para as exposições e armazenagem, a artista, em seu relato[304], abandona tal área e segue posteriormente para meios mais rápidos e acessíveis de trabalho, como a fotografia, o desenho e a arte postal, mantendo como núcleo comum da elaboração dessas peças, e como mote gerador de reflexão, seu corpo (mas não um corpo erótico, em condição voyeurística, e sim um corpo como matéria simbólica e vivencial de conhecimento, de afirmação e delimitação de si no espaço).

Essa relação específica do uso do corpo no trabalho de Odila é resultado indireto de sua experiência como bailarina clássica e moderna desde os sete anos de idade, prática essa comum às meninas de classe-média da época (como pudemos atestar nas narrativas de formação de Iole de Freitas), mas também de suas vivências como uma jovem mãe, desquitada de ex-marido militar e família tradicional carioca. Essa contingência de âmbito pessoal, se num primeiro momento soa como mero detalhe biográfico, possibilita – dentro dos pressupostos de análise de gênero e feminismo, onde o pessoal é político e as particularidades identitárias implicam especificidades de existência – a interpretação da prática artística feminina como método de subjetivação e declaração de autonomia, em um meio pessoal de cerceamento político e interdições morais.

Em sua primeira exposição individual, no ano de 1970 na Petit Galerie, na época alocada na Avenida Atlântica em Copacabana, Odila Ferraz apresentou a primeira versão da série de trabalhos intitulada "Opção Vivencial", onde fotogravuras de ênfase conceitualista dividiram espaço com um *site-specific* "improvisado". No quase cubo branco da galeria, dez

---

[303] Ana Paula Cavalcanti Simioni, ao discorrer sobre as interdições sociais longamente sedimentadas para o acesso feminino aos espaços de formação artística do XIX, no caso as Academias oficiais e privadas, aponta que o principal empecilho era a exclusão feminina das aulas de nu artístico, as quais eram a ponta de toque da instrumentalização técnica tanto para a pintura quanto para a escultura. Tais pressupostos, ao longo do período moderno, apesar de não mais se instituírem oficialmente como normas de exclusão, permaneceram como critérios velados para a ausência e invisibilidade das mulheres em setores da criação artística. Seguindo então tais concepções sexistas e misóginas, para as mulheres restavam então as produções ditas menos nobres, como os gêneros do retrato, paisagens e naturezas-mortas. Nas palavras da autora: *O caso das escultoras é ainda mais dramático. Além dos obstáculos comuns àquelas com que se deparavam as colegas pintoras, deviam elas ainda lidar com os estigmas de época. Acreditava-se que a escultura era uma modalidade essencialmente masculina, por sua exigência de força física e vigor, e com isso, totalmente inadequada às mulheres, vistas então como 'naturalmente frágeis e delicadas'. Tais sentidos ampliavam-se no Brasil, país que muito recentemente abolira a escravidão (1888) e tendia a ver com muito preconceito o trabalho manual.*
SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "Memórias insuspeitas de uma artista brasileira: Julieta de França e a escrita de si". In: *Julieta de França. Lembrança de minha carreira artística*. BARON, Lia. BARON, Amanda. REIS, Nara. (Orgs). Rio de Janeiro: Coletiva Projetos culturais, FUNARTE, 2014, p. 12.

[304] Entrevista concedida a autora em 23 de Agosto de 2015. Material inédito.

telas de *haikais* partilhavam o espaço com um mapa da Baía de Guanabara e uma foto da artista, juntamente a uma fita isolante preta que atravessava a parede nua defronte as peças.

Ao dispor ao lado desse mesmo mapa invertido, um grande autorretrato, que leva o título da mostra e sua data de nascimento, a artista se apresentava ora como sujeito-testemunha das contingências geográfico-históricas em curso, ora como um protótipo outro de feminilidade, em nada lembrando imagens dóceis, frágeis e submissas da mulher. Vestida de modo "masculino", aos moldes das imagens ultra-viris de *cowboys*, caminhoneiros e demais viajantes modernos, com uma disposição corporal de ímpeto e assertividade, a artista estabelecia assim uma dicotomia entre a Odila, artista e a Odila, mulher – um movimento dúbio de subjetivação que era intensificado, ora pelo mapa da Baía, território em condição de disputa e resistência política[305], ora pelo conteúdo poético dos *haikais*, indicativos de um desejo de integração de si com o mundo.

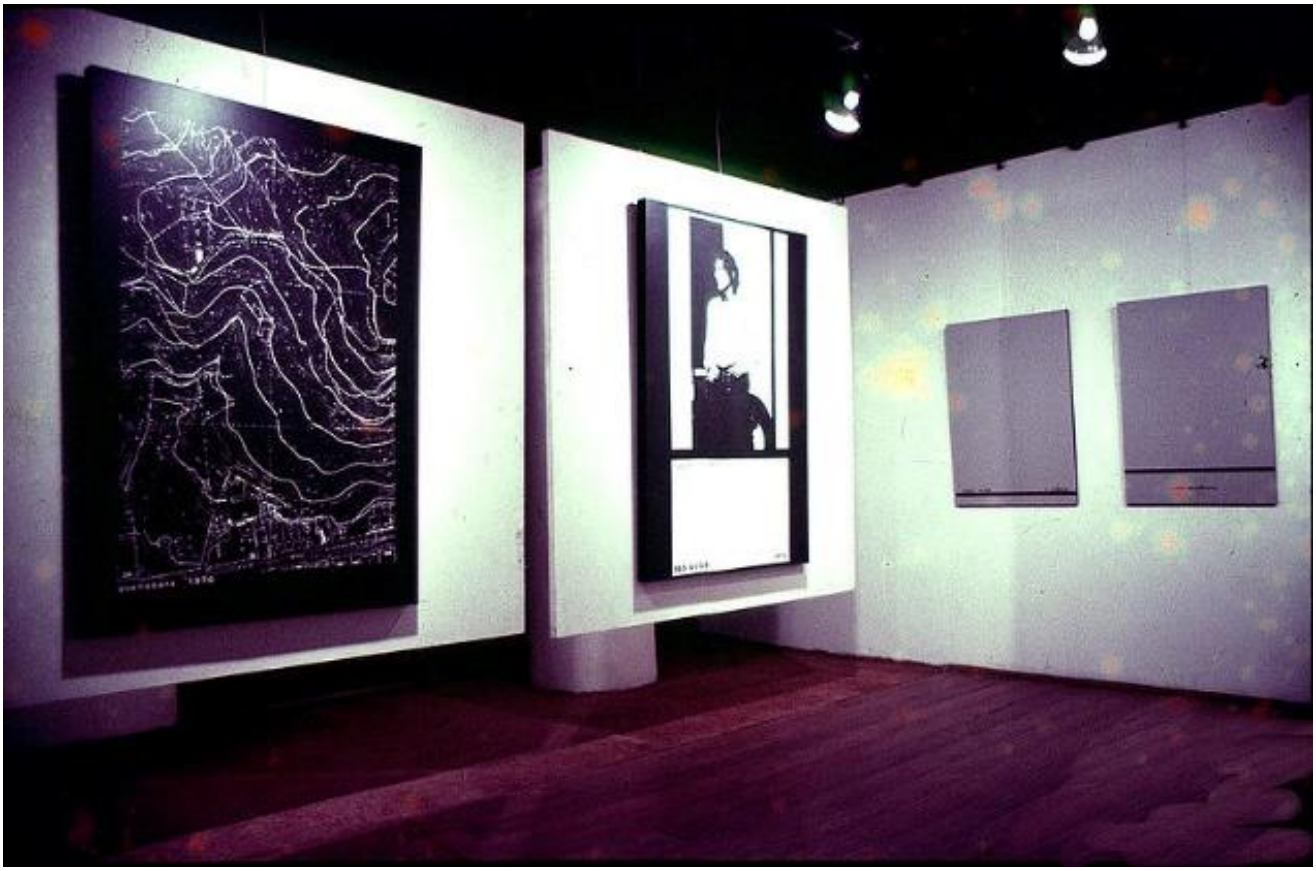


Fig.85 – Odila Ferraz. Vista da exposição Individual na Petite Galerie, 1970.

[305] O Estado da Guanabara fora o único caso brasileiro de munícipio-estado em simultaneidade com as cidades-capitais. Criado em 1960 a fim de apaziguar a perda de poder da elite fluminense após a transferência da capital nacional do Rio para Brasília, tornou-se um território de alta disputa política e de oposição ao regime militar, até sua fusão com o Estado do Rio de Janeiro em 1976.

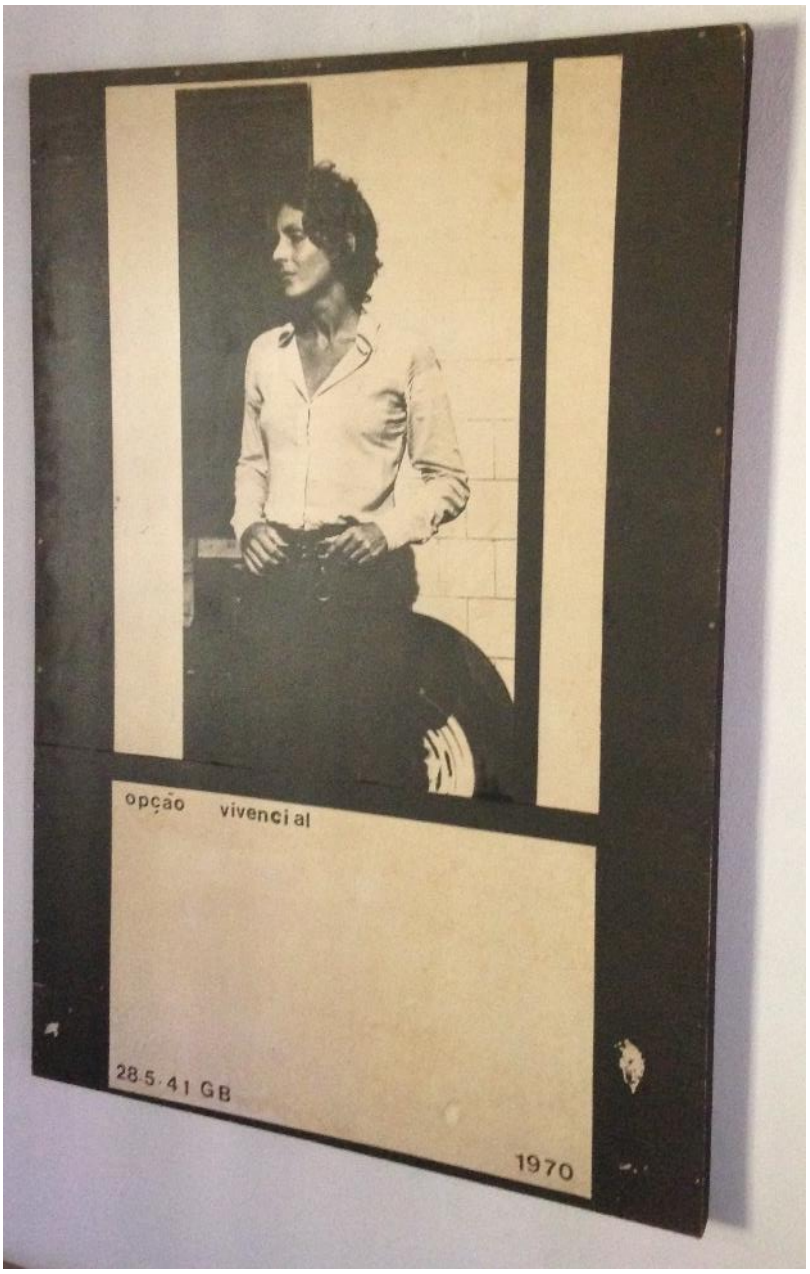


Fig.86 – Odila Ferraz. **Opção Vivencial 28-5-41 GB**, 1970.

A estrutura poético-objetiva, quase "minimalista" do poema oriental apresentava então uma digressão sobre os limites, fronteiras e bordas das concepções de imagem, território e subjetividade, culminando na ambígua frase da parede de fronte às fotogravuras: *Aos Iniciados* – ali posta a fim de provocar alguns censores que transitavam no espaço, devido à atenção levantada pela mostra anterior no local (a "Agnus Dei", com Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, organizada por Frederico Morais), mas que também jogava com as estratificações de acesso, fruição e criticidade da arte de ênfase conceitual ali apresentada.

Nessa primeira mostra individual, Odila Ferraz sinalizou um ímpeto de subjetivação a partir da experiência de si no espaço (matérico ou simbólico), mas fora na segunda individual pela mesma galeria, agora localizada no centro da cidade, que levou o nome de "Opção Vivencial 2", no ano de 1972, que a artista efetivamente usou seu corpo como medida e

referência para o entorno, aos moldes do explicitado por Germano Celant. Em fragmentos de textos críticos de época do teórico italiano, é possível verificar essa influência variada a partir de conceitos chave a ela atribuídos e apropriados, como por exemplo "artista-alquimista", mas principalmente nas operações poéticas dessa geração de artistas "inquietos" com o sistema das artes:

> Like an organism of simple structure, the artist mixes himself with the environment, camouflages himself, he enlarges his threshold of things... He immerses himself in individuality because he feels the necessity of leaving intact the value of the existence of things, of plants or animals; he wants to take part in the oneness of every minute in order to possess above all the "autonomy" both of his own identity and the individuality of things.[306]

Partindo então de um poema autoral com essa ênfase alquímica, Odila elaborou uma poesia visual a partir das fotogravuras e gravuras, onde a associação do sujeito com o meio era reestabelecida a partir de procedimentos conceitualistas.

Fig.87 – Odila Ferraz. Vista da exposição na Petite Galerie. **Serie Meditadio**, 1972.

Nesses trabalhos, a linha do horizonte torna-se então um ponto de ofensiva (no sentido de objeto central de elaboração das composições), um referencial central para se estabelecer uma discursividade a respeito do lugar do sujeito na paisagem – ou melhor, na construção dessa paisagem. Com cortes objetivos similares a fragmentos cartográficos em cores saturadas, sentenças e nomes em inglês referentes a nomenclaturas geográficas e topográficas, as peças propõem uma elaboração conceitual de um território – ainda que, abstrato, poético, de extração concretista.

[306] CELANT, Germano. *Art Povera*. New York: Praeger Publishers, 1969, p. 225.

O processo de subjetivação, manifestava-se propriamente quando Odila utilizava seu corpo como medida do espaço – gestualidade essa próxima ao trabalho de Walter de Maria[307] que fora capa do livro de Celant, mas com outras implicações. No caso do artista americano, seu corpo masculino e branco, devidamente vestido com roupas de seu tempo, encontrava-se lançado em um campo desértico, quase como o cadáver de um proscrito, inerte perante a presença sublime da paisagem.

Fig.88 – Odila Ferraz. Série **Opção Vivencial – Seria Meditatio** e Fig.89 – **Opção Vivencial – Kaballa**, ambas de 1972

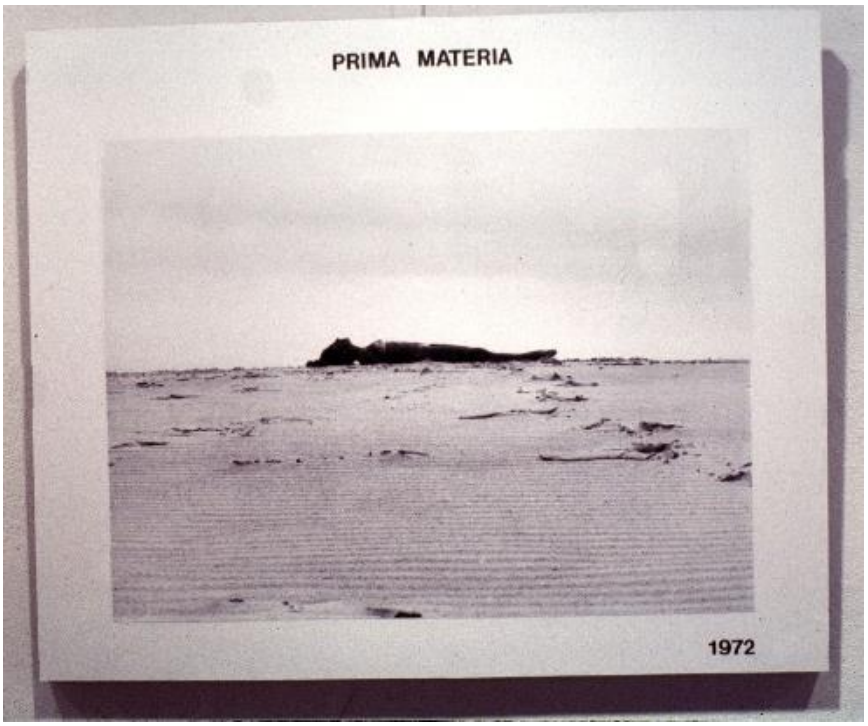


Fig.90 – Odila Ferraz. Série **Opção Vivencial – Prima Materia**, 1972.

[307] Artista minimalista americano nascido em 1935.

Já nas fotogravuras "Prima Materia" e "Meditatio" presentes na exposição, o corpo feminino nu[308] e branco da artista não é ali um objeto à mercê da natureza, ou um mero adendo erótico na paisagem tropical das praias[309] cariocas: ele é ponto de interjeição, objeto limítrofe da experiência de constituição cartográfica. Outro diferencial em relação ao trabalho de Walter de Maria sucede pela inserção dos títulos na composição, pois as frases de ênfase alquímica selecionadas pela artista, indicam uma condição de movimento, mutabilidade e feminilidade – "Meditatio" refere-se ao ato de meditação, uma inércia física, mas de intenso movimento psíquico, enquanto que "Prima Materia" diz respeito ao nome alquímico da água, um tradicional elemento simbólico do feminino, que também alude a resiliência e volubilidade.

Ao trabalhar com as fotogravuras em ambas as exposições de "Opção Vivencial", o corpo de Odila adquire a condição de um ponto referencial discursivo entre os espaços representados: o espaço expositivo e o espectador. O embate entre subjetividade, corpo e espaço – que irá se apresentar de formas diversas nessa pesquisa a partir dos trabalhos de outras artistas como uma das práticas mais recorrentes de subjetivação – manifesta-se de modo assertivo em outra parte da produção de Gretta Sarfaty.

Aponto aqui a performance "Change and Appropriation of an Autonomous Identity", justamente por proporcionarem no âmbito da prática artística, índices sobre a condição feminina do período, principalmente dos processos de subjetivação de Gretta em direção à uma subjetividade feminina e artística, a partir de um embate de seu corpo com o espaço.

"Mudança e apropriação de uma identidade autônoma" foi apresentada pela primeira vez no Palazzo dei Diamanti di Ferrara e na Galerie B-14 em Stutgard, respectivamente, e, em seguida, na Internacional Cultureel Centrum de Antuérpia e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ambas em 1980 (tal peça também se tornou um livro de artista[310], neste mesmo ano).

Neste momento, vestida com um *collant* vermelho, e com o selvagem cabelo solto, Gretta dança dentro do cubo (uma estrutura escultórica construída por seu parceiro amoroso e profissional na época, o escultor italiano Elvio Becheroni), se infiltra em meios as faixas de

---

[308] É pertinente ressaltar que a exposição do corpo nu da artista nas obras desencadeou certas reações conservadoras por parte de familiares e mesmo colegas próximos, pois apesar do clássico uso feminino no meio artístico e diversas posturas libertárias referentes aos movimentos de contracultura, ainda pairava um intenso moralismo e misoginia no uso do nu feminino distantes dos padrões eróticos do olhar masculino.

[309] Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto, é um símbolo de matriz, de útero. O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa – manifesto nas praias – relaciona-se inconscientemente ao regressus ad uterum dos psicanalistas. É efetivamente uma busca de repouso, de segurança, de regeneração.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 79

[310] SARFATY, Gretta. BECHERONI, Elvio. *Op cit*, 1980.

papel branco, para em seguida rasgá-las e destrui-las, em uma analogia de ruptura dos processos normatizantes de subjetivação via uma tecnologia de si na perspectiva foucaultiana, como torções nos regimentos de coerção "que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade."[311]

Fig.91 – Gretta Sarfaty& Becheroni. **Modificação e apropriação de uma identidade autônoma**, 1979.

O cubo/caixa[312] feito de faixas brancas projetados por Becheroni, similar a uma cela de prisão e às construções de Sol LeWitt[313], funciona como analogia à condição emocional e social que a artista pretende romper e combater – família tradicional, casamento opressor, sociedade conservadora e misoginia. Esse desejo, essa necessidade de liberdade e autonomia de vida também está presente no nome da peça, e no texto discursado por Gretta em várias línguas no registo fílmico da performance, também presente na publicação de artista, onde se descreve em modo poético a necessidade intelectual e social de autonomia dos indivíduos.

---

[311] FOUCAULT, Michel. "Tecnologias de si". In: *Verve,* PUC, São Paulo, n. 6, out. 2004, p. 323-234

[312] *Símbolo do feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo, encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja, também pode sufocar.*
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 164

[313] Artista minimalista americano nascido em 1928.

O gesto de ruptura e irrupção de artistas mulheres de uma estrutura opressora também se manifesta na performance fotográfica da mexicana Lourdes Grobet[314], que no ano de 1975, atravessa lentamente uma tela de folha de alumínio com seu corpo, em uma ação simultâneo de aparecimento surpresa e rasgo das estruturas de invisibilidade. Inversamente, vale notar a obra da dinarmaquesa Kirsten Justesen[315] "Sculpture II" de1969, onde numa caixa grande de papelão, é posta uma fotografia da artista nua, encolhida em um cubículo, evidente analogia dos aprisionamentos físicos e simbólicos do feminino, os quais Sarfaty e Grobet elaboram metáforas de superação.

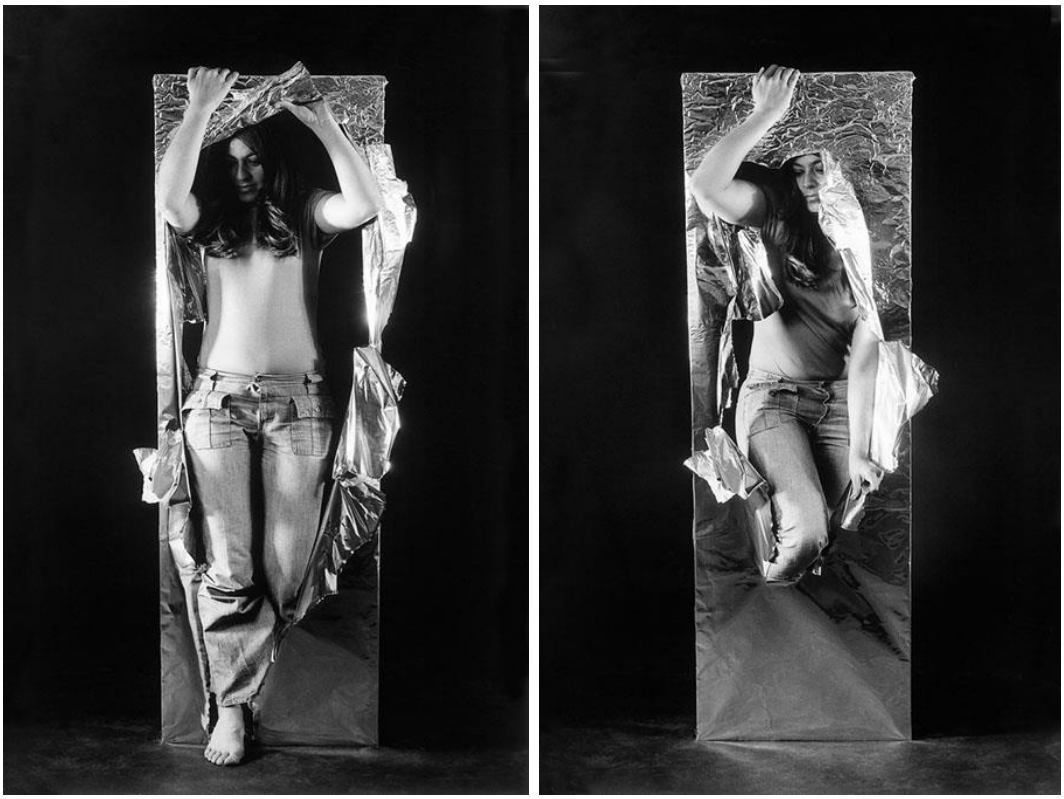


Fig.92 – Lourdes Grobet. **Tercer estado. Serie hora y media**, 1975

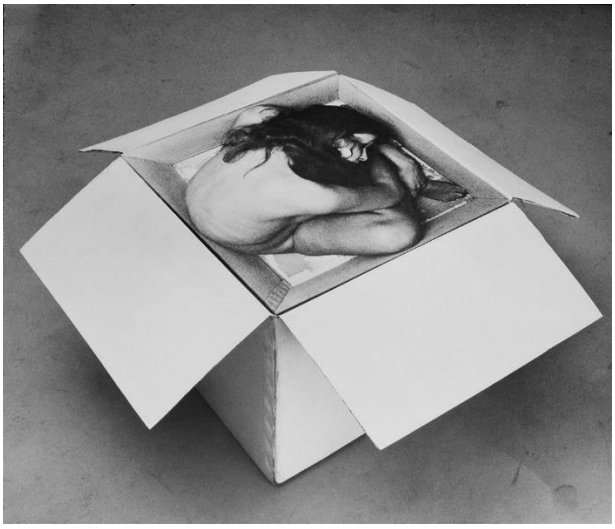


Fig.93 – Kirsten Justesen. **Sculpture # 2, Ed.7**, 1968

[314] Artista mexicana nascida em 1940, a qual trabalha com ícones da cultura kitsch do México.
[315] Artista dinarmaquesa nascida em 1943. Trabalha com performance em chave conceitual e tópicos ecológicos.

Voltando a Gretta Sarfaty, é relevante salientar que apesar do texto proferido pela artista na gravação emitida durante a performance ser centrado na experiência do "humano", ou melhor, refere-se à categoria abstrata de um sujeito "neutro" e suas experiências, o fato de que seja uma mulher a declamar esse *script*, sendo ela também uma imigrante grega, Latina, judia, brasileira, oriunda de uma alta camada social, mas proscrita devido a seus desvios morais, em uma performance realizada e elaborada por si mesma, permite-nos estabelecer uma perspectiva crítica feminista, ali depositada nesse corpo que rompe, ultrapassa e enverga seu lugar – novamente, o corpo surge aqui como elemento utópico de subversão e dobra, "Afinal, uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo?".[316]

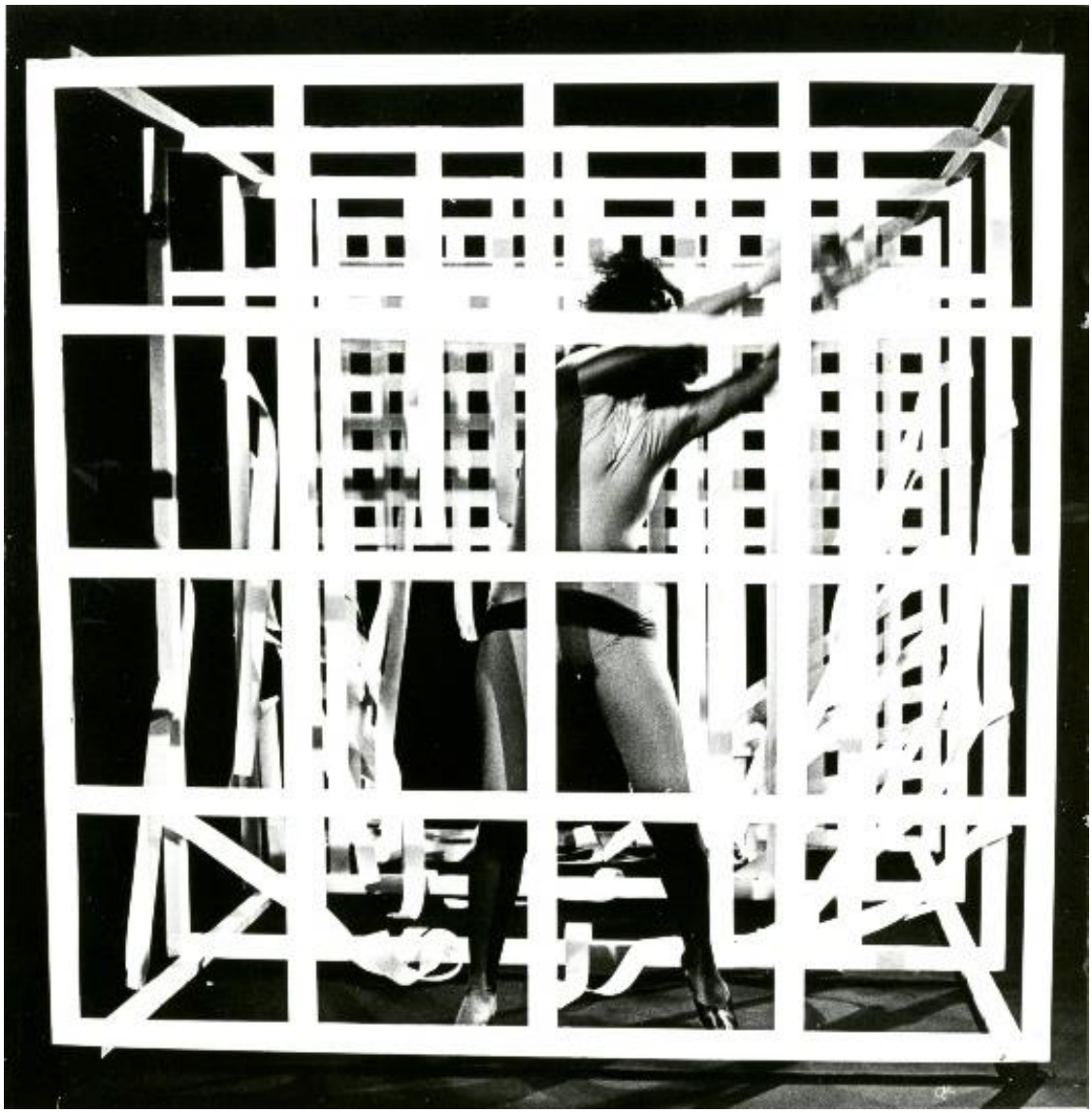


Fig.94 – Gretta Sarfaty& Becheroni. **Modificação e apropriação de uma identidade autônoma**, 1979.

[316] FOUCAULT, Michel. Op cit, 2013, p. 12

O termo "utópico" para designar o corpo, vem novamente aqui emprestado de Michel Foucault: *para que eu seja utopia, basta que tenha um corpo*[317]. Mas a utopia dos corpos não é, na contingência desses trabalhos, um cenário idílio de realizações da fantasia ou um território idealizado e inalcançável das subjetividades, pois *há também uma utopia que é feita para apagar os corpos*[318]. Existe uma materialidade sedimentada nesses corpos que se sobrepuja às elucubrações epistemológicas, que demanda um assentamento de vivências, e que limita as negociações de trânsito social – tal condição se aplica evidentemente aos corpos socialmente designados como femininos, mas adquire uma intensificação e inevitável evidência quando designados "étnicos", "raciais", ou seja, corpos de sujeitos negros, indígenas e asiáticos, que ocupam um espaço de significância social restrito e limitadores de possíveis desvios de normalização.

A urgência em se considerar a especificidade material desses sujeitos e seus corpos advém de inúmeras críticas efetuadas dentro e para o movimento feminista no que tange a sua preponderância branca e de classe-média, o que historicamente dificultava e mesmo impedia a inserção de políticas e analises voltadas para as mulheres integrantes de minorias raciais e sociais. Novamente Sueli Carneiro aponta, agora em sua tese de doutorado, a importância de considerar tal variante nos estudos sobre subjetividades:

> O dispositivo de racialidade ao demarcar o estatuto humano como sinônimo de brancura irá por conseqüência redefinir todas as demais dimensões humanas e hierarquizá-las de acordo com a sua proximidade ou distanciamento desse padrão...
> Aqui está o fundamento do branco como ideal de Ser para os Outros. A mística da mulher branca para os não-brancos. Essa forma de afirmação da burguesia instituiu para todos o padrão estético desejável, a forma de amor e de sexualidade, a moral correspondente, e o corpo é a expressão da auto-afirmação. Como afirma Izildinha Baptista Nogueira "o corpo funciona como marca dos valores sociais, nele a sociedade fixa seus sentidos e valores. Socialmente, o corpo é um signo"... [319]
> O saber sobre o negro é então aqui considerado como prática discursiva de diferenciação social segundo a racialidade, que permite a distinção social de cada indivíduo por discursos de raça, produzidos no interior de relações de poder que, como afirma Daniella Geoges Coulouris, para quem as relações de gênero "se consolidam enquanto continuidades históricas, mas também se alteram, se deslocam, se modificam em um processo ininterruptos de lutas e embates." [320]

As pinturas de Maria Lídia Magliani (*1946 +2012) são então exemplares dessa condição de limitação da existência, nas quais é preciso considerar a especificidade de sua cor.

Natural de Pelotas - RS, e falecida na cidade do Rio de Janeiro, Magliani detêm o posto de primeira mulher negra graduada em Artes Plásticas pelo IA-UFRGS, no ano de 1967. Tal fator adquire importância na trajetória da artista, oriunda de uma família predominantemente negra e de classe social economicamente dita baixa, por se tratar de um

---

[317] FOUCAULT, Michel. Op cit, 2013, p.11.
[318] Idem, p. 08
[319] CARNEIRO, Sueli. Op cit, 2005, p.43
[320] Idem, p. 51

local de vivência e formação profissional conhecido pela predominância e enaltecimento das imigrações de origem europeia como mitos fundadores da cultura do estado, o que implica um processo de invisibilização e interdição social para a população de origem africana e indígena.

É vital levar em consideração essa contingência racial[321] da artista como aspecto de intenso atravessamento e interferência em sua trajetória profissional, do mesmo modo que ao longo dessa tese intenciona-se salientar a relevância da experiência de gênero na produção artística das artistas mulheres – tratam-se de condições indiciadoras dos acessos, restrições e mesmo escolhas formais que são preponderantes nos processos de subjetivação, e que consequentemente são condicionais às manifestações poéticas e plásticas. Carneiro discorre:

> Da perspectiva foucaultiana entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade. Consideramos que tal como ele afirma para o caso da sexualidade, se a racialidade se coloca como um domínio a conhecer, é porque, relações de poder a "instituíram como objeto possível; em troca, se o poder pode tomá- la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos." (Foucault, 1988, p. 93). Preliminarmente a racialidade é aqui compreendida como uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana. Disso decorre que ser branco e ser negro são consideradas polaridades que encerram, respectivamente, valores culturais, privilégios e prejuízos decorrentes do pertencimento a cada um dos pólos das racialidades.[322]

Voltando à trajetória de Magliani, existem peculiaridades em seu percurso profissional e mesmo pessoal que intensificaram a efetiva solidificação de sua carreira em um contexto áspero para a profissionalização artística. Sua entrada no curso de artes plásticas é resultado de um interesse precoce pelas questões poéticas e literárias, alimentadas por uma prática voraz de leitura familiar e de interesse inventivo, juntamente à um anseio de

---

[321] *O investimento sobre o próprio sexo estará talvez implicado num investimento maior sobre o próprio corpo que encerrará um novo conjunto de significações culturais, os quais irão constituir o corpo burguês como paradigma da humanidade e ideal de Ser para as demais classes. Perseguindo essa trilha aberta por Foucault sobre a estratégia de afirmação da burguesia enquanto classe hegemônica, parece-nos, em uma primeira análise, que o processo de auto-afirmação de classe foi acompanhado, para além da constituição do dispositivo de sexualidade, pela emergência ou operação do dispositivo de racialidade, no qual a cor da pele irá adquirir um novo estatuto. Há, portanto, um não-dito na formulação de Foucault que é a imbricação do dispositivo de sexualidade com o de racialidade, abrangendo este um território mais vasto do que o de sexualidade, pelo estatuto que tem nele a cor da pele. Interessa-nos, aqui, demarcar as possibilidades que essa abordagem de Foucault nos permite no domínio da racialidade e acentuar que esse percurso nos oferece, no marco teórico do conceito de dispositivo deste autor, certos atributos essenciais ao Eu e ao Outro. Ele expressa também o diálogo crítico de Foucault com a tradição filosófica ocidental. Temos em Foucault um eu que é dotado de razoabilidade, porque produziu o louco; de normalidade, porque produziu o anormal; e de vitalidade, porque inscreveu o Outro no signo da morte. Neste trabalho complementamos semelhante visão de Foucault, afirmando que esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença, posto que o sujeito é, para Foucault, efeito das práticas discursivas.*
CARNEIRO, Sueli. Op cit, 2005, p. 42

[322] Idem, p. 34

experienciar uma vida além dos padrões tradicionais de feminilidade[323]. Ávida leitora e consumidora de imagens, sua inserção no circuito árido de artes do Rio Grande do Sul se dá por apoio e incentivo dos professores de ateliê da universidade, em especial Ado Malagoli, e uma decorrente participação em mostras estudantis (Salão de alunos do IA-UFRGS em 1965), seguida por uma exposição individual antes mesmo de sua graduação em uma galeria local de Porto Alegre no ano de 1966.

Ao longo das décadas de 60 e 70, Magliani teve ampla atuação como artista e agente cultural no cenário porto-alegrense, e apesar de sua chegada tardia (para o recorte dessa tese), aos dois polos culturais no país (o eixo Rio-São Paulo na década de 80), sua inserção nesse estudo ocorre pelo aspecto paradigmático de sua produção e trajetória, no que concerne as investiduras dos processos de subjetivação via a perspectiva de uma artista mulher e negra, e os respectivos ruídos e reverberações de atuação nesses processos.

Sua produção de juventude, em larga medida no campo pictórico – apesar da importante inserção como ilustradora, diagramadora, cenógrafa, figurinista e mesmo atriz/modelo, ou seja, qualquer possibilidade de ação no campo artístico que lhe permitisse a subsistência e circulação – apresenta uma concentração nos estudos formais dos corpos, em especial os femininos com aspectos grotesco, carnal, vulgar, e que vez ou outra apresenta elementos identificatórios raciais (e isso muito devido ao desejo de Magliani em identificar-se primeiro como artista em detrimento de seus atributos de gênero de raça). Russo aponta as características de tal corpo e sua condição no imaginário coletivo:

> As imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica. O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico e liso; identifica-se com acultura "superior" ou oficial do renascimento e de épocas posteriores, com o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras da burguesia. O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura "inferior" não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social...
> A imagem do corpo estranho, grotesco, como ambíguo, duplo, monstruoso, deformado, excessivo e desprezível, não está identificada com a materialidade como tal, mas supõe uma divisão ou distância entre as ficções discursivas do corpo biológico e da lei. [324]

O grotesco aparece então como uma estratégica estética e discursiva, portanto política, de dobrar os processos de subjetivação via o abjeto, o escárnio e a paródia[325], a fim

---

[323] *Nas lembranças de Magliani a universidade surge como uma descoberta, um despertar para a vida. "Era o caminho natural para quem, como eu, gostava tanto de estudar e queria continuar. E ser admitida numa escola de arte era como fazer parte da vida daqueles a quem eu mais admirava, os pintores. A universidade era também o passaporte para fora de um futuro pré-determinado: casamento precoce, maternidade inconsciente e eternas tarefas domésticas, coisas que eu via acontecer ao meu redor com frequência assustadora e não queria pra mim.* ROSA, Renato. "Parece Xica da Silva? Mas não é". In: *Jornal da Universidade*. Porto Alegre Junho de 1999.

[324] RUSSO, MARY. *O grotesco feminino. Risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 21.

[325] *A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada porbuma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado.*

de sublevar, deslocar e desviar as sedimentações dos processos de subjetivação, pois "a categoria do grotesco feminino é crucial para a formação de identidade tanto para homens quanto para mulheres como um espaço de risco e abjeção. "[326]

Em continuidade à questão dos arcabouços temáticos de Magliani, a artista em entrevista a João Carlos Tiburski comenta a respeito de alguns tópicos políticos, transparecendo aí certa ambivalência nas assertivas muito devido aos jogos de negociação social implicados nas consolidações da carreira[327]:

> Tiburski – E a negritude, o feminismo e a ecologia na tua obra?
> Na questão sobre a ideologia da negritude, existe uma confusão grave: o movimento não nega a cor branca nem qualquer outra, apenas afirma os direitos da raça negra ainda esquecidos, mesmo num país mestiço, e reivindica a igualdade para todas as raças. Meu trabalho expressa ou pretende expressar a mim como um todo. Logo, estão incluídas nele todas as minhas descobertas, dúvidas e preocupações – também o feminismo, a ecologia e a negritude. Estão incluídos com todas as coisas que me formaram até aqui, mas não estou interessada em fazer panfleto de nada, não sou militante de nenhum movimento específico. Pratico minhas idéias, não gosto de proselitismo. Me interessa sempre a essência do humano, que não é divisível em credos, raças e ideologias. Ser uma pessoa de cor negra não interferem nada na minha pintura e não entendo a sempre presente preocupação das pessoas com este aspecto. É minha vez de perguntar: por que parece tão excepcional que um negro pinte? Por que a condição racial dos artistas de cor branca nunca é mencionada? Por que sempre me perguntam como é ser negra e ser artista? Ora, é igual ao ser de qualquer outra cor. As tintas custam o mesmo preço, os moldureiros fazem os mesmos descontos e os pincéis acabam rápido do mesmo jeito para todo mundo. A diferença quem faz é a mídia. É "normal" ser branco, e, portanto, é natural que o branco faça tudo, mas, quando se trata de um negro, age como se fosse algo fantástico, um fenômemo – o macaco que pinta! Não gosto disso.[328]

Entre as assertivas da normalidade da branquitude e o incômodo de ser socialmente restrita à um recorte crítico de gueto e que, portanto, poderia lhe impedir a circulação social e laboral, Magliani possui trabalhos pontuais em seu período de formação onde a identificação racial se faz presente como um elemento constituinte de subjetividade nas mulheres.

HUTCHESON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinamento das formas de arte no século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1985, p. 17.

[326] Idem, p. 25

[327] *Embora não se considere uma feminista - aliás, ela procura não se classificar em nenhum movimento "ista" - Magliani tem inegavelmente uma preocupação muito forte em relação às mulheres. Mesmo admitindo que seu trabalho não vai conseguir mudar situação alguma, ela acha importante tudo isso, e apesar de sua preocupação não girar unicamente em torno das mulheres - "os homens são tão amassados quanto elas" - Magliani reconhece que é na mulher que essa preocupação se manifesta mais...*
A conversa mudou um pouco, estamos mais sérias e eu pergunto como ela se sente por ser uma mulher de cor, qual a dificuldade ou facilidade que encontrou e encontra por ser negra. A minha pergunta a colhe de surpresa. Ela não chega a pensar na sua cor. Eu então peço perdão intimamente por tê-la incomodado com tamanha falta de sensibilidade. Cor é o que menos importa, principalmente quando a pessoa - de qualquer raça - consegue escapar desse limitado mundo das convenções que nossos antigos, já massacrados pelas mesmas regras, tentaram nos convencer como certas
Para ela é tão natural ser negra como seria natural se fosse branca. Ela admite ter ouvido uma série de censuras quanto à sua cor em termos de mostras da sua capacidade, mas lembra que no Brasil - "somos produto de uma miscigenação" - e conclui quase que se desculpando por encerrar o assunto de um modo tão definitivo: "Minha cabeça não tem cor".
SANTOS, Liane. MAGLIANI, Maria Lídia. *As mulheres gordas de Magliani: um espasmo corporal*. 10 de junho de 1979.

[328] TIBURSKI, João Carlos. MAGLIANI, Maria Lídia. "Meu idioma é a imagem". In: Magliani. *A solidão do corpo.* Catálogo de exposição Pinacoteca Aldo Locatelli. 28 de maio a 12 de julho de 2013, s/paginação.

Tomemos como exemplo o desenho "Sem Título" do ano de 1977, onde uma boneca/marionete desprovida de pernas e na cor negra, quase nua salvo a exceção de uma cinta-liga e brincos, e ali posta em semi-perfil (postura similar ao autorretrato de Monica Barki), sobre um prato de louça branca ao lado de um garfo, vislumbra sua própria imagem em um pequeno espelho de mão, enquanto arruma os cabelos negros e crespos, e onde podemos ver apenas dois olhos enevoados no reflexo – pode-se pensar aqui em uma correlação desse desenho de autônoma negra com as "Dolls" de Hans Bellmer[329], de completude branca e altamente erotizadas, mas ambas dispostas como objeto de manipulação e deleite sexual de outro.

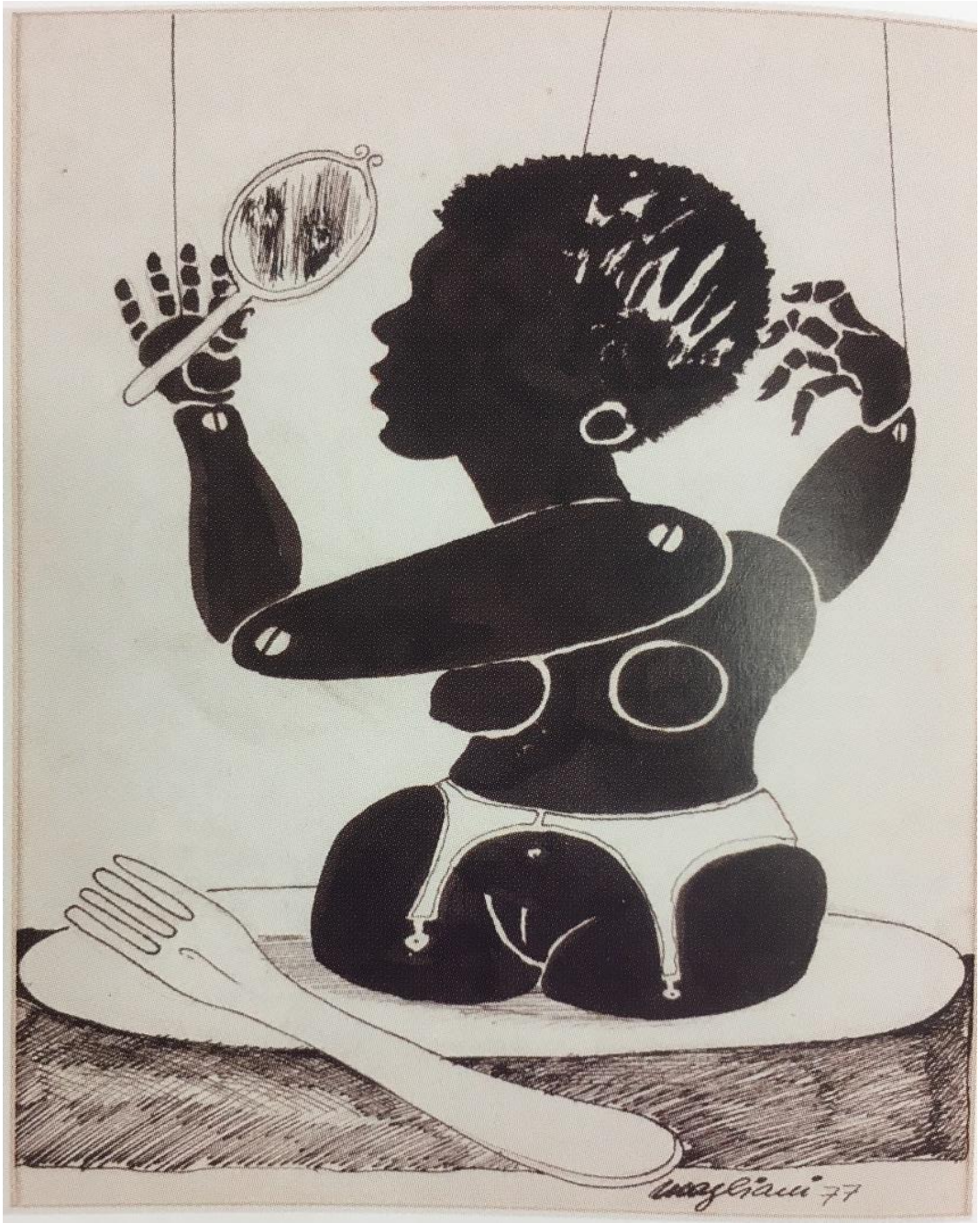


Fig.95 – Maria Lídia Magliani. **Sem título**, 1977

[329] Surrealista polonês nascido em 1902.

Fig.96 – Hans Bellmer. **La Poupée**, 1949

A alegoria dos jogos de coerção das subjetivações nessa imagem deixa em evidência a atual sentença musical de Elza Soares/Seu Jorge[330], onde "a carne mais barata do mercado é a carne negra", e que em simultâneo indicia a condição do corpo feminino como objeto de manipulação e consumo – as finas linhas que suspendem os braços e o gigante garfo em primeiro plano são aí símbolos do controle e da condição de item "comestível" desses corpos. Vale ressaltar por essa imagem a própria condição simbólica dos corpos de mulheres negras na estratificação social. Ângela Davis ao comentar sobre a contingência americana, elabora um cenário familiar ao brasileiro:

> Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos...
> Desde a Reconstrução até o presente, as mulheres negras empregadas em funções domésticas consideraram o abuso sexual cometido "pelo homem da casa" como um dos maiores riscos de sua profissão. Por inúmeras vezes, foram vítimas de extorsão no trabalho, sendo obrigadas a escolher entre a submissão sexual e a pobreza absoluta para si mesmas e para sua família.[331]

A torção do tronco da autônoma negra de Magliani, que salienta as articulações dos bonecos de madeira do XVIII, e bloqueia o acesso do espectador à sua face (elemento esse já aqui apontado como convergência dos afetos e da subjetividade nas representações artísticas), faz referência às iconografias de *toucador* feminino, que ora se mostram como críticas ao *vanitas* desse gênero, ora elaboram metáforas de dissolução, desvio e dualidade do eu interior – passemos a considerar aqui o referencial das alegorias da Vênus ao Espelho, onde entre Tiziano, Tintoretto, Veronese, Velásquez, Rubens, Reynolds, há a convergência arquetípica dos desejos eróticos e da idealização da beleza da mulher como elementos

[330] Elza Soares é cantora brasileira nascida em 1927 e Seu Jorge é cantor e compositor, nascido em 1970.
[331] DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016, pp. 98-99

constituintes da subjetividade feminina, e que na obra de Carrie Mae Weems, alcança uma especifidade crítica de seu gênero e raça no período contemporâneo.

Fig.97 – Carrie Mae Weems. **Kitchen Table**, 1990

Nesse desenho de Magliani, é possível vislumbrar também os eixos referenciais formais nas representações dos corpos femininos ao longo de sua obra: dobras, fendas[332] e torções que potencializam uma carnalidade de subjetivação pulsante e desejante, e que ora se aproximam formalmente de Vicente do Rêgo Monteiro[333] e seus blocos humanos entre o cubo-metafísico europeu e a antropofagia dos trópicos, ora fazem uso das soluções plásticas da Nova Figuração, como as referências à massificação dos sujeitos em Antonio Dias, e mesmo em Henrique do Amaral, que alude carnalmente às violências de estado via golpes de facas, garfos e amarras em bananas como corpo-político.

Fig.98 – Antonio Dias. **Os restos do herói**, 1966 e Fig.99 – Antonio Henrique Amaral. **Sozinho em verde**, 1973.

---

[332] *O antro, cavidade sombria, região subterrânea de limites invisíveis, temível abismo, que habitam e de onde surgem os monstros, é um símbolo do inconsciente e de seus perigos, muitas vezes inesperados.*
Entrar na caverna é, portanto, retornar à origem e, daí, subir ao céu, sair do cosmo, ... a caverna simboliza a subjetividade em luta com os problemas de sua diferenciação.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 213-216

[333] Artista modernista brasileiro nascido em 1899.

Fig.100 – Maria Lidia Magliani. **S/Título.** 1979.

Alias, é nesse aspecto de atravessamento violento de objetos cotidianos sobre corpos femininos em condição de desubjetivação, que aqui nos interessa outra fase da produção de Magliani – o final da década de 70, na eminência de sua ida a São Paulo. Influenciada pela imagética do cinema de Fellini com suas mulheres matriarcais obesas, mas não por isso menos pulsantes, juntamente a certa grotesquidade medieval, ocorre nesse período de produção de telas soturnas e iluminação barroca, onde massas amorfas de troncos femininos, que ora ali estão como framentos de corpos, ora como simulacros suspensos por estruturas metálicas de manequins, com seios deformados, ventres inchados e vulvas obscenamente salientes, são submetidos à um desmebramento e empalamento com um "armamento" contemporâneo – ao invés de lanças, espadas e estacas, são garfos, facas de mesa, cordas com nós e mesmo pregos que atingem as carnes, os seios, o ventre e as interioridades femininas, atravessando não apenas a maciez dessas superfícies, mas a lingerie ornamentativa e sedutora em potencial[334].

[334] O aspecto erótico da obra de Magliani será abordado no capítulo adiante.

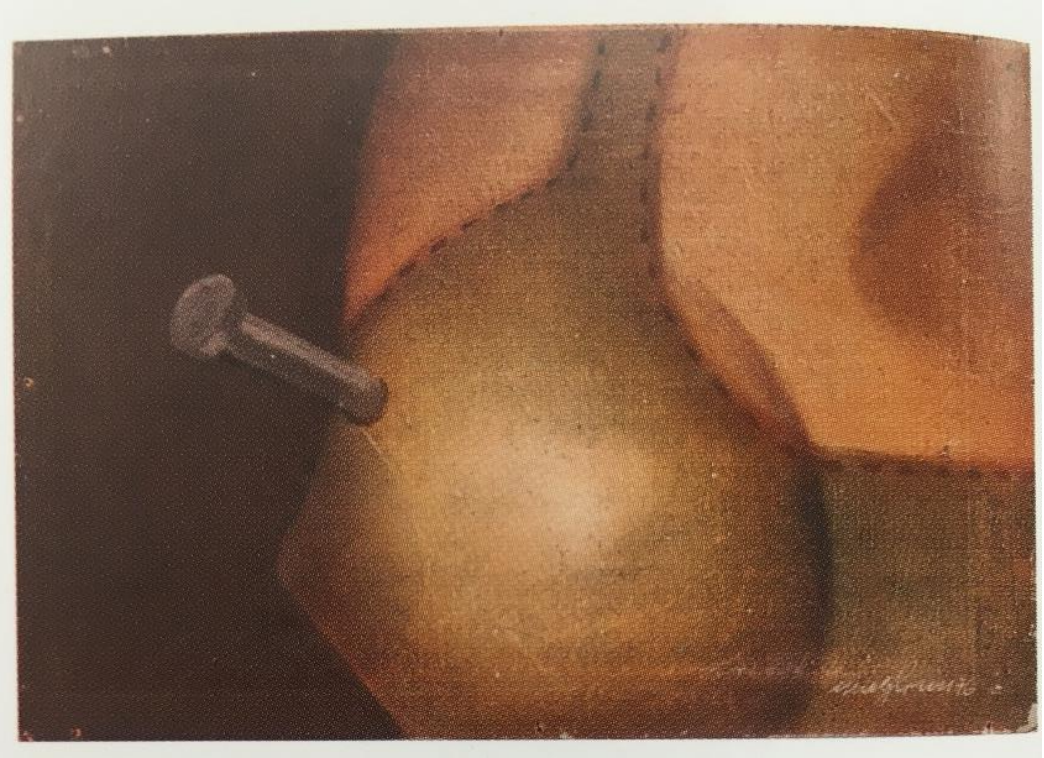


Fig.101 – Maria Lidia Magliani. **S/Título,** 1976.

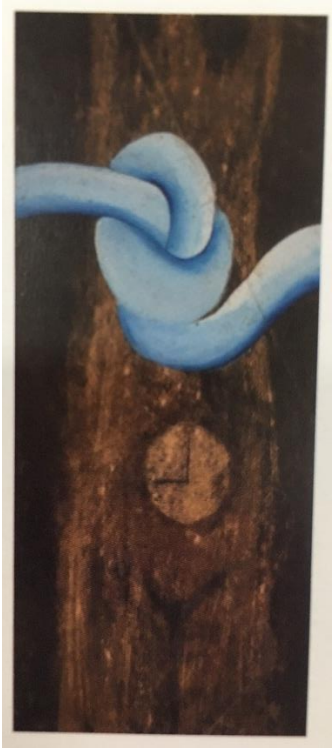
Importante ressaltar aqui que o índice representativo desses corpos é a própria artista, movimento esse similar às atuações aqui analisadas nesse capítulo de personificação de si via o gesto artístico. A convergência anatômica dessas pinturas e desenhos com a própria estrutura física de Magliani apenas reforça a condição de permutação de afetos e desafetos dessas imagens – e mesmo quando a artista opta por intensificar a condição de um corpo grotesco via a obesidade[335] e sua potência crítica, ainda há ali uma transmutação e desdobramento de si. A artista comenta em entrevista:

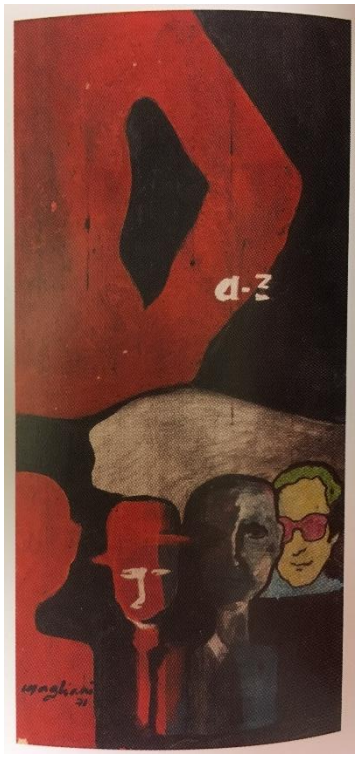
> Magliani, que na série anterior, "Passantes", deu ênfase ao movimento do personagem, aproximando-se de seu tipo físico ágil, magro, dinâmico, está nesta nova série acentuando o tipo gordo, que nosdá idéia de estaticidade.Diz a artista: "Bom, este aplastamento eu quero muito. Acho que a forma arredondada dá uma idéia de grotesco que eu desejo explorar. Neste sentido, continua sendo um auto-retrato, porém, agora, é mais uma visão de dentro. Todos nós podemos ser uns monstros gordos e antipáticos como aquelas senhoras. É como um reflexo, mas um espelho de dentro para fora. Os que se assustaram com a minha exposição passada, que não se assustem mais. Mas quero que sereconheçam, é importante. A minha mãe, por exemplo, sereconhece externmanete,, porque ela é gorda e acha que todas as gordas são o retrato dela. Mas o que pinto não é o retrato de ninguém,especificadamente, ainda quepossa ser o de muita gente. É também uma das possibilidades de sermos nós, o nosso retrato interior.[336]

---

[335] *A gordura, por exemplo, funciona como um diferencial extremamente significativo na separação das mulheres em classes e etnias, colocando-as em diferentes campos ou mercados de representação...*
Como outras categorias de abjeção historicamente relacionadas com o grotesco, a gordura e o excesso corporal de vários tipos são com mais frequência considerados em termos passivos, individuais ou meramente descritivos... são receptáculos de vergonhas e desejo reprimido.
RUSSO, Mary. Op cit, pp.37 e 39.

[336] SPINELLI, Teniza Freitas. *Magliani: "Por enquanto, eu pinto..."* 11 de setembro de 1977, s/paginação.





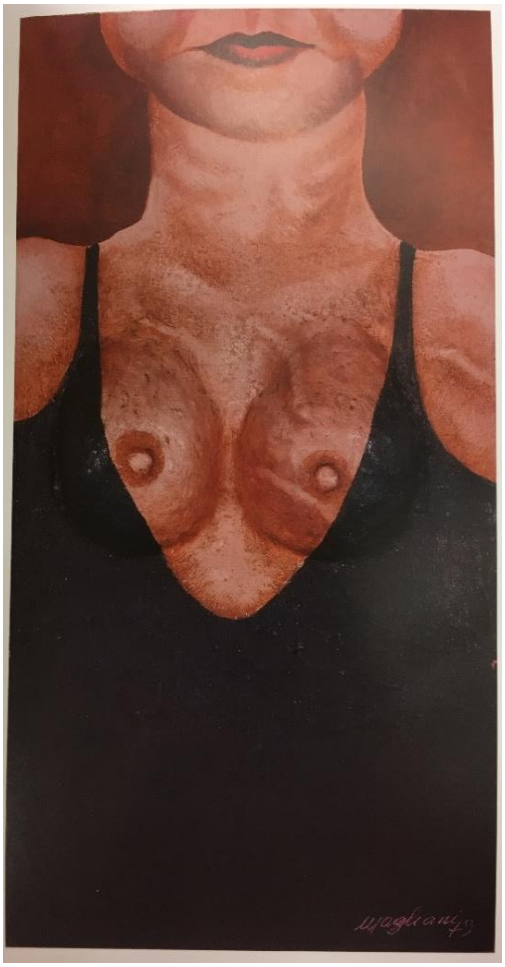


Fig.102 – Maria Lidia Magliani. **S/Título**, 1972, Fig.103 – **S/Título**, 1971 e Fig.104 – **Ela,** 1979

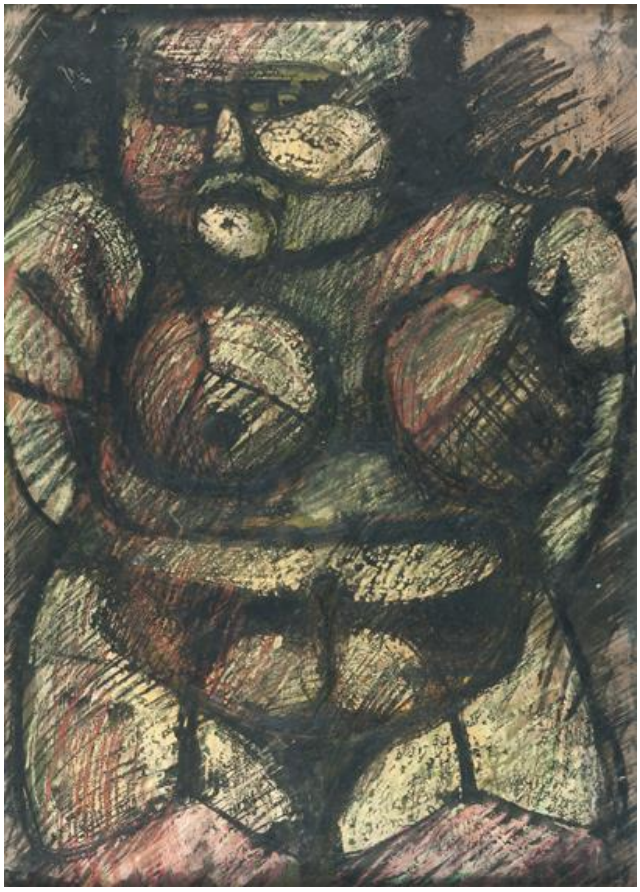


Fig.105 – Maria Lidia Magliani. **Figura**, 1978

É nessa pulsão e personificação de massas corpóreas do excesso de forças que ocorre uma aproximação da produção de Magliani com as fotografias de Gretta – via a materialidade e carnalidade dos corpos que fecham-se sobre si, como um impulso de concentração de forças e dobras de subjetivação, se considerarmos aqui a leitura de Deleuze sobre os avanços críticos de Foucault sobre o tema[337].

A dobra como tecnologia da subjetivação opera via a percepção dos jogos de coerção, onde "toma-se" para uma interioridade dos corpos as forças externas que atuam nos processos de constituição dos sujeitos, via fendas, torções, dobras e desvios[338], permitindo assim uma existência outra pelo "dentro", pela reestruturação dos vocabulários de subjetivação já sedimentados. Deleuze afirma sobre os movimentos de dobra e desdobra dentro desses processos:

> Algumas vezes, desdobrar significa que desenvolvo, que desfaço as dobras infinitamente pequenas que não param de agitar o fundo, mas para traçar uma grande dobra sobre a qual aparecem formas... Outas vezes, ao contrário, desfaço sucessivamente as dobras de consciência que passam por todos os meus limiares... para descobrir de súbito esse fundo inumerável das pequenas dobras móveis que me arrastam a velocidades excessivas da vertigem... Sempre desdobro entre duas dobras, e se perceber é desdobrar, percebo sempre nas dobras.[339]

---

[337] *Referimo-nos àquele capítulo da leitura que Deleuze fez de Foucault. Isso aconteceu em dois momentos. O primeiro, em dois estudos publicados na revista Critique na década de 70. Embora alterados e aumentados para serem incluídos em 1986 no livro sobre Foucault, estes estudos foram originalmente publicados respectivamente em 1971 e 1975. O segundo momento, corresponde aos capítulos expressamente escritos para o livro sobre Foucault. Eles retomam o fundamental do curso sobre Foucault nos anos de 1985 e 1986.*
NABAIS, Catarina Pombo. "A dobra Deleuze-Foucault". In: CASCAIS, António F. LEME, José L. C. NABAIS, Nuno (Orgs.), *Lei, Segurança e Disciplina. Trinta anos depois de Vigiar e Punir de Michel Foucault*, Lisboa, CFCUL, 2009. Disponivel em:
http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/adobradeleuzefoucault.pdf Acesso em 02 de janeiro de 2018.

[338] *Os discursos sobre as estruturas coercitivas se chocam frequentemente com recursos teóricos nos quais privilegiam a autonomia explicativa do social por meio da ação. A recíproca é, do mesmo modo, válida. Estrutura e ação, coerção e habilitação, limite e possibilidade etc., tudo isso vem apenas mostrar o terreno no qual o indivíduo está envolvido. A experiência subjetiva está nesse solo. Portanto, o subjetivo não é apenas o de "dentro", tampouco é mero receptáculo do lado de "fora"; é também uma dobra do lado de fora (força, como diria Gilles Deleuze) para se constituir um dentro. Não é um dentro autônomo, muito menos simples recebedor dos mecanismos de controle, mas sim, uma construção, um processo intenso de produção dessa individualidade nascido entre os poderes e os saberes para se tornar uma relação consigo (self). Processo esse heterogêneo no espaço e no tempo da produção dessa subjetividade. Passemos adiante para melhor detalhamento.*
COSTA, Jean Henrique. "Subjetivação e dobras de fora: transitando por Foucault, de Gilles Deleuze". In: *Trilhas Filosóficas*. Ano III, número 1, jan.-jun. 2010, pp. 31-32
A subjetivação, por conseguinte, se faz por dobra, reforça Deleuze (2005). Todavia, existem quatro dobras da subjetivação para o autor: 1ª Dobra: concerne à parte material de nós mesmos que vai ser cercada, presa na dobra: para os gregos, era o corpo e seus prazeres; para os cristãos, será a carne e seus desejos; 2ª Dobra: a regra singular em que a relação de forças é vergada para tornar-se relação consigo: regra natural, racional, divina ou estética; 3ª Dobra: é a dobra do saber ou a dobra da verdade: constitui uma ligação do que é verdadeiro com o nosso ser, e de nosso ser com a verdade; 4ª Dobra: o próprio lado de fora. É dela que o sujeito espera, de diversos modos, a imortalidade, ou a eternidade, a salvação, a liberdade, a morte etc
Idem, pp. 37-38

[339] DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução de L.B. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, pp. 140-141.

A intencionalidade de subversão das narrativas de si, que implicam processos de subjetivação a partir de um enfrentamento das normas sociais e regulamentações de gênero, ou dobraduras, torções e vergaduras, também se manifesta na série "Diário de uma mulher". Gretta também aqui performatiza para a câmera como em "Autophotos" e "Transformations", mas agora seu objeto de escrutínio não é apenas seu rosto, depósito tradicional da subjetividade de caráter público, mas seu corpo, como massa pulsante e lasciva, não apenas pelo movimento das carnes, mas pelo uso do cigarro com índice de promiscuidade e liberdade feminina.

Fig.106 – Gretta Sarfaty. **A Women's Diary I,** 1976.

Dobrando-se sobre si (subjetivando-se), ora se escondendo, como se quisesse se proteger do olhar externo da câmera, ora ofertando índices de uma feminilidade venosa, a artista nessas fotos elabora não apenas exercícios de abstração do corpo para o enquadramento fotográfico, mas registra também um movimento de tensão e agenciamento de desejo. Novamente com Deleuze:

> Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie.[340]

[340] DELEUZE, Gilles. Op cit, 1991, p. 21,

Fig.107 – Gretta Sarfaty. **A Women's Diary I,** 1976.

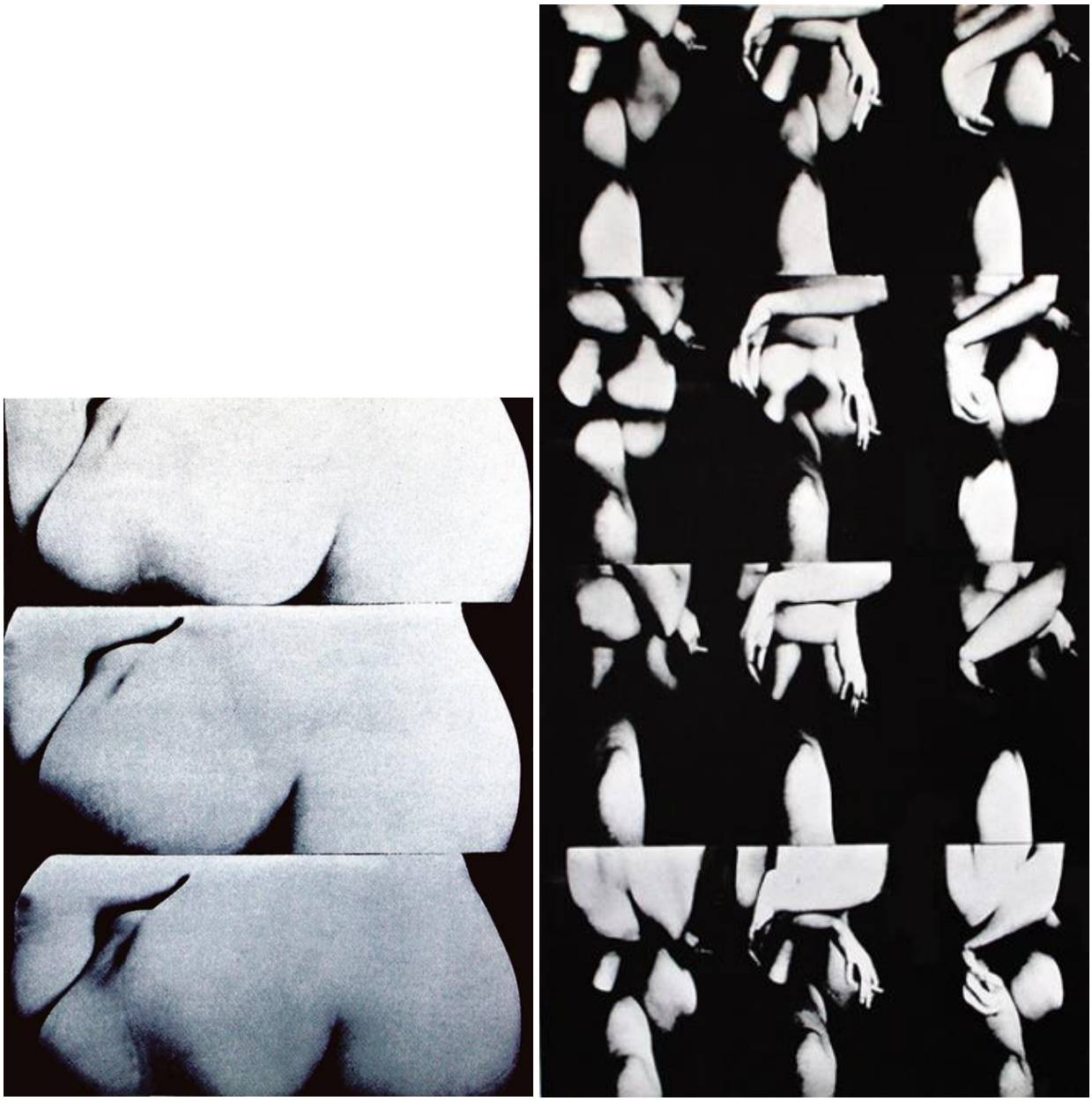


Fig.108 – Gretta Sarfaty, **A Women's Diary I,** 1976.

Se acrescentarmos nessa equação a similaridade formal dessa série de Gretta com o trabalho "Intimate Recording (Kosmo) " de Natalia LL, do ano de 1969, veremos mais uma vez a convergência da produção das artistas brasileiras com as demais artistas mulheres ligadas às problematizações feministas. Em um dos folders expositivos de Gretta, podemos ver o seguinte comentário que indicia essas relações:

> And so these naked bodies also constitute a denunciation of the hedonistic and alienating practices to which the female form is submitted, a denunciation of the repression and mystification to which women's education exposes them from every direction. And they are an affirmation of the real sensuality of women, which respectability nonetheless still attempts to hide or to repress (the curtain or the mosquito net). And so, like gallery owner Romana Loda, we can quote Hugo Von Hofmannsthal when he said: "The profound should be hidden. Where? On the surface. [341]

Fig.109 – Natalia LL. **Intimate Recording (Kosmo),** 1969

Esses corpos, receptáculos de anseios, expectativas e frustrações, reagem a partir de um disparador interno, e no caso de Gretta, que atua como gestora, manifesta-se uma utopia desejante da artista, que abre para uma outra condição de subjetivação: o exercício do desejo erótico.

[341] AVOGADRO, Gina. "Personaggi - Within every woman there lies a tiger". In: *Il Giorno*, Italy: Ed.: February 24, 1981.

Desejos de si?

O sexo não se julga apenas, administra-se.
Michel Foucault. *História da Sexualidade. A vontade de saber*. p. 27.

O que é, antes de tudo, sensível no erotismo é o abalo, por uma desordem pletórica, de uma ordem expressiva de uma realidade parcimoniosa, de uma realidade fechada.
Georges Bataille. *O Erotismo*. p. 163.

Onyx-eyed Odalisques
and ornithologists
observe
the flight
of Eros obsolete
Mina Loy*. The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*. p. 81.

A menina ensinou aos meninos da aldeia a leveza do dedo nos profundos do meio, o machucado macio como dos pêssegos, aqui, a menina informava, toca-me aqui menino, como se esmigalhasses devagar uns morangos na boca, o dedo assim como se língua fora, toca-me lá dentro agora, procura, devagar como se procura-se a língua da serpente no meio da goela.
Hilda Hilst. *Com meus olhos de cão e outras novelas*. p. 154.

Insofar as we desire, we desire in two mutually exclusive ways; in desiring something else, we lose ourselves, and in desiring ourselves, we lose the world.
Judith Butler. *Subjects of desire. Hegelian reflections in twentieth-century France*. p. 34

Elle a de lui deux choses; elle est impure, et elle aime manipuler la vie.
Jules Michelet. *A Feiticeira. 500 anos de transformações na figura da mulher.* p. 144

Possibilidades de uma erótica do/no feminino

O pressuposto de que é possível estabelecer um processo de subjetivação pela experiência erótica é tema corrente na literatura não apenas de caráter lascivo, mas está presente, estrategicamente, nos[342] *Bildungsroman* como dispositivo de ruptura e de mergulho

[342] Gênero literário onde o herói passa por percalços e deslocamentos que visam a construção de seu caráter moral. Sobre os temas tradicionais do *Bildungsroman*, Cristina Pereira Pinto enumera: *infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior ("the larger society"), auto-educação, alienação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente.*
PINTO, Cristina Pereira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, pp. 14.

em si, principalmente nas versões femininas[343]. Tomemos aqui como exemplo novamente Lispector, com o romance "Uma aprendizagem, ou O Livro dos Prazeres"[344] onde sua protagonista Lóri é "guiada" por Ulisses, seu objeto de desejo e mentor num percurso de encontro consigo não pela prática sexual, mas justamente pela suspensão do contato físico.

As angústias dos fluxos de desejo da protagonista são atravessadas por crises existências orquestradas por seu parceiro afetivo, que visavam não apenas seu amadurecimento como "ser humano", mas uma adaptabilidade de sua subjetividade para com o desejo de seu guia, como vem vemos no seguinte fragmento de diálogo: "Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive amar!" [345].

Ulisses, equivalente ali do herói mitológico dissimulador, apesar de não ser o protagonista ou narrador dos eventos no livro de Lispector, é o detentor dos tempos do desejo, mantendo tal condição mesmo ao transferir tal "poder" à Lóri no momento de sua "maturidade", ou melhor, de seu grau mais elevado no estágio de plenitude para a realização do coito – Ulisses é aquele que identifica, nomeia, delimita e resvala o desejo de sua parceira ao longo do romance, principalmente pela manipulação dos encontros, contatos físicos e assertivas verbais. O jogo de sedução que Lispector descreve, pautado pelos movimentos de Ulisses que reverberam as reações de Lóri, são uma *epíteme* dos operativos de formação e constituição do desejo no feminino, ou seja, pela restrição do agenciamento.

Se nas discussões anteriores, o corpo em sua condição material e de espaço de atravessamentos simbólicos é ainda território de disputas, elucubrações, contradições e anseios no que tange a sua relação com os processos de subjetivação, sendo que no caso dos corpos designados como femininos, acrescentam-se aqui singularidades sociais e culturais que interditam ou potencializam aspectos e etapas desses percursos, como assevera Grosz em dois momentos distintos:

> …the body is a pliable entity whose determinate form is provided not simply by biology but through the interaction of modes of psychical and physical inscription and the provision of a set of limiting biological codes…[346]
> If women are develop autonomous of self-understanding and positions from which to challenge male knowledges and paradigms, the specific nature and integration (or perhaps lack of it) of the female body and female subjectivity and its similarities to and differences from men´s bodies and identities need to be articulated… Bodies can be represented or understood not as entities in themselves or simply on a linear continuum with its polar extremes occupied by male and female bodies… but as

---

[343] *Assim, enquanto o herói do Bildungsroman passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao status quo, colocando-se em uma posição marginal.*
PINTO, Cristina Pereira, op cit, pp. 13.
[344] LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem, ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
[345] Idem, p. 51.
[346] GROSZ, Elisabeth. *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*. USA: Indiana University Press, 1994, p. 187

> a field, a two-dimensional continuum in which race (and possibly even class, caste, religion) form body specifications.[347]

Se no capítulo anterior interessava apontar os índices de subjetivação em práticas artísticas onde o uso do corpo, e particularmente do rosto, como zonas de especifidade para os enfrentamentos e rearranjos simbólicos da interioridade, intenciona-se agora centralizar a discussão em um aspecto tanto distinto quanto ambivalente para as discussões feministas: o erótico e sua relação com os processos de subjetivação[348] do feminino (com enfoque nas vias em que tal questão materializa-se nas produções artísticas aqui estudadas).

O termo erótico é ambivalente dentro das perspectivas feministas – estando elas centradas nas questões de história da arte ou não[349] – pois historicamente é um elemento de embate político que desencadeou (e ainda desencadeia) conflitos e rupturas políticas entre as várias vertentes e desdobramentos do movimento[350].

Existe uma problemática oscilação de definição conceitual no que concerne o erótico e seu suposto opositor, o pornográfico – sendo que a flutuação terminológica desses campos apenas indica o caráter de mutabilidade discursiva de ambos os termos de acordo com a contingência em que se encontram e o norteamento moral em vigor. Por erótico, aplica-se aqui o potencial sentido de "veladura", "dissimulação" ou mesmo "espraiamento" dos processos de circulação e depósito de desejo sobre objetos passíveis da condição libidinosa, sendo o pornográfico a prática desprovida de tais ornamentações e pivotagens, portanto

---

[347] GROSZ, Elisabeth. Op cit,1994, p. 19.

[348] Apesar da centralidade de referencial ainda estar na hegemonia de experiência dos sujeitos heterossexuais, brancos e do sexo biológico masculino, as assertivas de caráter existencialista de Jean-Luc Marion e de Jean-Luc Nancy permitem o estabelecimento de equivalências da experiência do desejo como condição de formação da subjetividade, dentro da especifidade do feminino.

L`homme se révèle au contraire à lui-même par la modalité originaire et radicale de l´érotique. L´homme aime – ce qui le distingue d´ailleurs de tous les autres ´tants finis, sinon les anges. L´homme ne se définit ni par le logos, ni par l´être en lui, mais par ceci qu´il aime (ou hait), qu´il le veuille ou non.

MARION, Jean-Luc. *Le phénomène érotique*. Paris : éditions Grasset & Fasquelle, 2003, p. 19.

En « genres » si on veut, mais dans le genre allure, façon, touche. Masculin, féminin, sans doute, mais sans oublier que chaque côté n´est qu´une section d´un tout quin´existe pas (qui existe comme individu figace, non comme espèce une ni comme genre un). L´Un est la fiction que la section aura toujours déjà précédée... Rien de suprenant à ce que masculin et féminin s´enveloppent, se développent, se mêlent et se démêlent comme ils peuvent dans chaque cas.

NANCY, Jean-Luc. *Sexistence*. Paris: Éditions Galilée, 2017, p. 142.

[349] *En realité, le debat féministe em histoire de l´art a moins été mobilisé par la question de la pornographie et de l´érotisme que dansnles domaines ddes études cinématographiques et de la philosophie. En histoire de l´art, c´est la problématique de la représentation du corps féminin qui est l´enjeu majeur.*

LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l´art féministe*. Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2014, p. 18.

[350] Em síntese, partindo do cenário da Segunda Onda feminista, é na relação de justaposição entre os campos do erótico, do pornográfico, e dos discursos de teor moralista que orbitam entre os dois setores (juntamente às questões identitárias de caráter racial), que "fecham" o espectro temporal da Segunda Onda e "abrem" para a Terceira Onda (sendo que essas delimitações temporais, se possuem certa facilidade estrutural, são totalizantes, portanto limitadas).

representação direta e "crua", muitas vezes explícita. Tal compreensão se alinha com a concepção de Michela Marzano:

> Là où l´èrotisme est um récit – em image ou em mots – du désir qui pousse um être à la recontre de l´autre, la pornographie, comme nous le verrons, ne vise jamais à raconter une histoire et represente des individus qui ne se reconnaissent pas comme sujet de leur désir. Là où l´´erotisme nous parle de corps qui se cherchent et se repoussent selon les mouvements intérieures de la passion, la pornographie met en scène le simple spectacle de »morceaux de viande » qui s´échangent et s´accouplent selon les règles visant à représenter la « jouissance parfaite ».[351]

Se por um lado, tal definição pode soar simplista ou mesmo moralista, já que implica indiretamente o julgamento de uma sexualidade dita "saudável" e outra "desviante"[352], opto por ainda utilizar essa síntese já sedimentada no imaginário coletivo justamente por corresponder ao contexto de formação e representação da sexualidade no período aqui analisado (novamente, o Brasil de 1960/70 no eixo de centralidade cultural de São Paulo e Rio de Janeiro), mas também por possibilitar a compreensão do estabelecimento do debate feminista sobre o impasse. Julie Lavigne sintetiza as duas polaridades de abordagem feminista quanto à questão do erótico e pornográfico da seguinte maneira:

> Pour amorcer la refléxion, il faut rappeler que la relation des femmes avec la pornographie a fait couler beacucoup d´encre depuis sa commercialization sous forme cinématographique vers le début des anées 1970. Au cours des anées 1980, une forme des consensus s´installe au sein des différents mouvements féministes, particulièrement aux États-Unis avec le Women Against Violence in Pornography and theb Media (WAVPM) de la Côte Ouest et le Women Against Pornography (WAP) de New York, voulant que la pornographie exploite les femmes, les dégrade, les déshumanise. Certaines féministes radicales, dont Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin, iront jusqu´à affirmer que la pornographie tue littéralement les femmes. À ce sujet, rappelons seulement l´expression d´Andrea Dworkin, très révélatrice de la rhétorique antipornographie : « l´érotisation du meurtre est le comble de la pornographie... » ... À partir du début des années 1980, un féminisme libertaire, sex radical ou prosexe – les feministes les plus connues de cette étant Gayle Rubin, Pat Califia, Carole Vance ou Wendy McElroy – militera contre la censure de la pornographie. Ces féministes fournissent un terreau fertile pour l´émergence de la théorie queer. La recherche d´une liberté d´expression pour une sexualité plus marginale et une conception radicalement constructiviste de la sexualité, parmi les bases de la théorie queer, rejoignentles objectifs de la revendication d´une liberté d´expression pornographique..[353]

Veja-se a seguir duas posturas distintas dessa polaridade comentada por Lavigne, e que ilustram o impasse moral entre os lugares e possibilidades das práticas eróticas e pornográficas no âmbito do feminino e da prática artística. A poeta Audre Lorde, ao conclamar a possibilidade empoderadora do desejo, afirma que:

> ...pornography is a direct denial of the power of the erotic, for it represents the suppression of true feeling. Pornography emphasizes sensation without feeling. The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of

---

[351] MARZANO, Michela. *La pornographie ou l`Épuisement du désir*. Paris: Hachette, 2003, p. 27-28.

[352] Lavigne comenta:

Bien que je sois em accord avec l´idée que la pornographie soit un spectacle très codifié de la représentation d´actes sexueles, il m´est dificile de ne pas voir là aussi un jugement de valeur sur ce qu´est une bonne sexualité par rapport à une mauvaise pratique sexuelle... Dans cette proposition, la bonne sexualité, digne de l´érotisme, approuve une plus grande varieté des types de sexualité et est moins caricaturale...

LAVIGNE, Julie. Op Cit, pp. 30.

[353] Idem, p. 16-17.

> satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For having experienced the fullness of this depth of feeling and recognizing its power, in honor and self-respect we can require no less of ourselves.[354]

Já Susan Sontag apresenta um contraponto relevante ao posicionamento dual de Lorde, apesar de certo imbrincamento na terminologia estética da filósofa. Ao indicar o tênue limite entre erótico e pornográfico na literatura e o envolvimento direto de discursos moralizantes e conservadores que envolvem os termos, Sontag afirma:

> Alega-se que o propósito da pornografia, a indução da excitação sexual, está em conflito com o tranquilo e desapaixonado envolvimento que evoca a genuína arte. Mas essa mudança do argumento parece particularmente não-convincente, considerando-se o reverenciado apelo aos sentimentos morais do leitor tentado pela escrita "realista", para não mencionar o fato de que algumas obras-primas indiscutíveis (de Chaucer a Lawrence) contêm passagens que rematadamente excitam os leitores. É mais plausível apenas enfatizar que a pornografia ainda possui somente uma "intenção", ao passo que a obra de literatura de real valor contém muitas.
> Se ainda é necessário levantar a questão de saber se a pornografia e a literatura são ou não antitéticas, se é totalmente necessário afirmar que as obras de pornografia podem pertencer à literatura, então a afirmativa deve implicar uma visão global do que é a arte[355.]
> (...)
> O que faz de uma obra de pornografia parte da história da arte, ao invés de pura escória, não é a distância, a superposição de uma consciência mais conformável à da realidade comum sobre a "consciência desordenada" do eroticamente obcecado. Em vez disso, é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada em uma obra. Do ponto de vista da arte, a exclusividade da consciência incorporada nos livros pornográficos não é, em si mesma, nem anômala, nem antiliterária. [356]

O erótico como categoria discursiva do desejo que opera sobre polos de atração e de rechaço no âmbito social (e mesmo o pornográfico em certa medida se considerarmos o caráter repressor que paira o período moderno ocidental[357]), é colocado como um dos eixos

---

[354] LORDE, Audre. "The Uses of the Erotic. The Erotic as Power." In: Karen E. Lovaas, Mercilee M. Jenkins (org.) *Sexualities and Communication in Everyday Life: a reader.* New York: SAGE Publications, Inc, 2007, p. 88.

[355] SONTAG, Susan. "A Imaginação Pornográfica". In: *A vontade radical - Estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 08

[356] SONTAG, Susan. Op cit, p.11.

[357] Seguem enxertos do livro História da Sexualidade de Foucault, que apontam a hipótese repressiva na era moderna e sua ambivalência como elemento central no projeto de controle dos corpos e desejos via a elaboração discursiva submetida às diversas estruturas de poder:

Século XVII: seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas, e da qual talvez ainda não estivéssemos completamente liberados. Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível... Ora considerando-se esses três últimos séculos em suas contínuas transformações, as coisas aparecem bem diferentes: em torno e a propósito do sexo há uma verdadeira explosão discursiva... Controle das enunciações: definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando era possível falar dele.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. V.1* op cit, 1984, p. 21

Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício... Do singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, aos múltiplos mecanismos que, na ordem da economia, da pedagogia, da medicina e da justiça incitam, extraem, organizam e institucionalizam o discurso do sexo, foi imensa a prolixidade que nossa civilização exigiu e organizou.

Idem, p. 34

centrais dos processos de subjetivação, se partirmos daqui na abordagem freudiana e suas reverberações nos estudos de gênero e feministas.

Para Sigmund Freud – figura fundadora (e "ironicamente paternal") da psicanálise que "elabora" a subjetivação como um processo inevitável, mas não por isso estabelecida sobre percursos estritamente imperativos – o desejo (Eros) é força motriz das estruturas sociais. Em sua metapsicologia, presente no ensaio "A interpretação dos Sonhos", ele assim pensa o processo de instauração do desejo no corpo infantil:

> As exigências da vida confrontam-no, primeiramente, sob a forma das grandes necessidades somáticas. As excitações produzidas pelas necessidades internas buscam descarga no movimento, que pode ser descrito como uma "modificação interna" ou uma "expressão emocional"... Só pode haver mudança quando, de uma maneira ou de outra (no caso do bebê, através do auxílio externo), chega-se a uma "vivência de satisfação" que põe fim ao estímulo interno. Um componente essencial dessa vivência de satisfação é uma percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade. Em decorrência do vínculo assim estabelecido, na próxima vez em que essa necessidade for despertada, surgirá de imediato uma moção psíquica que procurará recatexizar a imagem mnênica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original. Uma moção dessa espécie é o que chamamos de desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o caminho mais curto para essa realização é a via que conduz diretamente da excitação produzida pelo desejo para uma completa catexia da percepção.[358]

Em Freud, com as devidas variações ao longo de sua obra, desejo é, portanto, o movimento[359] dentro dos processos de subjetivação na busca pelo prazer que constitui os indivíduos e potencializa ou interdita subjetividades e contingências, ou como complementa Imaculada Kangussu: "Eros mantém a vida, e são as reinvindicações das pulsões sexuais que introduzem novas tensões"[360].

Tais tensões e atritos do desejo (Eros) sob os mecanismos operativos da subjetivação, ocupam um lugar dual entre as ditas necessidades vitais de sobrevivência e as sensações de prazer proporcionadas pelas experiências de vivência. Parafraseando Kangussu, ocorre um movimento progressivo de busca (portanto desejo) por um suposto estado primordial abandonado por necessidades vitais inevitáveis[361].

Em vez da preocupação uniforme em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o eu dele se diz.
FOUCAULT, Michel. op cit, 1984, p. 35

[358] FREUD, Sigmund. "A interpretação dos sonhos". (Trabalho original publicado em 1900). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 5*. Tradução de W. I. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1987. Grifo da autora.

[359] *A esse tipo de corrente no interior do aparelho, partindo do desprazer e apontando para o prazer, demos o nome de 'desejo'; afirmamos que só o desejo é capaz de pôr o aparelho em movimento e que o curso da excitação dentro dele é automaticamente regulado pelas sensações de prazer e desprazer.*
FREUD, idem p. 172-173

[360] KANGUSSU, Imaculada. *Sobre Eros*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2007, p. 110.

[361] Idem, pp. 109 e 110.

A erotização, na condição de evocação do gesto de busca pelo gozo, é então uma externalização desse movimento de procura pela satisfação depositada sobre objetos, pessoas e fenômenos, variáveis de acordo com as contingências, e que integra o rol de práticas de produção de verdades sexuais. Para tanto, é importante considerar a divisão existente entre uma *ars erotica*, aqui apontada no sentido foucaultiano de fazeres ligados ao desejo dentro de um âmbito poético, crítico, portanto transcendente[362], e a *scientia sexualis*, a qual cataloga, especifica e reorganiza essas mesmas práticas sob a ótica de regimes de poder e, portanto, controle[363]. A separação moderna do desejo entre dois polos de uso é ponto vital para se compreender o advento e consequente instauração em sentido imperativo da psicanálise como disciplina geradora de subjetividades – que confere uma atenção peculiar sobre as subjetivações femininas, já que a própria disciplina é desenvolvida a partir da "leitura" das expressões corpóreas das histéricas na *Salpêtrie,* apesar das estruturas elaboradas por Freud orientarem-se sob uma perspectiva masculina de subjetivação[364].

Se para o "pai" da psicanálise, desejo e por extensão, erotismo, são assim condições e processos de constituição da subjetividade, os quais são pivôs na elaboração e eventual interdição dessas mesmas subjetividades, vale trazer aqui a posição de Georges Bataille, também profundamente engendrada pela psicanálise (mas também pelo marxismo e com certas inserções antropológicas), que apresenta o erótico e suas experiências como condição de subversão crítica das existências normalizadas. No icônico ensaio "O Erotismo", ainda referência fundamental para os estudos eróticos, o autor assevera a condição do desejo (Eros) como mecanismo de superação da finitude humana e seu intrínseco vínculo com a constituição

---

[362] *Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma.*
FOUCAULT. Michel. Op cit, 1984, p. 57.

[363] *Nossa civilização, pelo menos à primeira vista, não possui ars erótica. Em compensação é a única, sem dúvida, a praticar uma scientia sexualis. Ou melhor, só a nossa desenvolveu, no decorrer dos séculos, para dizer ba verdade do sexo, procedimentos que se ordenham, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão.*
Idem, pp. 57 e 58.

[364] *O discurso freudiano sobre o feminino é perpassado por múltiplas contradições e ambiguidades – é o mínimo que se pode dizer a seu propósito. Este é o grau zero do reconhecimento que se pode ter aqui, sobre a maneira pela qual a psicanálise forjou sua leitura sobrea subjetividade da mulher e da condição feminina. Reconhecimento fundamental este, que, diga-se de passagem, não apenas se* ***pode*** *ter, mas também se* ***deve*** *ter. a dimensão de imperativo é o ponto de partida desse desenvolvimento, que deve estar sempre presente para nós ao longo de todo o percurso.*
BIRMAN, Joel. *Gramáticas do Erotismo. A feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 17.

dos sujeitos: "O ser, mais frequentemente, parece dado ao homem fora dos movimentos de paixão. Eu diria, ao contrário, que nunca devemos pensar no ser fora desses movimentos". [365]

Para Bataille, o exercício da *ars erótica* no sentido foucaultiano, é dispositivo pulsante, portanto violento, de resistência e afronta à lógica mecânica da reprodução (biológica ou capitalista), que ocorre a partir do adensamento poético de suspensão da morte sob o gozo.

> Se vemos nas interdições essenciais a recusa que opõe o ser à natureza, considerada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia do aniquilamento, não podemos mais fazer diferença entre a morte e a sexualidade. A sexualidade e a morte não são nada além de movimentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a inesgotável multidão de seres, ambos tendo o sentido de desperdício ilimitado ao qual a natureza vai ao encontro do desejo de durar, que é próprio de cada ser. [366]

Mas mesmo dentro desses movimentos de enfrentamento e subversão da finitude humana a partir do exercício da *ars erotica*, é vital asseverar aqui que as perspectivas partem e concentram-se na experiência masculina com o gozo e seus procedimentos de busca pela satisfação. O feminino com sua possível erótica, desejo e libido apresenta-se de forma ora excluída, ora subjugada pelo discurso do masculino – são meros acessórios para o percurso de jubilo sexual, delimitadas como objetos passivos a serem descontinuados[367]. Mesmo nos avanços analíticos de Foucault, o que se vê é a historização das práticas de prazer e cuidado masculino, não feminino[368].

Voltando a Bataille[369], é possível corroborar tal condição no ensaio já citado, mais especificadamente nos capítulos sobre a transgressão no casamento e orgias, e o sobre a prostituição. Tais trechos são representativos dessa perspectiva de libertação da subjetividade via a experiência de satisfação do desejo – mas fiquemos atentos que é uma superação pela transgressão que ocorre apenas via o gesto erótico do homem, muitas vezes às custas do feminino. Ao comparar o ato sacrificial e a cópula por exemplo, o autor afirma:

> O amante não desagrega menos a mulher amada que aquele que sacrifica de maneira sangrenta o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a arrebata é despossuída de seu ser. Ela perde, juntamente com seu pudor, essa barreira firme que separando-a do outro, tornava-a

---

[365] BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Claúdia Fares. São Paulo: ARX, 2004, p. 21.
[366] Idem, p. 95.
[367] *No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em principio um papel ativo; a parte feminina é passiva. É, essencialmente, a parte feminina que é desagregada como ser constituído.*
BATAILLE, Georges. Op cit, p. 29.
[368] DEAN-JONES, Lesley Ann. *Women's Bodies in Classical Greek Science.* Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 77
[369] *...notons que l´auteur aborde l´érotisme selon une perspective intérieure, c´est-à-direde son point de vue d´homme occidental et hétérosexuel né en 1897. Ainsi, il n´est pas suprenant que, pour lui, l´homme soit la partie active, le sacrificateur, et la femme, la partie passive, la victime de la recherche de continuité dans l´oeuvre de chair. C´est néanmoins la femme qui amorce le jeu érotique, car c´est elle qui, dans un état d´excitation sexuelle, perd cette barrière qui la sépare d´autrui.*
LAVIGNE, Julie. Op cit, p. 43.

> impenetrável: bruscamente ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos de reprodução, ela se abre à violência impessoal que a invade de fora.[370]

Perda, despossessão e desagregamento são aqui termos utilizados por Bataille que ressoam a ideia do feminino como estrutura da incompletude e falta – definição essa formalizada por Freud, e reforçada por Lacan. Desse modo, o núcleo da "misteriosa" interioridade feminina reside, segundo a perspectiva psicanalítica, na frustração de ausência peniana e todo o percurso de constituição de si que as mulheres percorrem, seja pela via da maternidade, profissionalização e mesmo gozo, circunda uma trajetória de busca e preenchimento dessa eterna falta – a qual é solucionada ou por uma mascarada[371] ou por alguma frustração de ordem psíquica. *Grosso modo*, de acordo com o "dogma" psicanalítico, o feminino é uma ausência dissimulada.

No entanto, é preciso considerar os sujeitos elaboradores dessa perspectiva e sua contingência, a fim de questionar e subverter o discurso de produção de verdade psicanalítica, e consequentemente suas práticas de construção e direcionamento dos desejos femininos. A filósofa e psicanalista francesa Luce Irigaray, em verve ensaística e poética, efetua tal movimento de crítica a misoginia e estrutura patriarcal da psicanálise, a ponto de lhe render a expulsão da Escola freudiana de Paris em 1974[372]:

> A psicanálise mantém, sobre a sexualidade da mulher, o discurso da verdade. Um discurso que diz o verdadeiro sobre a lógica da verdade: isto é, *que o feminino só pode ter lugar no interior de modelos e leis decretados por sujeitos masculinos*. O que implica que não há realmente dois sexos, mas um só. Uma única prática e representação do sexual. Com sua história, suas necessidades, seus revezes, suas faltas, seu/seus negativos... para os quais o sexo feminino serve de suporte.
> Esse modelo, *fálico*, participa dos valores promovidos pela sociedade e pela cultura patriarcais, valores inscritos no corpus filosófico: propriedade, produção, ordem, forma, unidade, visibilidade... ereção.
> Repetindo essa tradição ocidental, em parte por desconhecimento, e a cena na qual ela se representa, a psicanálise traz à luz a verdade dessa tradição, *sexual*, desta vez.
> Então, a propósito de "tornar-se uma mulher normal", aprendemos, com Freud, que isso não tem e não pode ter mais do que uma motivação: a "inveja do pênis", ou seja, o desejo de se apropriar do sexo que monopoliza culturalmente o valor. Não o tendo, as mulheres não podem senão invejar o dos homens e, não tendo o poder de tê-lo, cabe a elas procurar encontrar seus equivalentes. Além disso, a mulher não alcança realização senão na maternidade, parindo um filho, "substituto do pênis", e, para que sua felicidade seja completa, portador de um pênis. A realização perfeita do devir mulher, segundo Freud, seria reproduzir o sexo masculino, desprezando o seu próprio sexo. Na verdade, a mulher jamais sairia verdadeiramente do complexo de Édipo. Permaneceria sempre

---

[370] BATAILLE, Georges, op cit, 141.

[371] *Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the 'masquerade'. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.*
RIVIÈRE, Joan. "Womanliness as a masquerade". In: *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, p. 306

[372] COSSI, Rafael Kalaf. "Apresentação à edição brasileira". In: IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo. Sexualidade e status social da mulher*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: editora SENAC, 2017, p. 10.

> fixada ao desejo do pai, assujeita ao pai, e à sua lei, pelo medo de perder o seu amor: a única coisa capaz de lhe dar algum valor.[373]

A condição de coadjuvante e de submissão do feminino na economia erótica é tal, que mesmo as elaborações críticas de reconfiguração dos desejos, via as estruturas psicanalíticas, ainda baseiam seus confrontos e desvios da norma sobre uma perspectiva masculina de gozo, desejo, eroticidade e ruptura. Deleuze e Guattari no icônico 'Anti-Édipo' por exemplo, propõem uma nova economia do desejo a fim de romper com a lógica capitalista de captura e produção de subjetividades, e apesar de toda a potência revolucionária que a esquizoanálise apresenta de torção dos pressupostos freudianos, ambos os autores ainda elaboram seu projeto político de desvio dos processos de subjetivação sobre uma ótica da libido masculina, a ponto de renegarem o orgasmo como evento potencializador de devires e de condição de enfrentamento das normatizações do desejo[374]. A filósofa sueca Frida Beckman diz:

> Deleuze´s entire desiring philosophy, it argues, is based on certain presuppositions. These presuppositions constitute the grounds for his unnecessary denunciation of the orgasm as a creative force. As Elizabeth Grosz shows, ideas of the orgasm as an end, as a culmination or conversation towards death or dissipation, are based on a model that has informed the idea of all erotic pleasure. This is an important point, not only because this connection between orgasm and death is the cause of prevalent cultural visions of women´s sexuality as nonhuman, as voracious, predatory and castrating, but also because it excludes other models of orgasm as invested in the body in its entirety and as mode of transubstantiation.[375]

Seguindo Beckman, a elaboração de uma teoria da sexualidade que leve em conta apenas a perspectiva de um gênero, acaba por ser tornar inoperante no sentido revolucionário, justamente por corroborar padrões de desejo dominantes e não proporcionar perspectivas outras de potencialização dos desejos, erotizações e gozos. Ao investigar a obra deleuziana, efetuando as devidas justaposições com os interlocutores do filósofo francês, como Klein, Lacan, Reich e evidentemente Foucault, Beckman abre a possibilidade de um ainda difícil projeto de entendimento da especifidade do gozo feminino como alternativa de subversão das economias de desejo submetidas à lógica do capital.

---

[373] IRIGARAY, Luce. "Cosè fan Tutti". In: IRIGARAY, Luce. Op cit, pp. 101 e 102.

[374] *The stubbornness with which Deleuze maintains his rejection of pleasure suggests two things about Deleuze´s writing on sexuality, one of which is distinctly Deleuzian and one of which is not. To begin with, the frames within which Deleuze exercises his philosophy rely on a specific set of Western, contemporary and largely male thinkers and writers. This is nothing new and, in terms of Anti-Oedipus as a book, it may to some extent be explained because it, unlike the following Capitalism and Schizophrenia volume, finds a very specific target in Freud. In his other work, however, and especially when he writes about sexuality, the exclusion of types of experience that exceed the fixed context of cultural references seems more delimiting.*
BECKAMN, Frida. *Between desire and pleasure: a deleuzian theory of sexuality*. Edinburgh: University press, 2013, p. 25

[375] Idem, p. 04

E é importante ressaltar aqui a expressão "abrir a possibilidade", pois a autora não se propõe a tal mergulho essencialista justamente pela dificuldade em estabelecer critérios consistentes para a investigação filosófica do desejo, e consequentemente gozo, feminino, sem recair em clichês, ou redundâncias das perspectivas com ênfase masculina.

As empreitadas de investigação do desejo feminino, seja no campo da filosofia, sexologia, sociologia ou psiquiatria, tem gerado concepções ou ainda atreladas à perspectiva masculina dominante, ou suposições sobre processos de cunho matriarcal com teor essencialista[376]. Entre a impossibilidade de "recuperar" um gozo ancestral de cunho matriarcal, no qual se corre o risco de recair em especulações utópicas, e a construção de uma libido calcada pela subjugação ao desejo dito masculino, o "caminho do meio" encontrado por pesquisadoras femininas é a rearticulação dos vocabulários e estruturas de atravessamento do desejo, a fim de que a especifidade do feminino, com suas dualidades e contradições, possa vir a ser uma potência de subjetivação aquém das ditas capturas do desejo[377].

Mas se o desejo pode vir a ser então uma condição de subversão e revolução, isso não impede que o mesmo não seja capturado pela lógica do capital, onde qualquer tipo de produção visa exclusivamente a manutenção de uma ordem de lucro – e eis o grande receio de Deleuze em relação a potência revolucionário do orgasmo[378], e que se alinha a algumas críticas feministas ao erotismo e pornografia, já que o gozo como fenômeno de pico do êxtase e satisfação dos jogos eróticos, com o advento da revolução sexual adquire o status de

---

[376] *…it is important to note that the limitations that Deleuze´s philosophy may suffer from are, at least in terms of the recognition of female sexuality and orgasm, hardly limited to Deleuze´s work. While human female sexual behavior and orgasm have been described in the sociological studies and reports published by Kinsey et al. and Masters and Johnson in the1950s and 1960s, not to mention Shere Hite´s more expressed feminist angle in "The Hite Report: A Nationwide Study of Female Sexuality" in the 1970s, female pleasure has had little grounding in philosophical language… As Grosz notes as she gives up the project of writing about female orgasm, the labour of evoking the 'languid pleasures and intense particularities' of female orgasm is 'hardly a project for which the disciplines of philosophy, or, for that matter, psychoanalysis, could provide adequate theoretical training… Similarly, Mary D. Pellauer notes that research into the female orgasm has been ''systematically overlooked and distorted in the previous centuries of sexual ethics'.*
BECKMAN, Frida. Op cit, p. 72.

[377] *…we need to challenge rather than conform to the paranoid tendencies of capitalism and question the interior limits that regulate the flows. The orgasm, in its economic and visual deployment in the contemporary capitalism, constitutes such a limit. I think Deleuze would agree that we do not want this 'binding' of schizophrenic charges, but want, rather, to map ways in which their revolutionary potential escapes the internal limits of the capitalist axiomatic.*
Idem, p. 169.

[378] *Deleuze´s complaint, in a nutshell, is that pleasure and the orgasm are caught up in psychoanalysis and economic structures that fix the subject with an economy of lack...*
Lack is not the beyond that desire strives for but is rather the in-between – the 'and' of connectivity. This lack is no longer lack in the psychoanalytic sense but a co-presence of different parts of the essential positivity of desire. If we follow through on this reversal of desire in the exploration of pleasure and the orgasm we case very clearly how Deleuze´s rejection of the creative potential of the orgasm is based on the psychoanalytic conceptions of desire and lack, rather than on his own reversed and revised version.
Idem, pp. 4-5.

imperativo no coito, como bem aponta Muchembled: *O orgasmo já não se esconde. Ele se reivindica sem nenhuma vergonha, ou quase*.[379]

É voltando então ao conflito entre o erótico e o pornográfico, sobre a ótica feminista, apenas apontado no início desse capítulo, que pode-se verificar o frágil limiar do desejo como potência de subversão, e o quão hábil e cuidadoso necessita ser o agente articulador desses vocabulários[380] para efetuar essa potência em chave de desterritorialização[381].

A condição de crítica e combate do feminismo frente aos discursos e dispositivos de controle e repressão do feminino no transcorrer da já citada Segunda Onda, encontrou um ponto de torção dentro do próprio movimento a partir da década de 70[382], ao lidar com a problemática da pornografia. Rechaçada por algumas militantes como uma prática de degradação e capitalização dos corpos femininos, foi por outro lado defendida por outra parcela feminista como um campo de enfrentamento ao moralismo sexual e de construção de mecanismo de liberação sexual. A polaridade desenvolvida dentro do conflito feminista nessa questão evidencia justamente a habilidade de captura do capital dentro dos movimentos de contestação das ordens sociais.

---

[379] MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente. Uma história do prazer do século XVI a nossos dias.* Tradução de Monica Stahel. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2007, p. 54.

[380] Novamente, vale apontar a obra já aqui amplamente citada de Julie Lavigne, que identifica as produções de Carolee Schneemann, Pipilotti Rist, Annie Sprinkle e Marlene Dumas como investigações bem sucedidas do uso do vocabulário dito pornográfico em chave de crítica e afirmação do desejo feminino em obras de arte com cunho feminista.

[381] *"A desterritorialização é o movimento pelo qual se deixa o território ['on' quitte le territoire]" DELEUZE e GUATTARI (1997, p. 634). Dito em outras palavras, a desterritorialização desfaz o que uma territorialização anterior fez. Ela constitui assim uma noção crítica por excelência, constantemente subjacente, para nos atermos a um mesmo registro, a programas como: "desedipianizar o inconsciente" DELEUZE e GUATTARI (1997., p. 97). A desterritorialização é um processo que libera um conteúdo (multiplicidade ou fluxo) de todo código (forma, função ou significação), e o faz correr sobre uma linha de fuga. Há também a desterritorialização "negativa" é a que é "recoberta por um reterritorialização que a compensa tão bem que a linha de fuga fica obstruída".*
Nota de rodapé número 6 de: KRAHEI, Inês Bueno e MATOS, Sônia Regina da Luz. "Devir-Mulher como Diferença". In: *V Congresso Internacional de Filosofia e Educação*. Caxias do Sul- Rio Grande do Sul, Maio de 2010. Disponível em: https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/devir_mulher.pdf

[382] *Tal debate, que ocorreu mais fortemente entre as décadas de 1970 e 1980 nos Estados Unidos, teve como participantes as mais ativas teóricas do feminismo lésbico, segmentadas em dois pólos: as feministas pró-sexo (ou anti-censura) e as feministas anti-pornografia. Chamada de "Feminist Sex Wars", a discussão girou em torno das formas de se alcançar a liberdade sexual da mulher e de como as práticas sexuais poderiam ser opressoras ou emancipadoras para as mulheres. Neste âmbito, no que diz respeito específico à pornografia, o discurso feminista se dividia em fortes posicionamentos: as anti-pornografia enxergavam nos produtos pornográficos uma violência para com as mulheres e mensagem básica pode ser sintetizada pela máxima de Robin Morgan de que "a pornografia é a teoria; o estupro é a prática". Já as pró-sexo defendiam haver um grande potencial a ser explorado na prática pornográfica, este só não havia ainda sido descoberto. O problema, neste caso, não é o produto per si, mas o uso que se faz dele*.
SANTANA, Léa Menezes de. RUBIM, Lindinalva da Silva*. Feminismo e Pornografia: Distanciamentos e Aproximações e Possíveis*. In: Disponível em:
http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/349/225 Acessado em 12 de dezembro de 2017.

Da posição radical de Andrea Dworkin e sua parceira de militância Catharine MacKinnon, até a de Wendy McElroy e Candida Royalle parece haver um abismo sobre as posturas éticas assumidas em relação à pornografia e que se estende da definição conceitual dos termos erótico e pornográfico, até a relação com as manifestações de desejo, liberdade de expressão e censura – mas tal fissura é apenas aparente.

As autoras acima citadas têm como foco o cenário norte-americano da década de 70, simultaneamente movimentado pelas ações críticas do Movimento dos Direitos Civis, Feminismos e combates raciais, e pelas reações conservadoras desencadeadas.

Dworkin juntamente à MacKinnon são consideradas as mais radicais, e mesmo conservadoras, dentro das vertentes feministas envolvidas na querela da pornografia, seja em relação às definições do erótico e pornográfico, seja por suas campanhas de combate à indústria pornográfica e violência sexual. Na concepção de Dowrkin e Mackinnon, a pornografia faz parte de uma série de mecanismos de opressão às mulheres que tem como paralelo a prática da violação sexual amplamente disseminada na cultura – os filmes e fotografias seriam um mero transbordamento dessa cultura do estupro. Partindo da ideia de degradação e afronta à dignidade feminina, ambas as militantes efetuaram uma larga campanha de proibição e mesmo censura de material pornográfico, com embates jurídicos ainda hoje estudados pelas feministas ligadas à área jurídica. Segue um fragmento de Dworkin sobre a condição ofensiva do material de cunho pornográfico a fim de ilustrar sua posição:

> The insult pornography offer, invariably, to sex is accomplished in the active subordination of women: the creation of a sexual dynamic in which the putting-down of women, the suppression of women, and ultimately the brutalization of women, is what sex is taken to be. Obscenity in lawn, and in what is does socially, is erection. Law recognizes the act in this. Pornography, however, is a broader, more comprehensive act, because its crushes a whole class of people through violence and subjugation: and sex is the vehicle that does the crushing. The penis is not the test, as it is in obscenity. Instead, the status of women is the issue. Erection is implicated in the subordinating... Pornography, unlike obscenity, is a discrete, identifiable system of sexual exploitation that hurts women as a class by creating inequality and abuse. This is a new legal idea, but it is the recognition and naming of an old and cruel injury to a dispossessed and coerced underclass. [383]

O que salta aos olhos na leitura dos ensaios e manifestos de Dworkin e MacKinnon é o vocabulário conceitual empregado para a defesa de um controle rígido da produção e circulação do material dito pornográfico, pois a articulação das autoras, se por um lado segue envolvida numa lógica de cuidado e defesa do feminino frente às práticas de violência simbólica existentes na indústria sexual como um todo, deixa transparecer um teor conservador quanto à potência (e urgência) da sexualidade feminina e seus desejos. Genuinamente preocupadas

[383] DWORKIN, Andrea. "Against the male flood. Censorship, pornography and equality". In: CORNELL, Drucilla (Org.) *Feminism and Pornography. Oxford readings in Feminism*. New York: Oxford University Press. 2000, p. 25 e 26.

com a defesa de mulheres ofendidas, abusadas e exploradas pela indústria do sexo e suas variantes, as autoras acabam por propagar um outro jogo de repressão sexual e moralismo que acaba por funcionar contra o entendimento do desejo feminino e sua satisfação em chave crítica.

Na outra ponta da questão, há posições de, ou inserção no meio da indústria erótica e pornográfica a fim de modificar seu vocabulário e fazer com que seus produtos sejam úteis para a aprendizagem e prática sexual de mulheres, ou posturas de larga defesa da prática e materiais a partir da ótica da liberdade individual.

Candida Royalle, ex-atriz pornô, produtora e diretora conhecida por filmes voltados para o "olhar" feminino e enfrentamento da misoginia no meio pornográfico[384], afirma que "If you control the fantasie, you control the power."[385], enquanto Wendy McElroy aponta que "the issue at stake in the pornography debate is nothing less than the age-old conflict between individual freedom and social control.l"[386].

O que ambas as posturas obliteram, considerando as trajetórias e filiações politicas dissonantes das autoras, são as concepções de coerção e concessão, suas respectivas adaptabilidades dentro da lógica do capital, e o quanto tal mecanismo suplanta a noção de liberdade individual e de tomada de poder, já que, nas palavras de Drucilla Cornell: "If pornography was once a powerful political tool, produced in secret places by revolutionary groups, it is now also big business."[387].

Em Foucault, quando preocupado com os mecanismos de produção de verdade, o filósofo adentra à ordem do discurso como espaço simbólico de construção e interdição de desejos[388], verificando nessa ordem a extensa presença de poderes disciplinadores que

---

[384] *So I wanted to make films that made people feel good about their sexuality and about who they are as sexual beings. I wanted to make films that say we all have a right to pleasure, and that women, especially, have a right to our own pleasure…*
If women tell me that they want to get into porn I really put them through the mill. I tell them what it will be like once they have done it, and how people will treat them. You carry it around with you forever.
ROYALLE, Candida. "Porn in USA". In: CORNELL, Drucilla. Op cit, p. 541

[385] Idem, p. 546

[386] MCELROY, Wendy. A Feminist Defense of Pornography. In: Free Inquiry magazine, Volume 17, Number 4

[387] CORNELL, Drucilla. Pornography´s temptation. In: CORNELL, Drucilla. Op cit, p. 551.

[388] *Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo elo sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo*

direcionam, produzem, interditam e cooptam desejos e comportamentos, a fim proporcionar e manter estruturas sociais. Sobre a estrutura dos poderes disciplinadores, ele aponta a seguinte característica:

> Coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as "disciplinas".[389]

E por disciplina, o autor define:

> A "disciplina" não pode se identificar com uma instituição nem com um aparelho; ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma "física" ou uma "anatomia" do poder, uma tecnologia. E pode ficar a cargo seja de instituições "especializadas" (...) seja de instituições que dela se servem como instrumento essencial para um fim determinado (...), seja de instâncias preexistentes que nela encontram maneira de reforçar ou de reorganizar seus mecanismos internos de poder (...), seja de aparelhos que fizeram da disciplina seu princípio de funcionamento interior (...), seja enfim de aparelhos estatais que têm por função não exclusiva mas principalmente fazer reinar a disciplina na escala de uma sociedade (a polícia).[390]

Já Geneviéve Fraisse, ao discutir o conceito de concessão, aponta a fragilidade de seu trânsito na estrutura social de base patriarcal, sobre uma ótica da teoria dos contratos, pois segundo a filósofa francesa, "*Consentir, ce serait aussi se soumettre. Ce qui se discute donc ici… c'est la naturalité, ou l'artificialité de l'autorité. Consentir est un verbe intéressant car il nous éloigne du mouvement de la nature. Consentir c'est accepter l'autorité".*[391] E a autora continua:

> L'enjeu de la dispute n'est nullement de discuter l'existence de la domination masculine. L'objectif est d'expliciter le mécanisme du consentement. Quelle est la conscience du dominé, quel est le sujet impliqué dans le mécanisme de la domination et du consentement ? […] La question est alors ainsi posée: soit le consentement est une conscience capable de décider de son degré d'adhésion ou de refus ; soit la conscience est empêchée par des obstacles matérialisés hors d'elle.[392]

Assim, é preciso considerar na equação feminismo x pornografia tanto a capacidade de opressão quanto de libertação que a sexualidade possui. O cerne do questionamento que paira sobre esse dilema não é necessariamente sobre a possibilidade de o desejo ser ou não

---

privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.
FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 4 e 5

[389] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 118

[390] Idem, p. 177-8

[391] FRAISSE, Geneviève. *Du consentement*. Paris : Le Seuil, 2007, p.72.

[392] Idem, p. 78-80.

uma força de desvio das normalizações, mas sim QUAL TIPO de desejo, sobre qual articulação e vocabulário o desejo se elabora e manifesta, e principalmente no caso do feminino, COMO o desejo pode ser uma ruptura dos padrões de subjetivação que reforçam uma condição misógina e patriarcal. Novamente com Drucilla Cornell: "Without new imagens and new words in which to express our sexuality, we will be unable to create a new world for women".[393]

Sexy Brazilians?

Ao considerarmos a contingência brasileira dos anos 60 e 70, a larga presença da dualidade "libertação versus repressão sexual" evidencia o entranhamento da chamada dupla-moral[394] na lógica da estrutura social, mesmo em um momento de rupturas de padrões, comportamentos libertários e tumulto político-social. Já nos anos 60, o trânsito de valores gerou ainda mais atritos, muito devido às normatizações conservadoras da década anterior:

---

[393] CORNELL, Drucilla. "Pornography´s temptation". In: CORNELL, Drucilla. Op cit, p. 564

[394] Vale apontar aqui a concepção de dupla-moral empregada ao longo das análises críticas. Por moral subtende-se um conjunto de regras sociais que regem as vivências de sujeitos integrantes à uma estrutura social comum, e que visam a manutenção da ordem de relações e produção ali presentes. Tema largamente explorado pela filosofia por se tratar de um componente comum das investigações da área de Ética e mesmo Epistemologia, a definição conceitual de Moral confunde-se historicamente com o conceito de Ética, como bem esmiúça Roger-Pol Droit em pequeno ensaio:

"Ética" e "moral" se preocupam indistintamente com os valores, e essencialmente com o bem e o mal, refletem identicamente sobre os fundamentos dessas distinções, indagam similarmente como discernir e como aplicar as regras fundamentais. "Moral" especializou-se mais ou menos no sentido daquilo que "é transmitido", como código de comportamento e juízos já constituídos, mais ou menos cristalizados... A moral parece constituir um conjunto fixo e acabado de normas e regras... o termo ética é empregado principalmente para os campos em que as normas e regras de comportamento estão por ser construídas, inventadas, forjadas por meio de uma reflexão que é geralmente coletiva. Em resumo, se nós quisermos distinguir os dois termos, "moral" seria referente às normas herdadas, "ética", às normas em construção.

DROIT, Roger-pol. *Ética*. Tradução de Nanális Correia Rios. São Paulo, Martins Fontes, 2012, pp. 17 a 19.

Definida essa diferença ainda desencadeadora de conflitos, a concepção então de dupla-moral diz respeito ao "jogo" de suspensão e desautorização das normas sociais já sedimentadas, quando aplicadas a sujeitos passíveis de articulação e negociação social (tradicionalmente sendo esses sujeitos homens inseridos em condição de poder, o que eventualmente implica, mas não determina, uma classe social economicamente favorecida, branca e com práticas sexuais concentradas na heterossexualidade). O estabelecimento da flutuação das normas, sendo índice das desigualdades estruturais e sintoma das falhas de regimento social, evidenciam a fragilidade das relações contratuais vigentes, e fazem saltar as relações de opressão e submissão. Wilhelm Reich, influência quase hegemônica das teorizações sobre as ações de contracultura e revolução sexual exemplifica classicamente a equação e lógica operativa da dita dupla-moral, mesmo que com limitações sobre os julgamentos dos tipos de atividade sexual:

Entra agora, porém, a contradição no processo. A exigência de virgindade da moça priva a juventude masculina de objetos amorosos. Isso cria condições que, embora não-intencionadas pela ordem econômica, são parte necessariamente do seu sistema sexual: O matrimônio monogâmico dá origem ao adultério, que nasceu junto com aquele; a virgindade das moças dá origem à prostituição. O adultério e a prostituição constituem parte integrante da dupla moral sexual, que permite ao homem, tanto antes quanto depois do casamento, aquilo que tem que negar às mulheres por motivos econômicos. Devido às exigências naturais da sexualidade, entretanto, a rígida moral sexual resulta exatamente no contrário do que se pretende. O imoral no sentido reacionário, isto é, o adultério e as relações sexuais extra-matrimoniais, transforma-se em fenômenos sociais grotescos: perversão sexual por um lado, e sexualidade mercenária, dentro e fora do casamento, por outro.

REICH, Wilhelm. *Revolução Sexual*. Tradução de Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 36.

virgindade, contenção sexual, restrições de acesso e circulação social e submissão legal e moral são apenas algumas das características delimitadoras da subjetividade feminina dentro do espectro da sexualidade. Carmen da Silva anuncia tais reviravoltas, com enfoque nas mudanças de comportamento e abordagem quanto à sexualidade:

> Como consequência das modificações econômicas e sociais, das conquistas científicas e técnicas dos últimos tempos, foi posto em foco algo que até então estivera relegado ao fôro íntimo de cada um, à discreta meia-luz da alcova, ao austero sigilo do confessionário e do consultório médico. O pêndulo da questão sexual deslocou-se violentamente: do constrangido ocultamento de antes, o sexo tornou-se hoje em dia assunto público, debatido, alardeado, quase tema obrigatório de reunião que se preze, de conversa que se pretenda arejada, de obra de arte com aspirações a moderna.[395]

A oscilação desse pêndulo, no entanto, não fora da mesma envergadura do arco americano. Os ranços de conservadorismo e a égide de uma cultura católica de culpa e controle dos corpos e desejos reteve tal movimento tanto no espraiamento de experiências quanto na absorção de tais temais pelo capital – e para tal afirmação, utiliza-se aqui como índice tanto os apontamentos de acanhamento feminino quanto ao sexo[396], quanto o controle de circulação de material dito pornográfico nas casas editoriais[397]. A combinação de tais elementos é potencializada também pelo teor moralista e de controle da ditadura civil-militar, a qual concentrava sua vigília com afinco na produção de material com 'afronta' aos bons-costumes, em relação às publicações subversivas de esquerda, como bem sintetiza Kushnir:

> Sempre justificando as proibições pelo resguardo da 'moral e dos bons costumes', como se assim se lhes anulasse a intenção política, o governo proíbe publicações, nacionais ou importadas, que

---

[395] SILVA, Carmen. "Inflação do sexo. Revista Claudia". São Paulo: Editora Abril, março, 1968. In: SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 49.

[396] *Pode-se dizer, pois, que na classe média brasileira, salvo alguns casos isolados, a questão sexual continua oscilando entre os velhos tabus geradores de frustração e desdita e o moderno antitabu que, coisificando o parceiro, degrada uma relação humana. Ou seja: questão ainda irresolvida, apesar de tanta discussão*.
Idem, p. 56.

[397] Para fins de ilustração do argumento, vide a seguinte nota de época:
Uma das maiores preocupações da Policia Federal, tanto na Guanabara como de São Paulo, é localizar a gráfica onde estão sendo imprimidas grandes quantidades de livros pornográficos que estão sendo distribuídos entre os estudantes do nível médio por um sistema até então inédito: pelo correio, em forma de corrente. Além da distribuição destes livros, existem informações de que traficantes de drogas estão iniciando estudantes no vicio, facilitando-lhes o uso de drogas caras. Informam as autoridades que trabalham no desbaratamento desta rede, que os livros pornográficos, embora cheguem ao Rio procedentes de São Paulo, são de origem estrangeira e de ótima qualidade em termos de impressão. São à cores, e em geral apresentam em papel caríssimo somente encontrado na Europa. Os modelos fotográficos, que posam para estes livros, também são estrangeiros. Para dificultar o trabalho da policia, estas publicações não são assinadas e quando isso acontece, os editores se declaram divulgadores do {{nu artístico em forma erótica}}. Entendem as autoridades policiais, que exista uma quadrilha internacional do vício atrás disso tudo. A distribuição destes livros, seria apenas a primeira fase de um forte esquema de iniciação de novos viciados. Primeiro, um processo de excitação sexual através de revistas. Como as novas vítimas são quase todas adolescentes de idade de 15 a 17 anos, no máximo 20, após viciá-las na leitura destas pornografias, a segunda fase do esquema é colocada em ação com o uso de drogas leves. Estas drogas chegam às mãos dos estudantes de maneira facilitada.
"Pornografia. Livros distribuídos pelo correio". In: *Jornal Diário do Paraná*. 30 de agosto de 1973

> ofendam esses requisitos. Ou seja, a censura aplicava-se à imprensa nacional e aos exemplares estrangeiros que aqui chegassem e que estivessem em desacordo com as normas.[398]

Mas tomemos nesse primeiro momento como referência ilustrativa dos questionamentos e angústias da ordem do desejo da época, os levantamentos estatísticos do psicanalista José Angelo Gaiarsa (os quais dialogaram e alimentaram em simultâneo com digressões e análises de comentaristas e militantes do período), juntamente ao documentário de Helena Solberg "A Entrevista"[399], para em seguida discutir as abordagens de Rose Marie Muraro em seus escritos de militância e Carmen da Silva com suas peças jornalisticas e crônicas do cotidiano.

Gaiarsa fora colunista da "Realidade", uma das revistas de variedades com larga circulação nacional durante os anos de 1966 e 1976[400]. Sendo psicanalista do editor da revista, Paulo Patarra, Gaiarsa[401] elaborou e assinou reportagens e investigações versando sobre comportamento sexual e conflitos morais com enfoque na metodologia psico-corporal de Reich.

Interessa-nos aqui o estudo estatístico feito para a revista entitulado 'A juventude diante do sexo', que posteriormente originará o livro homônimo e onde o autor, a partir de questionários aplicados a 1000 jovens das cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, comenta e media as respostas sobre atividade sexual e valores morais. Versando perguntas sobre masturbação, maternidade, virgindade, métodos contraceptivos, desquite/divórcio, conflitos em relacionamentos, diferenças entre os sexos e outras tantas perguntas que pivoteam a dupla-moral imperiosa, Gaiarsa demonstrava atenção e preocupação ora com a preponderância de hábitos e valores geradores das frustrações encontradas em sua clínica,

---

[398] KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 116

[399] SOLBERG, Helena. *A entrevista* P&B. 16mm. 20 min. 1966.

[400] *Pesquisas para definição de público leitor – e Realidade também foi pioneira nessa prática - revelam que a revista dirigia-se predominantemente à elite nacional, ou seja, à chamada classe média, àqueles que além de poderem pagar por uma revista como Realidade tinham acesso à educação, às universidades, e participavam, enfim, dos grandes debates nacionais.*
MORAES, Letícia Nunes. *Leituras da revista Realidade* 1966-68. São Paulo: Alameda, 2007, p. 17.

[401] *José Ângelo Gaiarsa, ao contrário, não era um repórter contratado em tempo integral, mas realizou várias para a revista, todas elas voltadas para temas de cunho sexual. Foi ele o redator da matéria que apresentou os resultados da pesquisa a respeito da sexualidade da juventude brasileira. "A juventude diante do sexo" era não só o nome da reportagem assinada por ele, mas também o nome do primeiro livro publicado por Gaiarsa logo depois da publicação dos resultados da pesquisa na edição de agosto de 1966. Nessa obra ele procura utilizar os dados da pesquisa de Realidade, reinterpretando-as sob o ponto de vista das teorias reichianas. Além dessa e de outras matérias relevantes, viajou para a Suécia para responder à pergunta: o povo sueco é feliz depois da revolução sexual?*
É curioso saber como foi que Gaiarsa foi trabalhar Realidade: ele era, nada mais nada menos, do que terapeuta de Paulo Patarra.
FERREIRA, Tiago da Silva. *Revista REALIDADE: gênero e sexualidade na imprensa brasileira (1966-68).* Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, 2013, p. 50 e 51

ora com as modificações comportamentais lentamente implementadas em solo nacional, e que abalavam as estruturas sociais, a ponto da instauração de uma "auto-censura" na revista, em tempos anteriores à implementação do AI-5[402].

Apesar da restrição geográfica e social do levantamento, o estudo de Gaiarsa vale por sua aplicação em dois grandes centros urbanos propagadores de modelos e normatizações, e pela proximidade de tal grupo analisado com o estrato social das artistas integrantes dessa pesquisa (a dita classe-média).

Chama a atenção no entanto, seja nas respostas dos entrevistados ou nas análises do psicanalista, a presença da dupla-moral nas assertivas e julgamentos e os teores ainda machistas nos comentários e "conclusões". Vide por exemplo a pergunta n.12, que versa sobre o comportamento sexual das moças[403]. Nela, indaga-se se as mulheres devem ter relações sexuais antes do casamento a fim de lhes garantir uma mais ampla decisão quanto às núpcias. Para ambos os gêneros, a resposta preponderante fora um sonoro não, dividido entre 77,6% vindo das mulheres, e 76,4% dos homens. Essa pergunta vem na sequência da mesma indagação feita a respeito das experiências sexuais masculinas anteriores ao casamento – e "surpreedentemente", as respostas negativas para tais atividades foram de 17% das mulheres e 12,7% dos homen[404]. Ao comentar a disparidade de posturas dos jovens frente aos mesmos comportamentos sexuais para diferentes gêneros, Gaiarsa diz:

> Em relação à pergunta 12 devo recordar o dito em relação à pergunta 9. Queixam-se as mulheres, com muita frequencia, nas reuniões e palestras usuais, da prepotência e dos privilégios injustos dos homens no campo sexual. No entanto, neste questionário, totalmente anônimo, e perguntando apenas sôbre opiniões, encontramos as jovens *defendendo tenaz e sistematicamente a prepotência e privilégios masculinos...*
> *Nem em segrêdo e nem para si mesmas a maior parte das mulheres quer se libertar de coisa nenhuma.*
> Estão quase tôdas elas muito bem acomodadas à situação de "escravas' (segundo dizem à boa pequena e à boca grande para quem queira ouvi-las).
> Direi então, de minha parte: bem feito. Aguentem!
> Eu compreendo esta posição resignada. É muito difícil nadar contra a corrente, é muito difícil libertar-se, é muito arriscado sair dos trilhos. Até aí, estamos de acordo. Mas não se queixem as pessoas, não se ponham de vítimas nem de coitadas.

---

[402] *Em agosto de 1966, a revista apresenta ao público "a incômoda e nunca antes estudada revolução sexual da juventude", numa pesquisa, realizada junto aos jovens brasileiros, intitulada "A juventude diante do sexo". Com essa reportagem a revista enfrentou os primeiros problemas de censura. Para o numero seguinte, estava prevista a publicação da segunda parte da pesquisa com os jovens. Essa re0ortagem nunca chegou aos leitores porque a edição foi ameaçada de apreensão pelo Juizado de Menores da Guanabara (naquele período havia uma divisão entre Estado da Guanabara e o Rio de Janeiro), na fuga do sr. Alberto Cavalcanti de Gusmão, caso insistisse em publicar a pesquisa sobre a juventude.*
MORAES, Letícia Nunes. Op cit, p. 49
A revista havia sido censurada numa época em que a censura ainda não tinha sido "legalizada" pelo governo militar, o que só aconteceu após a decretação do Ato Institucional na 5, o AI-5, em 13 de dezembro de 1968.
Idem, p. 52
[403] GAIARSA, José Ângelo. *A juventude diante do sexo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1967, p. 252.
[404] Idem, p. 251

> *É altamente imoral e ilógico ficar esperando o Messias enquanto se obedece a Baal.* Seguindo os "bons costumes" em função dos quais é escrava, *e emprestando toda sua força e toda sua vida às regras que a sujeitam*, só pode a mulher, depois, esperar que alguém a liberte! Lógico. Certamente por isso é tão frequente nas mulheres atitudes de vítima. Vítimas da própria incapacidade de rebelar-se.[405]

Apesar de ao longo da obra aqui citada Gaiarsa criticar a dupla-moral e conclamar uma modificação de comportamentos afetivos e sexuais, o comentário acima transparece justamente elementos dessa dita dupla-moral, onde o que vale para o masculino opera diferente para o feminino. No fragmento citado, o psicanalista oblitera com uma postura diligente de julgamento a potência feminina de "rebelar-se" aspectos vitais dos processos da subjetivação feminina, que em sua maioria são estruturados a partir das noções de falta, nulidade e submissão, como já apontaram Freud, mas também Klein, Lacan e Rivière em diferentes momentos. Oras, se o feminino é subjetivado a partir de valores de inferioridade, silenciamento e apagamento dos desejos dentro da lógica patriarcal, é paradoxal demandar uma postura libertária e revolucionária dentro de uma contingência altamente opressora e autoritária, portanto misógina.

Além disso, falta nessa conclusão a percepção das relações dúbias entre opressor e oprimido, que nublam e instigam julgamentos apressados sobre os lugares de vítima e algoz. É preciso lembrar aqui a argumentação de Beauvoir no ensaio 'A ética da Ambiguidade': "Mas o opressor não seria tão forte se não tivesse cúmplices entre os oprimidos".[406]

A diferença de abordagem a partir do emissor das narrativas fica evidente também considerando o documentário de Helena Solberg "A Entrevista", de 1966, mesmo ano da pesquisa de Gaiarsa para Realidade.

Sendo a única mulher diretora do movimento do Cinema Novo no Brasil, o documentário de Solberg adquire uma tripla-importância dentro da perspectiva feminista: feito por uma mulher ainda obliterada pelas grandes narrativas do cinema nacional[407], em pleno regime ditatorial, e com temática sobre as angústias e ambivalências femininas. Ao longo de vinte minutos, vemos em preto e branco uma noiva exercer atividades banais e cotidianas da elite carioca da época, interpretada pela cunhada da cineasta, Glória Mariani Solberg. Em

---

[405] GAIARSA, José Ângelo. Op cit, p.254

[406] *But the oppressor would not be so strong if he did not have accomplices among the oppressed themselves.* BEAUVOIR, Simone. *The ethics of ambiguity*. Translated from the French by Bernard Frechtman. Secaucus: Citadel Press, 1948, p. 85.

[407] *Por quê? – perguntam-se estudiosas da obra de Solberg, como Karla Holanda e Mariana Ribeiro Tavares, coautoras no volume "Feminino Plural" (Papirus), de ensaios dedicados ao cinema feito por mulheres no Brasil. Talvez porque fosse inusual mulheres dirigirem filmes. Talvez porque a história tenha sido escrita por homens. Talvez pelo hábito de não levar as mulheres a sério...*
ARAÚJO, Inácio. "Várias hipóteses justificam obra de Helena Solberg ser menos famosa". In: *Folha de São Paulo*, 07 de março de 2018.

justaposição às imagens de passeios pela praia e ornamentação estética para a cerimônia, além de fotografias escolares de meninas e mesmo freiras jovens, áudios com narrativas de várias amigas da cineasta (setenta no total) comentam a experiência amorosa e social feminina dentro dos pressupostos românticos e patriarcais, salientando nas falas as expectativas, a dupla-moral, as frustrações e os medos ali personificados. Solberg relembra:

> Eram umas entrevistas meio secretas; muito engraçado, porque eu ia para a casa das pessoas com um 'Nágara'5 e ficava num quarto, com a porta fechada, ouvindo aquelas confissões, algumas que eu não pude publicar e nem usei, porque eram bastante pesadas.[408]

No documentário de Solberg não há julgamento pejorativo sobre as ambivalências femininas, em contraposição à Gaiarsa – e isso muito se deve à experiência americana da cineasta durante a efervescência feminista, e sua leitura de Betty Friedan com o livro 'A Mística Feminina', que contextualiza as frustrações e limitações das mulheres da classe média americana.

Friedan obteve certa receptividade no Brasil com sua obra crítica aos regimes sociais femininos no contexto americano pós-guerra, graças à atuação de Rose Marie Muraro e Heloneida Studart na Editora Vozes. Foi por iniciativa de Muraro que o livro de Friedan, lançado nos Estados Unidos em 1963, pôde ser traduzido em tempo relativamente curto para o português, já que sua data de lançamento no Brasil é de 1971, um feito de mérito considerando a contingência política e econômica, além do tema de pouca recepção mercadológica no momento.

A autora aponta no caso americano uma condição de angústia generalizada, insatisfação e confusão de papéis sociais designados para as mulheres[409] após a segunda guerra na tentativa de reestruturação social do estado por vias conservadoras, principalmente no que tange as relações de gênero. Antes lançadas ao mercado de trabalho, tanto operário quanto burocrático, e com atuações estratégicas no contexto de guerra, com o final do conflito

---

[408] SOLBERG, Helena. "Entrevista concedida a Ana Maria Veiga". Rio de Janeiro, 12.05.2010 apud VEIGA, Ana Maria. *Estética e política no ciclo latino-americano de Helena Solberg*. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364418901_ARQUIVO_ArtigoAnpuh-AnaMariaVeiga.pdf Acessado em 10 de janeiro de 2018

[409] *Qual era exatamente esse problema sem nome? Quais as palavras usadas pelas mulheres ao tentar descrevê-lo? Às vezes diziam: «Estou me sentindo vazia... incompleta». Ou então: «Tenho a impressão de não existir». Às vezes apagavam a sensação com um tranquilizante, julgavam que o problema relacionava-se com o marido ou os filhos. Ou então que precisavam redecorar a casa, mudar-se para um bairro mais agradável, ter um caso com alguém, ou mais um filho. De quando em quando consultavam um médico, apresentando sintomas que assim descreviam: «Sinto-me cansada... Zangome tanto com as crianças que chego a me assustar... Tenho vontade de chorar sem motivo». (Um médico de Cleveland denominou «síndrome da dona de casa»). Um certo número de mulheres queixava-se de bolhas nas mãos e nos braços. «Chamo a isso doença das donas de casa», dizia um clínico geral da Pennsylvania. «Constato-o com frequência em jovens mães de quatro, cinco filhos, mergulhadas em esfregões. Mas não é causada por nenhum detergente e não se cura com cortisona»*
FRIEDAN, Betty. *A Mística Feminina*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1973, pp. 21-22.

armamentício e o retorno dos homens aos seus "postos" sociais[410], as Novas Mulheres da época viram-se sem espaço de atuação laboral com exceção dos tradicionais papéis de cuidado e manutenção familiar, gerando com isso frustrações em vários níveis das vivências.

Friedan é uma influência evidente na obra de Muraro desde os primeiros ensaios de cunho feminista da autora brasileira, os livros "A Mulher na Construção do Mundo Futuro" de 1966 e "Libertação Sexual da Mulher" de 1970 – a égide de Friedan se aplica inclusive nos equívocos conceituais ali empreendidos e apenas investigados e criticados décadas adiante pela Terceira Onda feminista e sua postura revisionista da Segunda Onda. Anacronismos inevitáveis à parte, ao se trabalhar com documentos, tratados, ensaios e manifestos de época, a produção de Muraro é marcante e relevante para uma historiografia do feminismo no Brasil, seja pelo ímpeto investigativo que oscila entre a sociologia e a filosofia, seja pela articulação política da autora na época, movimento esse altamente complexo devido ao contexto de instauração da censura, de resistências sociais no âmbito das políticas do privado e de violência de Estado disseminada[411]. No caso da obra em que trata da libertação sexual da mulher como imperativo para a constituição de uma nova sociedade, Muraro comenta:

---

[410] *Descobri uma pista certa manhã, sentada no escritório de uma editora de revista feminina — uma mulher que, mais velha do que eu, se lembrava do tempo em que a antiga imagem estava em elaboração e observara seu deslocamento. A jovem profissional decidida fora criada em grande parte por escritores e editores do sexo feminino; foi o que me disse. A nova imagem da mulher como dona de casa-mãe fora concebida por uma maioria de escritores e editores do sexo masculino. «A maior parte do material nos era fornecido por mulheres», disse, com nostalgia. «À medida que os rapazes começaram a voltar da guerra, muitas escritoras abandonaram o campo, começaram a ter filhos e deixaram de escrever. Foram substituídas por homens marcados pelo conflito e sonhando com o lar e uma tranquila vida doméstica». Uma a uma, as criadoras das heroínas alegres e decididas da década de trinta começaram a aposentar-se. Nos fins da década de quarenta, os escritores que não conseguiam escrever segundo a nova imagem da dona de casa abandonaram o campo das revistas femininas. Os novos profissionais eram todos homens e umas poucas mulheres que sabiam escrever segundo a fórmula.*
FRIEDAN, Betty. Op cit, p. 50.

[411] A autora comenta em caráter de rememoração:
Meu despertar para o problema da mulher veio com a publicação de dois livros por mim escritos na segunda metade da década de sessenta: A Mulher na Construção do Mundo Futuro... e Libertação Sexual da Mulher... que tiveram um impacto maior do que se esperava. Esse impacto inesperado se originou pelo fato de, na época, terem sido eles os primeiros a tratar sistematicamente no Brasil de pós-64, embora insuficientemente, do problema da mulher.
A maioria das organizações de mulheres, de cunho político, havia sido reprimida. A única instituição de alguma representatividade que sobrevivia à ditadura militar era o Conselho Nacional de Mulheres, cuja presidenta, Dra. Romy Medeiros da Fonseca, havia elaborado a Lei 4121, em 1962, que mudava a condição da mulher casada. No mais, aparentemente, nada se passava...
Aquilo que pensávamos ficar restrito às universidades e a pequenos círculos extrapolou de muito os ambientes especializados e constituiu, mesmo, o evento mais explosivo em relação à discussão pública da condição da mulher no Brasil naquela época. Pela primeira vez levantava-se em nosso País, justamente no período do AI-5, o problema da mulher. Pensávamos, então, no início da década de 70, em que era rigorosamente vedada a prática política, que os problemas do comportamento começavam a vir à tona, por esse motivo, com grande força. Vivia-se no Brasil de então a fase hippie, que se iniciara no final dos anos sessenta.
Nessa época, o que se sabia dos movimentos feministas que emergiam nos países industrializados, a partir de meados da década de sessenta, era muito pouco. O que se divulgava pela grande imprensa eram estereótipos, produzidos pelas classes no poder nesses países, de que as mulheres se organizavam contra os homens, queimavam sutiãs, começavam a praticar o lesbianismo ou, então, que eram um bando de "machonas" ou mal amadas, etc.

> Como veremos, o papel do homem e da mulher parece estar em fase de redefinição. Evidentemente, já se anuncia uma descontração em relação ao problema sexual. Cada vez mais em nossas praias, homens e mulheres de todos os tipos de todas as idades exibem uma seminudez descontraída. As crianças da idade tecnológica talvez se sintam mais pertencentes ao grupo humano global por se sentirem integradas no grupo alegre e sadio da orla marítima. Nesse caso, viva Copacabana, Ipanema e Leblon, institucionalização do encontro humano.[412]

Afora exaltações utópicas que seguem tanto a crença de uma "democracia da areia" quanto a salvação do humano via o desenvolvimento tecnológico, Muraro faz eco às posturas de crítica à dupla-moral, repressão sexual e restrições sociais que estavam em vigência na época nas mulheres, visando com isso estabelecer novas diretrizes de inserção dessas agentes no mercado de trabalho[413] e novos modos de vida para ambos os sexos.

O desejo, a sexualidade e o erótico entram então como uma inevitável mudança desses parâmetros, apesar do teor ainda moralista da autora quanto à certas atividades sexuais. Para Muraro, a "sexplosion"[414] opera mais como modo de captura das potências revolucionárias do que como atividade libertadora dos sentidos – vide os seguintes fragmentos integrantes do capítulo "A obsessão sexual":

> A liberalização dos costumes não é feita oficialmente, mas por consentimento tácito do sistema. Estão praticamente reduzidas à normalidade muitas das coisas que eram até pouco tempo privilégio de classe (ex., hoje, a posse de amante adequadas é um auxílio para o jovem executivo subir; antigamente isto era privilégio dos nobres) ou tabu (homossexualismo, etc).[415]
> A sexualidade, portanto, age como o pior ópio da era tecnológica; a satisfação de instintos até então reprimidos obnubila as capacidades críticas superiores do homem que lhe permitiriam detectar o núcleo da dominação que fica, deste modo, não só escondido, como aprofundado. Com sexo, a dominação passa a ser não só suportável, mas, desejada.
> O sistema através da cultura de massas institucionaliza a liberdade de reações sexuais. A mulher normal, até então assexuada, descobre e começa a praticar o erotismo.[416]
> É de entontecer o que se está fazendo apenas neste ano de 1970 em matéria de reviravolta sexual. O puritanismo cede, sem transição, o seu campo à pornografia.[417]

Apesar do teor conservador e alguns equívocos epistemológicos feministas hoje evidentes, a obra de Muraro elabora, a partir de uma torção discursiva, a disseminação do ideário de outra autora publicada no Brasil na época, mas obliterada pela perseguição política marxista empreendida pelo estado ditatorial: Alexandra Kollontai, na época mais conhecida por sua atuação política e diplomática na União Soviética do que por seus manifestos de

---

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da Mulher Brasileira. Corpo e Classe Social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983, pp.13-14.

[412] MURARO, Rose Marie. *Libertação sexual da Mulher*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 65

[413] *O tema trabalho interessava a acadêmicos/as e militantes de grupos populares (cujo número aumentava consideravelmente em todo o país sob influência da esquerda, em especial, do Partido Comunista Brasileiro, até o golpe de 1964). Além disso, as pesquisas de mercado e de caráter ocupacional eram tendências sociológicas da época.*
ZIRBEL, Ilze. *Op cit*, p. 35

[414] MURARO, Rose Marie. *Op cit*, 1971, p. 14

[415] Idem, 1971, p. 76.

[416] MURARO, Rose Marie. *Op cit*, 1971, p. 77.

[417] Idem, p. 80.

emancipação feminina. Em Muraro, autora e militante de clara vertente marxista, vemos o eco da obra de Kollontai em algumas premissas centrais de suas diretrizes, como a possibilidade de libertação subjetiva via a inserção no mercado de trabalho, a ruptura com a ordem burguesa e a tentativa de estabelecer outras relações afetivas entre os sexos. Nesse momento, interessa-nos a crítica de Kollontai à dupla-moral[418], justamente por reverberar de modo indireto nas mudanças comportamentais, assim como sua percepção de capacidade de sintomatização da arte em tais revoluções:

> A reeducação da psicologia da mulher, necessária às novas condições de sua vida econômica e social, não pode ser realizada sem luta. Cada passo dado nesse sentido provoca conflitos que eram completamente desconhecidas das heroínas antigas. São esses conflitos que inundam a alma da mulher, os que pouco a pouco chamam a atenção dos escritores e acabam por converter-se em manancial de inspiração artística. A mulher transforma-se gradativamente. E de objeto da tragédia masculina converte-se em sujeito de sua própria tragédia.[419]

A concepção, ou melhor, a expectativa de uma transformação subjetiva da mulher via a libertação sexual está largamente presente também na obra de Carmen da silva, autora de maior alcance midiático tanto pelo local de circulação de sua escrita quanto pelo trânsito nublado de sua militância entre os meios marxistas e feministas da época. Em fragmentos de artigo sobre o orgasmo feminino, a jornalista-psicanalista comenta:

> Era inevitável, pois, que o reclamar para si a humanidade total – como ser físico, psíquico, intelectual, social – a mulher reivindicasse também o direito ao prazer sob todas suas formas, inclusive o sexual. E é aqui que a sociedade patriarcal resolveu meter sua colher torta para distorcer e atrapalhar...
> Acho oportuno frisar aqui e agora que não existe orgasmo adulto ou infantil, maduro ou imaturo, correto ou errado. Todos esses rótulos, no fundo são outras tantas tentativas de enquadramento da sexualidade feminina: como tal, de interferir com autonomia sexual da mulher, inventa-se qualquer teoria, às vezes bastante hábil para parecer verdade. Não importa o modo como ele é provocado, não importa a fantasia, consciente ou inconsciente, que o acompanha: todo orgasmo é "bom" – tanto no sentido ético, de oposição entre o bem e o mal, como no sentido hedonístico da sensação prazenteira.
> Devemos às feministas da nova fornada – especialmente Kate Millett, Germaine Greer, Anne Koedt e outras – o desmascaramento desses mitos. [420]

Nos textos de Carmen, principalmente se compararmos sua escrita do começo da carreira (1963 é a data de seu primeiro artigo da coluna "A Arte de Ser Mulher" na "Revista Claudia") com sua produção dita madura, da segunda metade da década de 70, perceberemos negociações vocabulares e certos sofismas, ali presentes como táticas de articulação argumentativa na abordagem de temas "espinhosos" para a sociedade da época, e de violento

---

[418] *Tirar da moral sexual a auréola do inviolável imperativo categórico, harmonizar a moral sexual com as necessidades vitais e práticas e com as exigências da vanguarda da humanidade, é a tarefa que deve figurar na ordem do dia e que requer forçosamente a atenção reflexiva e consciente de todos os programas socialistas.* KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Tradução de Tatau Godinho. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 27.

[419] Idem, p. 23.

[420] SILVA, Carmen. "O orgasmo: uma conquista ou mais uma armadilha?" In: CIVITA, Laura Tavares. TAVARES, Julia. SILVA, Carmen. *O Melhor de Carmen da Silva*. Rio de Janeiro: Editora Rosa do Ventos, 1994, pp.186-187.

contexto político. Existe uma mudança de paradigma nas posições da autora que acompanham as flutuações e redirecionamentos do movimento feminista em relação às questões da mulher na sociedade – e é no tema da sexualidade que tal trânsito fica mais evidente, seguindo de conselhos adocicados para mães controladoras da vida juvenil[421] até opiniões sobre o uso de apetrechos sexuais[422].

As posições acima descritas e apontadas indicam justamente a dificuldade, e mesmo impossibilidade do exercício de uma sexualidade experimental e transcendente das normas vigentes, para ambos os sexos de definição biológica. As modificações sociais com o suposto relaxamento dos costumes, ancoradas pela inserção da psicanálise[423] como campo de clínica e crítica social, e o advento da pílula como método de controle de natalidade[424], não necessariamente efetuaram uma mudança profunda de paradigma na relação do feminino com o sexo e seu vocabulário simbólico – o desvio de rota acontecerá apenas durante a Terceira Onda, em meados da década de 1980, durante a abertura política.

Constatando uma convergência dos trabalhos teóricos aqui comentados no fato de que os atritos sociais tomavam corpo no corpo, e que parte do imbróglio residia nas limitações das manifestações de desejo, subjugadas à uma lógica conservadora e misógina para ambos os gêneros, pode-se aqui seguir para uma acepção do Desejo como força motriz de subversão das normalizações, presente na definição de Marilena Chauí:

> A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus,* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, constelações...
> Pertencente ao campo das significações da teologia astral ou astrologia, *desiderium* insere-se na trama dos intermediários entre Deus e o mundo dos entes materiais (corpos e almas habitantes de corpos). Os intermediários siderais, eternos e etéreos, exalam diáfanos envoltórios que protegem nossa alma, dando-lhe um corpo astral que a preserva da destruição quando penetra na brutalidade da matéria, no momento da geração e do nascimento. Pelo corpo astral, nosso destino está inscrito e escrito nas estrelas e *considerare* é consultar o alto para nele encontrar o sentido e guia seguro de nossas vidas. *Desiderare*, ao contrário, é estar despojado dessa referência, abandonar o lato ou ser por ele abandonado. *Cessando* de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamavam *bóulesis.*[425]

---

[421] Vide artigo "Proibido Proibir" de 1967 republicado em SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

[422] Vide artigo "O sexo como exercício de poder", republicado em CIVITA, Laura Tavares. TAVARES, Julia. SILVA, Carmen. *Op cit*, 1994.

[423] *Começa o uso generalizado de anticonceptivos pelas moças solteiras. O adultério já agora é motivo de divórcio, não mais de morte. A psicanálise, embora ainda considerando a sexualidade da mulher como complementar do homem, descobre que esta tem direito a uma vida sexual plena. E a mulher, - e para isto tiveram grande influência os meios de comunicação, principalmente o cinema – descobre o erotismo. E assim se abre no século XX uma nova e explosiva etapa para a vida da mulher e do casal.*
MURARO, Rose Marie. *Op cit,* 1971, p. 30.

[424] PEDRO, Joana Maria. "A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 239-260.

[425] CHAUÍ, Marilena. "Laços de desejo". In: NOVAES, Adauto (Org). *O desejo*. São Paulo. Companhia das letras, 1990, p. 22.

O desejo opera então como um conceito agregador dos ímpetos de subjetivação que tangenciam a produção dessas mulheres artistas: desejo-devir artistas, desejo-devir sujeito, desejo-devir mundo, mais em chave deleuziana[426] que na concepção de Heráclito[427]. E é nessa intersecção entre o EU, o DESEJO e o MUNDO, que os deslocamentos e atravessamentos feministas dessa pesquisa vislumbram uma potência crítica sobre o fenômeno artístico de autoria feminina.

Objetos Desejante-Dissonantes

Para fins de retomada, reafirma-se aqui a existência de certos elementos de constância nas representações artísticas do corpo feminino. Ora tratado e elaborado como território de idealização de valores sociais, portanto local de depósito de desejos e expectativas, ora como símbolo de perdição e danação, portanto objeto de risco e ameaça, o corpo – sendo ele nu ou paramentado com vestimentas, e sendo ele um corpo determinado como do gênero feminino (mas não apenas) – se fez presente nas elaborações artísticas como uma temática comum de enfrentamento, sujeição e potencialização de preceitos estéticos e políticos, primeiramente pela via da representação, e após a década de 60, como personificação do fenômeno artístico.

No icônico tratado de Kenneth Clark, "The nude. A study in ideal form'" é evidente a força da idealização como prática institucionalizada nos processos de representação artística dos corpos e sua condição de normatização do gosto[428]. Ao estabelecer uma acentuada diferença entre o corpo "pelado", portanto mundano, e o corpo "nu" em condição de

---

[426] *Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.*
DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Op cit*, 1997, p. 67.

[427] Segue aqui a síntese de Marcondes e Japiassú, no Dicionário Básico de Filosofia, sobre o termo Devir:
… a de Heráclito, para quem tudo o que existe é conduzido pelo fluxo do devir: nada é, tudo flui, o devir universal é alei do universo – tudo o que nasce, se transforma e se dissolve, de tal forma que o juízo, desde que pronunciado, torna-se caduco e não remete a mais a nada.
JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar; 1993, p. 72

[428] Tal condição vem exemplificada ao longo da obra de Clark, ora quando o autor salienta as 'referências' técnicas e argumentativas dos artistas e estetas ao tentarem delimitar as configurações de constituição dos corpos ideais, ora pelo exercício de hierarquia entre as artes, as quais determinam valores e práticas afirmativas de produção de imagem. Vide o seguinte fragmento:
In almost every detail the body is not the shape that art had led us to believe it should be... Consciously or unconsciously, photographers have usually recognized that in a photograph of the nude their real object is not to reproduce the naked body, but to imitate some artist´s view of what the naked body should be.
CLARK, Kenneth. *The nude. A study in ideal form*. Princeton, Bollingen, 1953, p. 07.

conglomerado de ideais, o autor aponta a presença de certa aura idealizada, intrinsecamente acoplada às representações artísticas do corpo humano, o que intensifica sua condição de objeto distante e platônico, por isso inalcançável para a efetivação do inevitável Desejo erótico ali depositado. Entre os modelos corpóreos de Apolo e Vênus, e os jogos formais de representação binária do *phatos* e *ecstasy*, Clark reforça o imaginário de possibilidade do "nu" como protótipo de princípios filosóficos norteadores da concepção de perfeição, e que opera um percurso circular de idealização frustrada de modelos e referências.

Se voltamos novamente aqui à questão da presença dos corpos é porque é ainda sobre essa superfície de carne e pulsação de forças que o Desejo como potência de subjetivação atravessa sua materialidade e transborda valores – além de plano para as subjetivações, o corpo é simultaneamente local e veículo do gozo, e também dispositivo de reverberação concreta no mundo, como se verá no capítulo adiante. Mas ainda sobre a obra de Kenneth Clark, apesar da evidente tentativa do autor em de-sexualizar as representações do corpo nu, num percurso de afirmação de valores sob égide kantiana ao discorrer sobre o lugar pejorativo do corpo enquanto vinculado às pulsões do desejo[429], Clark não aborda o aspecto de socialização do olhar desejante[430] e seu reflexo na constituição das formas de

---

[429] Ao discorrer sobre as guerras iconoclásticas cristãs, Clark aponta a transmutação do nu dos corpos como símbolo da perfeição, pureza e austeridade para a condição de espaço pecaminoso, vergonhas, imundice e tragédia, evidenciando com isso as relações ambíguas estabelecidas com o corpo no território ocidental.
In the first centuries of Christianity thought condemned all humans images as involving a breach of the second commandment, and pagan idols were particularly dangerous because, in the opinion of the early Church, they were not simply pieces of profane sculpture, but were the abode of devils who had cunningly assumed the shapes and names of beautiful human beings. The fact that these gods and goddesses were, for the most part, naked gave a nudity a diabolical association that it long retained. But iconoclasm and superstition were in endless powerful factors than the new attitude to the body that accompanied the collapse of paganism. To some extend it was a survival of the old Platonic contention that spiritual things were degraded by taking corporeal shape; and this, like so much else in Hellenic philosophy, became amalgamated with Christian morals…
But as a result the body inevitably changed its status. It ceased to be the mirror of divine perfection and became an object of humiliation and shame.
CLARK, Kenneth. Op cit, pp. 308-309.

[430] *Inicialmente, é importante traçar um breve histórico de como Lacan introduz a noção de sujeito na psicanálise, enfatizando que ele elabora tal noção a partir de uma reflexão sobre o sujeito cartesiano, fundado no cogito:"penso, logo sou" e anuncia que se trata do sujeito que nasce com a ciência moderna, mas que é, entretanto, excluído pela própria ciência de seu campo de atuação (LACAN, 1965-66/1998). Tomando como fio condutor o cogito cartesiano, Lacan formula a divisão do sujeito que a experiência psicanalítica atesta com base na divisão entre saber e verdade, deixando claro que o avanço trazido pela teoria de Descartes foi fundamental para a elaboração do conceito de sujeito na psicanálise. Ao afirmar que "o sujeito sobre quem operamos em psicanálise só pode ser o sujeito da ciência" (LACAN, 1998, p.873) indica-nos que o sujeito com o qual a psicanálise lida é, por base, o sujeito da ciência, só que de forma subvertida. Ao operar a subversão do sujeito cartesiano, a partir da descoberta do inconsciente por Freud, Lacan vem demonstrar que o sujeito da psicanálise não é o sujeito da razão, mas sim algo que surge nas falhas do discurso, nos tropeços da fala. Transforma, desta maneira, a fórmula: "penso, logo sou" em "eu não sou lá onde sou joguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar" (LACAN, 1957/1998, p.521). Neste sentido, o sujeito da psicanálise constitui-se a partir da inserção do objeto da falta, ao contrário do sujeito cartesiano que se caracteriza como ancorado no ser...*
Ao articular o conceito de inconsciente à linguagem, Lacan enfatiza a primazia do significante sobre o significado, já que é o significante o responsável pela imposição do significado ao sujeito. O sujeito, desta forma, situa-se no

representação dos corpos (muito provavelmente devido à sua formação panofskyana). Tal empreitada foi realizada por Griselda Pollock, ao propor uma outra metodologia de fruição com, e via, o fenômeno artístico, mesmo que com aspectos teóricos polêmicos, já que Pollock segue por uma proposição de torção da fundação desejante do olhar via uma leitura feminista da teoria lacaniana. A historiadora da arte britânica acentua que:

> From a psychoanalytical point of view, the relation between the physical body and the sexual body is highly mediated by fantasy that cares not at all about the perceptual or anatomical reality. What we are does not stem from the given facts of the bodies into which we are born; we inhabit physical potentialities through an erotic zoning that is a fantasmatic composite of libidinally invested boundaries and pathways. Much of the process by which the body´s potentiality for pleasure and horror is encrypted into a psychic code becomes, by force of symbolic law, unconscious, unknown to us while yet affecting us, as we enter into language. The subject, be it the artist who makes or the viewer who reads that artwork, discovers in an artwork, that evokes the fantastic bodily by luring into vision, something unforeseen about subject knows about itself, its sexuality or its body. As an oblique mirror of the **subject´s formation**, artistic representation refracts the hidden memories of archaic experiences and pre-Oedipal fantasies, confirming or shifting our sexed subjectivity at the point where we encounter and experience the image as fantasy.[431]

Em síntese, quando o corpo feminino é personificado em sua tradicional condição de objeto de representação[432] é possível verificar as peculiaridades da linguagem empregada e o conteúdo ali elaborado principalmente no que tange às digressões sobre os ideais de beleza, os papéis sociais do feminino e à representação do desejo erótico – ainda mais quando o ato de representação é da autoria de uma artista mulher, justamente por sua condição de um atravessamento oblíquo de desejos, anseios e interdições.

Dessa maneira, vale aqui verificar o vocabulário dissonante desse "espelho oblíquo" que é o sistema das artes, e que obsessivamente representa o feminino como objeto, e não como sujeito – extrapolando tal condição quando a autoria feminina da criação artística se debruça sobre a questão do gozo, os jogos de sedução e a masturbação feminina.

Assim, nos corpos das mulheres de Jeannette Priolli (*1948), jovem pintora de origem paulista mas radicada no Rio de Janeiro, com pontuais mostras principalmente na

---

intervalo significante, nas falhas do discurso, surgindo como conseqüência da operação de castração do Outro que, ao ser marcado como desejante, abre espaço para que o sujeito possa advir. Estamos nos referindo aqui ao sujeito dividido que surge como desejante... Ao tomar como referência o sujeito desejante nos remetemos a um sujeito que foi afetado, atravessado pela falta em sua relação com o Outro... A questão que surge, neste momento, é: como produzir uma mediação, uma separação, alguma forma de barrar este Outro invasivo?...
Aí está o sujeito, massacrado pelo Outro, mas em vias de encontrar um novo lugar de existência.
MEYER, Gabriela Rinaldi MEYER. "Algumas considerações sobre o sujeito na psicose". In: *Ágora* (Rio J.) vol.11 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008.

[431] POLLOCK, Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive.* London/New York: Routledge, 2007, p. 50. Negrito da autora.

[432] *Neither Near-Eastern nor Greek carvings of the female body, however, appear to be produced by women or for women; they both represent the female body for a presumed heterosexual masculine subject either looking with pleasure desire and respect or ambivalently and sadistically breaking in to peer at the vulnerably naked goddess.*
Idem, p. 23.

década de 70, e com índices convenientes para se refletir sobre a presença feminina e sua prática de representação no âmbito pictórico, é possível atestar justamente essa dissonância discursiva sobre o corpo feminino e seus aparatos identitários de desejo, que agora, ao invés de se revelarem como espaço de deleite do olhar masculino, mais um objeto submisso, manifesta-se como assertiva do desejo feminino.

Priolli é a caçula de uma família industrial de origem italiana já pertencente à certa decadência econômica paulista, e iniciou sua formação artística precocemente numa tentativa materna de adequação social[433], sobre os cuidados da artista-professora Colette Pujol, no ano de 1959. Seu treinamento consistia no estudo de desenhos e pinturas à óleo de linguagem dita acadêmica no ateliê de Pujol por cerca de dois anos, seguindo após isso para o curso livre de Nelson Nóbrega na recém-criada Fundação Álvares Penteado em 1962. Concomitante à sua frequência em diversas oficinas e cursos-livres da FAAP (como os ateliês de gravura com Marcelo Grassman), Priolli também teve presença constante no ateliê de Aldo Bonadei localizado na Rua Augusta a partir do ano de 1963, e onde por três anos estudou composição:

> PRIOLLI - O que o Bonadei fez comigo (eu morro de rir às vezes com isso...) foi tipo um exercício de pressão mesmo! Ele me fez ficar durante dois anos quase, com a mesma raiz... eu te contei isso?
> TRIZOLI - Não! Raiz?
> PRIOLLI - Ele tinha umas raízes, raízes de árvores, ou galhos secos. Ele pegou e me falou: Você vai fazer composição! Você vai trazer um monte de papel jornal, eu vou te dar essa raiz, e você vai fazer rapidamente, desenhar rapidamente, com muita rapidez! E você me chama depois pra dar uma olhada. E aí as aulas eram assim.
> TRIZOLI - Exercícios pra soltar a mão, e pra tu treinar abstração?
> PRIOLLI - Hãm, composição! Ele era rigorosíssimo com composição.[434]

O fragmento da conversa acima é aqui destacado nesse momento de apresentação da artista por justamente se tratar de índice de seus referenciais formais. As pinturas e desenhos de juventude de Priolli, se por um lado apresentam uma evidente influência surrealista e fantástica em suas figuras e títulos, trazem também elementos de atenção aos jogos compositivos de ornamentação da *Art-Nouveau* e do movimento *Arts and Crafts*, já que há uma considerável importância compositiva da vegetação e paisagem de fundo que envolvem e camuflam as figuras humanas, animalescas e antropomorfas. A atenção à uma composição elaborada vem acompanhada de um mergulho pulsional nas imagens, grafismos e disposição pictórica, indicando também sua atenção ao vocabulário da contracultura psicodélica – meio esse no qual a artista estava completamente inserida, e que se manifesta em indicativos compositivos de Mandalas nas obras, ou seja, a centralização das figuras em movimento de expansão e circulação das formas.

---

[433] Entrevista concedida à autora em 18 de novembro de 2017. Material inédito.
[434] Idem.

Ainda sobre a trajetória da artista, vale notar que após um casamento conturbado que durou de 1965 até 1968, Priolli se separa do marido Ronaldo Novaes com quem teve duas crianças e se dedica brevemente à carreira de modelo da Rhodia[435], o que lhe permitiu acumular certo capital e continuar sua trajetória como artista, distante da hegemonia marital[436].

Em 1969 a artista se muda para o Rio de Janeiro a procura de territórios distantes da família quatrocentona do ex-marido. Alocada no bairro de Ipanema, é durante esse momento de trânsito e libertação social que o trabalho de Priolli adquire um corpo vocabular mais denso. As experiências de caráter hippie das praias cariocas e mesmo ocasionalmente o uso do LSD[437] em concomitância às trocas psicanalíticas em grupo, permitiram uma ampliação narrativa em sua obra, adquirindo assim atributos entre a auto narrativa e a constituição de mitologias de influência medieval. Ao longo de alguns poucos anos, Priolli vivenciou a experiência carioca como um mergulho em seu universo interior e de ruptura de padrões sociais e afetivos.

Tal trajetória é interrompida no ano de 1972, quando a artista obtém uma bolsa de estudos do governo francês para estudar gravura na École de Beaux-Arts, onde permanece até 1974. Em Paris, Priolli inicia uma relação amorosa com a cantora e compositora Tuca, nome artístico de Valeniza Zagni da Silva (*1944 +1978), que perdura por quase cinco anos. Nesse período, Priolli colaborou com a musicista em 4 letras de músicas, que foram censuradas na ditadura militar[438], além da capa do disco "Drácula I love you" em 1974.

Ainda sobre a estadia de Priolli em Paris, a artista participa de uma individual da galeria AAA e de duas coletivas. Em concomitância à sua viagem de estudos à França, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, adquire para seu acervo uma das pinturas "psicodélicas" (em 1972), gerando com isso um convite para uma individual no ano de 1975 a pedido do então diretor do Pietro Maria Bardi.

---

[435] Empresa química francesa que elaborou campanhas publicitárias na área de moda a fim de divulgar sua produção de tecidos sintéticos.
https://www.rhodia.com.br/pt/company/sobre-o-grupo/a-rhodia-no-brasil/historia/index.html

[436] Priolli teve outras relações amorosas após essa separação conturbada, com quem teve dois filhos, Ronaldo e Eduardo. A artista inclusive casou-se novamente em 1999 com o artista João Magalhães com quem teve uma filha, Anna Priolli.

[437] No final da década de 60 e inicio de 70, Priolli tomou contato com as publicações do autor americano e guru Terence McKenna. Via esses livros, a jovem artista passou a estudar a contra-cultura e as práticas xamânicas, visando com isso estabelecer um processo de auto-conhecimento e de expansão da percepção. Como muitos de sua geração envolvidos com práticas de existência críticas aos conservadorismos vigentes, Priolli utilizou por três ocasiões o ácido LSD dentro dessas premissas, e foi durante o processo de "viagem" química, que durou 48hrs segundo seu relato, que a artista elaborou alguns de seus trabalhos pictóricos mais potentes.
Conversa telefônica em 12 de abril de 2018.

[438] HEREDIA, CECÍLIA RIQUINO. "A Caneta e a Tesoura: Dinâmicas e Vicissitudes da Censura Musical no Regime Militar (1964-1985)". In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História* –ANPUH-SP - Campinas, setembro, 2012.

Fig.110 – Capa do disco **Drácula I love you**, censura em 1974 e Fig.111 – Priolli e Tuca em Paris, s/data.

As obras expostas na individual do MASP são integrantes da série intitulada "Fantasia", série também exibida na individual da galeria francesa, e a qual obteve boa recepção crítica e mercadológica – Priolli narra que a galeria foi capaz de vender todas as suas pinturas, com exceção de três quadros os quais ela solicitou que não fossem postos no mercado por questões afetivas. O mesmo feito não ocorreu na mostra brasileira, tendo inclusive recebido críticas negativas e paternalista por parte da mídia, mescladas com as já clássicas misoginias que acompanham as "preocupações" formalistas e institucionais. Em curta nota, Klintowitz questiona a razão do Museu de Arte de São Paulo expor os trabalhos da artista:

> Jennette Priolli é mais uma jovem que pinta seus devaneios e os apresenta publicamente. Desta vez, no MASP... Poderíamos talvez até imagina-la: lânguida, estirada na velha "Voltaire" de marroquin escuro, lendo seu romance do Clube do Livro, com a cabecinha perdida em suspiros e sobressaltos. Mas cruel é a época. Pela sua exposição, é mais fácil imaginá-la num ambiente moderninho, muito acrílico, metal e almofadas, lendo "Medo de Voar". Contudo, entre tantas imaginações, não consigo pensar numa boa razão para que essa moça exponha suas pinturas. [439]

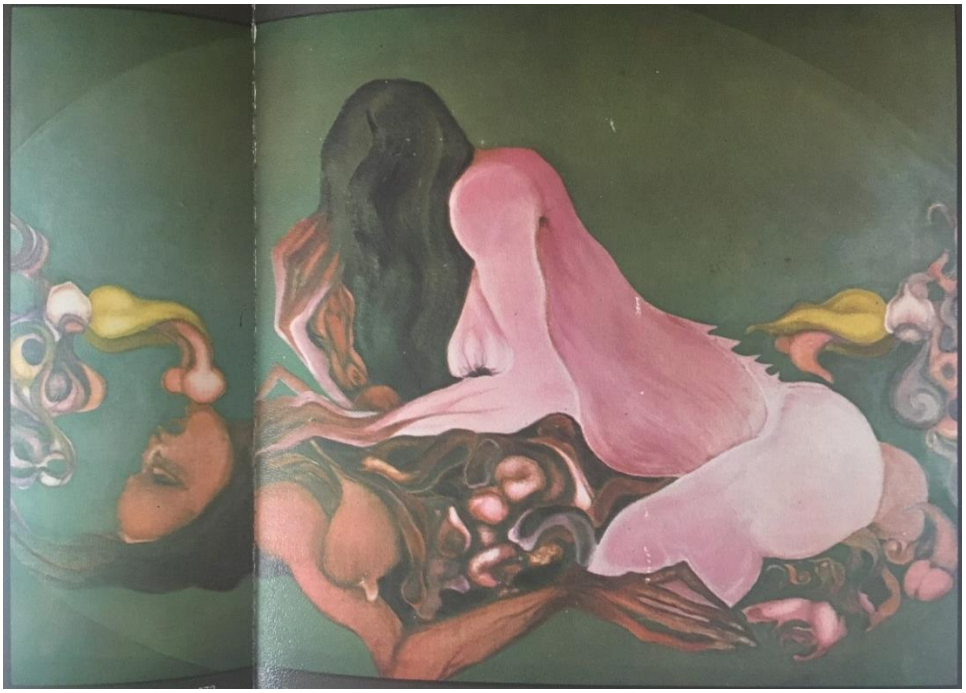


Fig.112 – Jeannette Priolli. **Avant tout, une scène d´amour**, 1972.

[439] KLINTOWITZ, Jacob. "Crítica". In: *O Estado de São Paulo*. 03 de setembro de 1975.

A crítica de Klintowitz evidencia o tipo de argumentação emitida para a desqualificação da produção de artistas mulheres. Ataca-se o sujeito, criando-se hipóteses de sua contingência mais próximas às fantasias eróticas do que ao cotidiano laboral de ateliê, ou mesmo colocando em xeque a seriedade das agentes criadoras via estereótipos femininos recorrentes no imaginário coletivo – sendo que no caso de Klintowitz como crítico, ocorre também uma oscilação de afetos em seus julgamentos estéticos, já que o mesmo defende trabalhos similares aos de Priolli, quando as artistas pertencem à seu círculo social de amizades, se considerarmos aqui o caso de Sonia von Brüschy que será comentado adiante.

Parte do preconceito crítico sintetizado por Klintowitz está relacionado com o tipo de imagética feminina que Priolli apresenta em seus trabalhos: "Mulheres muito magras, violentamente agressivas em seus membros azulados, olhos sanguinolentos, que exprimem espanto diante de ruídos que as cerca: pássaros, flores, rendas, vísceras." [440] Nessa descrição, em nada se vê o ideário de docilidade, submissão e fragilidade ao qual ainda percorria os desejos masculinos e os modelos de feminilidade propagados pela cultura do período. Na mesma nota vê-se o seguinte comentário: "Ninguém passa com tranquilidade diante de um quadro de Jeannette", e isso ocorre justamente por se tratarem de mulheres fatais, sexuais e imperativas de si, que povoam o imaginário masculino, mais próximas dos afetos de terror e medo do que de desejo e controle. Birman comenta sobre as figurações femininas negativas, delimitadas em uma polaridade de boas e más, ao analisar os escritos de Freud e os atravessamentos desses arquétipos no século XIX:

> Essas mulheres desviantes eram bastante bem definidas nas suas configurações sociais e morais. Existia uma verdadeira galeria de **mulheres perigosas** que foram bem delineadas pelo discurso da medicina de então. É dessa **cartografia do mal** que temos de nos aproximar agora, para apreendermos outras configurações do feminino no século XIX.
> Assim, pode-se registrar, na produção médica de então, a tentativa de descrever minuciosamente quatro modalidades de desvio moral da feminilidade. Com efeito, a **prostituição,** o **infanticídio,** a **ninfomania** e a **histerica** eram as figuras privilegiadas, no discurso médico, do desvio moral entre as mulheres.[441]
> Trata-se, pois, de figurações anômalas do feminino, na medida em que o que está basicamente em questão é sempre a **recusa da maternidade.**[442]

[440] Autor desconhecido. *O Globo*. Rio de Janeiro. 03 de dezembro de 1973.
[441] BIRMAN, Joel. *Op cit*, 2016, p. 75
[442] Idem, p. 77.

Fig.113 – Jeannette Priolli. **Les troix Oiseaux**, 1971.

É importante notar que a figura da ninfomaníaca[443], súcubo abjeto devidamente medicalizado, portanto controlado e já desprovido de risco para as almas masculinas, perpassa o imaginário de reação em torno da obra de Priolli, justamente por suas mulheres estarem mais próximas das figuras de "devoradoras de homens", do que de odaliscas lascivas mas submissas ao desejo masculino.

Assim, a obra de Priolli, e de certas artistas abordadas nesse capítulo, surpreendem pela coragem, mesmo que inconsciente, de elaboração desses desejos contidos e interditados socialmente.

Vale notar aqui também que a construção visceral dos corpos e tipos femininos elaborados por Priolli, difere fortemente do tipo de produção engendrada por artistas mulheres daquela época, o que reforça a surpresa e rechaço do meio na época, já que, apesar das latentes reviravoltas da estrutura social em vigor nas décadas de 60 e 70 no que tange os comportamentos sexuais e papéis sociais, o conservadorismo ainda permanecia sedimentado no imaginário coletivo e nas dinâmicas afetivas. Desse modo, não surpreende que a produção artística de cunho dito erótico em território nacional tenha sido realizada com maior intensidade de investigação por artistas homens, como Wesley Duke Lee[444], Claudio Tozzi[445], Antônio Dias, Hudinilson Jr.[446] e previamente Ismael Nery[447] e Di Cavalcanti[448] no período moderno, já que o processo de educação sexual para os sujeitos do sexo masculino é concentrado em uma vivência de externalização e experimentação, enquanto que a feminina opera na chave da contenção e vergonha.

---

[443] *Per ninfomania si intende un movimento sregolato delle fibre negli organi femminili. Questa malattia si distingue da tutte le altre, in quanto normalmente essa si cela sotto l'ingannevole apparenza di uno stato di quiete, mentre le altre investono l'organismo improvvisamente, estrinsecando quasi dal principio tutta la loro gravita. Accade che essa possieda già un carattere pericoloso allorché non solo non ci si è resi conto del suo progresso, ma neppure del suo inizio. Talvolta la malata che ne è colpita si trova con un piede nella tomba, senza sospettare il pericolo che corre. La ninfomania è come una serpe che inavvertitamente ella si è cresciuta in seno: si consideri fortunata colei che dimostra l'energia necessaria per sfuggire in tempo al crudele nemico che la vuole distruggere, prima che questi l'abbia mortalmente ferita. Talvolta questa malattia colpisce di sorpresa le fanciulle nubili, il cui cuore immaturo per l'amore ria espresso il suo favore per un giovanotto, di cui esse sì sono perdutamente innamorate e di cui non possono godere a causa di ostacoli insormontabili. Talaltra si vedono ragazze debosciate, che hanno vissuto nella sregolatezza di una vita voluttuosa, improvvisamente colpite da questo male, allorché un riposo forzato le tiene lontane dalle occasioni favorevoli alla loro fatale inclinazione. Neppure le donne sposate ne sono esenti, soprattutto quelle che sono unite in matrimonio a uomini dal temperamento debole, bisognosi di sobrietà nei piaceri, oppure a uomini freddi, poco sensibili alle delizie della carne.*
BIENVILLE, J.D.T. *La ninfomania ovvero il furore uterino*. Venezia: Marsilio, 1986, pp. 75-77

[444] Artista brasileiro nascido em 1931 ligado às praticas figurativas de vanguardano Brasil. Faleceu em 2010.

[445] Artista brasileiro nascido em 1944.

[446] Nascido em 1957, Hudinilson foi um artista conceitual e experimental da cena marginal de São Paulo. Faleceu em 2013.

[447] Artista modernista brasileiro nascido em 1900, com influência cubista e surrealista. Faleceu em 1934.

[448] Nascido em 1897, Di Cavalcanti foi um artista modernista brasileiro com trabalhos marcantes sobre os tipos ditos populares no país. Faleceu em 1976.

A série "Fantasia" em particular, chama a atenção pela ferocidade presente nas imagens que segue do uso das cores selecionadas na palheta, até os fundos de botânica ornamentativa e selvagem, mas principalmente nos tipos feminino ali representados. Tendo como base a estrutura corporal da própria artista (movimento esse comum se considerarmos certa dificuldade de acesso a modelos vivos por questões ou de ordem moral ou de ordem econômica, mas que também potencializa a relação de auto representação nessas obras), vê-se ali um corpo feminino de pele alva (na maior parte das vezes), esguio e com mãos e pés longilíneos, cabeleira farta e olhar penetrante, que se contorce sobre o próprio eixo como uma Maja espanhola ou mesmo uma Vênus renascentista – ou quando não em torção, se expande para o espectador em uma apoteose de arrebatamento.

Fig.114 – Jeannette Priolli. **Reflexion**, 1970

Fig.115 – Jeannette Priolli. **Entre Gatos**, 1971

E vale notar principalmente nessa série uma condição de afronta presente nas imagens. As mulheres ali representadas não se escondem pudicamente, mas encaram o público com olhos de possíveis animais devoradores, ou emanações de desejo pulsante que encontra seu ápice no eclodir de um corpo em potência de gozo.

A presença alegórica de animais nos cenários fantásticos retoma a tradição iconográfica de criação de metáforas via a articulação de símbolos, em condição de aportes morais e sociais. Dos índices de amor venéreo como o gato e os pássaros, passando pelas cobras e serpentes, e na vegetação exótica como equivalentes de órgãos sexuais e convites lascivos, as imagens de Priolli nesse período causam um misto de desconforto com fascínio, em sua capacidade de captura do olhar e de ativação de desejos reprimidos.

Nesses desenhos e pinturas, existe uma mescla formal do grotesco barroco encontrado nos *rocailles*, com um surrealismo tardio embebido pelas investiduras da contracultura, e seja na representação dos corpos femininos e demais entidades místicas, seja nos ambientes de fundo onírico. As angulações dos membros corpóreos e sua gestualidade, em simultâneo atraem eroticamente o observador, mas também o repele por sua aura fantástica. São seres híbridos entre mulher e um fantástico demoníaco[449], e onde o corpo feminino, próximo às iconografias medievais fantásticas de Bosch, opera como ícone de enaltecimento do desejo e do gozo.

Em Priolli, as mulheres não são Vênus receptivas, virgens dóceis ou mesmo madonas submissas, como comumente são representadas na iconografia ocidental cristã – uma reverberação de seus papéis sociais no patriarcado. O feminino aqui se manifesta pelo conjuramento de figuras arquetípicas ligadas à fúria, à ameaça, ao mistério e horror da mulher livre, ou seja, aquilo que desestabiliza e apavora o patriarcal, o misógino, e que afirma sua individualidade. Laura Malosetti comenta, sobre as figuras femininas venosas:

> A *femme fatale* muitas vezes tomou a aparência de seus ancestrais (Salomé, Pandora, Judith, incluindo Eva), que contém o fascínio e terror que as novas mulheres, modernas e independente, exerciam sobre os homens de seu tempo. Nietzsche às considerou brinquedos perigosos: um resumo das duas maiores paixões do sexo masculino, diversão e perigo. Mas era mais difundido um discurso trágico, incorporado no pior dos medos masculinos da *femme fatale*: impotência e morte. Falou-se muitas vezes da misoginia sobre estas de fim de século, mas é fácil advertir também sobre elas, a fascinação que exerceram essas mulheres modernas ... A mulher fatal*, la belle dame sans merci*, emergiu como a personificação do medo que causou a mulher moderna emancipada, mas também como o descobrimento de um novo erotismo para imaginar que, novamente, artistas, publicitários, poetas e ensaístas recorreram ao canteiro do repertório simbólico antigo.[450]

---

[449] *O demônio simboliza uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irredutível aos argumentos. Autoriza, mesmo, a violar as regras da razão em nome de uma luz transcendente, que é não só da ordem do conhecimento, mas também da ordem do destino.*
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, p. 329

[450] *La mujer fatal tomó a menudo la fisonomía de sus antiguas antepasadas (Salomé, Pandora, Judith, Eva entre ellas), encarnando la fascinación y el terror que las nuevas mujeres, modernas, independientes, ejercieron sobre*

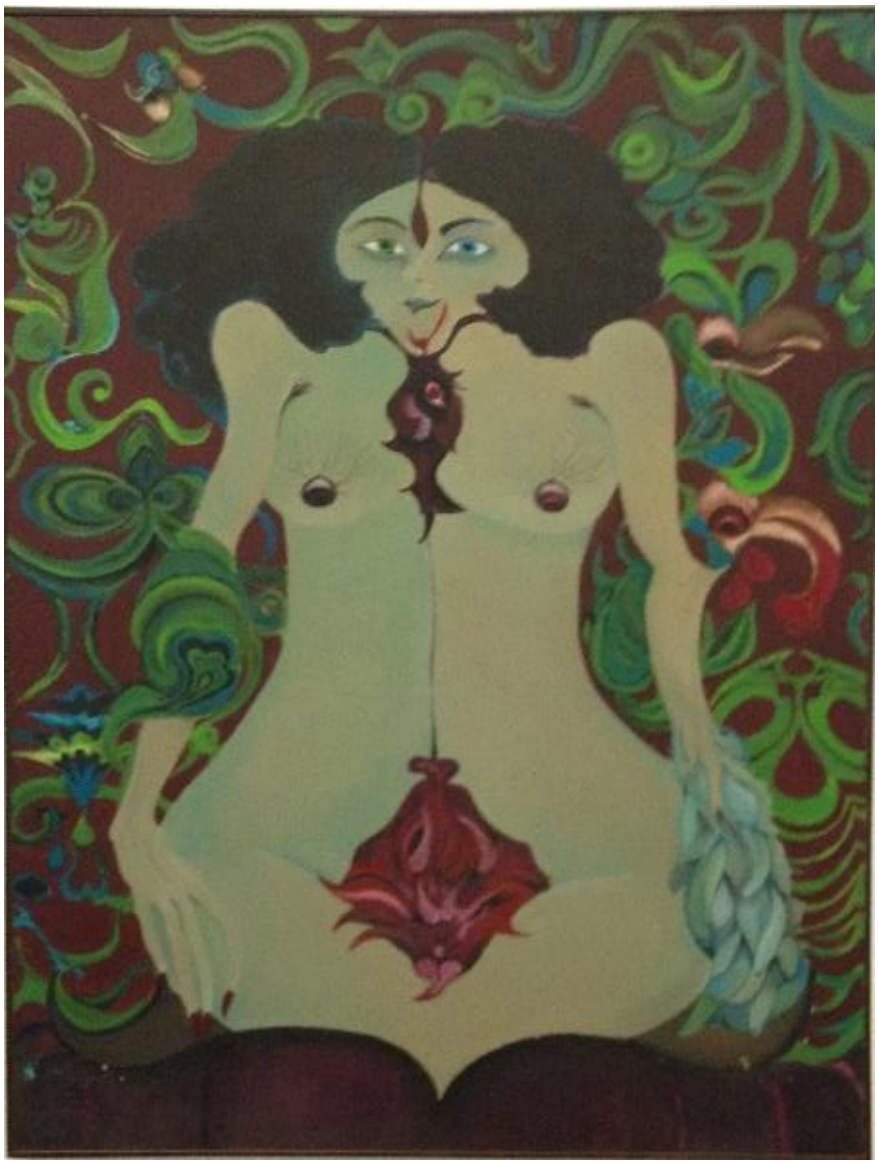


Fig.116 – Jeannette Priolli. **Nu Feminino**, 1974.

A ausência de indices de misericórdia, acolhimento e demais afetos maternais na obra de Priolli é o ponto de discórdia para um olhar crítico formado e sedimentado dentro dos estereótipos de uma feminilidade passiva e frágil – pois não há, absolutamente, passividade e inércia nessas imagens, como se verá em outras investiduras de artistas mulheres nesse capítulo no campo do erótico. As mulheres na obra de juventude de Priolli são agentes ativos de seus desejos, protagonistas de suas narrativas, que exibem-se em seu mistério,

---

los hombres de su tiempo. Nietzsche las consideró juguetes peligrosos: el resumen de las dos máximas pasiones masculinas, la diversión y el peligro. Pero fue más difundido un discurso trágico que encarnó en la tipología de la mujer fatal los peores miedos masculinos: la impotencia y la muerte. Se ha hablado con frecuencia de misoginia en relación con estas representaciones finiseculares, pero es fácil advertir también en ellas la fascinación que ejercieron aquellas mujeres modernas… La mujer fatal, la belle dame sans merci, surgió como la encarnación del miedo que provocaba la mujer moderna, emancipada, pero también como descubrimiento de un nuevo erotismo para imaginar el cual, una vez más, los artistas, los publicistas, los poetas y ensayistas recurrieron a la cantera del repertorio simbólico antiguo.

MALOSETTI, Laura Costa. "Cartografías del deseo". In: *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA*)**.** No 7, Segundo semestre de 2015, pp. 07.

agressividade, voracidade e desejo, próximas assim das figuras míticas de Leonora Carrington e Remedios Varo, onde mulheres fantásticas efetuam e estão imersas em processos de referência alquímica e passional, também em uma condição hibrida de uma corporialidade fêmea e bestial.

Fig.117 – Vista da exposição permanente do acervo de obras do MASP-SP, 1971.

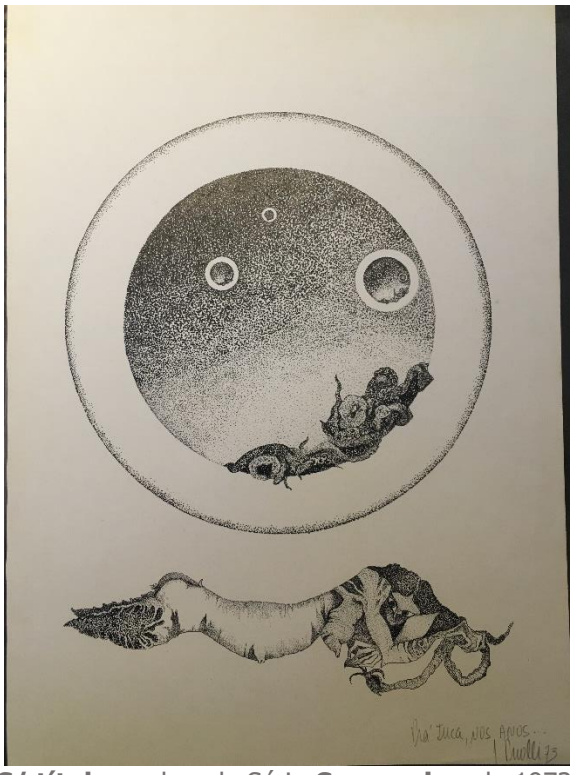


Fig.118 – Jeannette Priolli. **S/título** e Fig.119 – **S/ título**, ambas da Série **Carnavais** e de 1973.

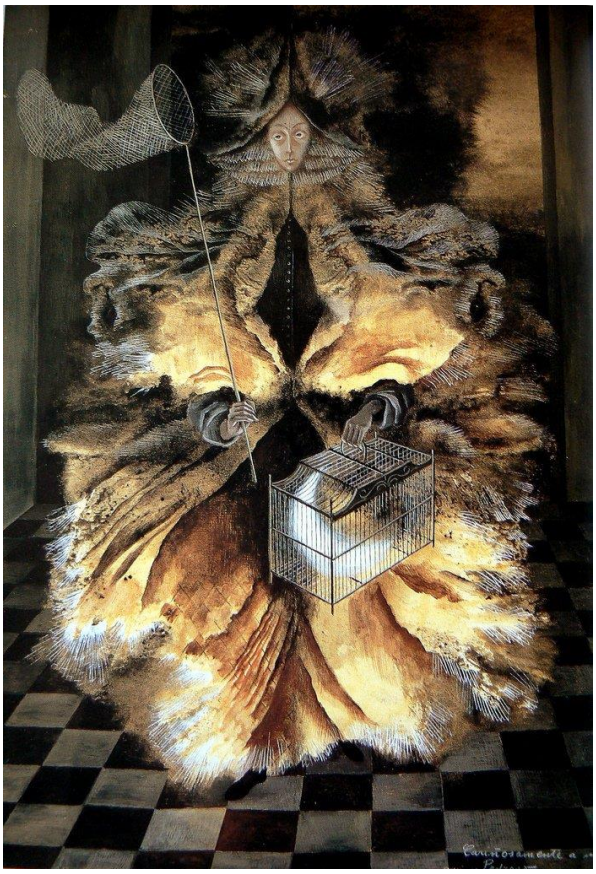


Fig.120 – Remedios Varo. **The Star Catcher**, 1956 e Fig.121 – Leonora Carrington. **Semaine**, 1956.

Nessa mesma linha alegórica de *femmes fatales*, seguem os desenhos e colagens de Sonia von Brüscky (*1951) em seu início da carreira. Carioca, mas radicada em São Paulo, e também com certo trânsito em território europeu, von Brüschy fez uso do corpo feminino em parábolas erótico-mórbidas de composições cenográficas e alegóricas, que discorrem sobre as violências sedimentadas no imaginário erótico – mas diferente das mulheres de Priolli, as figuras de von Brusky não são eroticamente ameaçadoras, mas mártires de um *mis-em-scène* voyeurístico.

De família oriunda de Santa Catarina e Minas Gerais, e mais velha de três meninas, von Brüsky foi integrante de uma juventude feminina carioca letrada, incentivada pelos pais e demais parentes a participar de atividades culturais e a se estabelecer profissionalmente não obstante sua condição civil – era essa uma das cláusulas de concordância da autorização familiar em seu primeiro casamento em 1966[451], ou seja, a finalização da graduação em psicologia pela PUC-RJ, em concomitância à seus estudos artísticos nas aulas de Ivan Serpa iniciados no ano de 1967 pelos ateliês livres do MAM-RJ.

[451] O primeiro casamento de von Brürschy terminou em 1973 após sucessivas traições e desacordos relacionados à sua trajetória profissional. Então desquitada, a artista narra um assédio considerável (*Todo lugar que eu ia, eu era cantada*!), até o encontro com seu atual marido, José Roberto Teixeira Leite, com quem se muda para São Paulo.
Dados coletados da entrevista concedia a autora em 25 de outubro de 2017. Material inédito.

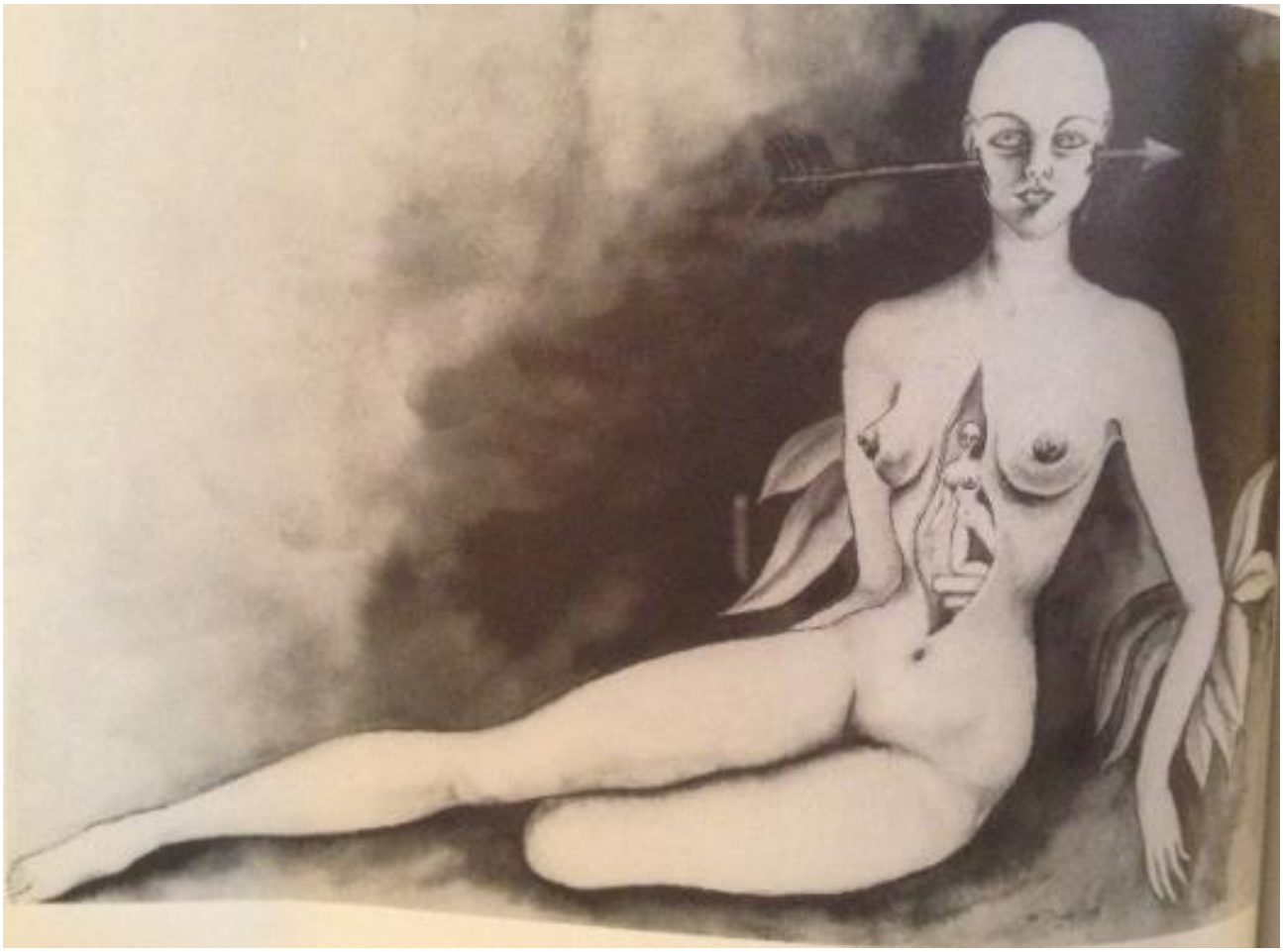


Fig.122 – Sonia von Bruschy. **Sem título**, 1969.

Existem nesses trabalhos iniciais de von Brüsky, que são em sua maioria desenhos que posteriormente se desdobraram para pinturas, a constituição de um ciclo narrativo fantástico (ainda que irregular) de flagelação feminina, onde forças invisíveis e desconhecidas efetuam uma subjugação dos corpos esguios e esquálidos aos moldes da Paixão cristã, das torturas da inquisição e mais recentemente no período moderno, das investigações médicas de dissecação.

Representações de mulheres quase cadavéricas, desprovidas de cabelos e pelos pubianos, mas com feridas, cortes e fendas nos dorsos e ventres que expõem fissuras vaginais assépticas (ou seja, sem sangue, miolos ou demais secreções que possam afrontar a cenografia da metáfora, e que encontram suporte no asséptico fundo branco dos papéis e telas), são ali postas pela artista em condição de corpos violados por uma violência generalizada. Amarrações, traspassamentos e crucificações são então índices de uma iconografia já clássica de sofrimento, que pivoteiam sua crítica entre as torturas do regime ditatorial e as mazelas das violências de gênero, e seja nas referências ao martírio executado nas estações da paixão de Jesus, seja em um reencenamento neoclássico do "Rapto das Sabidas".

O referencial clássico de figuras femininas martirizadas também segue pela citação compositiva às gravuras populares europeias de larga circulação em publicações sobre os julgamentos do período da inquisição, e que abundam tratados históricos e investigações políticas do século XVIII, tendo seu ápice no manual de caça às Bruxas de Heinrich Kramer e James Sprenger, "Malleus Malleficarum".

Assim, os desenhos e telas de von Brüsky acabam por aproximar-se muito mais dos martírios femininos nos julgamentos de bruxaria, do que do flagelo de Jesus pelas vias de Jerusalém, isso devido à exclusiva presença de corpos feminino e pontuais híbridos demoníacos (portanto andrógenos ou assexuados). Peccinini assegura tal análise no seguinte fragmento:

> A série de desenhos é o campo de projeção do eu feminino da artista, que enfoca as mil facetas da figura feminina universal. Trabalhados a bico de pena, a sequência desses trabalhos marca incontestavelmente a maestria e o domínio deste meio pela artista. É um ponto alto de sua trajetória: Sonia desce aos círculos infernais de Dante, de sofrimentos, fantasias, terrores e mutações demoníacas. Cria uma outra humanidade feminina descarnada, despojada de cabelos, retalhadas as carnes, submetida aos instrumentos de tortura. Escravizadas e mutiladas, estas mulheres são símbolos de um período de sofrimento pessoal e de todos os horrores a que as mulheres foram submetidas em guerras e repressões políticas. [452]

A presença de uma entidade anônima e informe que controla, vigia e posteriormente subjuga o feminino na obra de von Brüsky (e tudo aquilo que remete à ideia de fragilidade, como crianças), já mostra evidencias de atuação logo nas primeiras peças e estudos, como nas colagens de recortes de revistas onde um fundo tramado de olhos (ainda que femininos) a tudo envolve, ou melhor, engole, já que a paisagem lembra uma areia movediça prestes a sugar o restante da composição – no caso, três figuras infantis em uma, sendo duas de meninas que parecem brincar em meio a esse campo de olhos, e um menino amuado em outra.

[452] PECCININI, Daisy. "Objetos, trecos, coisas, desenhos e amarelinhas: recortes do mundo de Sonia Von Brusky (1967-1975) ". In: *Catálogo de exposição Sonia Von Brusky*. MAB FAAP 1994, p. 02, e PECCININI, Daisy. "Introdução". In: *Recortes do mundo de Sonia von Brüschy***.** São Paulo: Espade, 1996, s/paginação.

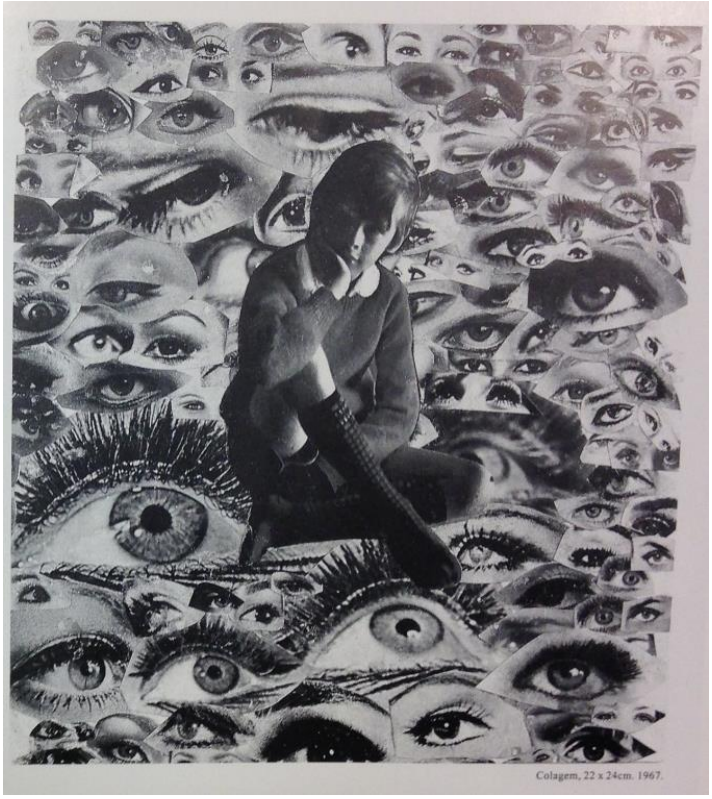


Fig.123 – Sonia von Bruschy. **Colagem** e Fig.124 – **Colagem**, ambas de 1967

Fig.125 – Grete Stern. **Sonho n. 09: S/Título** e Fig.126 – **Sonho n. 14: Angústia**, ambas de 1949

Assim como em Gutmacher, fica evidente nesses trabalhos de juventude de von Brüschy a reverberação das colagens de Grete Stern para a revista argentina "Idilio", onde há um protagonismo feminino em um cenário surrealista de atravessamentos patriarcais, constituído pela sobreposição de figuras recortadas de fotografias e impressões gráficas, e que são resultado das leituras de Stern dos relatos das leitoras na publicação com ênfase psicanalítica.

Nessas primeiras colagens de von Brüscky na época de estudos com Serpa, é possível verificar certa ambivalência do feminino enquanto categoria abstrata de identificação, já que ele é tanto o objeto observado quanto o observador – tal paradoxo permite uma relação crítica novamente com a ideia do feminino como mascarada segundo Rivière, já que os procedimentos de constituição da subjetividade feminina, via a psicanalista, não perpassa um ponto de origem primordial como referencial primeiro da feminilidade, mas apresenta-se como um jogo dialético de formação e negociação dos códigos do gênero, um modo de subversão simbólica para que as fêmeas da espécie consigam lidar com a instauração universal de poder do falo.

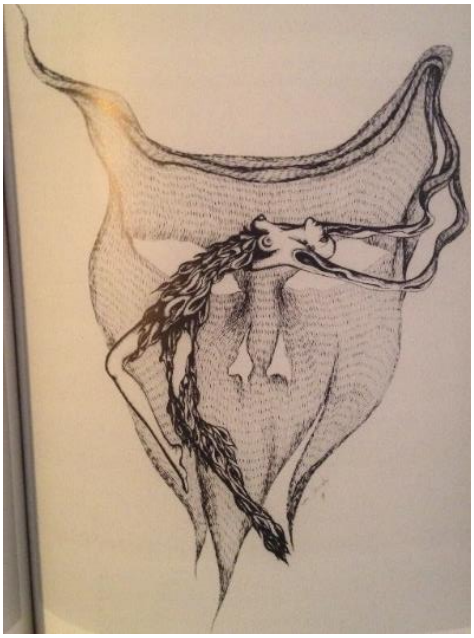
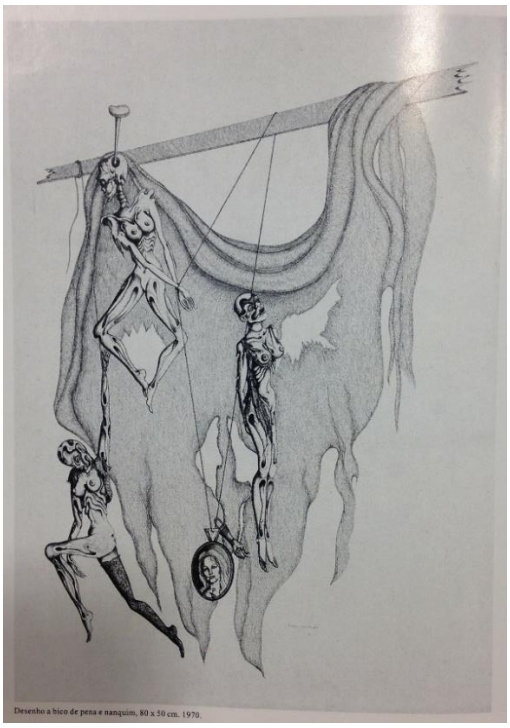


Fig.127 –**S/Título**, 1969 e Fig.128 – **Crucificação**, 1970.



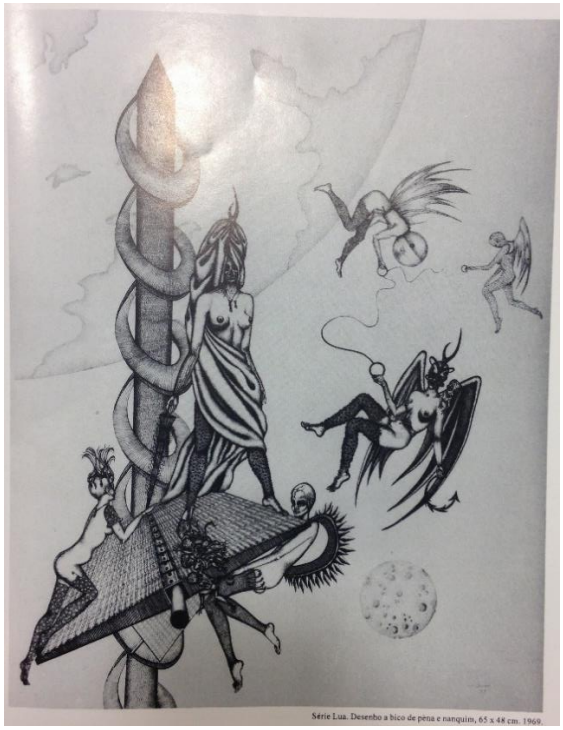


Fig.129 – Sonia von Bruschy. **Auto-retrato**, 1970 e Fig.130 – **série Lua**, 1969.

Mas retomando o fio argumentativo sobre a questão erótica, interessam aqui os corpos femininos de von Brüsky exibidos ora como carcaças de animais, troféus de uma caça predatória do patriarcado, ora como simulacros vazios dessa mesma feminilidade performatizada, simulada, fictícia, e, portanto, ali postos como sintoma de desajuste dos Desejos. Esses corpos magros, lânguidos, feridos e dilacerados por brutalidades de caráter medieval, mas também híbridos de seres fantásticos, são primeiro indiciados como representações de denúncia ao contexto de tortura do regime ditatorial[453] – no entanto, vale indagar o porquê serem exclusivamente corpos femininos nessas representações, e não masculinos. A opção de von Brüsky pelo uso de manequins de vitrine comerciais como modelos agigantados dos bonecos de madeira para estudo anatômico não é uma justificativa suficiente para a prevalência estrita dessas figuras de mulheres simuladas e esquartejadas – há manequins masculinos também, os quais serviriam para essas parábolas de enaltecimento sadomasoquista e martirização.

Ocorre que é mais "confortável" estabelecer uma leitura generalizante das violências de Estado, do que especificar os casos de feminicídio e demais agressões de gênero que povoam o cotidiano – e seja pelo tabu de discussão do tema, seja pela resistência da crítica em acessar tais tópicos de ênfase feminista. Vide novamente a crítica de Klintowitz, ao comentar a produção de von Brüsky, e que faz questão de frisar no título o suposto afastamento da artista da "ideologia de libertação feminina", evidenciando com isso seu desconforto e resistência à tais questões:

> Eu conheci o início do trabalho de Sônia Von Brüsky e não simpatizava com ele. A artista estava excessivamente preocupada com a ideologia da libertação feminina e, no seu trabalho, a forma era sempre inferior ás ideias sociais. Não era um caso especial na arte brasileira, onde todos os anos surgem novos artistas cujas ideias são mais interessantes que a obra realizada. Coloquei seu trabalho em prudente expectativa... A primeira evidencia dessa exposição é a artista ter evoluído para uma preocupação formal e ter conquistado maior maturidade artística. Hoje, as formas adquiriram vida própria na sua arte e se organizaram no sentido de uma evolução, buscando elaborar uma dinâmica pessoal.[454]

Para Klintowitz, que desqualificara prontamente as "mulheres venais" de Priolli, as carcaças femininas de von Brüsky, que antes lhe causavam certo ruído e incomodo, são agora aceitáveis pois não mais ilustram uma "questão social", mas por obedecerem um suposto operativo de investigação formal – mais um já clássico argumento de desmerecimento das problematizações feministas no sistema das artes.

---

[453] Entrevista concedia a autora em 25 de outubro de 2017. Material inédito.
[454] KLINTOWITZ, Jacob. 'As ideias plásticas de Sônia, uma ex-feminista". In: *Jornal da Tarde.* Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1975.

No entanto, escapa à análise crítica de Klintowitz que o afastamento de von Brüscky das alegorias de violência em direção aos estudos supostamente formais dos desenhos e pinturas dos corpos femininos, acabam por se aproximar das investiduras eróticas nesses corpos em uma lógica compositiva próxima aos desenhos do surrealista alemão Hans Bellmer, onde corpos femininos pulsam, torcem e se retorcem sobre o próprio eixo, desmembram-se e se deslocam anatomicamente a ponto de se transmutarem em uma massa pulsante, onde o núcleo dos espasmos de Desejos são os orifícios de penetração e expelição.

Fig.131 – Sonia von Brusky. **S/Título**, 1975 e Fig.132 – Hans Bellmer. **La Cephalapode Double**, 1965.

Fig. 133 – Sonia von Bruschy. **S/Título**, 1975.

Em Von Brüsky os corpos femininos não operam na mesma chave de pulsão incontrolável do gozo como em Bellmer, em um orgasmo animalesco e de perda da identidade, mas existe uma convergência formal que aporta em outras paradas reflexivas – a torção dos corpos femininos nos desenhos da artista durante a década de 70, juntamente a sua construção formal a partir de listras e fragmentação de membros erotizados pela cultura, similar à alguns desenhos e pinturas da Vasarely, reforçam a condição de simulação e camuflagem do desejo/gozo feminino para o olhar do observador. Indaga-se que o que ali pulsa – efetivamente pulsa, ou é resultado de um jogo compositivo ilusionístico? O observador masculino é capaz de acessar o gozo feminino em sua condição de sinal/sintoma?

A resposta para tais indagações perpassa um tormento secular para o masculino, de incerteza e mistério quanto à natureza e Desejo do, e no, feminino. É possível tomar como índice icônico desse conflito de investigação sobre o feminino a "dança" efetuada entre as histéricas e seus médicos. Didi-Huberman sintetiza tal jogo de avanços, recuos, capturas e dissimulações ao discorrer sobre a "invenção" da histeria pela medicina ocidental nos idos finais do século XIX. Doença misteriosa e ágil a ponto de ser capaz de "desviar" de todas as tentativas de classificação médica da época, restou aos doutores do período a hipótese de sua falsidade, de sua teatralização por parte das pacientes mulheres, as quais ofereciam uma suposta teatralização física das enfermidades em detrimento de uma aprovação erótica dos articuladores de discurso naquela contingência, os médicos. Didi-Huberman elucubra a partir do "criador" da histeria, Charcot:

> ... se existe uma fronteira entre clínica e experimentação, bem, certamente Charcot a terá transgredido, e com frequência: obscurecendo-as. Haverá quem continue a dizer: a culpa não era dele, mas das doenças – neuroses! – com as quais lidava, essa doenças que, justamente, "fazem experimentos" com o corpo a serviço de uma "ideia fixa", como se costumava dizer. Será então que o olhar clínico", tal como praticado por Charcot, foi como que forçado por seu objeto a não ser expurgado de toda intervenção experimental? Não teria havido uma contribuição de Charcot?
> ...
> Avaro na fala, mas tão eficaz que parece, em retrospectiva, ter sido o grande diretor teatral dos sintomas, os quais, em contrapartida, falavam com ele por si mesmos! E nessa dramaturgia silenciosa *o sintoma se tornava sinal*: ao que parece, bastava Charcot "ordenar um movimento ao doente", ou fazer vir para seu lado um segundo e um terceiro enfermos, para que, na mesma hora, a visibilidade da *convocação* dos pacientes se transfigurasse numa visibilidade de explicação. Num sinal. [455]

E em outro trecho mais adiante, Didi-Huberman discorre sobre as relações dúbias entre os sinais "demandados" e "emitidos" dentro da prática clínica de Charcot, e a dimensão erótica ali envolvida:

> Viveria no risco a medicina da histeria? No risco de uma *sedução?*

[455] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière.* Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015, p. 45

> Sedução, sim. No inferno da Salpêtrière, as histéricas não paravam de *piscar os olhos* para seus médicos. Era uma espécie de lei do gênero, não apenas a lei da fantasia histérica (desejo de cativar), mas também a lei de toda a própria instituição asilar. Eu diria que esta possuía uma estrutura de *chantagem:* de fato, era preciso que cada histérica *desse mostras,* e com regularidade, de seu "caráter histérico" ortodoxo (amor pelas cores, "leviandade", êxtases eróticos, etc.), para não ser transferida para o "setor" duríssimo das simples "alienadas" ditas incuráveis...
> Para as histéricas, portanto, seduzir consistia em confirmar e tranquilizar cada vez mais os médicos quanto a seu conceito de Histeria. Seduzir era também, inversamente, uma tecnologia de domínio científico, na qual todos contribuíram (com uma energia enorme) para a própria despossessão de fala e de corpo. Seduzir talvez fosse, para a histérica, levar o mestre pelo beiço – mas leva-lo até onde, senão a ser cada vez um pouco mais mestre? Logo, por uma estranha inversão, seduzir era, para a histérica, uma violência cada vez mais cruel a praticar contra si mesma, contra a própria identidade, já tão infeliz.
> Assim, a Salpêtrière, a histeria já não devia para de *se agravar*, cada vez mais demonstrativa, carregada nas tintas, sempre mais submetida a roteiros (mais ou menos até a morte de Charcot). Prevalecia uma espécie de fantasia masoquista, conforme seu *traço demonstrativo* (fazer-se ver sofrer) e conforme seu caráter eminente de *pacto*, e também de conivência.
> "(Conivência, de *connivere*, significa, ao mesmo tempo, eu pisco o olho, dou uma piscadela, fecho os olhos)"
> E essa conivência, apesar de forçada, era uma relação quase amorosa, porque *a sedução se operava*, era até um motor (embora "ilusório") eficiente, eficaz, de toda a operação. [456]

Seguindo as premissas poéticas de Didi-Huberman sobre a invenção da histeria e sua condição de "negociação sedutora" entre médicos e enfermas, o feminino então se manifestava ali pelas margens da opressão da clínica, a partir de um jogo de veladura, desvio e performatização de sinais – um pastiche de Desejo[457], ou seja, a retomada, imitação e ressignificação de um índice, signo ou sinal, mas o qual não correspondente também à uma convergência de essências, um ponto inicial, primeiro, de origem das referências. Tomemos as investigações de Linda Hutcheon como esclarecimento dessa questão:

> Será o *pastiche* mais sério e respeitoso do que a paródia...? Ou isso só seria verdade se o conceito de paródia utilizado insistisse no ridículo na sua descrição? Dado que a minha definição permite um amplo alcance de *ethos,* não me parece possível distinguir a paródia do *pastiche,* nestes termos. Todavia, parece-me que a paródia procura de facto a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o *pastiche* opera mais por semelhança e correspondência... a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo...
> O *pastiche* tem geralmente de permanecer dentro do mesmo género que o seu modelo, ao passo que a paródia permite a adaptação... O *pastiche* será com frequência uma imitação, não de um único texto... mas das possibilidades infinitas de textos... Mas, mais uma vez, é mais a semelhança que a diferença que caracteriza a relação entre os dois estilos. A paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *cliché.* No *pastiche* e no *cliché,* pode dizer-se que a diferença se reduz à semelhança. Isto não quer dizer que uma paródia não possa conter (ou utilizar para fins paródicos) um *pastiche...* Tanto a paródia como o *pastiche* não só são imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. Ambos são empréstimos confessados. Aqui reside a distinção mais óbvia entre a paródia e o plagiarismo. Ao imprimir, na sua própria forma, a do texto que parodia, uma paródia pode facilitar a tarefa interpretativa do descodificador. Não haveria necessidade na literatura, por exemplo, de recorrer à «estilometria», à análise estatística do estilo, para determinar a autoria.[458]

---

[456] DIDI-HUBERMAN, Georges. Op cit, pp. 234,235.

[457] A prática do pastiche na concepção de Jameson seria "o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta"
JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Guasco. São Paulo: Ática, 1997. p.44.

[458] HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinamento das formas de arte no século XX.* Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1985, pp. 55-56

Pastiche, paródia[459], alusão, clichê, simulação, imitação e citação (e a ironia em certa medida, o plágio como ação extremada e desprovida de caráter no gesto de "empréstimo" de argumentos e formas) são então termos de convergência entre as práticas de performatização dos gêneros e Desejos, operativos do fluxo de intensidades que atravessam corpos e suas subjetivações, e o mundo das artes em seu âmbito contemporâneo, no que concerne suas metodologias referenciais e hermetismo do sistema.

É a partir dessa concepção de dissimulação do gozo, de mascarada do Desejo, que a obra de Vilma Pasqualini (*1930 +2012) se mostra como índice da figura da mulher como um pastiche da feminilidade.

Natural do Rio de Janeiro e com formação pela ENBA em 1949, além de cursos de gravura pelo MAM-RJ e de crítica de arte pelo MNBA, Pasqualini atuou como pintora com boa receptividade pelo mercado[460], mas sua principal forma de renda fora a ilustração para revistas populares e de obras literárias pelas editoras Expressão e Cultura e Nova Fronteira, além do Jornal do Brasil e a Revista Esso, já que sua formação incluía os estudos de artes gráficas e propaganda, respectivamente pelo SENAI e ABP, e posteriormente gravura pelo Pratt Graphics Center em Nova York – vale notar também sua atuação estratégica como professora universitária pela UFJF entre 1971 e 1978 na criação do curso de Desenho e Plástica da instituição.

O casamento curto realizado no ano de 1950 (durou um mês) gerou uma filha, Maria Vilma Pasqualini, e a percepção de que seu Desejo de autonomia não perpassaria os afetos aos moldes tradicionais da época. Em dois trechos de entrevista concedida ao crítico e jornalista Olívio Tavares de Araújo, Pasqualini assevera:

> "Nunca amei ninguém, acho. Ninguém jamais me despertou uma paixão"...
> "Casei porque era o normal para uma moça da minha idade. Foi um tempo de festa, de colorido – não cheguei nem a pensar". Em 1957, em sua terceira explosão de liberdade (a segunda foi o desquite), viajou para Nova York: "Não fui para pintar, mas sim para viver".
> De 1959 até 1961 Vilma morou na Europa, sobretudo em Paris. Em 1962, finalmente, de volta ao Brasil, começou a produzir. Pintou seus primeiros trabalhos da fase adulta numa só arrancada (o que lhe é habitual), especialmente para a Bienal de São Paulo.[461]

---

[459] *A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plagiarismo, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O ethos desse acto de repetição pode variar, mas o seu «alvo» é sempre intramural neste sentido. Como pode então chegar a confundir-se a paródia com a sátira, que é extramural (social, moral) no seu objetivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correcção? É que a confusão existe, sem a menor dúvida. A paródia tem sido implícita ou explicitamente 'tida como uma forma de sátira por muitos teóricos... Para alguns, esta é uma forma de não limitar a paródia a um contexto estético, de a abrir a dimensões sociais e morais... Muito embora simpatize com a tentativa, dois capítulos seguintes (quarto e sexto) centrar-se-ão na complexidade desta questão. Chamar apenas sátira à paródia parece excessivamente simples, como forma instantânea de dar à paródia uma função social.*
HUTCHESON, Linda. Op cit, p. 61.

[460] Conversa com Maria Vilma Pasqualini, filha da artista, em 02 de abril de 2016.

[461] ARAÚJO, Olívio Tavares. "O filão erótico". In: *Revista Veja*. 16 de junho de 1976, p. 108.

Nesses dois fragmentos pincelados pelo jornalista, vê-se o destaque para uma subjetividade imperativa quanto aos seus anseios e vontades (sujeito desejante) – característica essa tradicionalmente não fomentada pelo maquinário de subjetivação feminina em voga, e que encontrou a possibilidade de manifestação na vivência de Pasqualini, não apenas devido à articulação e insistência profissional da artista para obter meios de sobrevivência, mas também pelo apoio afetivo e estratégico de seus pais, os quais escoraram por anos a fio as escolhas pessoais e profissionais de Vilma[462].

O pastiche do desejo feminino nas obras de Pasqualini é coberto por açúcar! Tal assertiva, se num primeiro momento pode soar desqualificatória, principalmente em relação às artistas já aqui comentadas nessa tese, indica na verdade uma relação formal específica no processo de captação e representação do desejo. A lascívia soturna, visceral, andrógina e venérea que de um modo ou outro está presente em Priolli e von Brüschy, adquire em Pasqualini ares de docilidade – mas dissimulada. Tal concepção interpretativa já fora pontuada na reportagem de Araújo, produzida devido ao destaque da artista na obtenção de um prêmio de viagem ao estrangeiro em 1976 no Salão de Arte Moderna. O jornalista afirma que "*as resenhas publicadas pela imprensa chamavam a atenção para suas intrigantes mulheres, provocantes, falsamente adocicadas, segurando no colo ambíguos animaizinhos de estimação*"[463].

A figura feminina em Pasqualini é um imperativo, não tanto por seu lugar já sedimentado nos cânones da história da arte, a ponto de se tornar um clichê temático, mas principalmente por se tratar de um signo já integrado ao imaginário coletivo com potencial de autoreferencialidade[464] – em um catalogo expositivo a artista afirma que "nas constantes reformulações da figura, procuro enfocar a síntese do comportamento no seu condicionamento físico as angústias ou a sensação de ser livre, deprimem ou sensualizam o corpo. A imagem é a mulher porque ela polariza as situações em todos os tempos.[465]

As primeiras telas de Pasqualini a circularem no meio expositivo carioca, pertencentes aos anos de 1964 e 1965 trazem corpos rotundos e volumosos, de tonalidades

---

[462] Em conversa durante a visita ao estúdio fechado da finada artista no dia 18 de junho de 2016, sua filha, Maria Vilma Pasqualini, ressaltou que apesar da tenra idade, lembrava-se da presença constante de seus avós em seu cotidiano, e um constante apoio financeiro e emocional à sua mãe para a viabilização de sua carreira, ainda mais após o desquite, mas de modo mais intenso, após a deterioração da saúde de Pasqualini, devido à uma elefantiàse que prejudicava sua locomoção e bem-estar.

[463] ARAÚJO, Olívio Tavares. Op cit.

[464] *Cumplicidade – Talvez seja possível ver, em sua obra, uma intenção simbólica de denúncia da condição feminina ao mesmo tempo que o exorcismo de demônios pessoais.*
Idem.

[465] PASQUALINI, Vilma. *Pinturas Vilma Pasqualini. Solo espaço de arte*. Folder de exposição. 1986, s/ paginação.

de terracota onde se destacam na pele de impregnação impressionista das personagens um "corar", um "enrubescer" paródico de vergonhas – e diz-se aqui paródico justamente por tais figuras apresentarem em seus corpos posturas expansivas, até mesmo com ares confortáveis em sua nudez caricata. Há nessa primeira fase de Pasqualini um vínculo modernista na disposição dos elementos sobre as telas, pois o material empregado pela artista, uma mistura de tinta a óleo com areia, que fornece às superfícies uma materialidade "suja", de ênfase ancestral, vem de diálogo próximo às experimentações da vanguarda figurativa de origem francesa, como a dita *Art Brut* de Jean Dubuffet – mais especificadamente, a série "Corps des dames" do início da década de 1950.

Mesmo nas correlações formais dos corpos femininos da artista com a produção local mostrarem-se mais pontuais, mesmo mais "discretos" em sua exibição lasciva do que as mulheres de Ismael Nery, Dalí e Vicente do Rego Monteiro, referencias evidentes nas telas de Pasqualini, a parresía pictórica de representação de um corpo erótico de autoria feminina suplanta a larga presença de tais imagens advindas do agenciamento masculino.

Fig. 134 – Vilma Pasqualini. **Corpo de Mulher**, 1963

Fig. 135 – Jean Dubuffet. **Corps de Dame**, 1950

Fig. 136 – Vilma Pasqualini. **Instantâneo**, 1963.

As mãos elevadas da mulata nua e com indicativo de vaidades devido aos brincos de contas e à rosa elevada na mão direita da tela de 1963, traz uma carnalidade dúbia entre o calor cromático da composição e um ruído de grotesco no corpo devido às pinceladas rasgadas e às linhas trêmulas que salientam o ventre e os seios – o mesmo se sucedendo, com ares mais comportados, ao retrato de duas meninas brancas, uma loira e outra ruiva, faltando na composição apenas o braço esticado que toca o seio da "irmã" de cena, como em "Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs" de 1594.

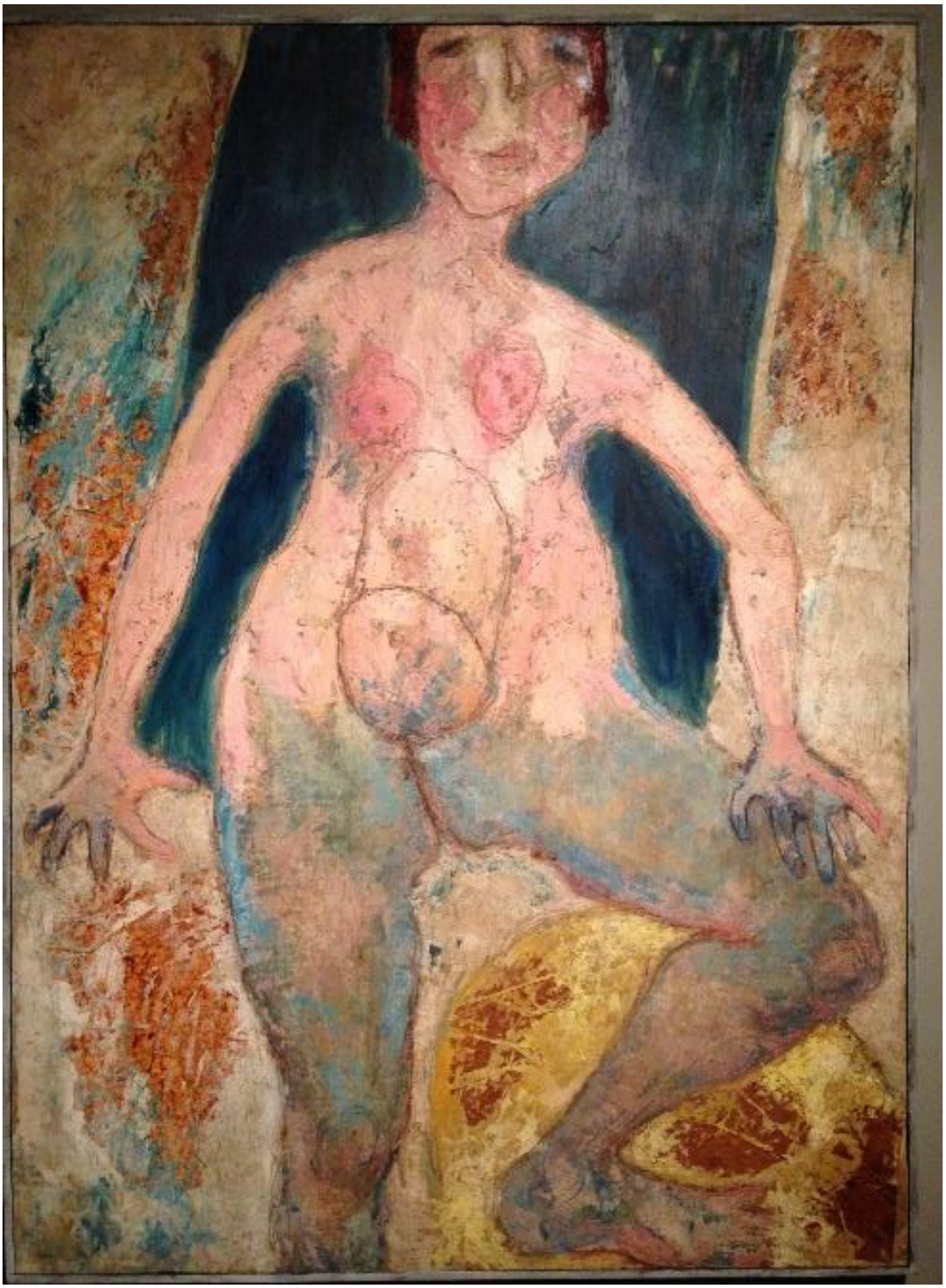


Fig. 137 – Vilma Pasqualini. **Pintura II**, 1964.

A produção de Pasqualini nesse período, se por um lado apresenta certo primitivismo matérico pela opção técnica da artista em utilizar areia misturada à tinta e papéis amassados que dão volumetria às figuras, o que estabelece nas superfícies manchas e ruídos que colocam os corpos femininos entre os afrescos deteriorados pelo tempo e as imagéticas ancestrais de entidades femininas da fertilidade, propiciam ainda uma relação de escárnio com a prática de retratação do feminino, se considerarmos aqui o ar grotesco nos rostos de tais figuras, potencializados pelas carnes expostas e as simulações de dobras artificiais dos ventres e mamilos. Os rostos dessas mulheres, quase rabiscos pueris, trazem lábios inchados com um "quê" de obscenidade, e olhos pequenos que pendulam entre o ar de estupidez e uma dissimulação de mulheres "ordinárias", como nas mulheres de George Grosz, que iguala socialmente burguesas e prostitutas pelo grotesco da alienação nos tempos de guerra.

O ponto de arqueamento da produção de Pasqualini ocorre em meados de 1966, quando ainda concentrada nos estudos do corpo feminino, elabora um vocabulário formal entre o kitsch e pop que desloca os julgamentos de gosto, principalmente com a introdução de figuras de animais como índices de afeto e desejo – e que a aproxima das alegorias de deleite mundano de Florine Stettheimer, principalmente na tríade de 1923 "Portrait of Myself", "Portrait of my sister Ettie Stettheimer" e "Portrait of my sister CarrieW. Stettheimer".

Fig. 138 – Florine Stettheimer. **Portrait of Myself**, Fig. 139 – **Portrait of my sister Ettie Stettheimer** e Fig. 140 – **Portrait of my sister Carrie W. Stettheimer**, todas de 1923.

As então pinturas voluptuosas de mulheres e animais, oscilam entre uma linguagem de ênfase pop em voga na década de 60 – que ainda surgiam objetificadas e estereotipadas – até uma figuração de eco impressionista, onde a materialidade pictórica reforça a carnalidade das figuras, e impulsiona desejos de emancipação e auto-subjetivação. Elas redundam o

imaginário simbólico sobre o gênero feminino, criando assim um léxico específico sobre a carnalidade, a lascívia e o erótico sob uma perspectiva feminina.

Fig. 141 – Vilma Pasqualini. **S/Título,** 1969 e Fig. 142 – **S/Título**, década de 1960.

Mulheres de peles alvas que ocupam quase que toda a tela diluem-se entre tecidos, almofadas e seus animais de companhia (cães[466] em sua maioria), ou exibem-se truncadas em meio a jogos formais de composição, onde coxas e ancas estão ali descobertas, mescladas ao colorido do panejamento das roupas e poltronas, *recamiers* e travesseiros – e, no entanto, essas figuras mostram-se ali em certa plenitude física nessa exibição privada, integradas ao espaço pictórico e com sugestionalidades de autossatisfação erótica. Há inclusive uma condição de instransponível nessas imagens que limita o convite à participação do gesto masturbatório, como uma barreira à participação da experiência do gozo, muito devido à condição de efemeridade e caricatura adocicada dessas figuras, que às distância do real – e postura formal essa que destoa de outras representações do deleite feminino, se tomarmos aqui como referência local de tal temática a pintura de Rodolfo Amoedo "Estudo de Mulher" 1884, onde a sugestiva tatialidade das carnes brancas, juntamente à textura lasciva e

[466] *A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo... guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida...*
Mas o cão, para o qual o invisível é tão familiar, não se contenta em guiar os mortos. Serve também como intercessor entre este mundo e o outro, atuando como intermediário quando os vivos querem interrogar os mortos e as divindades subterrâneas do país dos mortos.
Certos aspectos da simbólica do cão... herói civilizador, ancestral mítico, símbolo de potência sexual e portanto de perenidade, sedutor, incontinente – transbordante de vitalidade como a natureza, na época de sua renovação, ou fruto de uma ligação proibida - fazem, aparecer o cão como a face diurna de um símbolo. Mas convém que sua face noturna seja igualmente observada. A mais convincente ilustração desse aspecto é a interdição implacável sofrida por esse animal nas sociedades muçulmanas.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, pp.177-182

iluminada dos tecidos que nada cobrem além do mobiliário, causou alvoroço receptivo[467] no conservador meio das artes brasileiras do XIX.

Mas as telas de Pasqualini adquirem uma veladura erótica particular e intrigante, mais pela presença de pequenas bestas ornamentativas, do que pelas carnes femininas aquosamente diluídas com o entorno dos cenários. Esses pequenos animais[468], em sua maioria cães, e ocasionalmente felinos, são ali atributos de afeto meticulosamente dispostos no corpo das mulheres, pois ou estão sobre os ombros das fêmeas em condição de repouso voyeurístico ou sobre o colo feminino onde são um bloqueio visual do ventre e vulvas – de um modo ou de outro, são criaturas guardiãs de algo privado, interdito aos olhos do espectador. Em entrevista concedida sobre seu período de estudos em Nova York por dois anos (1977 e 1978), resultado do prêmio de 196 no salão de Moderna, Pasqualini comenta sobre sua fascinação por animais e a vertente mística que ora ou outra surge em suas obras:

> - Pinto mulheres com animais. Sem racionalizar, trabalhei sempre com animais como referências ao estado humano. Animal atitude, animal pensamento, animal simbologia. Mas foi no exterior que comecei a pesquisar sobre os significados ocultos dos animais.[469]

---

[467] *O topo deste processo de subversão dos códigos tradicionais é alcançado pelo Estudo de mulher, também do MNBA, em um certo sentido conseqüência lógica das premissas da Marabá. As flores na almofada, estruturadas por poucas pinceladas de cores vivas e puras, os ornamentos árabes gritantes da cama, a vegetação verde pálido, rastejando como uma trepadeira viçosa no papel de parede, evidenciam o interesse de Amoedo pela arte japonesa e pela pintura dos orientalistas franceses, bem representados nos salões da década de oitenta. Talvez não seja totalmente verdadeiro o relato de Gonzaga Duque da censura acadêmica fulminada contra a obra de Amoedo, quase uma Olympia brasileira. Talvez o comentário escandalizado de uma dama na frente do quadro ("Que mulher sem-vergonha!") seja uma invenção do autor da Arte brasileira. Mas, como todas as mentiras bem inventadas, tal comentário reflete certamente uma verdade: a reação de uma sociedade puritana, fechada no obséquio hipócrita à moral da religião oficial, na frente desse primeiro nu moderno da arte brasileira. A linda garota, prima-irmã das Vênus de Cabanel e de Bouguerau despiu-se de seu disfarce mitológico para fazer-se mulher de carne, encarnação da sensualidade voluptuosa num moderno harém. Chega de tristes trópicos povoados de heroínas envergonhadas em busca de uma redenção. Finalmente, o luxo dos enfeites orientais escolhidos com cuidado na loja do decorador, a calma quase animal do sono, a volúpia dos lençóis brancos amarrotados nos arrebatamentos da paixão, das quais surge uma nova Vênus Anadyomene como de um oceano de ondas espumantes.*
MIGLIACCIO, Luciano. "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar". In: *19&20.* Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm>.

[468] *O animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto. Os animais são símbolos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais... os animais, que tão frequentemente intervêm nos sonhos e nas artes, formam identificações parciais com o home; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada ou por ser integrada na unidade harmônica da pessoa.*
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit,, pp. 57 e 59.

[469] SCHILLER, Beatriz. PASQUALINI, Vilma. "Wilma Pasqualini e a experiência americana". *Jornal do Brasil* 15 de novembro de 1978, página desconhecida.

Fig. 143 – Vilma]Pasqualini. **Mulher com cão**, década de 1960.

A predominância de cães nas composições de Pasqualini, em detrimento do número reduzido de gatos nas telas, evidencia uma tentativa da artista de diluição da potência erótica das imagens, já que cachorros são animais ligados à ideia de fidelidade, constância e amizade, enquanto os gatos ocupam um lugar simbólico de amor venéreo, profano, ardiloso e

dissimulado – para tanto, vide a polêmica moderna de Manet ao referenciar sua tela "Olympia" com a "Vênus de Urbino" de Tiziano, onde não bastasse os avanços formais da pintura achatada que reforça sua condição de simulacro, há ainda a substituição de símbolos estratégicos do discurso alegórico do desejo na composição, a fim de potencializar sua crítica social: o ambiente idealizado renascentista é substituído pelos atulhos de uma casa parisiense "suspeita", as ninfas assistentes dão lugar à uma serva negra que indicia os conflitos de raça e classe já indiciados no corpo feminino em repouso no *recamier*, e por fim, a ponto de toque com a obra de Pasqualini, a troca do cãozinho marrom e branco dorminhoco aos pés da vênus, pelo gato preto[470] de rabo alegremente ereto e costas semi-arqueadas, com dois olhos amarelos arregalados a mirar o espectador junto à seus atores humanos, e que "assina" ao final da tela a "profissão" da Olympia moderna.

As pinturas de Pasqualini onde as animálias são atributos de afeições do feminino remetem ainda à uma tradição de representação erótica onde a cópula ocorre não com parceiros humanos, mas ou com bestas sagradas em ritos de fertilidade, ou via desejos ditos perversos no período moderno. Das representações do fauno Príapo, passando por Fragonard em seus jogos eróticos de alcova, até os Minotauros sinônimos de virilidade de Picasso, existe toda uma gama de representações do sexo bestial que segue da sugestionabilidade do ato até à uma iconografia pornográfica de larga circulação, portanto explícita. Chamada de zoofilia a fixação/desejo de gozo via o coito com animais, tal prática é classificada como uma das várias parafilias sexuais[471] na psicanálise, e tem sido representada no meio das artes como alegoria de vícios e desmedidas sexuais, mas também como método de ruptura das normas se considerarmos o uso de híbridos e metamorfoseações em condição de criticidade do desejo – no entanto, ciente de tal relação polêmica, Pasqualini argumenta na entrevista a Araújo:

> Em sua mais recente fase, finalmente, Vilma Pasqualini parece ter resolvido adotar a sensualidade como um componente essencial. "O contato do animal com a mulher não é propriamente físico", adverte ela com clareza. "ela não é dele e ele não é dela. Mas há um envolvimento de parte a parte." De fato, o que mais transparece na relação é uma espécie de cumplicidade ambivalente. Enigmáticas, as mulheres sorriem com ironia. Não menos misteriosos, os cãezinhos contemplam o espectador com uma certa frieza. "Vejo nessas mulheres, além de tudo, uma espécie de refinamento consciente: o de se saberem livres", conclui a artista.
> Toda essa riqueza de alusões semiliterárias, de qualquer forma, não elimina a qualidade da própria pintura, sua objetividade e segurança. Como não elimina a curiosa evidência de que cabe a uma

---

[470] *O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal...*
...Pode-se notar, pelo menos à guisa de curiosidade, que tanto na Cabala como no budismo o gato é associado a serpente: indica o pecado, o abuso dos bens deste mundo (Devoucoux). Nesse sentido, o gato é por vezes representado aos pés de Cristo. Em muitas tradições, o gato preto simboliza a obscuridade e a morte.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op cit, pp. 461-463.

[471] Padrão de comportamento sexual onde a satisfação erótica não reside no coito, mas em objetos e ações biologicamente 'fora' do ato sexual.

mulher igualmente segura de si e insinuante explorar hoje, no Brasil, com uma vitalidade invejável (talvez só comparável à de Farnese de Andrade), o multilinear e difícil filão da arte erótica. [472]

Fig. 144 – Vilma Pasqualini. **Mulher e cão**, 1965.

[472] ARAÚJO, Olivio. Op cit, p. 109.

Fig. 145 – Vilma Pasqualini. **Mulher e gato**, 1965.

Polêmicas bestiais a parte, a parcela do erótico é o grande trunfo da produção de Pasqualini, única artista mulher a participar da icônica exposição Opinião 65, e demais coletivas altamente significativas, como a I Bienal da Bahia, Salão da Bússola, e outras importantes mostras, apesar da artista ter sido uma figura altamente reclusa no circuito[473]. Para ela, os corpos são superfícies de atravessamento dos desejos que denunciam as ambivalências dos sujeitos. Em fragmento de anotações no arquivo pessoal da artista, vê-se ensaiado:

[473] *Detesto tudo isso: barulho, sucesso. Nunca fiz carreira. Realizei uma única individual em toda vida (**até 1976**). Pinto porque gosto. Porque morreria se não pintasse*.
ARAÚJO, Olivio. Op cit. negrito da autora

> ...me atrai o comportamento humano. É fascinante como transparecem na carne, na pele os sentimentos de maneira imprevista, incontrolável... É curioso ver a força de existir suas mutações musculares; o corpo é **(ilegível)** concessão, lateja desejo ou formidável violenta-se em ódio.
> Às vezes pode-se contrariar fisiologicamente um sentimento mas o ~~corpo~~ ele sempre grita realidade. Todo meu trabalho é corpo não matéria, mas expressão e vida. Faço mulher não a mulher do homem, mas o corpo exigente ou dádiva, universal.
> Há sexo, mas não dividido. No caso, homem-mulher se fundem num só direito vida.[474]

Suas telas, que figuram quase exclusivamente sobre o universo privado e sensual do feminino, indicam uma sexualidade ampla e satisfeita com a autocentralidade de seu desejo, onde a masturbação é exultada e sugestionada sem melindres poéticos ou mesmo julgamentos morais. Seu vocabulário formal e a posição dos seus corpos femininos ali representados também estabelecem uma correlação com algumas pinturas de Dorothea Tanning como "Portrait de famille" de 1977 e "Valse bleue (The Blue Waltz)" de 1954, ou mesmo com a tela "L´Herbe Tendre" de 1970 de Evelyne Axell, no que tange o caráter de exibição estratégica da genitália feminina sem pudoramento ou dissimulação. Frederico Morais comenta sobre Pasqualini:

> Porque Vilma Pasqualini foi uma das primeiras pintoras brasileiras a assumir corajosamente a problemática da mulher, em nome próprio, e não no de movimentos feministas. Porque sua pintura é, no melhor sentido, feminina. Vilma assumiu a problemática da mulher antes de Maria do Carmo Secco, antes de Regina Vater, antes de Pietrina Checcacci ou Emi Mori. [475]

Fig. 146 – Vilma Pasqualini. **Pintura Dois**, 1976 e Fig. 147 – **S/título**, década de 1970.

[474] Notas pessoais da artista Vilma Pasqualini pertencentes ao acervo pessoal da família.
[475] MORAIS, Frederico. "A 'erotização' em Vilma Pasqualini". *O globo* 30 de novembro de 1976

Talvez uma das poucas telas que permite uma transposição do olhar do observador pela barreira subjetiva do gozo feminino, uma fresta voyeurística de Pasqualini no conjunto de sua obra, seja uma tela remanescente na coleção privada da família da artista, em que o tronco rosa e nu com roupão azul de bolinhas em palheta matisseana, e desprovido de penugens pubianas, surge na tela em meio a uma fenda branca e vermelha, com inclinação anatômica similar ao "corpo-homenagem" de Duchamp à Maria Martins em "Étant Donnés" (1946–1966), e onde o sombreamento que dá volumetria ao seio solitário e ao monte de vênus vaginal desprovido de penugem, concluem o tema central da pintura.

Fig. 148 – Vilma Pasqualini. **A Dama**, 1966.

Fig. 149 – Vilma Pasqualini. **A Dama,** 1969, Fig. 150 – **A Dama,** 1973 e Fig. 151 – **A Dama,** 1973

Fig. 152 – Dorothea Tanning. **Portrait de famille**, 1977 e Fig. 153 – **Valse bleue**, 1954

É surpreendente a presença, mesmo que insinuada, desse tipo de temática no trabalho de uma mulher nas décadas de 60 e 70, considerando principalmente o ambiente ainda conservador e o monitoramento moral dos censores militares – novamente é preciso ser atento ás possibilidades de agenciamento do discurso, pois os meandros dos processos de subjetivação direcionam as manifestações de desejo via o lócus social dos sujeitos, o que torna-se evidente na diferença de 'conforto' vocabular se tomarmos aqui como comparativo a produção de Pasqualini e a fase erótica de Milton da Costa por exemplo – ou mais adiante, a de Teresinha Soares. Ainda em tempos correntes, a autossatisfação feminina e o orgasmo solitário são considerados tabus, justamente por sua possibilidade excludente do masculino

naquilo que o patriarcado considera seu território de dominação por excelência: o controle dos corpos e do desejo feminino.

O ímpeto classificatório da medicina do XIX já se debruçara sobre o assunto, primeiramente com atenção devotada ao corpo masculino, seguindo os passos dos regimes eclesiásticos, e posteriormente voltou-se para o corpo das mulheres e seu completo esquadrinhamento e patologização – no caso feminino, a atenção dedicada à masturbação havia como justificativa a intenção de sanar um mal solitário que aflige as mulheres desde a tenra infância[476], e as tornaria inaptas para a maternidade e docilidade doméstica. Ana Paula Vosne Martins comenta:

> Como o exercício da sexualidade feminina só era admissível na companhia de um homem e preferencialmente no casamento, a ideia de uma sexualidade sem limites e sem regras era insuportável para a moralidade da época, reforçada pelos argumentos médicos. Como parte da cruzada moralista e higienizadora, médicos como Pouillet procuraram alertar a outros médicos, os pais e educadores sobre os males terríveis que julgavam ser desencadeados pelo "vício solitário".[477]

O medo masculino de incapacidade de satisfação feminina paira como uma sombra no imaginário, e a alternativa para sanar tal insegurança é então a obliteração e desqualificação do desejo da mulher. Nos anos 60 no Brasil, e de certo modo em continuidade na década de 70, isso manifesta-se principalmente nos jogos morais de qualificação dos tipos femininos, e também de ostracismo social, ações essas profundamente abaladas pelo papel emancipatório da pílula anticoncepcional e pelo desquite como opção de "liberdade", (condições essas pelas quais muitas das artistas nessa relação, experimentaram, em graus

---

[476] *Au même moment, la masturbation émerge en tant que problème social et, là encore, Tissot joue un rôle prépondérant. Dans l'ouvrage qui deviendra rapidement le fer de lance des pourfendeurs de la masturbation, L'Onanisme ou Dissertation sur les maladies produites par la masturbation, paru en 1760, il dresse l'inventaire de ses suites terrifiantes pour la santé. Or, tant son étiologie, ses symptômes, sa pathologie que son traitement se confondent avec ceux de la lecture. Les médecins des Lumières qui se sont penchés sur ces questions les ont soumises à une unique grille interprétative, en vertu de laquelle lecture et masturbation s'appellent réciproquement... Or, tant pour la masturbation que pour la lecture, les femmes encourent systématiquement des dangers supérieurs aux hommes. C'est ainsi qu'en vertu d'une constitution organique réputée faible et sensible, les femmes sont empathiques. Leur appréhension du monde tient plus d'une logique de communion émotionnelle que de surplomb critique. Cette irréductible fragilité physiologique les expose particulièrement aux effets de la lecture de fictions, et plus précisément à « la lecture des livres qui font naître cette passion [l'amour] »... La masturbation n'a toutefois rien de « démocratique », dans le sens où elle concernerait pareillement les femmes et les hommes. Au contraire, les textes d'époque insistent sur la gravité supérieure de ses conséquences pathologiques chez les femmes. « Les femmes éprouvent non seulement les maux [des hommes], mais elles ont des vapeurs hystériques affreuses, des jaunisses incurables, des crampes cruelles […], des fureurs utérines qui leur ôtent la pudeur, la raison », écrit par exemple Le Bègue de Presle (1735-1807). En substance, les hommes deviennent stupides et perdent toutes leurs forces. Il en va de même des femmes, mais de surcroît, elles deviennent indécentes et furieuses...*
WENGER, Alexandre. « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au xviiie siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2007, consulté le 25 janvier 2018. URL: http://journals.openedition.org/clio/1787 ; DOI : 10.4000/clio.1787

[477] VOSNE, Ana Paula Martins. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX.* São Paulo: Fiocruz, 2004, p 114.

específicos). Robert Muchembled comenta as mutações nas relações a partir do advento do anticoncepcional:

> Pela primeira vez, a balança pendeu para o lado das mulheres, oferecendo-lhes, se elas quiserem, um orgasmo sem riscos, dissociado da reprodução. Com isso, todo o edifício encontra-se abalado, sendo as diversas partes instadas a recompor suas relações com os outros.[478]

É visível que o período aqui estudado possui em seu cerne um mote de revolução no âmbito dos costumes, muitas vezes suplantado historicamente pelas investidas militantes voltadas para o social e para o político, no sentido macro. A reverberação de tais aspectos nos trabalhos das artistas mulheres é apenas uma parte sintomática desse cenário borbulhante de mudanças no cerne da cultura.

As ditas revoluções comportamentais, se por um lado foram alardeadas em várias instâncias comunicativas (como revistas, jornais e mesmo rádio e televisão) quando sucedidas no campo da sexualidade, não obtiveram tanto alcance midiático no que tange os aspectos das políticas de gênero e raça, principalmente no que toca as ações de autonomia e tomada de voz para sujeitos integrantes das ditas minorias étnicas – o que pode justificar a resistência de adesão à militância racial por parte de agentes da classe artística, na mesma chave argumentativa utilizada para explicar as recusas, desvios e negociações das mulheres desse período com a questão feminista, pois o mote de construção das carreiras no campo das artes vinha alicerçado sob o mito do artista moderno, portanto autônomo, mais do que no gênero e na raça. Retomemos aqui a produção de Maria Lídia Magliani como ponto paradigmático dessa questão.

A produção de juventude de Magliani evidencia sua quase "obsessão" para com a questão feminina, com suas dobras de subjetivação e potências de desejo que afetam e atravessam corpos femininos na chave do grotesco – mesmo tendo o índice da racialidade como elemento "velado" nas obras, muito devido aos jogos de inserção no sistema das artes que enaltecem a identidade artista em prol de outras características sociais de seus agentes.

A produção realizada na iminência de sua ida definitiva à São Paulo (1980) para um investimento profissional, mas também para uma mudança de cenário familiar, apresentam ainda torsos femininos fragmentados nas telas, onde as carnes são blocos de massa pulsante com veias dilatadas, fendas de gradações pictóricas calorosas, e onde uma potencialidade erótica de caráter assertivo se dá via o aparato das vestimentas íntimas – cintas-ligas, calcinhas e sutiãs transparentes, seios vazando de decotes, meias-calças que parecem não suportar o volume dos corpos são por excelência os índices do erótico nesses trabalhos. Se por um lado,

---

[478] MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente. Uma história do prazer do século XVI a nossos dias.* Tradução de Monica Stahel. São Paulo: *WMF*Martins Fontes, 2007, p. 44.

há uma articulação de clichês sobre o imaginário erótico do corpo feminino nessas imagens, Magliani articula as formas, objetos e utensílios de tal maneira que o espectador é posto sobre a incômoda condição de um convite sexual onde a subjugação feminina é uma dúvida, pois nessa solicitação simbólica de coito, não se põe a claro quem é o submisso e quem é o autoritário.

Fig. 154 – Maria Lídia Magliani. **S/título**, 1978

Os corpos se mostram aí em posturas de instigação das forças de Desejo, não apenas pela conjunção de elementos eróticos articulados cenograficamente por Magliani, mas também pela textura da pele (negra?) que enaltece uma volumetria de excitação do corpo feminino, uma bombear de volúpia dentro das carnes, e onde o fundo escuro e sombrio com aguadas "sujas" por excesso de pigmento preto (recurso largamente utilizado pela artista para intensificar certa dramaticidade em suas imagens), com a ausência de demais sinais de subjetividade que poderiam indicar o efetivo estado de espírito desse corpo feminino gigante em suas vontades, deixam em estado de dúvida a condição (maso)sadomasoquista desses corpos, de gozo via pressão, captura e interdição.

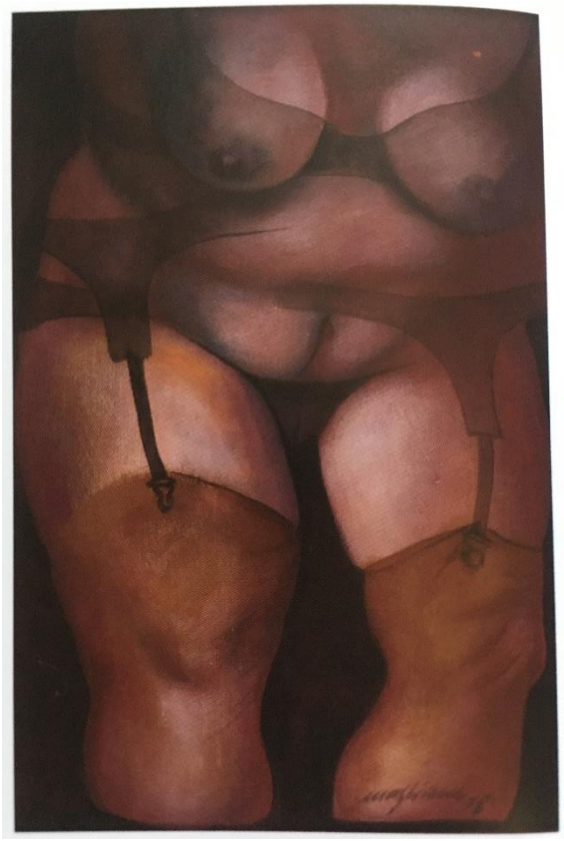


Fig. 155 – Maria Lídia Magliani. **S/título** e Fig. 156 – **S/título**, ambas de 1978

Novamente vale apontar o caráter de aproximação das resoluções formais de Magliani com a obra de Dorothea Tanning por exemplo, principalmente no caso das esculturas macias utilizadas como objetos cênicos em suas instalações, corpos amorfos que adquirem uma condição bestial por suas posturas e rastejamentos; mas recordemos também da série erótica de Wesley duke Lee "Ligas" da década de 60, onde há claramente a captação imagética do desejo masculino e o respectivo apagamento da subjetividade feminina no campo do erótico.

Fig. 157 – Dorothea Tanning. **Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202),** 1970-73 e Fig. 158 – Wesley Duke Lee. **Hilda Angélica**, 1962

A dubiedade dessas invocações sexuais de Magliani já se mostrava elaborada em seus trabalhos de recém-graduada, se considerarmos em sua produção da década de 60 a já presença desses corpos femininos truncados em ambientes pop-soturnos e com signos de segredos e sigilo – vide a tela "Sem Título" de 1969, onde um corpo feminino branco, languidamente deitado no primeiro plano do centro da composição, com uma lua vermelha em seu topo, é emoldurado por dois rostos, masculinos talvez, em que bocas são substituídas por chaves que podem tanto fechar quanto abrir suspiros de desejo, e olhos são direcionados para um escrutínio discreto do corpo feminino, ou dissimulados por óculos escuros – em todo caso, há aí uma narrativa de sussurro de intenções, veladuras de coito.

Fig. 159 – Maria Lídia Magliani. **S/título**, 1969

O uso da fragmentação do corpo feminino como metodologia de representação de sua objetualidade e depósito dos desejos ocorre largamente em diversas produções da época – sendo Magliani e Pasqualini os exemplos já analisados, mas também sucedendo em Vater, Checcacci e Secco, que serão perscrutadas mais adiante. Ao longo dessa discussão aliás, ficará em evidência que as mesmas estratégias formais utilizadas por essas artistas de desmembramento do corpo feminino e uso de cores saturadas e formas "simplificadas' próximas ao vocabulário publicitário, foi a mesma empregada por artistas como Rosalyn Drexler, Marjorie Strider, Evelyne Axell, Ann Haworth e Idelle Weber, todas ligadas ao âmbito das proposições pop e suas respectivas ambivalências, mas com especifiidades nas narrativas trabalhadas. Linda Nochlin no catálogo da exposição "Seductive Subjections" comenta a respeito das artistas ligadas ao Pop, no cenário americano, fornecendo índices válidos para refletir o caso brasileiro:

> I was a Young woman of 29 in 1958 – the opening year of the world in this exhibition of "Women on Pop Art 1958-1968" – and I vividly remember the shock of the first Pop images, coming after the high heroics of Abstract Expressionism. Pop artists seemed to be taking up and embracing the very abjectness and facticity of consumerism itself, and the popular culture that both fed and embodied it. As a woman and an intellectual, I was of two minds about Pop Art: on the one hand, as an art historian engaged with realism, I found it energizing to deal with recognizable subject again; but I wasn´t sure I bought into either the iconography or the sensibility of Pop; still, I was drawn in(…)
> The status of women in the consumer society of the sixties and after was a particularly convoluted and contradictory one. On the one hand, they were considered the primary agents of consumerism…

> on the order hand, women themselves were made into product in popular culture, or at least productlike(…)
> Yet, surprisingly, a certain number of women artists responded to the challenge, and more are turning up, either thought literal discovery or equally genuine reinterpretation either of the nature of their work or expansion of the notion of what might constitute a Pop sensibility itself.[479]

Assim, é válido trazer à discussão nesse momento parte da produção da argentina Tereza Nazar (*1933), justamente por seu vínculo formal com Magliani, ou seja, sua estratégia de uso do grotesco como elemento de desvio do olhar desejante do espectador. Natural de Mendonza, mas radicada em São Paulo em meados dos anos 60, Nazar foi uma das primeiras docentes de pintura da FAAP-SP, e com uma produção que também abarca as relações de deslocamento e posicionamento da mulher nos meandros sociais. Com formação pela Universidad Nacional Cuyo, em Mendonza, Argentina, a artista migra para o Brasil em 1961 após alguns convites de trabalho, fixando residência em 1962 após a obtenção de uma bolsa de intercâmbio cultural (1961) concedida pela Universidade de Cuyo, Argentina, e deixando para trás uma já sedimentada e diversificada carreira de ensino em ateliê.

Com predominância de um vocabulário brutalista dubuffetiano, ponto esse que a aproxima formalmente dos primeiros trabalhos de Vilma Pasqualini, Nazar elaborou construções pictóricas em consonância com as vanguardas figurativas e de vocabulário pop social da época, além de contato com grupos de produção artística com ênfase matérica e também de abstração lírica. Nomes como os de Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman, Maria Helena Chartuni, Tomoshige Kusuno e Donato Ferrari, além de seu marido (enlace em 1968), o escultor Nicolas Vlaviano, indicam colegas e parceiros de atuação e produção, sendo que na obra de Nazar há uma materialidade plástica dos corpos femininos construídos com tecidos, sucata, borracha, tinta e areia que a diferencia de seus pares – e muitas vezes oscilando inclusive entre a planaridade característica da pintura e a volumetria da escultura, algo que a aproxima formal e temática de Niki de Saint-Palle, com a peça "Leto ou La Crucifixion" e "La Mariège", por exemplo.

[479] NOCHLIN, Linda." Running on empty: Women Pop and the Society of consumption". In: *Seductive Subjections. Women an Pop Art 1958-1968*. New York: University of the Arts, Philadephia, 2010, pp. 14-15

Fig. 160 – Niki De Saint Phalle. **Leto ou La Crucifixion**, 1965 e Fig. 161 **– La Mariée**, 1963

Assim, seja na extensa série "Mulheres", onde corpos femininos truncados exibem-se nus ou com lingeries e/ou biquínis, em um escorço erótico que remete a cenas de bordéis e casas de licenciosidade no geral, ou mesmo nas cenas urbanas, de transporte público, onde há certa prevalência de figuras de mulheres, Nazar elabora uma captura carnal da presença feminina no imaginário coletivo, dentro da chave formal do grotesco. Katia Canton comenta:

> Ao construir uma figura feminina no plano, usando o próprio cinto de seu antigo casaco de couro, ao colar *bobs* verdadeiros à cabeça de uma mulher pintada em sua obra, ou ao aproveitar tecidos de um projeto de estamparia desenvolvido para a Rhodia, por exemplo, Teresa Nazar assina um corpo de obras extremamente feminino.[480]

Vale ressaltar que a condição pendular da obra de Nazar, pelo menos no aspecto formal que se sucede por uma indecisão da artista em relação às mídias de possível uso artístico, se resolve via a elaboração de altos-relevos com materialidades oriundas do banal cotidiano, algo determinado pelas condições econômicas e de gênero de sua contingência de formação e atuação. Em entrevista no ano de 1977, a artista comenta:

> Eu trabalhava até mais ou menos 61 e 62 (...) com o suporte convencional de bastidor e tela e óleo (...) usava outros materiais, mas sempre tintas, então eu sentia a necessidade de trabalhar mais no espaço, aliás, quando fiz a faculdade, eu fiquei trabalhando muito no ateliê tanto de escultura como de pintura, e é possível, bom, eu sentia muito a cor, mas sinceramente para uma mulher é muito mais complicado escultura como montar um ateliê de escultura. Requer força, requer, sei lá, também um capital um pouco maior, então tem toda essa problemática. Mas aqui eu tive a possibilidade de

[480] CANTON, Katia. *A arte de Teresa*. In: *Teresa Nazar na vanguarda paulista (1965-1975).* Catálogo de exposição. São Paulo: MAB-FAAP, 29 de março a 13 de maio de 2005, p. 43.

> trabalhar com quase sempre dentro de um suporte convencional, ou seja, dentro de uma bidimensão. [481]

É pertinente salientar essa percepção das limitações de acesso das artistas mulheres à certas áreas do campo de produção das artes, pois corrobora justamente as críticas feministas às metodologias de interdição e de invisibilidade das artistas mulheres no campo – a predominância de artistas mulheres em determinados setores do sistema das artes não ocorre via uma inclinação natural à certas características técnicas ou temáticas, mas sim via as possibilidades de atuação e articulação permitidas à seu gênero. Qualquer desvio desses territórios implica uma possibilidade de negociação dos papéis sociais que muitas vezes é interditado às artistas, dependendo de seu extrato social e racial.

Fig. 162 e Fig. 163 **–** Tereza Nazar. Ambas **Sem título, da série Mulheres**. Sem data.

Tais problematizações tomam forma indicialmente na produção de Nazar, se considerarmos as disposições de seus corpos femininos truncados e grotescos nas telas. Algumas peças da extensa série "Mulheres" apresentam a disposição de figuras femininas em peças íntimas, e que, se pelas poses e vestimentas fica clara a condição de exibição desses corpos à um olhar voyeurístico de desejo, quase como uma catalogação de tipos mundanos femininos, em outra perspectiva, sua aglomeração física indica também condições de afetividade e sororidade – e no entanto, percebe-se também os limites dessas relações de apoio feminino mútuo, quando atravessados pelos indicadores sociais desses corpos.

[481] NAZAR, Teresa. "Entrevista". São Paulo, 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zBGXeB-fh0w

Entre troncos femininos com poucas vestimentas ou quase nenhuma, em que se valoriza na composição os elementos indiciadores de feminilidade como seios, pernas e vulvas, além de cabelos e gestualidade lasciva, salta à percepção que a presença de alguns corpos com índices raciais de negritude, onde há um uso de pigmentação avermelhada ou de tom ocre escuro, estão ali presentificados de modo encurralado na composição, em certo isolamento em relação aos outros tipos femininos ali figurados.

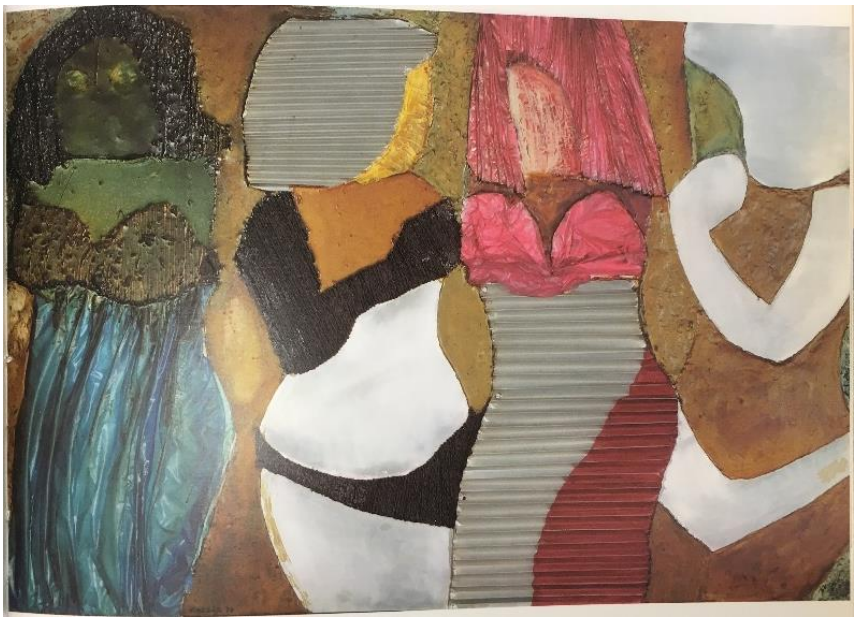


Fig. 164 **–** Tereza Nazar. **Sem título, da série Mulheres**. Sem data.

Com esse "detalhe" compositivo, Nazar pontua as efetivas condições de segregação social e de limitação nas ações de apoio e de circulação das mulheres, as quais adquirem relevância mesmo em um cenário de solicitação sexual – a condição feminina de objeto de consumo integrante da paisagem urbana é profundamente atravessada por tais indicadores sociais, aspectos esses determinantes em seus processos de subjetivação.

O corpo como paisagem, sendo ela com ênfase erótica ou não, é analogia recorrente nas manifestações do desejo em produções poéticas, estando elas pautadas por um ímpeto sexual ou mesmo de fruição da experiência sublime[482]. Partindo novamente da premissa do corpo como território de atravessamento de forças e afetos, estabelecer uma correlação entre as curvas, recôncavos e dobras das carnes, é método poético de reintegrar um elemento modernamente descolado e despedaçado da relação de pertencimento à uma unidade primordial, portanto natural. Ocorre uma correspondência desses corpos em condição de cenários idealizados, para com paisagens também utópicas, onde fendas, planícies e pradarias evocam um imaginário mágico, arquetípico e idílico, de deleite erótico. Collot comenta:

[482] GROUT, Catherine**.** *L'Émotion du paysage***.** *Ouverture et dévastation*, Paris: LettreVolee, 2004.

> A paisagem é um dos lugares privilegiados desta troca entre estados de coisas e estados mentais, entre o corpo e o cosmos. Na poesia moderna, o corpo e a paisagem estão constantemente se metaforizando. Os próprios poetas freqüentemente teorizaram essa experiência de "co-nascimento para o mundo e de si mesmo" (Claudel), que é jogado através do corpo em sua relação com a paisagem.[483]

Mas vejamos aqui a presença de tal metáfora na produção de juventude de Regina Vater, e posteriormente na de Pietrina Checcacci, afim de verificar as rearticulações pictóricas dessas artistas dos clichês do corpo feminino como planície de repouso para os Desejos masculinos.

Na fase dita tropicalista de Regina Vater há uma convergência de problematizações com a produção de Magliani, se considerarmos não apenas o aspecto formal das composições, influenciadas pelo vocabulário pop em diferentes instâncias (a primeira, utilizando as cores saturadas de referência comercial e mesmo nacionalista, a segunda a partir da fragmentação fotográfica e abstração anatômica), mas a junção vocabular principal entre essa duas produções, a princípio díspares no eu tange as redes profissionais e de afeto, se dá no uso da corda como metáfora de captura do desejo – sendo que em Magliani, não se sabe quem é a presa ou o caçador, enquanto que em Vater os corpos envoltos e emaranhados de suas mulheres ater-ego já indicam a solução de tal charada.

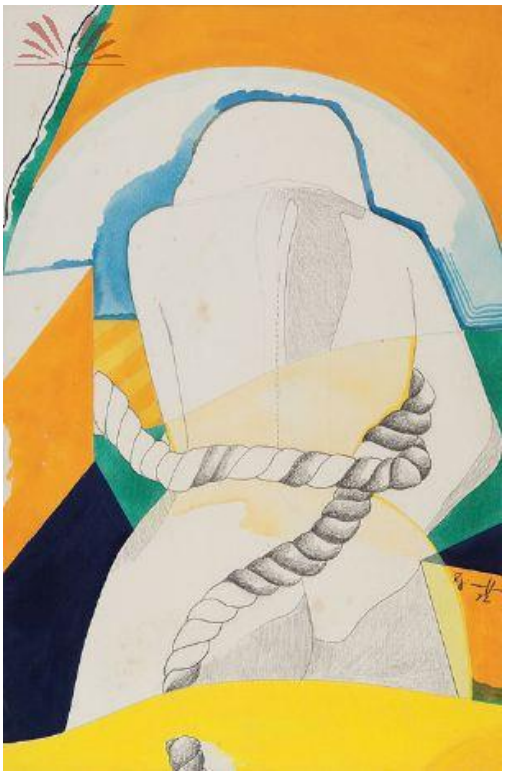


Fig. 165 **–** Regina Vater. **S/Título**, 1972 e Fig. 166 – **S/Título**, 1968

[483] *Or le paysage est un des lieux privilégiés de cet échange entre les états de chose et les états d'âme, entre le corps et le cosmos. Dans la poésie moderne, le corps et le paysage ne cessent de se métaphoriser réciproquement. Les poètes ont souvent eux-mêmes théorisé cette expérience d'une « co-naissance au monde et de soi-même » (Claudel), qui se joue par l'entremise du corps dans sa relation au paysage.* COLLOT, Michel. «Faire corps avec le paysage», *ACTES SÉMIOTIQUES* [En ligne]. 1970. Disponible sur: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464> (consulté le 18/01/2018)

Em Vater há uma elaboração de suas angústias como artista mulher e de seus receios no âmbito de perseguição política. A corda como elemento cênico é aqui metáfora tanto das prisões afetivas e simbólicas que os corpos femininos são submetidos ao longo de seus processos de subjetivação, onde a contenção dos desejos deve ser de acordo com os meandros idealizados da contingência – e aí entra a correspondência das cores nacionais presentes em algumas telas, como massas pictóricas em circunstância de índice político – quanto das interdições sociais e políticas aos quais os cidadão foram submetidos durante o regime ditatorial.

Fig. 167 **–** Regina Vater. **Triptíco Nós**, 1972

A ironia cromática sutilmente estabelecida por Vater nessas telas vai de encontro aos discursos de idealização do feminino e da ideia de Nação – ambos são tópicos caros para a constituição de um imaginário político desde o período da Revolução Francesa, em que a formação simbólica da República vinha umbilicalmente conectada com a elaboração de um ideal feminino.

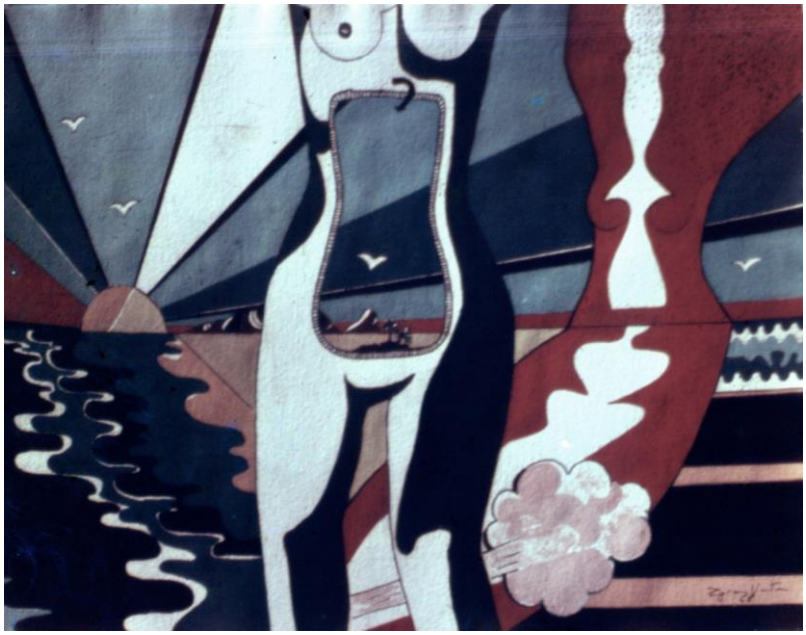


Fig. 168 **–** Regina Vater. **S/Título**, 1968

No caso brasileiro, tropical e carioca, a praia é índice desses movimentos de feitura simbólica dos tipos sociais. Os corpos brancos calcificados, mutilados como estátuas antigas,

são então ou sinônimos do que deve ser controlado e interditado, mas também são espaços de atravessamentos do desejo, com recortes geométricos que operam como janelas para mundos paradisíacos, pertencentes ao imaginário fantástico tropical que paira no imaginário coletivo desde as primeiras narrativas de ocupação territorial, até às propagandas de agências de viagem e companhias aéreas.[484]

Fig. 169 – **Cartazes publicitários da PAN AM, PAN AIR e BOAC sobre a cidade do Rio de Janeiro,** 1975

Entre Vater e Magliani, um dos diferenciais mais evidentes é também a relação com o fundo das composições. Magliani é teatral, barroca em um sentido cênico, muito devido à sua própria experiência de atuação no teatro de Porto Alegre em várias frentes, enquanto Vater, com formação em arquitetura e experiência no meio de design gráfico, opera via o uso de clichês da propaganda, em um diálogo formal próximo não apenas da Nova Figuração e Nova Objetividade, movimentos artísticos com as quais teve contato, mas também via uma influência indireta dos ecos surrealista locais, se considerarmos as paisagens oníricas de Walter

---

[484] *O corpo é elemento essencial da paisagem do imaginário erótico referente ao latino, como podemos observar nos recortes das barrigas que formam janelas com vistas tropicais.*
Joga-se nessas imagens com a assertiva de que não existe pecado abaixo do equador, principalmente ao observarmos a ausência de mãos, pés e cabeça nesses corpos mutilados. Eles não possuem subjetividade, são apenas objeto de desejo, manifestação da lascívia misógina que produziu os padrões de beleza vigentes. São mulheres acéfalas e truncadas, meras paisagens do desejo.
No entanto, ao inserir aviões cortando os céus dessa paisagem em vôos rasantes, estrelas agregadas a faixas coloridas que remetem à bandeira nacional, setas indicativas de caminhos e de olhares, além de aparelhos de telefone, que remetem ao projeto desenvolvimentista e ao discurso de progresso então vigente do governo ditatorial, Regina Vater cria um eco de ironia cáustica nessa visão de volúpia brasileira e sua paisagem exótica permeada por corpos de belas mulheres e falos voadores.
É a representação de imagens postais de um país bonito por natureza, mas sanguinário em sua política. Mesmo a simbologia das nuvens, pássaros voando, raios de sol, estrelas e demais elementos que se aproximam de um misticismo otimista, de uma epifania tropical, são aqui postiças, superficiais, pois não se propõem a efetuar conexões significativas profundas, veladas, mas sim salientar o caráter midiático desses corpos idealizados e reificados.
TRIZOLI, Talita. *Op cit*, 2011, pp.82-83.

Lewy, e em espectro de maior circulação midiática e recepção no meio, Salvador Dalí, e De Chirico no circuito acadêmico.

Fig. 170 – Regina Vater. **Mulher Avião**, 1968.

Ainda sobre os corpos de Magliani e Vater vale notar que ambos permanecem fiéis à sua estrutura anatômica, ou seja, ocorre uma imediata identificação de sua estrutura anatômica, postas ali como carcaças das subjetivações – enquanto que, nas mulheres de Pietrina Checcacci (*1941), o corpo torna-se efetivamente uma paisagem[485]. Em nota circulante do jornal cearense "O Povo", lê-se:

> Tendo sempre o corpo como centro de seu trabalho, Pietrina registra em primeiro plano, parte dele, como as coxas, joelhos, nádegas, os bicos dos seios, os dedos o ventre. Como disse o crítico Roberto Pontual, "são acidentes de uma geografia reconhecível. Ou, se quisermos, exatamente o contrário: esses montes baixos, areias épicos, são as parcelas do corpo de que eles se vêm fazendo".[486]

De origem italiana (Taranto, Puglia para sermos mais específicos), Pietrina é filha de refugiados albaneses do entre guerras, e chega ao Brasil em 1954 com a família em mais um movimento de migração. Aluna da EBA-UFRJ já em 1958, em concomitância a outros nomes hoje bastante consolidados no meio, como Anna Maria Maiolino, Rubens Gerchman e Carlos Vergara, Checcacci integra esse panorama de artistas mulheres com boa recepção

---

[485] *"Não pinto paisagens, mas já desenhei ilhas na praia do Leme. Eram aquarelas. Hoje percebo que o resultado do meu trabalho são as ilhas que pintei naquele tempo, em 1961. Pinto a figura humana como ilhas na telas."* Autor desconhecido. "O corpo desmembrado". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de novembro de 1973.

[486] Autor desconhecido. "O corpo é a paisagem na obra de Pietrina". In: *O Povo*. Fortaleza 07 de fevereiro de 1982.

crítica e mercadológica durante as décadas aqui estudadas, e que hoje permanecem em condição de silenciamento do meio.

Checcacci foi casada (*1972) por 19 anos com o pai (Roberto) de seu único filho, em um enlace considerado tardio se comparado à idade média de casamentos estabelecidos na época. Aponta-se aqui que a grande maioria das artistas integrantes desse estudo casaram-se na idade de 17 e 19 anos, enquanto que Pietrina casa-se com 31 anos, já com uma carreira consolidada. Tal diferença etária torna-se relevante se considerarmos o cuidado tomado pela artista com o trânsito de sua imagem pública, fato esse que não ocorreu com frequência em outras trajetórias: Checcacci por exemplo não aceitava tirar fotos quando jovem para jornais e outros meios de divulgação de seu trabalho, com receio de ser reduzida ao estereótipo da "artista jovem e bela", postura essa que se estendeu inclusive à sua assinatura nas obras – ela afirma que assinava seus trabalhos apenas com o sobrenome, ocultando seu gênero por medo de preconceitos. Posteriormente tais atitudes foram criticadas pela própria artista, em um movimento de revisão de sua própria relação com as questões femininas e feministas: "me achava preconceituosa quanto ao feminismo, pois me escondia no nome"[487]

Ao longo da carreira de Checcaci, o corpo feminino foi (e ainda é) um imperativo. Entre pinturas, cartazes, estandartes, desenhos e esculturas de bronze fundido (as quais foram praticamente transformadas em objetos de design com ênfase comercial pela artista), Checcacci fragmenta, desmembra e isola partes do corpo feminino para rearticulá-los como paisagens devaneantes, ou como objetos fantásticos de caráter surrealista e pop.

Fig. 171 – Pietrina Checcacci. **Quão raivosas podem ser as flores ao crepúsculo delirante de uma natureza tropical** e Fig. 172 – **Empatiens Beaufumine**, ambas de 1968

Entre as décadas de 60 e 70, período de consolidação de sua carreira no meio expositivo das artes, vê-se pinturas de mulheres "frias", de uma carnalidade rígida, quase

[487] Entrevista concedida a autora em 28 de março de 2016. Material inédito.

plástica, onde ora as linhas delimitadoras de formas fundem-se a paisagens desérticas fantásticas, novamente em um ruído compositivo de Dalí e Lewy, ora esses corpos com ares artificiais sofrem desproporções em sua escala, com auxílio de lentes grande angular como ferramenta, para intensificarem a abstração cênica a que são submetidos e sua gradual perda da proporção humana.

Fig. 173 – Pietrina Checcacci. **Tempo da Terra**, 1978 e Fig. 174 – **EvaTerra**, 1978.

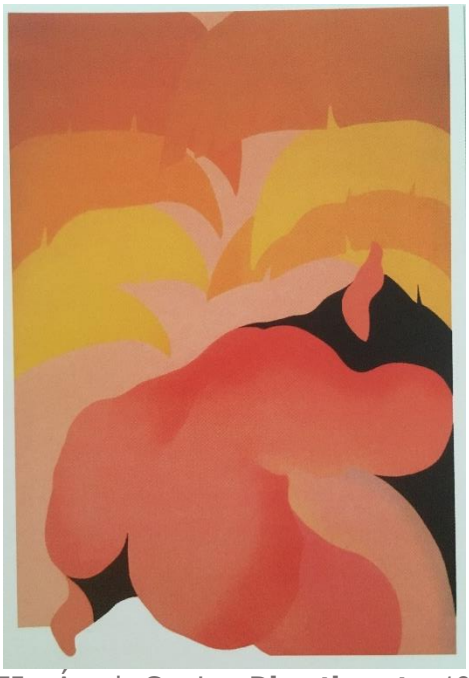


Fig. 175 – Ángela Garcia – **Divertimento**, 1973 e Fig. 176 – Georgia O'Keeffe, **The Red Hills, Grey Sky**, 1937.

O corpo feminino em Checcacci é superfície de exercícios de abstração paisagística, em soluções formais próximas as composições de Georgia O´Keffe e da espanhola Ángela Garcia, seja na gradação aquarelada das figuras, onde uma cor saturada dá lugar, progressivamente, a um esbranquiçar das palhetas, ou na transmutação do corpo feminino

em paisagem. Mas vale notar que em Checcacci, assim como em Garcia, não há uma veemente negação do feminino como força motriz, ao contrário de O´Keffe por exemplo – a artista italiana naturalizada brasileira, inclusive, assume efetivamente essa perspectiva feminina na produção, mesmo que de modo essencialista[488], ao sugestionar os corpos de suas mulheres em conexão com os arquétipos de fertilidade e agricultura, como pradarias, vegetações e lagos, mas também pela percepção crítica de sua circulação profissional:

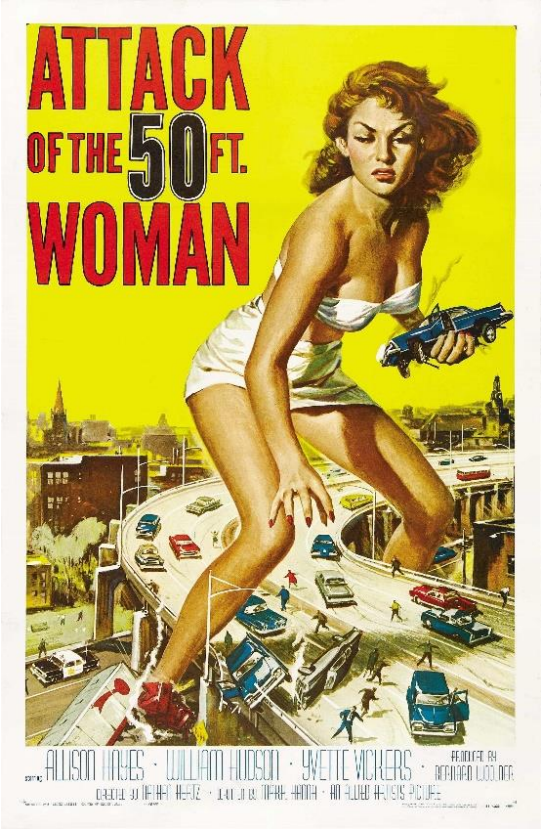
> Secciona o nu da mulher, e com seus dorsos, seios, ventres, nádegas, coxas, pés e mãos, passa a compor paisagens antropomórficas que têm sabor de terra e de sexo, envolvendo-as de um sensualismo que ressalva para o abissal. E é nessa dissecção anatômica do corpo feminino, que ela vai encontrar a causa e o fim de todas assuas composições, conseguindo emprestar monumentalidade até mesmo às que têm suas estruturas encerradas em quadros de pequenas dimensões.[489]

Essa monumentalidade nas telas de Checcacci funciona como recurso formal de sublevação dos atributos de feminilidade. O agigantamento de membros femininos, como por exemplo das unhas pintadas de vermelho, estabelece certa obscenidade pela desproporção, que também resvala num absurdo anatômico jocoso, como as analogias e arquétipos de medos seculares de mulheres gigantes, portanto perigosas para a masculinidade, se considerarmos também as narrativas de mulheres demoníacas e às investidas da cultura de massa em tais "pesadelos", como no filme "O ataque da Mulher de 15 metros".

---

[488] *Suas telas mostram partes do corpo, ligadas ou não às formas sexuais, onde é possível se dar a conotação de acidentes geográficos como morros. Pietrina sente que sua pintura guarda uma relação com a mãe-natureza. É uma pintura feita por uma mulher, exprimindo a vida feminina, mas quem a vê não nota, necessariamente, que foi uma pintora que criou aquelas formas...*
Aterra, na pintura de Pietrina... cresce e se transforma em gente. Numa relação dessa mesma terra com a mulher, com o parto, mistura de pedaços de corpo.
FLECK, Roberto Antunes. "Pietrina Checcacci faz o elogio ao corpo numa ligação com o Ser Único". In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 de setembro de 1982.

[489] AULER, Hugo. "A monumentalidade na criação pictural". In: *Correio Braziliense*. Brasília 15 de setembro de 1979.



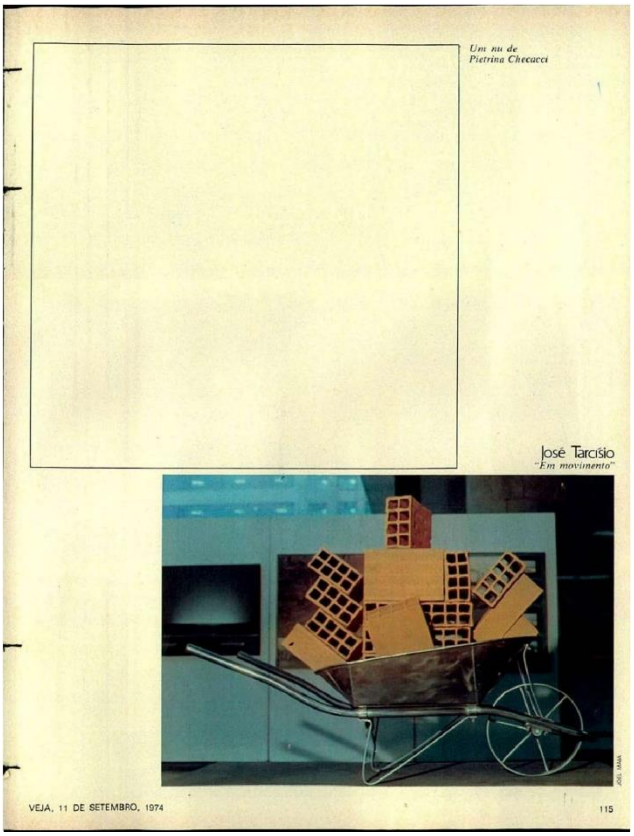


Fig. 177 – Cartaz do filme **Attack of the 50 Foot Woman**, 1968 e Fig. 178 – Página com censura da obra de Checcacci na revista **Vej**a de 11 de setembro de 1974

Apesar da larga circularidade de sua produção e receptiva comercial, os trabalhos de Checcacci foram também objeto de turbulências moralistas, principalmente em um período de censura ditatorial, onde seu espectro de atuação ocorreu mais a nível moral no campo das artes, que de cerceamento por posições políticas[490]. Dito isso, vale apontar que em 1974, em edição da Revista Veja com reportagem de cobertura sobre as premiações do 23ª Salão Nacional de Arte Moderna, (onde inclusive recebe o prêmio de viagem e opta pela Argentina como destino, mas não permanece fora todo o tempo permitido) uma das telas de Checcaci foi censurada na publicação, colocando-a no conjunto de poucas artistas da época que sofreram algum tipo de intervenção política e de cerceamento de direitos civis[491].

Com tal espectro pairando sobre sua trajetória, Checcacci passou a relativizar o teor erótico de seus trabalhos, a fim de desviar dos censores da ditadura e ainda viabilizar sua carreira, como fica evidente no seguinte fragmento de jornal: "Muita gente acha a sua pintura erótica. Ela mesma não acha e defende a velha teoria de que tudo é relativo: 'trata-se de um

[490] Tal assertiva vem da constatação dos tipos de materiais censurados, onde percebe-se que o ponto de torção dos critérios dos censores seguia mais uma perspectiva de afronta aos ditos bons costumes da época, do que ameaças de subversão política.

[491] Nessa pesquisa, constam os nomes das seguintes artistas que sofreram alguma sanção do regime ditatorial: Lygia Pape, Regina Vater, Cybèle Varela, Theresa Simões, Jeannette Priolli, Anna Bella Geiger, Maria Lídia Magliani, Sonia Andrade, Yolanda Freyre, Maria do Carmo Secco e Amelia Toledo

ponto de vista. As pessoas veem aquilo que querem ver. Um dedo é um dedo se assim for visto.' "[492]

Negociações interpretativas à parte, existe uma ironia sutil nos trabalhos de Checcacci apesar do essencialismo do eterno-feminino, já que sua fragmentação do corpo feminino evidencia justamente a condição de "utilidade' desse corpo, em uma dinâmica social que perpetua justamente relações de consumo e uso dos sujeitos. Além de paisagens, os corpos de suas mulheres transformam-se em itens de decoração kitsch, como cinzeiros, apoios para mesa, pesos de papel, fontes de jardim, entre outros, mas sem o teor misógino de Allen Jones, por exemplo, e sim próxima das abstrações erótico-jocosas de Renate Bertlmann, onde as volumetrias dos corpos e seus respectivos aparatos de desejo transmutam-se em jogos de desconstrução e estudos formalistas irônicos.

Fig. 179 – **Pernas**, 1976.

[492] MARTINS, Neide. Pietrina: "Minha arte não é erótica. Um dedo é apenas um dedo". In: *Suplemento especial de Última Hora*. São Paulo, 26 e 27 de abril de 1975.

Fig. 180 – Renate Bertlmann. **Touch 3**, 1974 e Fig. 181 – Allen Jones. **Chair, Table and Hat Stand**, 1969

Fig. 182 – Pietrina Checcacci. **Evaeva**, 1971 e Fig. 183 – **O casal**, 1975.

Já com Teresinha Soares (*1927), a presença do corpo feminino se dá como um espaço de afirmação debochada do desejo erótico – e com algumas peculiaridades no quesito circulação e temática das obras, que apenas a posição social distinta da artista poderia permitir, principalmente durante as décadas aqui estudadas. Com uso corrente da linguagem *Pop*, ou melhor, da Nova Figuração, a artista nascida em Araxá de tradicional família mineira, e recentemente retomada por estudos curatoriais[493], afronta os códigos morais de controle das carnes, enaltecendo justamente a potência de satisfação do feminino, em um jogo midiático de constituição da imagem típica da Diva com a da identidade artista. Em fragmento de depoimento da artista colhido por Frederico Morais, lê-se:

> Minha arte é realista precisamente porque condeno os falsos valores de uma sociedade a que eu pertenço.
> Realista e erótica, minha arte é como a cruz para o capeta.
> Houve sempre em mim a vontade de ser notada, de ser notícia. Sei chamar a atenção e atrair quando quero. Tenho ímpeto, às vezes, de subir em um palanque e eletrizar a massa. É isto o que me atrai em certas personalidades públicas, ídolos de massa – de JK a Roberto Carlos, de Pelé a Chacrinha. Sou um pouco irmã de todos eles, e é por isso, também, que participo de suas dores, de seu desejo, às vezes, de comunicar conteúdos íntimos.[494]

[493] Como a exposição "Global Pop" em 2015 na *Tate Gallery*, "Radical Women" no Hammer Museum e com a individual no MASP, ambas as últimas em 2017.
[494] SOARES, Teresinha. MORAIS, Frederico. "Realista e Erótica, minha arte é como a cruz para o capeta". In: *Quem tem medo de Teresinha Soares*? São Paulo: MASP, 2017, p. 51

Apesar de nascida em uma cidade politicamente estratégica no cenário político de Minas Gerais, no seio de uma família conservadora com relativas posses (pai farmacêutico com trânsito na política local), Teresinha teve sua infância e princípio da adolescência na cidade do Rio de Janeiro, em uma mudança familiar a procura de investimentos profissionais. Tal dado é relevante pois é justamente essa estadia na capital cultural do pais, em período crucial para a subjetivação feminina, que irá forjar certa impetuosidade na artista, a ponto de a mesma retornar sistematicamente ao Rio durante a vida adulta, já então casada (1957) com cinco crianças (e com babás disponíveis, segundo relato da própria artista.)

Teresinha retorna do Rio de Janeiro para Araxá em 1942 a fim de reestabelecer contato com sua família mineira, e ali termina seus estudos (que mudaram de contabilidade para normalista), para logo em seguida se tornar professora primária – posteriormente ela adentra ao âmbito de "destaque cultural" da pequena cidade, ao participar de festas e eventos públicos, a ponto de se tornar Miss Araxá em 1945, o que lhe permitiu uma trampolim para o cargo de vereadora pelo PSD[495], e já evidenciando com isso sua capacidade de articulação política de sua figura pública.

De Araxá, a artista muda-se para Belo Horizonte, devido ao casamento com aquele que viria a ser o principal apoiador de suas empreitadas artísticas, Britaldo Silveira Soares, jornalista e advogado, associado e diretor de importante veículo jornalístico para o território mineiro, o Diários Associados, também conhecido como Estado de Minas. Seu enlace com tal figura torna-se importante em sua trajetória como figura de destaque cultural no cenário mineiro, pois a "blinda" de ataques, censuras[496] e represálias[497], e viabiliza uma série de contatos profissionais, os quais já vinham sendo alimentados desde sua juventude.

---

[495] *Mas fui passar umas férias em Araxá e acabei querendo ficar. Aí me destaquei muito no colégio. Chegava gente importante, por exemplo, o presidente Getúlio Vargas (1882-1954). Quem ia levar flores para ele? A Teresinha. O clube era inaugurado. Quem vai dançar com o governador? Teresinha. Assim foi, até eu ser miss Araxá. Depois me formei, passei no concurso, comecei a dar aula. A primeira foi em praça pública, com as crianças sentadas no chão, para forçar o governo a arranjar um prédio para o grupo escolar Eduardo Montandon recém-inaugurado. Usei de minha espontaneidade para dar aula e entrar em contato com pessoas, e fiquei mais conhecida ainda. Fui professora, madrinha do Tiro de Guerra. Trabalhava na Caixa Econômica, fui a primeira vereadora mulher eleita da cidade. Acho que em Araxá eu tenho uma presença, uma persona. Lá, todo mundo me conhece até hoje. Eu falo que sou como um gato, marco meu território.*
SOARES, Teresinha. MOURA, Rodrigo. BECHELANY, Camila. "O artista e a arte são um, não se dividem" Entrevista de Teresinha Soares a Rodrigo Moura e Camila Bechelany, Belo Horizonte, 21.12.2016. In: Op cit, p. 104

[496] Recordemo-nos aqui dos casos de censura a Checcacci e Vater, as críticas ácidas a Priolli, e a prisão de Pape, entre outras nomeadas situações de interdição apontadas ao longo desse estudo.

[497] A talvez exceção de represálias na trajetória profissional de Soares seria o artigo "Minas não há Mais" de Dom Marcos Barbosa publicado pelo Jornal do Brasil em 20 de julho de 1973, onde o bispo elabora um lamento conservador dos avanços da modernidade em território mineiro, os quais comprometeriam os supostos valores tradicionais do estado e sua respectiva posição no cenário político. Vide o seguinte trecho: "*Hoje Belo Horizonte suporta impávida, creio que numa exposição permanente a obra de arte de uma senhora (?) que representa um túmulo de verdade (salvo o morto e os ossos), em cujo epitáfio se lê mais ou menos isto: "Elas sepultaram-me*

Se por um lado, vincular a trajetória de Teresinha às possibilidades abertas por seu casamento e o evidente apoio de seu marido à sua carreira, pode soar como uma redução de sua atuação como artista, portanto contraditório às premissas feministas aqui apresentadas, em outra perspectiva, no caso bourdieana, considerar os vínculos comunitários e afetivos dos agentes sociais é trazer à tona os modos de operação e circulação de tais sujeitos nos meandros da sociedade, e com isso desbancar novamente os mitos de genialidade (e consequentemente heroicidade) que ainda permeiam o campo das artes, e que são utilizados para justificar inclusões e exclusões nas narrativas oficiais, as quais deixam de lado aspectos de intersecção.

Fato é que, a carreira curta (duas décadas), mas meteórica de Teresinha Soares, com trabalhos pautados por uma temática evidentemente erótica e alardeada cenograficamente pela artista, só foi possível devido ao lugar de privilégio de tal figura – vide as negociações, recuos e percalços das demais artistas já aqui comentadas, que ora ou outra efetuavam um recuo de seus posicionamentos temáticos por receio de retaliação. Teresinha, além de artista impetuosa em suas investiduras temáticas, é acima de tudo uma grande articuladora de associações e conexões políticas no meio das artes. Rodrigo Moura sintetiza tal condição:

> **1967:**
> **Caixas e óleos, um ponto de partida**
> A poucos quarteirões do tradicional Automóvel Clube, onde dançou vestida de smoking, Teresinha Soares inaugurou no mesmo ano sua primeira exposição individual. Ao contrário do que o nome faz acreditar, a Galeria Guignard, que abria com aquela mostra sua nova sede no centro de Belo Horizonte, era um dos centros da renovação artística da cidade, que reagia justamente à enorme influência do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) sobre os artistas da geração anterior, de quem ele fora mestre na escola do Parque Municipal. A leitura da crônica da época descreve uma verdadeira operação de relações públicas montada por Soares para seu *début*, intitulada Caixas e óleos, resultando no convite a críticos do Rio para virem a vernissage.[498]

---

entre sorrisos, mas eu as comi todas". Que fizeste, ó Minas, da tradição do Aleijadinho ou do Ataíde, esculpindo a fé nas tuas pedras, abrindo o céu nos teus tetos?
Tal artigo foi apontado tanto por Sofia Gotti, pesquisadora envolvida com a exposição "The World Goes Pop" em 2015 pela Tate Gallery em Londres, quanto pelo curador Rodrigo Moura, por ocasião da publicação resultante da exposição retrospectiva da artista no MASP em 2017, como um ataque direto de tal figura poderosa da igreja católica à artista, devido ao uso constante por Teresinha de elementos da cultura católica em caráter profano e em sentido de crítica dos costumes. Apesar do "ataque" ser realmente uma menção direta à produção da artista, vista como afronta a mentalidade tradicional da localidade, e com o agravante de ser realizada por uma mulher de sociedade e com destaque midiático, tal momento tem sido equivocadamente apontado como um escândalo quanto às práticas e preferências sexuais da artista – o que não possui consistência ao se verificar o artigo do Bispo "Artista tira queijo e linguiça do túmulo" publicado pelo *O Jornal*, em 31 de julho de 1973 no Rio de Janeiro, e a nota de resposta de Soares, a qual foi lida em evento público com destaque para a exclamação "Valha-me Padre Vieira", *"Li minha resposta porque não tiveram coragem de publicar no jornal",* fala a artista... Abre-se aqui a possibilidade de que uma leitura apressada pelas fontes tenha gerado tal equívoco, perpetuando o erro para fins midiáticos.
Para referência da declaração da artista sobre o ocorrido, vide: FERREIRA, Adriana. "SP vê Teresinha, a performer que abalou BH". São Paulo, sábado, 24 de setembro de 2005
[498] MOURA, Rodrigo. Op cit, 2017, p.20

O fácil acesso a rede de crítica de arte e crônicas culturais carioca se dá pelo trânsito calculado da artista em tal território. Já casada e com filhos, Teresinha estabelece o Rio como destino prioritário para férias e passeios, com ou sem a família, efetuando assim sua inserção como aluna nos cursos de arte do MAM-RJ, estrategicamente apontado como local de ação por seu antigo professor e amigo Frederico Morais, em concomitância à cursos na capital mineira com Fayga Ostrower, Marília Andrés Ribeiro, Herculano Campos e o próprio crítico entusiasta aqui já citado.

Dos estudos iniciais de desenho e gravura com ênfase modernista, logo a artista determina como mote a problemática do feminino e sua relação com o desejo e o erótico, mais por uma inclinação pessoal que política[499], principalmente ao se defrontar com o vocabulário da Nova Figuração no contato próximo com Gerchman. Dito isso, é importante evidenciar que, apesar dos trabalhos e mesmo a trajetória de Teresinha Soares se dar mais enfáticamente quanto à sua relação explícita com o erótico, não há um vínculo feminista em suas proposições – ao contrário do que é apontado às pressas e mesmo tropeços em certas leituras curatoriais. A própria artista, em várias ocasiões, desacopla-se do feminismo como política, deixando como hipótese que para o período aqui estudado, era menos perigoso e chocante para uma artista mulher (em sua posição) lidar com aspectos eróticos do que feministas:

> Quando eu vi a Betty Friedan (1921-2006) colocar fogo em sutiã, no cílio postiço, eu pensei "que desperdício, meu Deus do céu". Eu não deixo de ser feminina porque eu faço uma crítica. Tudo o que eu fiz foi justamente trabalhar para elevar a mulher, não só ao nível do homem, não só em relação ao sexo, mas em relação, também, à liberdade de expressão.[500]

Em entrevista concedida a autora, a artista ainda assevera:

> TRIZOLI – Como chegava essa ideia de feminismo pra ti?
> SOARES – Eu sentia na carne, com minhas amigas, sentia como eram os homens dentro de casa, com relação às mulheres... isso tudo foi numa época em que houve muita matança de mulher, coisas que aconteceram com figuras da alta sociedade.
> (...)
> TRIZOLI – Mas haviam grupos feministas em Belo Horizonte nessa época?
> SOARES – Não sei, pois não me considero feminista. Como já disse à Cecilia (Fajardo-Hill), quando a Betty Friedan queimou o sutiã e os cílios postiços, na hora pensei: "que desperdício!" [501]

---

[499] *Sou mulher, trago na carne, no cerne das minhas experiências vividas, os anseios libertários em defesa de nossos Direitos. Sempre lutei por eles, em casa, no trabalho, na vida pública.*
SOARES, Teresinha. Ribeiro, Marília Andrés. "Teresinha Soares – depoimento". In: Ribeiro, Marília Andrés. *Teresinha Soares*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, p.14.

[500] SOARES, Teresinha. MOURA, Rodrigo. BECHELANY, Camila. "O artista e a arte são um, não se dividem" Entrevista de Teresinha Soares a Rodrigo Moura e Camila Bechelany, Belo Horizonte, 21.12.2016. In: Op cit, p. 103

[501] Entrevista concedida a autora em 04 de setembro de 2017. Material inédito.

O que esse posicionamento de Teresinha indica é a ainda complexa relação das artistas mulheres brasileiras com a questão feminista[502], que aqui chega mediada por comentadores sem muita fundamentação teórica a respeito e pautados por critérios e perspectivas misóginas seculares, as quais pintam as agentes militantes e a agenda feminista como uma recusa veemente da experiência feminina até então sedimentada pela cultura e um suposto ataque ao masculino como inimigo maior, passando de modo rasante e desapercebido sobre a crítica social do movimento ao patriarcado e as intercalações de poder.

Além disso, é preciso considerar novamente que a carreira artística de Teresinha Soares é paradigmática no que concerne os jogos de negociação das artistas mulheres para solidificar suas carreiras. Se por um lado, sua relação amigável com o marido lhe permitia um trânsito social em espaços de formação e circulação das artes, efetuando mostras e performances com receptividade escandalosa no seio de uma das mais tradicionais sociedades brasileiras da época, houve ao longo da carreira de Soares um malabarismo em sua inserção profissional no meio das artes, dos mais cuidadosos e estratégicos, e que seguiu desde o uso inicial de um pseudônimo, até o posterior uso do sobrenome adquirido do casamento, como uma forma de indicar pertencimento afetivo – mas principalmente social.

> Sobre meu pseudônimo: eu fui batizada e registrada com o nome de Theresinha, com "h" e "s". Aí veio a reforma ortográfica e tirei o "h" do meu nome. Quando a Caixa de fazer amor foi aceita no 1ª Concurso Box-Form da Petite Galerie, eu falei, "meu Deus, eu não pôr meu nome Teresinha não, porque eu sou mulher do Britaldo, vão falar que eu sou artista de valor só porque temos uma situação econômica boa, porque ele é diretor do jornal e vai fazer propaganda". Então resolvi usar um pseudônimo: "Thierry"! Aí eu peguei o "h" que eu tinha no meu nome e pus Thierry, com "y". Mas depois da primeira exposição, quando eu vi meu sucesso, decidi voltar ao meu nome. E ficou Teresinha Soares, com o sobrenome do meu marido, que foi uma espécie de delicadeza com ele, um agradecimento, por ele ter me apoiado e ter sido meu mecenas.[503]

É desse lugar de segurança socialmente estratégica que Soares foi capaz de articular trabalhos e proposições dos mais ousados no que concerne o dito filão erótico elaborado pelas artistas mulheres brasileiras da época, que se alternavam entre um discurso crítico sobre a coisificação da mulher, ou seguiam por narrativas amorosas de lamento e crise existencial, em perspectiva irônica e paródica.

Dos desenhos de abstração moderno-psicodelista, recortes-pinturas de jornal e objetos escultóricos em madeira, passando pelas performances e instalações, mas principalmente em seu livro de artista "EURÓTICA", Teresinha Soares fornece à conjuntura do

---

[502] Cecilia Fajardo-Hill, em afirmação genérica, por se tratar de um espectro territorial bastante amplo (América Latina), aponta:
Assim como muitas artistas mulheres em atividade nas décadas de 1960 e 1970 na América Latina, Soares criticava o feminismo europeu e norte-americano e, apesar de partilharem de muitos princípios relacionados à luta pelos direitos das mulheres, eram críticas de uma perspectiva burguesa e imperialista que se observava.
FAJARDO-HILL, Cecilia. "A arte erótica singular de Teresinha Soares". In: Op cit, p. 40.
[503] Idem, 100.

movimento de vanguarda figurativa no Brasil (até o momento conhecido por uma objetificação feminina hegemônica em sua produção, seguindo os padrões normativos disseminados pela mídia da época e pela produção exterior), uma postura assertiva e rejubilante sobre o Desejo feminino das mais explícitas possíveis pela contingência conservadora e politicamente violenta.

Apesar de sua produção servir quase que em totalidade para as análises críticas aqui empreendidas nesse capítulo, interessa-nos algumas peças em específico, justamente pela possibilidade de uma articulação vocabular erótica mais nítida, evidente e sem medeios, se comparada com as sugestionalidades e metáforas até então vistas nesse estudo.

Na série "Um Homem e uma Mulher" de 1967, a qual já apresenta certa maturidade formal no que concerne as empreitadas de abstração moderna da artista em seus primeiros trabalhos, é pertinente apontar o referencial da cultura de massa que se fará presente ao longo da obra de Teresinha Soares, e que estabelece um diálogo evidente com as reverberações do Pop em território nacional e sua vinculação com os trabalhos das vanguardas figurativas cariocas, interlocutores da artista – além de um vínculo considerável com os desenhos de Niki de Saint-Phalle, tanto em seu caráter psicodélico quanto pelas torções corporais das figuras, onde o colorido exultante é elemento irônico dos ícones femininos na sociedade de consumo.

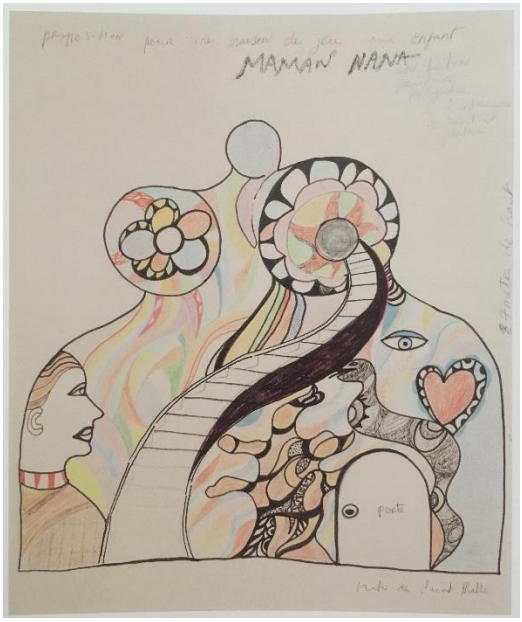


Fig. 184 – Niki de Saint-Phalle**. La Hon (La Elle),** 1966

Tendo como referência o filme de 1966 "Un homme et une femme" de Claude Lelouch, Soares elabora serigrafias onde o encontro amoroso e seus movimentos de expansão erótica dos corpos são camuflados via uma massa orgânica de cores saturadas e linhas divisórias grossas e negras, enfatizando nessas imagens o caráter artificial, mas também

palpitante dos desejos representados em filmes, fotonovelas e demais locais de expansão comercial da revolução sexual.

Fig. 185 e Fig. 186 – Teresinha Soares. Ambas da série **Um homem e uma mulher**, 1967

Fig. 187 e Fig. 188 – Claude Lelouch. Stills do filme **Un homme et une femme**,1966.

O artifício dual barroco entre sacro e profano, tão caro a cultura mineira, também se faz presente nessas imagens, se considerarmos a relação formal de tais figuras amorfas e latejantes do casal, com a imagética sacra dos perfis das Nossas Senhoras, e dos corações relicários da paixão cristã, receptáculos de uma afetividade maternal. Nelas, vemos ainda a elaboração de uma carnalidade visceral, onde a potência animalesca e inumada do desejo reside na figura masculina, deixando à figura feminina o papel de recepção do gesto erótico e com certa "suavidade" na composição pela ausência de meandros lineares e excessos cromáticos.

A suposta passividade da figura feminina nessas imagens está relacionada tanto à referência à obra de Lelouch quanto a certo vestígio romântico da artista nas relações de afeto

entre os sexos. No entanto, as imagens são pulsantes de desejo, onde órgãos sexuais e vísceras se mesclam às massas pictóricas e se metamorfoseiam em plantas carnívoras ou tubulações digestivas – de um modo ou outro, é um recurso que salienta o ar antropofágico do ato sexual ali representado, gesto de devoração erótica do outro.

Esse mesmo ar de canibalismo erótico está presente na série de serigrafias em homenagem a Caetano Veloso de 1968 – homenagem tanto a figura idolatrada do cantor, objeto de admiração, quanto pela atuação da celebridade musical nas investiduras do movimento tropicalista e ações da contracultura. Tanto em "Viver é preciso", como "Na minha mão tem uma roseira", vê-se uma justaposição de carnes coloridas, pulsantes e latejantes dentro do mesmo vocabulário psicodélico e de abstração orgânica já empreendido pela artista, e que aludem tanto ao gesto masturbatório, quanto às contrações orgásticas do corpo feminino durante a cópula. Há também certos elementos que sugestionam uma condição de captura do desejo, de submissão ao delírio do orgasmo, se considerarmos a apreensão das mulheres amorfas e gigantes falos, por mãos aparentemente femininas, e a dobradura dos corpos que os remodelam em grandes vaginas dentadas com lábios inchados.

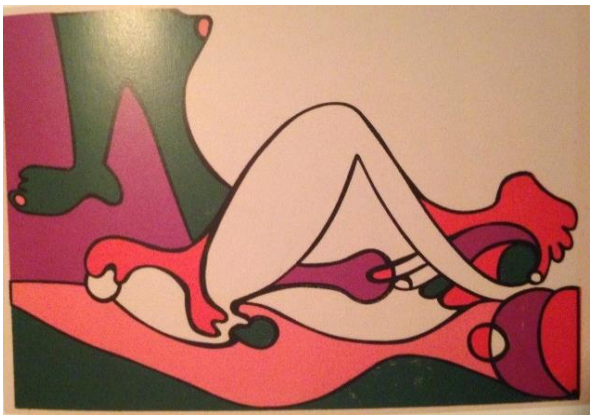
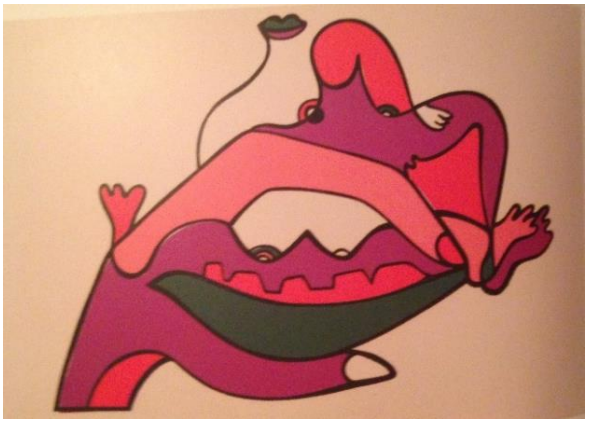



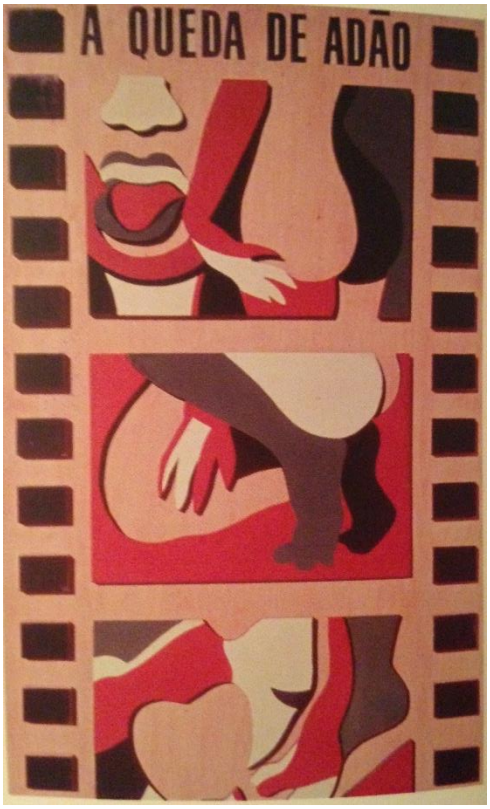
Fig. 189 – Terezinha Soares. Série **Homenagem a Caetano - Viver é preciso**, e Fig. 190 – **Homenagem a Caetano - Na minha mão tem uma roseira**, ambas de 1968.

A questão da auto-satisfação feminina, já enunciada como grande tabu para as mulheres da geração aqui estudada, se faz presente nas obras, e declarações de Teresinha, como um ato de autodescoberta do próprio corpo e do próprio desejo, portanto, gesto potencial de subjetivação.

> Eu nasci em uma família mineira conservadora, católica, cheia de preconceitos. Minha mãe nunca chegou perto de mim para falar comigo sobre sexo. Mas eu era muito curiosa e sempre o ouvido estava atento, desde pequena. Então, a mulher, a menina-mocinha, ela fica muito curiosa e acaba às vezes sentindo um pouco de medo com relação à religião, com relação à família, mas eu me senti uma nova mulher quando fui capaz de me olhar no espelho, de me ver, de conhecer melhor meu corpo, das minhas zonas erógenas, da vontade de ter prazer mesmo antes de casar, me masturbando... Há quem não aceite isso, mas a masturbação é uma coisa natural na vida da mulher.

> A descoberta do meu corpo me revelou uma nova mulher, capaz de fazer as coisas que eu queria. [504]

O mesmo teor erótico é encontrado na série de pinturas em homenagem a Roberto Carlos, (e sob o mesmo operativo de desejo e idolatria que Caetano), onde o uso de estruturas compositivas em referência aos negativos de filme estabelece ora uma afirmação do desejo nas problematizações da cultura de massa, ora reforça o caráter de comercialização dos corpos e pulsões pelo capital cultural. Em "A queda de Adão" e "Pecados Capitais", corpos de ambos os sexos, fragmentados duplamente (uma vez pela artista, mas também pelo enquadramento fílmico ali em simulacro), contorcem-se e sobrepõem-se numa dança orgiástica que mescla o caráter sagrado e profano da imagética barroca, com as premissas de libertação sexual propagadas por Herbert Marcuse, Reich e demais pensadores libertários.



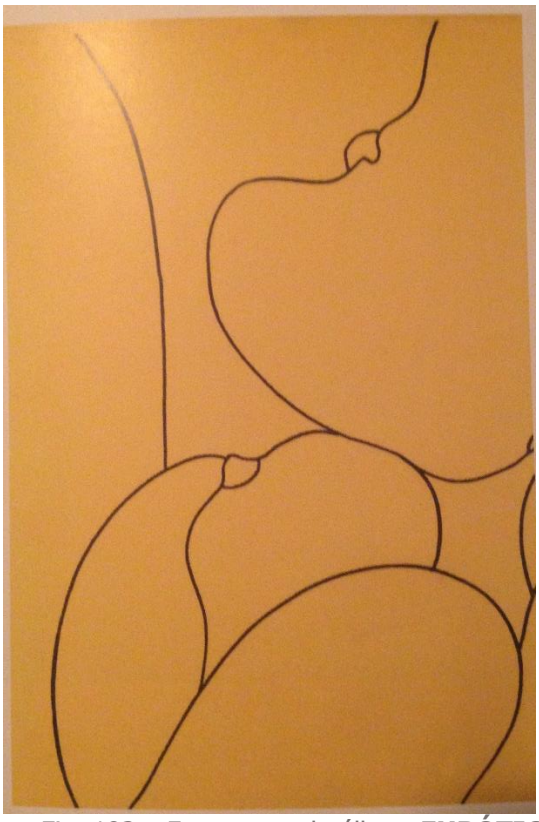


Fig. 191 – Terezinha Soares. **A queda de Adão**, 1968, e Fig. 192 – Fragmento do álbum **EURÓTICA**, 1970.

Apesar do elemento erótico atravessar toda a produção de Soares, ora de modo mais explícito e jocoso, ora se referindo ao êxtase religioso, é no álbum/livro de artista EURÓTICA, de 1970, que os investimentos das formulações eróticas como experiência de superação de interdições e afirmação de si[505], atingem seu ápice poético na produção de Soares.

---

[504] SOARES, Teresinha. MOURA, Rodrigo. BECHELANY, Camila. "O artista e a arte são um, não se dividem" Entrevista de Teresinha Soares a Rodrigo Moura e Camila Bechelany, Belo Horizonte, 21.12.2016. In: Op cit, p, 99.

[505] *A própria artista explicou que o "eu' do título se refere a si, à primeira pessoa, e aliado a "erótica" chega ao significado do "erotismo em mim"*

O livro com 32 serigrafias em papeis verdes, ocres e amarelos, traz uma série de desenhos onde a linearidade de construção dos corpos opera por uma abstração anatômica capaz de elucubrar identificações imediatas dos gêneros ali capturados em movimento sexual, já que ocorrem fusões e expansões dos membros dos amantes, na mesma chave operativa formal dos desenhos de Bellmer, e estabelece um prazer visual ao observador (*voyeur*?) pelas formas arredondadas e ritmo pulsante dos riscos também em verdes, marrons e mesmo azuis.

A sobriedade cromática desse livro destoa dos trabalhos anteriores de Soares, povoados por um colorismo excessivo com ênfase dos meios de propaganda – mas o que supostamente perde-se de riqueza na palheta, ganha-se na capacidade de síntese dos desejos que ali regem as massas corpóreas, os gestos de satisfação e tensão, em analogias da plenitude da sexualidade que não se restringe mais ao contato amoroso entre casais heterossexuais, com certo ar romântico, mas expande-se para os reinos vegetais e animais, estabelecendo com isso um vínculo temático com as animálias de Pasqualini, Priolli e mesmo os híbridos de von Brüschy, com diferentes graus de intensidade de contato na representação do gozo e do ato sexual.

A produção de Soares utiliza como arcabouço referencial também a mística católica, jogando ironicamente com alguns pressupostos normatizadores das subjetividades femininas e suas narrativas morais. Podemos considerar em condição de ilustração, a última peça artística de Soares, "Ressurreição", de 1973, onde a artista personifica uma sacerdotisa angelical, anunciante da morte do meio-ambiente, mas também de sua figura pública de artista, munida de símbolos ligados tanto a cultura católica quanto mineira[506], e mais próxima assim ao profano que o sagrado (ressaltamos que não nos aprofundaremos na análise dessa performance justamente por não se tratar de uma ação com ênfase erótica, ou mesmo de processo de subjetivação)

No entanto, Soares não é a única artista dessa seletiva que trabalha com as dualidades entre sacro e profano no quesito erótico. Yolanda Freyre, com a performance "Quaresma" de 1977 (analisada no capítulo 1), já elaborava nessa ocasião certas conexões a respeito, apesar de, nessa peça em específico, a artista estar mais preocupada com a possibilidade de transcendência da subjetividade via a experiência religiosa do que com a

---

FAJARDO-HILL, Cecilia. Op cit, p. 42.

[506] *No terceiro módulo, Ressurreição, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, onde expuseram os artistas escolhidos para a pré-Bienal de São Paulo. Postei-me em frente a uma parede espelhada na sala principal da exposição, vestida de Anjo Negro, de asas brancas, com coroa angelical, pintura no rosto lembrando um clown moderno e trazendo em uma das mãos um grande queijo de Minas, tal como a Estátua da Liberdade. Era uma crítica a aqueles tempos*.
RIBEIRO, Marília Aandrés. "Fiz do meu corpo a minha própria arte" Entrevista - Teresinha Soares In: *REV. UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.130-139, jan./dez. 2012, p. 133

questão erótica. Assim, é com "Mulher, o Erótico na Natureza", de 1978, executada dentro da Área Experimental do MAM-RJ, que Freyre estabelece um enaltecimento do gozo em concomitância ao êxtase religioso.

A instalação/performance consistiu na construção de sete nichos dentro do anexo onde operava a Área Experimental, e os quais funcionam como espaços de articulação para o transcorrer da ação de Freyre. Em cada uma dessas pequenas salas, haviam plantas como samambaias, avencas, cactos, flores, musgos e heras, e que ali indiciavam os tipos de sexualidade que a artista então residente em Petrópolis, vinculava com o espaço natural e sua experienciação – recordemos aqui que Freyre possui interesse pela vegetação como signos de afeto, e elege por exemplo a hortênsia como arquétipo de sua subjetividade.

Juntamente a esses "viveiros" de símbolos botânicos da sexualidade, Freyre efetua uma dança ritual no espaço maior de sua instalação, novamente fazendo as vezes de uma sacerdotisa poética. Em torno de um "falo" de hortênsias secas posto bem ao centro do salão, a artista vestida de saia preta e blusa vermelha, cores representativas das entidades umbandistas Pomba-gira e Cigana, o circunda coreograficamente com gestualidades flamencas, e emitindo juntamente cantos de sua autoria, os quais narram a "presumida" dualidade consensual dos jogos sexuais:

> Sim que é não
> É sim que sim não é
> (...)
> Então qual é o sim
> Do não que não é não
> (...)
> Qual é então???
> O sim do não?
> O não do sim?
> (...)
> Então qual é o fim
> Se o sim é não e o não, não é...[507]

No transcorrer desse bailar, sucede também uma projeção de imagens com símbolos de fertilidade, paisagens similares ao corpo humano, plantas e minérios com significados eróticos e afrodisíacos, ou mesmo com formas que remetem às genitálias femininas e masculinas, juntamente à disposição de uma urna onde os participantes podiam depositar confissões, críticas e até convites sexuais.[508] Ainda que não tão explicitas como a série de silhuetas de Ana Mendieta, onde a artista cubana demarcava a forma de seu corpo em chave ritualística sobre superfícies com vegetação, arenosas e aquosas, reinstaurando o caráter mágico da forma feminina em espaços naturais e idílicos, ou mesmo politicamente

[507] FREYRE, Yolanda. Folder da exposição, 1978, apud FREYRE, Yolanda. Op cit, p. 61.
[508] Idem, p. 63

marcadas como as ações e registros performáticos de Mary Beth Edelson, onde a artista americana personificava entidades femininas viscerais e bélicas em espaços naturais ligados à praticas ritualísticas pagãs, a ação performática de Freyre reelabora as narrativas místicas e eróticas do feminino numa miscelânea das narrativas cristãs e afrodescendentes.

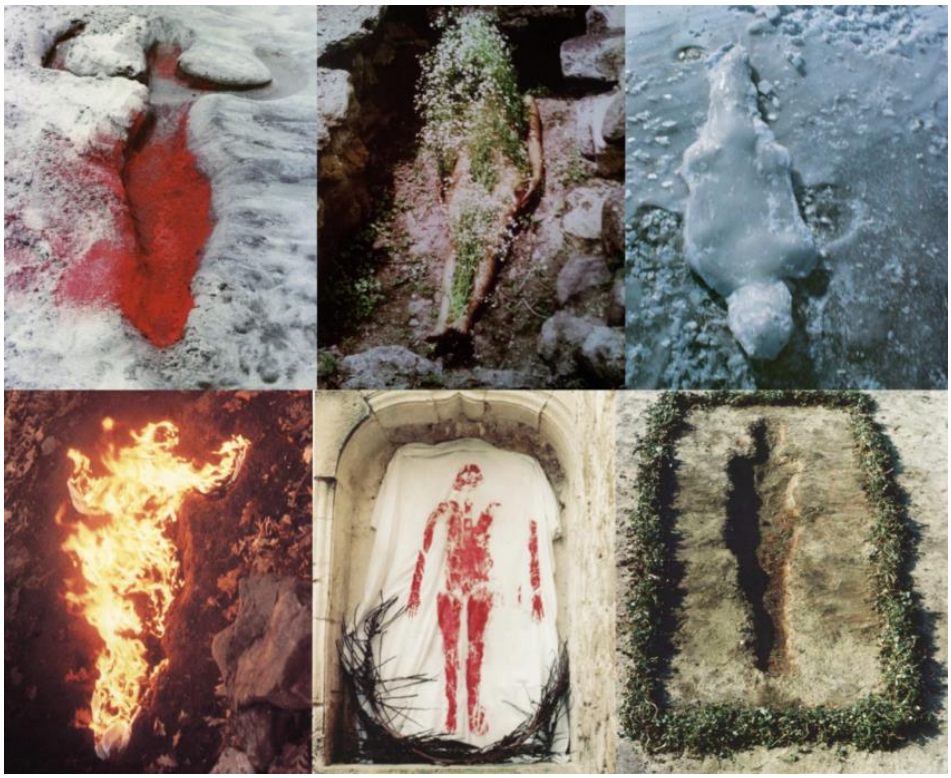


Fig. 193 – Ana Mendieta. Série Silhuetas, 1973-80

Fig. 194 – Mary Beth Edelson. Red Kali (série Woman Rising), 1973, e Fig. 195 – **Grapceva Neolithic cave series: See for Yourself**, 1977

Fig. 196 – Yolanda Freyre. **Mulher, o Erótico na Natureza**, 1978.

A suposta ambiguidade do ser diante do sexo[509] é então o mote de ação de Freyre nessa performance, não apenas pelos versos cantados, mas também pelo feito de um desejo purificado, já que ao final do bailado, Freyre cobre sua indumentária de entidade *femme fatale* com uma túnica branca, indicando com isso que o desejo fora apaziguado após a cópula simbólica com o falo de flores – tanto que, após esse ato, Freyre se retira do local pelo atravessamento de uma cortina de lã com as cores da hortênsia fálica, dando por encerrada a performance, ao fundo da "Ave-Maria" de Schubert.

O canto-dança ritualística de Freyre, próximas às antigas práticas ditas "pagãs" de culto à natureza e ao falo, estabelecem uma perspectiva de correlação da sexualidade feminina com os ideais de natureza e ancestralidade – e que se por um lado, é uma visão essencialista do feminino do mesmo modo que a série de Mendieta, por outro, concede uma relação de exultação da sexualidade que afronta os pressupostos moralizantes das religiões de matriz cristã[510]. O gozo como potência de transcendência é algo rechaçado pelo meio católico

---

[509] FREYRE, Yolanda. Op cit, p. 60.

[510] Vide os seguintes enxertos de Santo Agostinho sobre a natural submissão feminina, seguidos de outros da Gênese, que indicam a mulher como primeiro ser pecador, portanto responsável pelo sofrimento humano:
E assim como na sua alma uma parte que impera pela reflexão e outra que se submete para obedecer, assim também a mulher foi criada, quanto ao corpo, para o homem. Ela, possuindo, sem dúvida, uma lama de igual natureza racional e de igual inteligência, está, quanto ao sexo, dependente do sexo masculino, assim como o apetite, de que nasce o ato, se subordina à inteligência para conceber da razão a facilidade em ordem ao bom procedimento.
AGOSTINHO. *Confissões*. (Coleção Os pensadores). Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004, XIII, pp. 32-47.
Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também.

hegemônico, e a sexualidade feminina é tanto tabu quanto condição de perigo para a sociedade e a espiritualidade, principalmente porque tais esferas da vida implicam também uma relação de poder que fora historicamente destituída das mulheres. Federici comenta:

> A magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. Sobretudo, a magia parecia uma forma de rejeição do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. O mundo devia ser "desencantado" para poder ser dominado. Por volta do século XVI, o ataque contra a magia já estava no seu auge e as mulheres eram os alvos mais prováveis. Mesmo quando não eram feiticeiras/magas experientes, chamavam-nas para marcar os animais quando adoeciam, para curar seus vizinhos, para ajudar-lhes a encontrar objetos perdidos ou roubados, para lhes dar amuletos ou poções para o amor ou para ajudar-lhes a prever o futuro. Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, subverter a ordem constituída.[511]

Em sua análise crítica dos princípios do capitalismo em uma perspectiva feminista, Federici identifica o caráter de resistência estratégica e simbólica dessas mulheres ao se remeterem a formas outras de articular a vida. Sicuteri ainda complementa:

> A equação bruxaria e feminino é elaborada por G. Visconti, em 1460, em seu *Laminarium sive striarum opusculus*, enquanto Vignati, jurista, relaciona "excessos sexuais" e adoração do diabo. Depois se passa a definir as bruxas como prostitutas do diabo.
> (...)
> A bruxa como mulher velha, sozinha, ou mulher feia de aspecto feroz, que chega no meio da noite com seu cortejo infernal de diabos, cães, vampiros, anões, mulheres e se apresenta com a tradicional gargalhada sardônica, pode derivar de Hécate ou de uma Empusa, Górgona: neste caso, os símbolos têm o mesmo significado. Por sua vez, a bruxa como mulher jovem, belíssima, atraente, a verdadeira "sereia" ou "víbora" da fantasia moderna, aquela que podia seduzir com feitiços tidos como fogo do demônio assim como ser a alegria vital dos sentidos, pode ser reconduzida à Circe homérica, enquanto beleza encantadora que oferece aspectos enganadores. Qualquer que fosse a encarnação do demônio feminino, a bruxa e suas seitas eram perseguidas como heresia religiosa, mas hoje dificilmente se pode continuar a ocultar a verdadeira motivação dessas perseguições: isto é, o ódio pela mulher que se manifestou como luta contra o pecado, por parte da igreja celibatária que se identificava – como ecclesia mater – com o arquétipo da Mãe protetora e salvadora.[512]

Nessa peça, quase um *sabbath* tropical, Freyre está então mais próxima das narrativas medievais das bruxas e mitos femininos místicos que Teresinha Soares por exemplo, que também faz uso da prática performática religiosa, e opera em um vocabulário católico; ela então personifica uma sacerdotisa a qual articula os símbolos de fertilidade anteriores à cultura cristã para uma experiência erótica de sobrepujança, juntamente à arquetipização feminina católica da mãe primordial. Como essa feiticeira celebratória da libido, a artista

---

Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3/6 Acessado em 12 de fevereiro de 2018
E ao homem declarou: "Visto que você deu ouvidos à sua mulher e comeu do fruto da árvore da qual eu lhe ordenara que não comesse, maldita é a terra por sua causa; com sofrimento você se alimentará dela todos os dias da sua vida.
Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/3/17-23 Acessado em 12 de fevereiro de 2018

[511] FEDERICI, Silvia. Op cit, p. 316-317.

[512] SICUTERI, Roberto. Tradução de Norma Telles. *Lilith - A Lua Negra*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1998, pp. 114-115

equipara-se às *femme fatales* poeticamente dissertadas por Jules Michelet: *La Sibylle prédisait le sort. Et la Sorcière le fait. C´est la grande, la vraie différence. Elle évoque, elle conjure, opere le destinée... elle a en main la baguette du miracle naturel, et pour aide et soeur la Nature.* [513]

Mas vale notar, porém, que os indiciamentos de desejo na prática artística operavam na chave da dissimulação, do disfarce e com certa discrição no discurso erótico. Mesmo na suposta explicitude em uma produção como a de Teresinha Soares, existe um distanciamento latente dos modos e linguagens de materialização da questão erótica e pornográfica por parte das artistas brasileiras, se tomarmos como referencial comparativo a produção concomitante no cenário americano e europeu, onde figuras como Carolee Schneemann[514], Valie Export[515] e Birgit Jurgessen elevaram ao caráter de superação da experiência do Desejo para além dos corpos, juntamente à uma latente crítica moral e rupturas existenciais, as quais afluíam as décadas de 60 e 70. Novamente, é preciso considerar a peculiaridade da contingência brasileira e sua extensa história de repressão sexual, onde os regimentos da dupla-moral e seu sofisticado controle de corpos, propiciam uma dualidade arquetípica entre práticas orgiásticas, lascivas e abusivas, quanto um conservadorismo dissimulador do controle social hegemônico – condição essa ainda vigentes nos espaços e relações inerentes aos processos de subjetivação, e que por consequência, descola o "selo" de radicalidade que muitas vezes os agentes dessa geração recebem, substituindo-o pelos índices de articulação e negociação.

A potência do desejo e da autossatisfação feminina nas produções artísticas de artistas mulheres desse período é ainda apenas sugestionada, metaforizada, nunca explícita, crua e escancarada – portanto, seu teor é mais erótico que pornográfico, se retomarmos as definições iniciais de tais conceitos presentes no início desse capítulo. Vide aqui o caso de "Evocative Reccollections" em 1979 de Gretta Sarfaty, peça cerceada por escândalos devido a seu conteúdo erótico, mas que não adentra ao mesmo grau de ruptura e explicitação do ato sexual que as produções contemporâneas do circuito de arte europeu e americano.

A série de trabalhos, que se desdobram ao longo dos anos entre performance, fotografia, pintura, e serigrafia, propicia um vislumbre do imaginário quase fantástico em torno da masturbação feminina, mas não em sentido pejorativo ou mesmo alarmante, mas sim sob uma perspectiva cênica de enaltecimento quase lúdico.

---

[513] MICHELET, Jules. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. *A Feiticeira. 500 anos de transformações na figura da mulher.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992, p. 32.
[514] Artista Americana nascida em 1939, atuando na performance, pintura e práticas experimentais.
[515] Austriaca nascida em 1940 vinculada as proposições conceitualistas de ênfase política e feminista.

Fig. 197 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections,** 1978.

Realizada pela primeira vez no Centro Georges Pompidou em 1978 dentro do festival *Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances*, evento organizado em parceria com o CAYC de Buenos Aires, e reencenada em outras ocasiões com variantes, como no próprio CAYC e na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1980, Gretta performativa um encontro amoroso, mas não por uma perspectiva idealista ou romantizada, mas literalmente abraçando a ferocidade de seu Desejo e as violentas reações provenientes dessa dança possessiva e erótica. A obra perlabora suas relações amorosas bem-sucedidas ou mesmo frustradas, e as respectivas repercussões em outros aspectos de sua vida - como o próprio nome indica, são memórias recolhidas, resguardadas.

Nua sobre um colchão no chão do teatro do museu, com um véu de renda branca envolvendo a si mesma e a cama dossel improvisada, a artista brinca e provoca um felino irritado, com almofadas, música e fragmentos de *La Divina Comédia* de Dante Alighieri entre sons cacofônicos ao fundo, performando nesse gesto a condição de intimidade no espaço das alcovas e seus jogos de avanço e recuo entre os corpos. Sua insistência na captura do animal, abraçando-o e brincando com a pequena criatura, símbolo de amor venal e sordidez, enquanto o mesmo tenta escapar a todo o custo do local, com arranhões e miando ferozmente, simula a brutalidade de um desejo com um objeto sedutor, mas arisco.

Fig. 198 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections**, Centre George Pompidou, 1978.

Nesse trabalho em particular, há uma inversão de papéis entre o sujeito sedutor e o seduzido, subvertendo, assim, as narrativas de subjugação feminina nos jogos de sedução, e criando um ruído sobre os tabus bestiais já aqui apontados. No simulacro amoroso orquestrado por Gretta, com evidentes referências teatrais – uma vez que a disposição dos objetos é muito semelhante aos arranjos cênicos, com palco, luz dramática, e o público em posição de teatro semi-arena – a gestualidade felina e as posições acrobáticas estabelecidas entre a artista e o gato, fornece uma perspectiva peculiar para um forte desejo erótico feminino, mesmo sob o jugo de uma lógica *voyeur*, perversa, em um espaço de ação limitado. Em suas palavras:

> Eu comecei a realmente viver a minha autonomia, minha sensualidade e minha identidade, completamente relegada antes, congelada, prisioneira deste véu, um véu doce, e que, no entanto, nada é permitido, que não se pode sair, e que não pode ser desdobrado.[516]

Em outras versões dessa performance, Gretta não se apresenta nua, mas sim usando um *collant* azul. A justificativa para essa mudança crucial no procedimento performático segue dois tópicos: o primeiro fora as reações agressivas oriundas de sua família patriarcal, com a chegada das notícias sobre tais atividades artísticas, e que desencadeou uma ruptura violenta entre eles e Gretta (o que inclui seu ex-marido, já não mais em condição amigável, e as crianças frutos da união desestruturada); o segundo, foram próprios ataques ferozes do gato. Na primeira apresentação, o animal assustado e arisco mordeu e arranhou

[516] *I start to really live my autonomy, my sensuality and my identity, completely relegated before, frozen, prisoner of this veil, a sweet veil that however nothing is allowed, which one cannot leave, and that cannot be unfolded.* SARFATY, Gretta. *GRETTA. Aquarelas*, 1980. Folder de exposição.

Gretta diversas vezes, causando lesões que necessitaram de tratamento médico. Desse modo, nas apresentações seguintes, a artista passou a se apresentar vestida, mesmo prejudicando com isso a proposta original da performance.

Fig. 199 – Carolee Schneemann. **Fuses,** 1964-67.

Apesar dessas variações sobre o mesmo conjunto, Gretta nessa performance não é o objeto de desejo a ser consumido, um corpo passivo orquestrado por um amante masculino e imperativo: ela é a manifestação violenta de uma fome, uma afirmação de sua lascividade, mesmo que em uma área privada onde a artista afronta as normas sexuais vigentes do feminino – podemos verificar tais assertivas pelo movimento de suas pernas, que tenta a todo custo abraçar o pequeno animal, e por sua gestualidade orgástica ao longo da peça, além da presença de sua cabeleira grande e preta, selvagem, que também sugere um imaginário de *femme fatale,* em uma batalha por saciedade.

Nessa peça, Sarfaty aproxima-se dos registros performáticos de Carolee Schneemann, ainda que em um espectro mais velado de explicitude sexual. Em "Fuses", um curta mudo de 1964-1967 efetuado a partir de colagens fotográficas com intervenções, a artista americana copula com seu parceiro na época, Jim Tenney, tendo como testemunha seu gato Kitch, visando com isso verificar se o registro imagético seria capaz de capturar os níveis

de intimidade e excitação vivenciados durante o sexo[517]- já Sarfaty opera na chave da simulação, da sugestionabilidade.

Nos respectivos desdobramentos formais e de suportes da performance de Sarfaty, o elemento simbólico do felino como item ativador da libido é substituído por travesseiros e almofadas, tanto para desviar desses trabalhos tardios o caráter de bestialidade da performance na França, quanto para indiciar um objeto corriqueiro da descoberta erótica por mulheres e crianças – o travesseiro e as almofadas são um dos primeiros objetos de contato na descoberta da masturbação infantil, assim como de camuflagem dos apetrechos sexuais femininos, em uma contingência onde brinquedos eróticas eram, ou itens ligados às perversões sexuais, ou excentricidades materiais restritas a uns poucos.

Importante trazer aqui nessa análise o pormenor da reverberação de tal ação performática na vida de Gretta, e a discrepância paradigmática dessas consequências com a trajetória de Soares, o que ressalta a complexidade e fragilidade das relações sociais e morais que circundam o gênero feminino e seus investimentos profissionais e afetivos. Se ambas são pertencentes a uma classe social detentora e articuladora das relações de poder político e econômico na contingência brasileira, percebe-se que no caso de Teresinha Soares e sua relação de confiança e afeto com o poderoso marido, e mesmo sua destreza midiática, onde ora performatizava seu gênero como o arquétipo da Diva e ora como a dedicada esposa, não houveram sanções enfáticas de sua atuação como artista mulher envolvida com questões eróticas, portanto polêmicas. Já em Gretta, imersa em um casamento desestabilizado e pautado por conflitos misóginos, e oriunda de uma família atrelada a valores tradicionais, a artista fora rechaçada moral e fisicamente após a performance no circuito europeu. "Evocative Reccollections" foi, aparentemente, o ponto de limite da tolerância de sua família para com suas "excentricidades", a ponto de, após os ataques, Gretta efetuar um longo autoexílio em Nova York para fugir das cobranças e ameaças de teor moral.

---

[517] *(...) I wanted to allow film to give me the sense that I was getting closer to tactility, to sensations in the body that streaming and unconscious and fluid – the orgasmic dissolve unseen, vivid if unseeable.*
SCHNEEMANN, Carolee. HAUG, Kate. "An interview with Carolee schneemann" in: *Wide Angle* 20, n 1, 1998, p.26 apud BREITWIESER, Sabine. SCHNEEMANN, Carolee. *Kinetic Painting*. New York: Prestel Verlag, 2015, p. 47.

Fig. 200 e Fig. 201 – Gretta Sarfaty. **Evocative Recollections XI**, 1981.

Em continuidade a esses aspectos de interdição, rechaços e de ataques à produção de artistas mulheres dentro desse eixo temático do erótico, é importante ressaltar o conjunto de trabalhos "Eat Me – A Gula ou a Luxúria" de Lygia Pape (1927-2004), e a respectiva censura do regime militar, com ênfase moralizante, ao qual tal aglomeração foi submetida –

acompanhada inclusive por uma breve prisão política da artista, resultado de seus vínculos anarquistas[518].

Lygia Pape é hoje uma das artistas brasileiras de circulação considerável no circuito internacional de arte, e integra uma "tríade fundadora" da vanguarda contracultural dos anos 60 e 70, juntamente a Hélio Oiticica e Lygia Clark, historicamente construída para suprir perspectivas ainda modernas de atuação centralizada de agentes culturais mediados por posturas de ruptura e revolução[519].

Natural de Nova Friburgo – RJ, mas com trajetória profissional e pessoal estabelecida na capital carioca, casa-se aos 22 anos (1949) com o químico Gunther Pape, o qual será seu companheiro até o final de sua vida, e com quem teve duas filhas, Maria Cristina e Paula Pape. Foi durante os primeiros anos do enlace, então residente na cidade de Arraial do Cabo devido ao trabalho do marido, que Pape passa a se interessar pela prática artística[520] – interesse esse que será intensificado com a mudança da jovem família para a cidade de

---

[518] *Junte-se a isso a visibilidade da artista nas investigações do Regime Militar por parte de censores e denunciantes anônimos, devido tanto à sua postura anárquica de vida, seu forte vínculo com Mário Pedrosa, fundador do Partido dos Trabalhadores, Hélio Oiticica, filho de família anarquista importante na história dos movimentos sociais e políticos no Brasil, quanto com suas ações estratégicas de auxílio logístico para com combatentes de resistência. Pape inclusive, no ano de 1973, passou dois meses presa no DOI-CODI do Maracanã, Rio de Janeiro. A narrativa dada à crítica e curadora Denise Mattar em 2003 evidencia o tom delirante, realístico e culpalizante da situação, típico da confusão mental de pessoas submetidas as torturas físicas e psicológicas do Regime Militar:"Fiquei um mês e tanto trancada lá dentro, sem comer, só tomando um líquido azul, que eu não sei nem o que era. Não comi, não comia nada. Eles não davam. Depois, fui transferida para a Vila Militar. Aí, eu entrei no processo; fui julgada e absolvida por quatro a três, quase que eu fico..."*
TRIZOLI, Talita. "'Eat Me: A Gula ou a Luxúria', de Lygia Pape. Produção e censura do desejo, feminismo e consumo". In: SZIR, Sandra. DOLINKO, Silvia. MARCHESI, Mariana. *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consume en las arte***s.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2015, p. 120.

[519] A historiografia brasileira com ênfase no período dos anos 60 e 70, ao concentrar seus esforços de investigação apenas nas atividades de algumas figuras hegemônicas em específico, ignorando a constelação de relações estabelecidas entre os diversos artistas do período e suas especifidades de classe, gênero, raça e geografia, oblitera as possibilidades de aprofundamento na compreensão de tal época em sua complexidade histórica e política, atuando apenas em uma superficialidade de diagnóstico que resvala ainda nas demandas de uma imediata mercantilização da produção desse tempo. O circuito de artes no Brasil dos anos 60 e 70 é marcado por um caráter de sustentação coletiva, mais do que individual, e de intensa negociação com os parcos espaços culturais e com o ainda frágil mercado de arte, em meio ao vórtice caótico do cenário político e violento. Considerar a atuação isolada de alguns artistas, como vaga-lumes em meio à escuridão noturna, heróicas figuras detentoras de alguma genial capacidade de modificação do entorno a partir do mero esforço criativo e poético, é apenas perpetuar posturas críticas e historiográficas ainda ancoradas nos mitos de modernidade, portanto reducionistas e acríticas.

[520] *O momento em que decidiu ser artista plástica, no começo dos anos 1950, já prenunciava a ênfase na transformação e nas sensações que marcariam a obra de Lygia. Até então, era na música que ela desenvolvia sua criatividade. Além do canto lírico, tocava piano e violão.*
Foi durante uma viagem para Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, ao lado do marido, Gunther Pape, que Lygia teve uma iluminação. "Ela estava vendo o pôr do sol em cima de uma duna e, quando desceu de lá, baixou uma coisa nela", diz sua filha Paula Pape, responsável pela instituição que administra o espólio da artista, o Projeto Lygia Pape. "A visão do mar, do sol e da duna foi tão forte que ela sabia, com convicção, que dali para a frente queria ser pintora como José Pancetti, que havia feito muitas telas lá." Nesse início de carreira, com pouco mais de 20 anos, Lygia se aproximou do concretismo.
SHIRAI, Mariana. "Lygia Pape redescoberta'. In: *Revista Época*. 14 de junho de 2011

Petrópolis, onde passa a frequentar alguns círculos artísticos, e posteriormente na cidade do Rio de Janeiro, onde efetivamente adentra ao espaço de formação e vanguarda no MAM-RJ.

Ali, foi aluna de Fayga Ostrower e Ivan Serpa nos cursos livres, logo no início da década de 1950, e onde iniciou, respectivamente, os estudos de *Gestalt* e pressupostos concretistas em sua produção artística, a partir do trabalho com a gravura como meio expressivo. Foi integrante ativa do Grupo Frente, vertente carioca das práticas concretas em território nacional, e uma das formuladoras do Manifesto Neoconcreto.

Com uma produção marcada pelo contato pulsante com a cultura dita popular e os estudos racionalistas do concretismo sobre a influência de Max Bill e a Escola de Ulm, Pape foi capaz de estabelecer paradoxos poéticos os quais ainda hoje evidenciam as contradições do projeto de modernidade nacional.

Em meados da década de 1950, mesclou a tradicional técnica de xilogravura ligada a cultura popular dos cordéis, às investigações concretas de busca por formas primárias e simplificadas, utilizando a materialidade da madeira como fundamento compositivo. Em simultâneo, elaborou livros de artista com ênfase metafísica e Gestaltiana, juntamente a mitos originários indígenas, procurando nessas convergências um nicho de imanência a partir de referências do cotidiano, e de participação ativa do espectador com a obra.

Na década de 1960, considerando um esgotamento de suas proposições metafísicas pela forma, passa a trabalhar com cinema em diversas instâncias, ainda que com seu referencial popular idealizado, direcionando-se em seguida para o campo da arquitetura, com ênfase nos ambientes de maior precariedade social, como as favelas cariocas. Seu trabalho também possui índices de crítica a dupla moral e as práticas de reificação do feminino e suas formas eróticas, como fica evidente no conjunto de trabalhos aqui analisado.

Constituído por uma instalação, objetos, vídeos e posteriores serigrafias, a artista carioca discorreu nessa peça sobre a objetificação feminina pelos meios de consumo e mídia, salientando principalmente sua redução como mercadoria do ato carnal, a partir de uma subversão irônica dos métodos de sedução feminina e sua relação difusa com o prazer.

Alocada primeiramente[521] na Galeria Arte Global em São Paulo, e posteriormente, na Sala Experimental do MAM do Rio de Janeiro no ano de 1976, a mostra desafiava a

---

[521] *Na primeira exposição, realizada em São Paulo na galeria Arte global, Lygia dividiu o ambiente em duas partes, uma com luzes vermelhas e outra com luzes azuis. No meio de cada sala montou uma estrutura cúbica de ferro, de onde pendiam várias lâmpadas, e as cobriu com um tecido transparente, como uma barraca. Nelas havia saquinhos de papel com a inscrição impressa em preto "objetos de sedução", onde estavam contidos calendários de mulheres nuas, pelos, loções afrodisíacas, amendoim, espelhos junto a textos feministas que podiam ser comprado ao preço de Cr$ 1,00 (um cruzeiro), o que, segundo Lygia, "também era uma forma de contestar o mercado de arte. [...]As pessoas mais diversas compravam esses 'objetos de arte'". Comprar e levar para casa tais objetos, adquiridos numa exposição na qual se problematizava a mulher como objeto de consumo, implicava*

ordenança moral do regime militar por seu conteúdo sexual subversivo, e chegou a ser censurada por um dos executivos da rede televisiva proprietária da galeria paulistana, a Rede Globo de televisão. Inúmeras queixas feitas via cartas e telefonemas à emissora, com reclamações à imoralidade e aspecto pornográfico do filme "Eat Me", foram o suposto motivo para a interdição da mostra na galeria paulista[522] já que todas as exposições ali realizadas sobre a tutela de Raquel Arnaud possuíam como dispositivo de divulgação a exibição de uma chamada em vídeo ao longo da programação televisiva – e a qual consistia justamente na peça mais provocativa da mostra.

Fig. 202 – Lygia Pape. Stills de **Eat Me**, 1975

O filme[523] que deu origem ao conjunto de obras, hoje parcamente exibido em mostras retrospectivas da artista, e de autoria dupla de Pape com Dileny Campos, consiste numa sucessão de lábios em close e lenta movimentação, pertencentes a Artur Barrio e Claudio Sampaio, mas também da própria artista[524]. A monumentalidade resultante do enquadramento

---

em ressemantizá-los – em uma das entrevistas nas quais descreveu que carimbava de batom e assinava cada saquinho vendido, Lygia brincou que os beijava e depois os "assinava"..., fazendo referência à mudança de sentido que promovia - , os "objetos de sedução", na categoria de objetos de arte, evidenciariam seus significados ocultos... Não demorou para que a exposição de Pape fosse fechada pela censura.
MACHADO, Vanessa Rosa. *Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" – mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo na cidade de São Carlos, em 2014, pp. 220. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/fr.php Acessado em: 01 de fevereiro de 2015.

[522] *L. Pape – Infelizmente a exposição foi fechada em São Paulo, pela própria direção da galeria.*
PAPE, Lygia. OITICICA. Hélio. "Fala, hélio". In: *ARS* (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo, 2007, p 19. Entrevista publicada na Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 72, n. 5, p.363-370, 1978

[523] *Apesar do filme ser datado de 1975, é de 1976 que surge a polêmica do projeto, principalmente na mostra da Galeria Arte Global em São Paulo, já que a do Rio de Janeiro se mostrara mais "blindada" à censura e críticas moralistas – mas ambas as exposições geraram reações de repúdio à erotização abjeta das bocas, e fascínio libidinoso dos visitantes.*
TRIZOLI, Talita. *Op cit*, 2015, p. 115.

[524] *No ano de 1975, com a ajuda do cineasta Dileny Campos, e os amigos artistas Artur Barrio e Claudio Sampaio, a artista friburguense Lygia Pape realizou um filme experimental de 10 minutos no formato de 35mm, depois de uma primeira tentativa em 16mm, intitulado "Eat Me". A película é de fato parte de uma série homônima desenvolvida pela artista ao longo dos anos, com diversos desdobramentos em formatos variados, como duas*

que totaliza o espaço fílmico, insufla a obscenidade do gesto de expelição e sucção dessas bocas cobertas por um "vulgar" batom vermelho, além dos póros, carnes, dentes, pêlos e salivas que ali se presentificam.

As bocas viris e maquiadas, com pêlos faciais em evidencia que reafirmam a condição animal e mundana dos corpos, e a eventual erupção de dentes brancos na projeção, indiciam uma possibilidade de violência sexual e antropofágica. O movimento repetitivo e hipnótico de fluxos de sucção e excreção dos lábios e línguas estabelece uma ambivalência anatômico-pornográfica entre o comer e o coito – atividades essas onde os movimentos dos corpos eclipsam interdições culturais, quando submetidos às suas pulsões de desejo.

As bocas dos homens, que performatizam as bocas estereotipadas de mulheres no gesto de convite e experimentação do gozo, degustam uma pedra preciosa falsa, de material plástico, na cor vermelha e por vezes azul, ali posta como um depósito simbólico do Desejo feminino, em meio a secreções presentes no orifício bocal; enquanto a boca de Pape suga, lambe e chupa um pedaço de salsicha com molho, ali simulacro peniano da felação no ápice do gozo masculino.[525]

Mas se essa chamada foi a razão da suspensão da mostra em São Paulo, a versão exibida no MAM do Rio de Janeiro também não ficou atrás em problemas midiáticos e de

---

exposições com instalações, respectivamente em São Paulo e Rio de Janeiro, objetos, gravuras e serigrafias, e uma pesquisa teórica de 1978, intitulada "A Mulher na Iconografia de Massa".
TRIZOLI, Talita. *Op cit*, 2015 p. 110.

[525] *No início da película de cores esmaecidas, as bocas masculinas movem-se lentamente, ao ritmo de gemidos femininos como trilha sonora, deixando transparecer a pedra vermelha que ali emerge das profundezas digestivas, para depois sugá-la, jogá-la entre a língua e as carnes da boca. No momento que os gemidos femininos indicam um clímax, um orgasmo gritante, a pedra vermelha transmuta-se em uma azul, indicando assim um trânsito do desejo latente e ameaçador, representado pelo vermelho, para uma estabilidade, uma calmaria dos sentidos, uma satisfação das pulsões, presentificado pela cor azul.*
A imagem do filme muda então para a boca feminina devoradora de masculinidade, com a salsicha maleável e rosa, coberta por molho, e que invade os lábios, abstrai-se em meio a abjeção da cena. Ela, a boca, máquina-desejante de satisfação e subjetividade, eroticamente também vermelha, obscena em ritmo de sucção e excreção, exibe-se como cena incomoda para além do desejo ali ativado/produzido, por não se localizar nem no vocabulário visual usual da pornografia, nem como imagem anatômica dos movimentos corporais.
Mas sua presença é curta na narrativa visual de Pape. Logo em seguida, a boca feminina é substituída pela masculina, e em seguida novamente pela feminina, em um ritmo acelerado de progressão matemática, indicando aí uma aceleração do fluxo-sanguíneo típica da excitação erótica. Enquanto as imagens se sobrepõem rapidamente uma a outra, interpõem-se o som em português "A Gula ou a Luxúria?" – mas também em inglês, francês, alemão e espanhol.
A satisfação do Gozo, prometida ao longo da projeção, não se sucede. Temos um coito interrompido com orgasmo perdido. Após a aceleração e justaposição das imagens labiais, o filme é interceptado por um anúncio de conchas de cozinha, as "Conchas Cook" – e é pertinente relacionar aqui, mais uma vez, a conexão constante da artista entre fome e luxúria, comer e transar, considerando que o instrumento de interrupção da narrativa visual da sugerida cópula é objeto de atividade culinária, ou seja, mais um dispositivo de obtenção e construção de outra forma de prazer
Idem, p. 113.

recepção[526]. Além de uma estratégica ocultação das barracas de camelô cobertas com saco de lixo preto e seus itens de venda a preço popular, o filme projetado na faixada do museu também causara embaraço. Nesse segundo item fílmico do conjunto expositivo, a artista, em meio à seu *site specific*, convida os transeuntes a adentrarem ao Museu com um gesticular do dedo indicativo e sorriso posto nos lábios pintados de vermelho num misto de malícia e contentamento, que remete aos convites sexuais das prostitutas de rua[527].

Convite aceito, o que aguarda ao público são então bugigangas e adereços de embelezamento feminino vendidos ao preço módico para a época de 1 Cruzeiro, além de um recibo/assinatura da artista: um beijo também vermelho nas embalagens.

> O "Espaço Patriarcal", que envolve o espectador com suas luzes, sons e cheiros: 3 cabines com objetos de sedução, uma mesa com cabelos e maças, uma mesa com objetos de sedução, uma mesa com livros e revistas.
> Objetos que a mulher utiliza para seduzir. Sua transformação num objeto de sedução...
> Objetos de Sedução: espartilho, dentadura, espelhos, pós de maquiagem, cabelos, unhas e cílios postiços, perfume, folhinhas eróticas, tocos de cigarro com marca de batom. Objetos que transformam a mulher num objeto sedutor.

---

[526] *Entretanto, para mim, o mais instigante foi o fato de nós estudantes sermos impedidos de continuar vendo a exposição. Depois de olharmos os cadernos escolares, as professoras se deram as mãos e constituíram uma barreira, nos impossibilitando avançar em certa parte desse pavimento do Museu, entrar na tenda composta com plásticos pretos que ali estava armada, ver e saber o que ela continha, ocultava e exibia. Com acerca corpórea, elas encaminharam asilas de estudantes diretamente rumo à biblioteca, onde fomos apresentados ao acervo bibliográfico e incentivados a ler o que quiséssemos. Entretanto, os estímulos à leitura não me animaram, não tanto quanto a interdição prévia. Com efeito, o impedimento de ver aguçou a minha curiosidade e o meu desejo, fez minha vontade se desdobrar em ação. Pedi à professora para ir ao banheiro, fui autorizado e, uma vez fora da biblioteca, em vez de fazer o que eu solicitara, corri para ver o que havia sido proibido. O que vi, ou, melhor, a experiência que tive me causou um verdadeiro choque. O misto de estranheza e encantamento que senti se deveu não apenas aos objetos que encontrei, inimagináveis para mim àquela época no mundo da arte, que também eram estranhos ao meu cotidiano. Diferentemente dos cadernos, o clima na tenda era quente. E não só porque eu estava transgredindo uma ordem. Ao atravessar o pretume brilhante dos plásticos, encontrei em seu interior escuro uma bancada também negra na qual estavam expostos pequenos sacos de papel branco. Com a designação "objetos de sedução" carimbada em preto, esses sacos continham batons de tom vermelho bem vivo (cujos suportes de cor preta tinham o dizer "Promesa" gravado em letras douradas), pelos pubianos, rubras maçãs, dentaduras com gengivas rosadas e dentes brilhantes, miniaturas de róseos bustos femininos com estrelas e a palavra "Darling" em dourado. Ainda no interior da tenda, um neon vermelho, suspenso, propagava a inscrição EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA? – título da instalação de Lygia Pape, a autora da exposição.*
CONDURU, Roberto. *A Dimensão Estética na Formação e Atuação Docente Contra a Domesticação: Lygia Pape, Educação e Arte*. Disponível em:
http://30reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf Acessado em 08 de abril de 2015

[527] *Em 1975, Lygia Pape se "vestiu" de femme fatale, assumindo a postura ativa no ato da conquista. Com apenas meio corpo aparente, trajando blusa de cetim preto com brilho discreto em modelo bastante masculino de gola e botões, a artista se pôs a encarar de frente o transeunte das calçadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esclareça-se, em tempo, que a obra a que agora me refiro fora um vídeo projetado na empena cega do prédio em questão. Desta sorte, na projeção de Sedução, tal mulher gesticulava enfaticamente para atrair/convidar os sujeitos a penetrarem, não em seu corpo, mas no corpo do Museu onde aguardava escondida a mostra Eat me: a gula ou a luxúria?.*
BARROS, Roberta. "Ambivalência na "retórica da pose" como estratégia da arte feminista. Art News Revised, da nova-iorquina Hannah Wilke, e Eat me: a gula ou a luxúria, de Lygia Pape: estudos de casos." In: *Labrys, études féministes/ estudos feministas* janeiro/ junho 2016 - janvier/juillet 2016, p. 10
http://www.labrys.net.br/labrys29/arte/roberta.htm

Contraponto: um objeto de sedução, composto de amendoins (AFRODISIACO) e textos de Heloneida Studart.[528]

Fig. 203 – Lygia Pape. Still de video promocional projetado na fachada externa do MAM-RJ. **Eat Me**, 1975

Fig. 204 – Lygia Pape. Vista da exposição **Eat Me**, MAM-RJ, 1975

[528] FABRIS, Annateresa. "A História da Maçã". In: *Corriere Italo-Brasiliano*, San Paolo, ano II, n. 41, 8 ottobre 1976. P.08

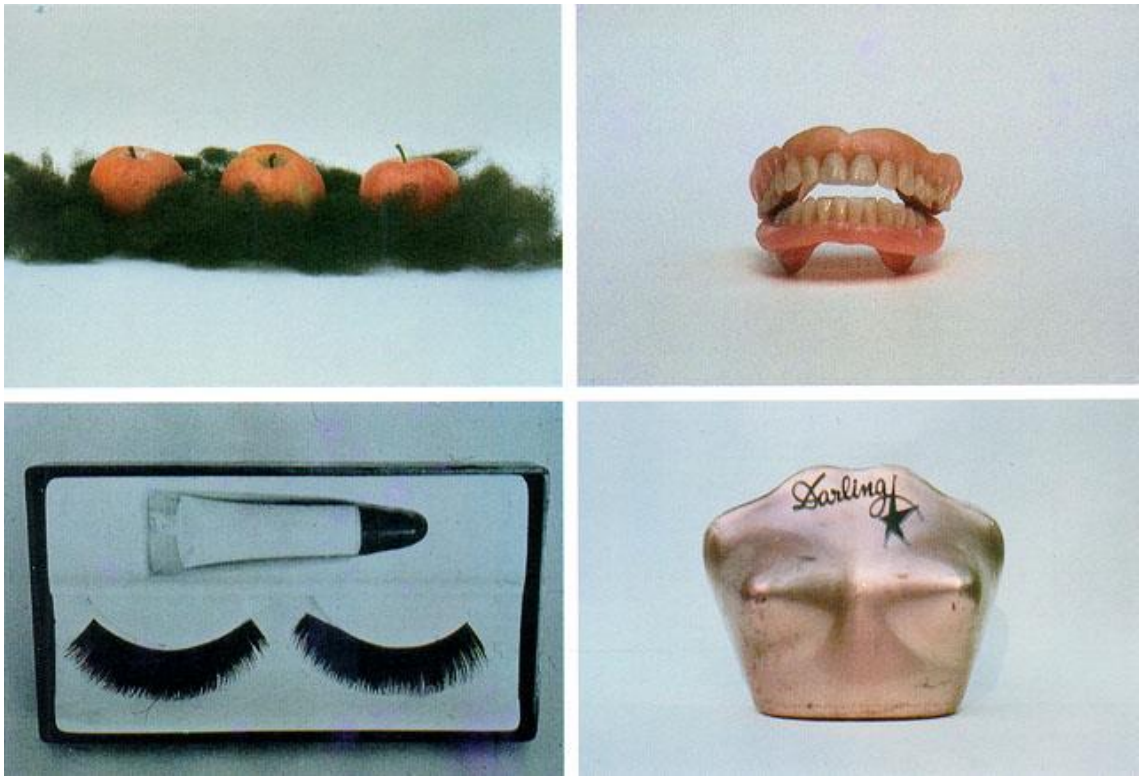


Fig. 205 – Lygia Pape. **Objetos de Sedução** inclusos na exposição **Eat Me**, 1975

Além de subverter e afrontar sarcasticamente os modos de circulação, distribuição e comercialização da obra de arte, Pape estende sua crítica de mercantilização da vida e da poesia para o âmbito do feminino, elemento esse de seu interesse, ainda que difuso, desde seus primeiros de estudo sobre a cultura de massa com Pedrosa. Ocorre, que tal correlação entre a disseminação de uma cultura popular massificada e homogeneizada pelas operações de captura do capita, e a objetificação dos corpos femininos e sua respectiva redução a receptáculo de Desejos e frustrações de tipos variados, é trânsito corrente tanto para a crítica feminista da cultura da época quanto para a produção das mulheres artistas aqui apresentadas – e no âmbito do cenário internacional, vale lembrar a produção de Renate Bertlmann novamente, onde a artista apropria-se dos preservativos e demais apetrechos sexuais de látex para reestruturar suas funções de uso, em chave irônica e profana.

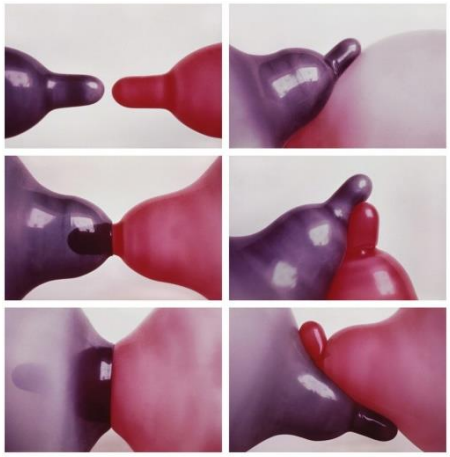


Fig. 206 – Renate Bertlmann. **Tender Touches,** 1976

Mas se em Teresinha Soares por exemplo, vemos uma sarcástica presença do desejo erótico e do coito como gesto maquinizado e permeado pela hipocrisia da dupla-moral, em Vater e Magliani há uma síntese autômata dos corpos femininos hyper-idealizados pelos meios de propaganda, e que se opõe às potências de subjetivação de Priolli e von Brüschy, e em Pape há um elencamento crítico dos subsídios e aparatos de adequação do feminino ao desejo masculino consumista, é na breve atuação artística de Mona Gorovitz (*1937) que podemos verificar uma torção dos apetrechos femininos como objetos de ornamentação, como depósitos de subjetivação erótica do feminino.

Gaúcha de Cruz Alta, Mona Gorovitz muda-se muito jovem com sua família para São Paulo no início da dpecada de 1940. Frequentadora dos cursos de desenho do MAM-SP na adolescência (por volta de 12 anos de idade), Gorovitz frequentou posteriormente o curso de Arquitetura da Universidade Mackenzie, mas desenvolveu sua atuação profissional como jornalista de moda, versando sobre tal tópico ao longo de quase três décadas – em concomitância às suas incursões artísticas.

É importante ressaltar a evidente presença do mundo da moda das décadas de 60 e 70, campo ainda em formação comercial e vocabular, na trajetória artística de Gorovitz, pois é desse setor onde seu referencial se articulará, juntamente às influências da Nova Figuração via a figura de Waldemar Cordeiro[529].

Existem poucos dados biográficos e imagéticos atualmente disponíveis sobre a carreira artística de Gorovitz, muito devido a uma postura pessoal da artista em apagar tais acontecimentos (do mesmo modo, as razões para tal ação residem no campo da hipótese, já que a artista recusa veementemente declarações, entrevistas e acessos a seu arquivo).

As informações obtidas em sua grande maioria a partir de clippings de jornal e revistas (metodologia também aplicada no caso de Pasqualini) indicam uma jovem mulher muito bonita, com atuações ocasionais como modelo, estilista e mais constantemente, como jornalista, transitando mais pelas colunas sociais do que nas anedotas sobre o sistema das artes da época. No entanto, Gorovitz participara de Bienais de São Paulo e mostras icônicas do período, e com trabalhos (pelo menos os até então encontrados) onde materiais do cotidiano se fazem presentes como depósito simbólico do cotidiano em sua literalidade – e mesmo potencialidade abstrata.

---

[529] Cordeiro e Gorovitz foram parceiros de trabalho e de afeto ao longo de anos, sendo que o artista ítalo-braisleiro escreveu textos sobre a obra de Gorovitz procurando incentiva-la a atuar no sistema das artes. Além disso, expunham juntos em coletivas e Gorovitz chegou a ser "sócia" da galeria N.T. apesar da bibliografia obliterar seu nome nesse cenário.

Enquanto vê-se na atuação dos artistas da época um uso de objetos comercializáveis como ícones da sociedade de consumo, na condição de representação pictórica e escultórica, a partir de materiais ainda vinculados ao universo das Belas Artes, ou quando mais ousados, apropriando-se de tal arcabouço para efetuar um desmembramento formal de tais objetos, a fim de desviar identificações mais imediatas de suas formas e funções, Gorovitz traz as vestimentas femininas, geralmente do foro íntimo, e alguns outros apetrechos ornamentativos do universo da moda, em uma crueza de evidências sem titubeios, quase como um redundância de sentidos que resvala em uma obviedade cínica – e aí se aproximando dos operativos poéticos de Pape, mesmo que em outra lógica argumentativa.

Pape traz os "objetos de sedução" em sua efetiva condição comercial, objetos de consumo estético e cosmético, para efetuar um ruído, uma torção no espaço museológico e com isso instaurar sua crítica anárquica, enquanto que Gorovitz parece elaborar rearranjos dos ícones têxteis de erotização do feminino e seu universo idealizado, para evidenciar sua condição estética e reificadora dos modelos de feminilidade – e com esse gesto tão simples, de acúmulo dissimulado de uma desordem, desencadear um incomodo perceptivo dos lugares de pertencimento e funcionalidade de tais peças.

Se os óleos de juventude da época de estudos no MAM-SP indiciam uma vinculação formal nas composições, abstrações e palheta, com a obra de Alfredo Volpi e Eleonore Koch, dois de seus professores, é na produção posterior, já em parceria com Waldemar Cordeiro na Galeria NT, e evidentemente influenciada pelas investigações matéricas da Nova Objetividade (e consequentemente da Pop art) que Gorovitz elabora trabalhos têxteis sob uma lógica pictórica em diálogo com as proposições concretas.

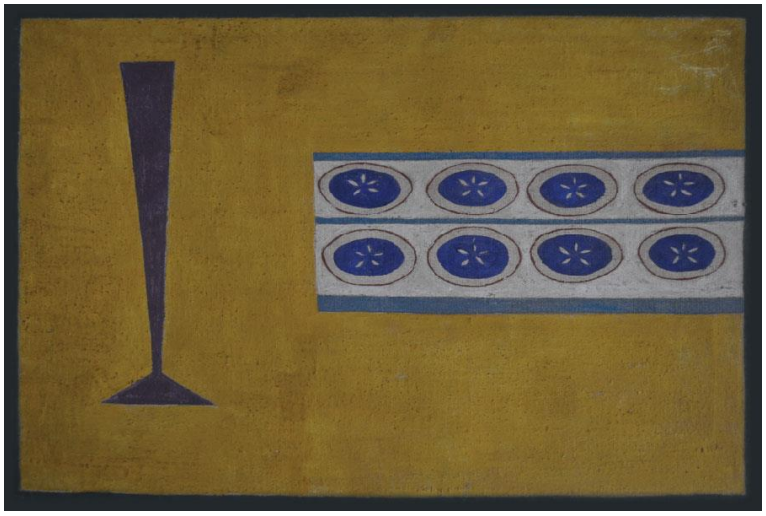


Fig. 207 – Mona Gorovitz. **Vaso na Mesa**, e Fig. 208 – **Luminárias Japonesas**, ambos de 1958

Fig. 209 – **S/Título**, s/data e Fig. 210 – **Sim ou não,** 1963

O tramado abstrato das telas de estrutura metálica, elaborado a partir de fios de algodão em ambas as versões de "Sim ou Não", são variantes de tessituras e arranjos geométricos que procuram estabelecer um índice de referencialidade com as operações compositivas de Cordeiro, mas também de Sacilotto e Maurício Nogueira Lima, seus colegas na Galeria NT, e em certa medida, com as fotografias de Geraldo de Barros, figura icônica para o grupo, apesar de não integrante da empreitada de resistência comercial em tempos de pré-ditadura civil militar – e no entanto, Gorovitz avança para além da planaridade da tela, e passa a elaborar peças tridimensionais mais próximas das experimentações da vanguarda russa, seconsiderarmos as esculturas "de parede" de Tatlin ou as "flutuantes" de Rodchenko, ou mesmo de Ruth Asawa[530].

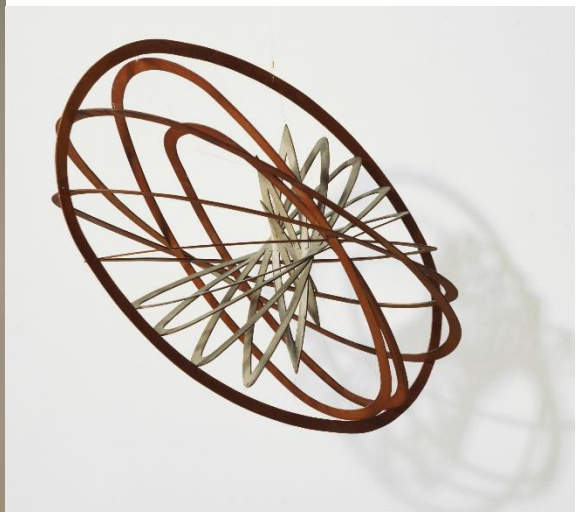


Fig. 211 – Ruth Asawa. **Number 1**, 1955 e Fig. 212 – Aleksandr Rodchenko. **SpatialConstruction n.12**,1920

[530] Escultora americana de ascendência nipônica envolvida com militância educacional. Nasceu em 1926 e faleceu em 2013.

Gorovitz, com sua experiência na área de moda, indústria têxtil e de circulação social, traz ao grupo uma perspectiva até então invisibilizada, sobre os envolvimentos do feminino nos meandros do maquinário do capital. Assim, são os tecidos e plásticos, integrantes tanto da produção de vestimentas quanto dos avanços tecnológicos na produção de bens de consumo, que se tornam seu material de uso sobre painéis de madeira cobertos por tinta automotiva e estruturas metálicas, rígidas e pesadas base que contrastam com a delicadeza e fragilidade dos materiais ali fixados, costurados e pregados.

Fig. 213 – Fotografia da revista **O Cruzeiro** na edição de 02 de outubro de 1966, onde se vê duas peças de Gorovitz, próximas formalmente aos itens que participaram da IX Bienal de São Paulo em 1967.

Tratam-se primeiramente de quase mostruários comerciais de venda desses materiais, onde o importante nessas vitrines pictóricas é a exibição das peças, ou seja, sua visibilidade para consumo – mas logo em seguida, Gorovitz passa e sugestionar a presença da figura feminina a partir de peças de lingeries, ou mesmo por fragmentos de tecidos que compõem a silhueta dos corpos de mulheres, trazendo com isso uma afirmação explícita dos jogos de constituição estético-erótica de seu gênero, com os aparatos e dispositivos de ornamentação (comercial) disponíveis para a adequação de tais formas aos Desejos masculinos.

Ainda que Gorovitz mantenha um índice de identificação dessas vestimentas e seu uso funcional, a importância do material como potência simbólica do feminino aproxima-a da produção de uma Rosemarie Mayer, apesar de diferenças evidentes na produção, já que a americana operava na chave da abstração material em prol da constituição de uma escultura

têxtil, orgânica, influenciada pelos preceitos conceituais em voga e sua prática escrita[531], ou mesmo de Annette Messager posteriormente, onde as vestimentas e demais materiais têxteis são receptáculos de memória e afeto.

Fig. 214 – Rosemary Mayer**. Semiramis**, 1972, e Fig. 215 – **Hypsiplyle**, 1973

Fig. 216 – Annette Messager. **Maman, histoire de sa robe verte,** 1990

[531] BALLARD, Thea. "Rosemary Mayer. Reviews". In: *Art in America*. 02 março 2017
Disponivel: https://www.artinamericamagazine.com/reviews/rosemary-mayer/ acessado em 10 de abril de 2018
WARSH, Marie. SNEED, Gillian. *Diaries of an Artist. The Art and Writing of Rosemary Mayer*
Disponivel: https://brooklynrail.org/2016/04/criticspage/art-and-writing-of-rosemary-mayer acessado em 10 de abril de 2018

Fig. 217 –Mona Gorovitz. **S/Título**, 1960.

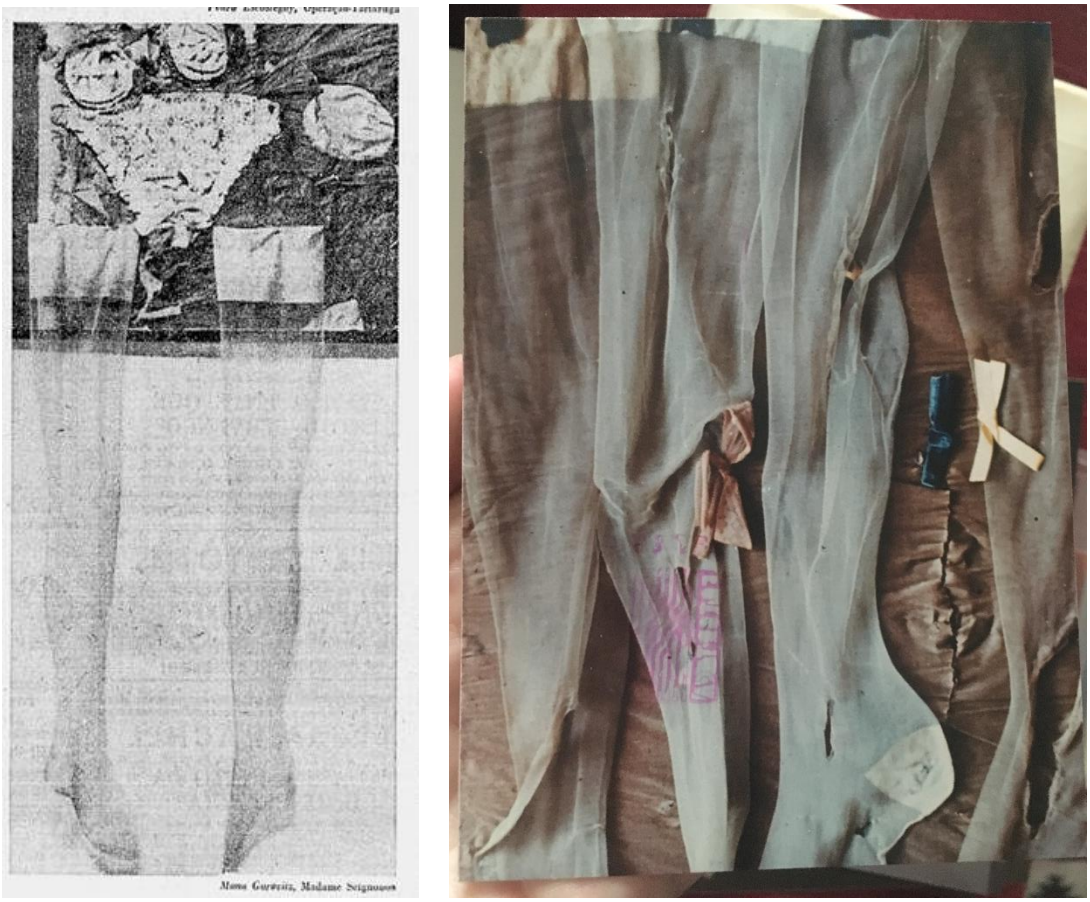


Fig. 218 – Mona Gorovitz. **Madame Seignobos** e Fig. 219 – **Madame Moreno**, ambas de 1967.

Existem nesses trabalhos um difuso elemento de *voyeurismo*, aspecto esse que fora um dos principais geradores de escândalo relacionados à obra de Gorovitz[532]. Ao trazer para o campo das artes e seus principais espaços de exibição, obras elaboradas com peças de uso íntimo da anatomia feminina, invólucros de proteção de corpos culturalmente construídos para consumo, e com restritas possibilidades de exibição, Gorovitz não apenas afronta as normas morais vigentes via a aprovação do idealizado campo das artes, mas estabelece indiretamente um vínculo com as proposições de arte feminista, nesse momento em gestação em outros centros culturais da extremidade norte do globo.

Meias-calças que vazam do suporte, quase suspensas ao vento, calcinhas e sutiãs fixados por alfinetes e fitas de renda e cetim que envolvem e enlaçam os tecidos, indiciam uma condicionalidade da sedução feminina submetida aos padrões de idealização erótica, a partir da articulação de objetos, vestimentas e adornos tradicionalmente ligados a cultura de embelezamento e aliciamento sexual do gênero feminino.

Tal condição de encantamento permeia não apenas tais trabalhos artísticos, mas a própria figura pública de Mona, que efetua por quase duas décadas uma materialização e construção do arquétipo da Diva, da mulher sedutora, *coquête*, atraente, performatizando sua

---

[532] Em crônica sobre a abertura da IX Bienal de São Paulo em 1967, Mario Chamie descreve Mona como musa moderna do choque, e não artista:
Enquanto tal, o Presidente saiu pelas portas do centro. A Banda, pega pelos fundos, trouxe à tona uma quase marcha nupcial de despedida... a festa pitou sua brasa e a feira do passeio que ia ficando sem graça ganhou de novo sua jaça. O "Happening" brilhou e a monotonia foi cantar em outro lugar. Mais do que o "happening", o modo mudou e a moda entrou. Entrou a Mona, lisa e descalça sobre o frio documento, num dia em que o sol deveria estar a pino, mas foi fazer xixi atrás dos nimbos. A moda da Mona mudou e a teoria da exibição, da Bienal, se criou. Tudo estava salvo e alvo. Compreendendo para que serve uma inauguração como aquela, a moça, que é ingênua e não boba, veio à cena quase nua e sem pena. Foi aquela chuva. Não mais a correria e pedaço de cadeira quebrada contra o papelão da parede. A chuva era outra. A de máquinas fotográficas que antes não tinham muito bem o que fotografar. A de câmaras cinematográficas que, como violas, estavam no saco, indiferente ao ramerrão, sem saber o que filmar. Os homens que não entendiam de quadros e se divertiam com algumas esculturas, a mediando calcanhar (roxo de umidade) ao maxilar. Mona, entre os homens, gerou alguns teóricos da moda, que fariam inveja ou matariam o papa Roland Barthes (vejam o seu ***Système de la Mode****) de rir. Um deles, de cavanhaque contra o peito, cachimbo contra o nariz e calva contra o teto, sentenciou: "eis aí, vestir hoje é desnudar-se". E ameaçou um "strip-tease' filosófico... O perigo seria Mona cumprir à risca a sentença! Não o fez. O que fez foi resvalar-se por Pierre Restany, cujo ar de mestre-cuca em férias não o impediu de dar à nossa pioneira o seu recado parisiense: "Voilà, c´est um Paco Rabanne tropical". Tropical ou não, o fato é que Mona definiu o sentido da inauguração e, quem sabe, da terrível inutilidade de toda arte visual que, estática, não consegue um corpo como o da moça para ser dinâmica, viva, e suscitar os "ohs!" e "ahs!" dos espectadores sonolentos e abúlicos. Entre abúlicos e sonolentos, despertados pelo grande "happening", Mona abria enormes claros. Mulheres que diziam: "lindo". Mulheres que diziam: "atrevimento". Mulheres que diziam: "exibicionista". Mulheres que iam, mulheres que vinham, em torno de Mona, enquanto o seu vestido de bolinhas de plásticos emendadas caia dos ombros até o meio das coxas, pigmentadas de jambo e triunfais. Tão triunfais quanto os repórteres que, no dia seguinte, puderam noticiar alguma coisa da inauguração da Bienal. Com as fotos de Mona, dominando, é claro. Depois, tudo acabou e apenas a imagem de um cachorrinho fazendo evoluções permanece impressa na atmosfera. **
**Esta crônica foi publicada originalmente na revista Mirante das Artes, etc. n. 5, setembro/outubro/1967, S.Paulo. Mona é o manequim Mona Gorovitz que, pela ousadia de sua roupa, foi a atração maior da inauguração da Bienal.*
CHAMIE, Mário. "Bienal: o "Happening" da Inauguração". In: *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes/Secretaria da cultura do Estado de São Paulo, 1979, pp. 91-92.

feminilidade para uma audiência artística e midiática – a ponto de se "equiparar" como musa de sua geração no mesmo referencial de Tarsila para os modernos. São poses decadentistas em cenários privados com elementos de tatilidade convidativa, aparições seminuas em vernissages com peças de estilistas, e de modo mais sutil, sua personificação nas obras com fragmentos erotizados do próprio corpo. Mona se faz como musa[533], metodologia indireta de situar seu trabalho dentro de um universo de magnetismo e ostentação, como se a artista fosse sua própria boneca de papel – e similarmente a Sherman no curta "Doll Clothes" de 1975, Gorovitz registra seu alter-ego em condição fronteiriça a seu trabalho.

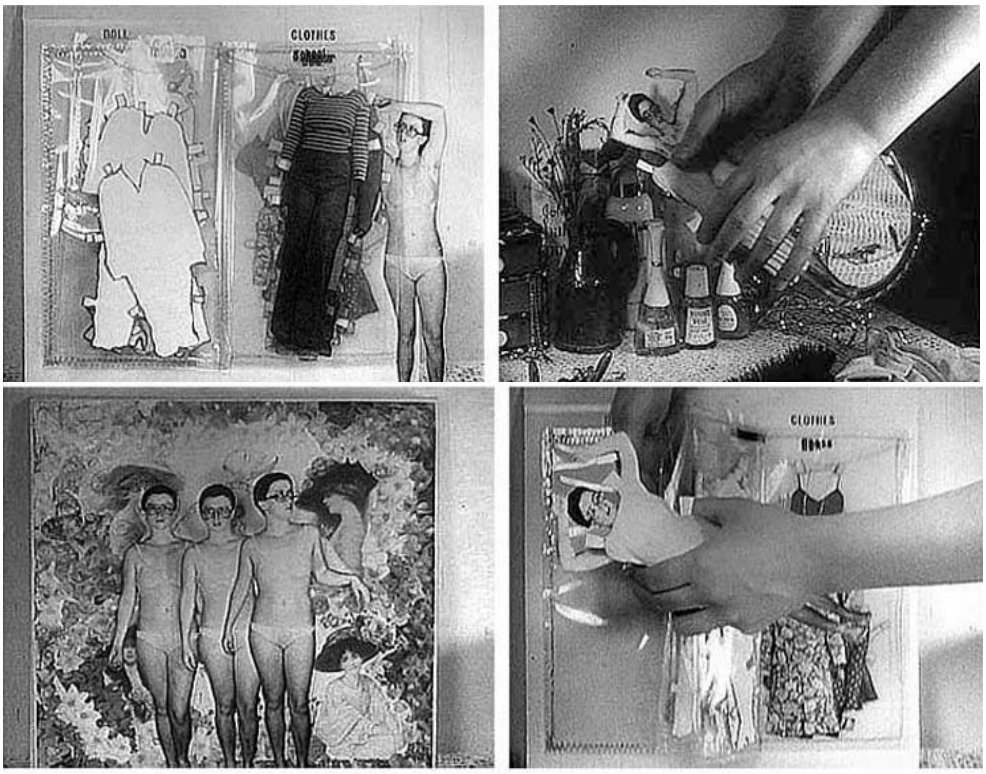


Fig. 220 – Cindy Sherman. **Doll Clothes**, 1975

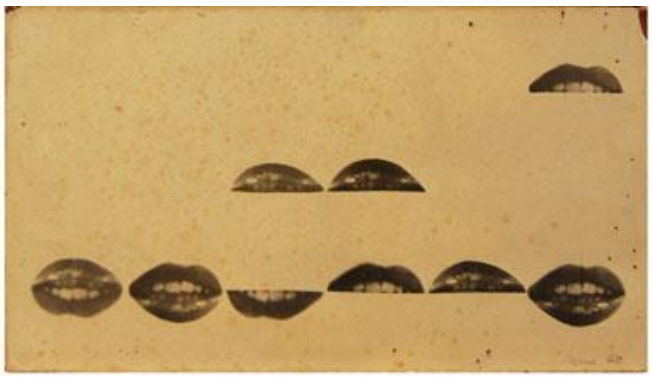
Em ensaio publicado no catálogo da exposição Proposta 65, a artista nomeia uma série de trabalhos e seus respectivos autores[534] e autoras como referências à sua produção. Importante notar que, no caso do referencial artístico, Gorovitz nomeia apenas mulheres artistas, em um possível gesto de sororidade, (Dalala Puzzovio, Celia Barbosa, Marta Minujin,

---

[533] A condição da figura pública de Mona como musa inspiradora advêm não apenas de sua postura como Diva polêmica das artes, ou de sua relação com Waldemar Cordeiro (dinâmica essa que inclusive a restringia nesse papel de consorte, em um jogo ambíguo de circulação do casal, regido por limitadas afrontas ao regime da dupla-moral), mas também devido à reforços de colegas do círculo de artistas, como Wesley Duke Lee: *Na época em que as curvas da estrada de Santos eram "uma brasa mora" e todos tinham mesas de formiplac, Mona não era apenas uma artista que começava a tomar posição no mercado. Era uma musa inspiradora, como lembra hoje Wesley Duke Lee. Belíssima, ela foi das primeiras a assumir posições de vanguarda. Exibiu os seios nus no início da década dos 60 na revista* ***O Cruzeiro****, quando mostrar essa parte da anatomia feminina não era uma atitude muito convencional.*
SOARES, Ricardo. "Mona Gorovitz volta aos oitos anos ausente". *O Estado de São Paulo*, 26 de outubro de 1988.

[534] Os teóricos e artistas citados, homens, são os seguintes: Pierre Restany, Gassiot-Talabot, Arman, Tiguely e Klein.

Marisol e Niki de Saint-Phale), vinculadas ao *Nouveau Realisme*, ao *Pop* e mesmo a *Ótra figuration*, e todas fazendo uso de objetos e símbolos vinculados ao universo feminino via objetos de consumo – ou mesmo via a sugestionalidade de se gênero. Tal postura indica um esforço, ainda que um tanto difuso, em tentar situar suas escolhas formais e matéricas na representação da condição feminina contemporânea – após a longa lista de nomes e títulos, Gorovitz encerra o texto-manifesto com a assertiva "Por isto o feminino", sem maiores conclusões.[535]



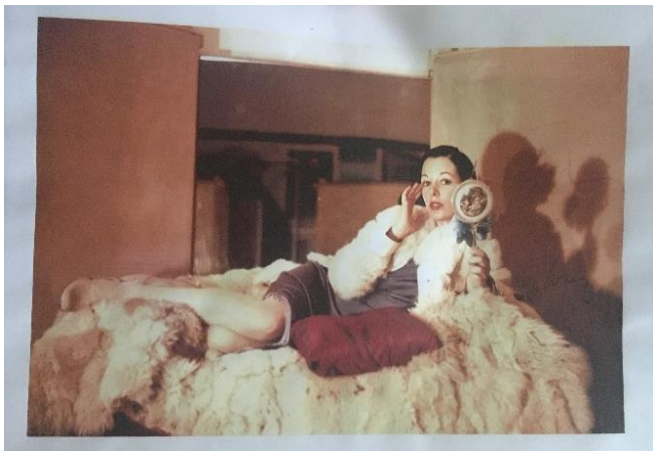


Fig. 221 – Mona Gorovitz. **S/Título (Bocas Beijos),** 1972 e Fig. 222 – Wesley Duke Lee. Fotografia colorida de para o catálogo **Mulher**, 1989.

A presentificação do corpo feminino também ocorre nos trabalhos de Gorovitz não apenas pela pontual citação de sua silhueta ou lábios em algumas peças (pois não consideraremos aqui sua circulação social como performance artística, ainda, pois tal ação demandaria um aprofundamento maior na discussão e no conceito de performance artística), mas também com o advento de manequins, esses simulacros idealizados de beleza, ora como suportes de intervenções, ora como esculturas diretamente apropriadas das vitrines comerciais. A artista declara, em fragmento de folder expositivo:

> (..) eu tinha muita preocupação com o feminino. Roupas, fios, tapeçarias, vestuários: a meia, a lingerie. Ao invés de desenhar e pintar, comecei a usar o objeto. Na Novas Tendências, enquanto todos faziam coisas muito bem estruturadas, as minhas eram feitas a mão – uma tentativa de tapeçaria - o ponto errado era o mais importante. Encontrava-me fora do movimento. O meu trabalho não tinha aquela característica impecável. Seria um absurdo, chamar este objeto aqui de concreto. E naquela época, eu já estava fazendo estas coisas. Embora esteja num bidimensional, não é pintura e para mim é mais que uma simples colagem.
> Quando fiz esta boneca – um manequim onde afixei várias coisas como um soutien pregado nas costas, o resultado foi além de uma colagem para um significado de Objeto.
> Com a boneca, pernas, a mão, um jogo de braços, uns móbiles com armadilha de pescaria, elementos de papelão, um chapéu de 1920, meu trabalho mostra aparência do ingênuo. Mário Schenberg considera meu trabalho um pouco naif. Nesta boneca, exposta em Proposta 65, vejo uma

[535] GOROVITZ, Mona. "Porque o Feminino". In: *Catálogo Proposta 65*. 14 de dezembro de 1965, p. sem numeração

finalidade crítica, da mulher boneca, coisificada. Era um trabalho poético – uma sublimação da mulher.[536]

Mas diferente de von Brüschy, onde tais bonecos são objeto de estudo imagético ou mesmo autômatos para as metáforas de violência da artista, em Gorovitz ocorre uma fragmentação, um desmembramento dos membros de tais bonecos, na mesma chave operativa que Vater e Magliani, a fim de potencializar a condição de mercadoria e banalidade de tais protótipos de corpo ideal, e sua correlação com os modos de atravessamento do Desejo no corpo feminino.

A resignificação desse desejo transita na ambivalência de pulsões entre Eros e Thanatos, Vida e Morte – vide o trabalho têxtil "Mourir pour...", integrante da mostra Proposta 65, onde Gorovitz elabora um paralelo entre as simulações amorosas do coito, e onde o êxtase é também uma pequena morte, com as consequências biológicas e sociais dos atos sexuais, em tempos onde a maternidade é exaltada como destino do feminino, e o aborto um crime jurídico e capital (apesar da já larga presença da pílula anticoncepcioanl nesse cenário).

Fig. 223 – Mona Gorovitz. **Mouri pour,** 1965

Essa mesma relação entre morte e gozo, no âmbito feminino, é de certo modo rematerializada na mão de manequim na peça "Sem título", a qual recebe interferências

[536] Depoimento da artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação e Arte Brasileira da FAAP. 27 de junho de 1977. Reproduzido no catálogo expositivo *MULHER. Mona Gorovitz*. São Paulo: Galeria Artes Steiner. 15 de agosto de 1989.

gráficas de sugestionalidade violenta. O dedo indicador vermelho em semi-riste, com uma seta na cor preta indicando (ou direcionando) seu movimento gestual, opera tanto como mostruário da medições dos ciclos vitais femininos, a menstruação e sua função biológica de indicativo de fertilidade, quanto alude aos primeiros sinais abortivos.

A mão, ou mesmo as pernas e quadris desses bonecos são também referenciais ao mito do homem-máquina, engrenagem e motor da modernidade, condicionado aos regimentos sociais de produção e normatização das subjetividades – consideremos aqui a presença de manivelas, manoplas e demais mecanismos de articulação acoplados nessas peças, como piadas ácidas sobre a manipulação dos corpos e desejos.

Fig. 224 – Mona Gorovitz. **S/Título e** Fig. 225 – Mona Gorovitz. **S/Título,** ambas da década de 1970

Colega de Gorovitz via a Galeria NT, Judith Lauand (*1922), artista oficialmente vinculada ao movimento concreto por ter sido a única mulher a assinar o manifesto em 1955, é outro caso onde as experimentações do pop mesclam-se às premissas concretistas em uma contingência de industrialização, fomentação do consumo e oscilações políticas

Nascida em Pontal, no interior de São Paulo, Lauand teve sua formação em pintura pela Escola de Belas Artes de Araraquara em 1950, cidade onde passou sua infância e juventude[537]. Dois anos após graduada, e já com algumas participações em exibições de arte,

[537] ***Gostaria que você começasse contando um pouco da sua família e sobre o tempo em que viveu em Araraquara, cidade onde se deu parte da sua formação como artista.*** *Nasci em Pontal, interior de São Paulo, perto de Ribeirão Preto, no dia 26 de maio de 1922. Fiz oitenta e quatro anos. O meu pai era libanês, minha mãe era síria. Eles se conheceram no Brasil, casaram aqui e tiveram uma família de doze filhos. Miguel Jorge e Wádia Lauand. Meu pai era comerciante, trabalhava com tecidos. Ele veio do Líbano, primeiro foi para o Maranhão, ficou um tempo lá e depois veio para São Paulo, onde casou. Depois meu pai se estabeleceu em Pontal e, em seguida, mudaram para Araraquara, quando eu tinha um ano de idade. Estudei no grupo escolar, no Ginásio do Estado, no Colégio Progresso e, mais tarde, fiz o Curso de Belas Artes. Éramos doze irmãos. Nove*

toda sua família de origem libanesa muda-se para a São Paulo, onde a jovem artista passa a ter contato com as questões concretista via bibliografia[538], após incursões como monitora na Bienal em 1954, e acompanhada por uma boa receptiva em salões locais. Lauand firma seu compromisso estético de envolvimento com o projeto Concreto em 1955[539], recém-convidada a integrar o grupo de estudos concretista, e quando passa a trabalhar quase que exclusivamente sobre abstrações geométricas que indicam um movimento mecânico de desdobramento de vetores, e com uma palheta considerada subversiva (e feminina[540]) para os dogmas do grupo Ruptura – mas fiquemos atentos ao quase!

---

homens e três mulheres. Morei em Araraquara até 50, quando vim pra São Paulo com a família toda. Já havia feito duas exposições em Araraquara. Em 52 já estava aqui em São Paulo, onde desenvolvi praticamente toda minha carreira. Morávamos inicialmente em uma casa na Oscar Freire, entre a Haddock Lobo e a Bela Cintra. Vivia-se intensamente as artes em nossa casa, se ouvia e se tocava música, se lia boa literatura. Convivíamos com muita arte.
E KLEIN, Paulo. LAUAND, Judith. *Entrevista JUDITH LAUAND A dama mais que concreta andando para o futuro*. Coletive 05/08 Disponível em: www.pauloklein.art.br/zine/zine1.php Acesso em 10 de setembro de 2012

[538] *Para chegar à abstração, conta ter sido influenciada por livros e revistas que lia na época. "Li o de um argentino, Jorge Romero Brest (crítico), que então falava da atualidade da pintura. Aí percebi que eu estava atrasada, que a obra poderia ser muito mais moderna"*
MOLINA, Camila. "Ousadias e delicadezas de uma concretista". *O estado de São Paulo*, 02 de agosto de 2007.

[539] *O Salão de Arte, eu acho que foi em 1955. Foi quando ganhei um prêmio. Lembro que foi nessa noite que conheci meus colegas. Eram o Waldemar Cordeiro, o Luiz Sacilotto, o Hermelindo Fiaminghi, o Lothar Charoux e o Kasemer Fejer. Quem dirigia o grupo era o Waldemar Cordeiro. Ele era dinâmico, muito inteligente e coordenava tudo. Ele é quem dizia: vamos expor em tal lugar, vamos desenvolver tal tipo de ação, enfim ele era a cabeça, muito ativo, inteligente, uma pessoa privilegiada, tinha visão, uma mente larga. Mas era um pouco briguento (risos). Waldemar Cordeiro era mental, tinha uma base matemática. Meu trabalho muitas vezes parecia com o dele e o dele muitas vezes parecia com o meu. Eu tinha consciência de que fazíamos uma coisa nova, que não existia. Que estávamos constituindo a base de um movimento novo.*
KLEIN, Paulo. LAUAND, Judith. *Op cit.*

[540] *No entanto, ao invés de abordar as implicações concretas e subjetivas em seu trabalho, os críticos de Lauand geralmente caracterizaram seus desvios "poéticos" do racionalismo de Arte Concreta através de uma linguagem de gênero, usando termos que tradicionalmente têm conotações negativas do feminino, como "imprevisibilidade", "sensibilidade" e "delicada", chegando mesmo a especificar a "geometria feminina" - observações conspicuamente ausentes das observações sobre o trabalho de seus colegas do sexo masculino.*
However, rather than addressing the concrete as well as subjective implications in her work, Lauand´s critics have generally characterized her "poetic" deviations from Arte Concreta´s rationalism through a gendered language, using terms that have traditionally carried negative connotations of the feminine, such as "unpredictability", 'sensibility", and "delicate", even going so far as to specify "feminine geometry" – observations conspicuously absent from remarks regarding the work of her male colleagues.
EDELMAN, Aliza. DRISCOLL, John. *Judith Lauand: Brazilian Modernist, 1950s-2000s*. USA: Driscoll Babcock, 2014, p. 14.
A curadora e pesquisadora Aliza Edelman, faz referência aqui aos comentários de Walter Zanini em O tempo, 7 de maio de 1953, Anna Maria Belluzo no livro Ruptura e arte concreta, e Paulo Herkenhoff, que segue exemplificado abaixo: *Judith Lauand é mestra das tensões delicadas...*
Daí podemos dizer que Judith Lauand produziu uma arte de pequenas delicadezas concretistas.
HERKENHOFF, Paulo. "Judith Lauand, arte de delicadezas concretas". In: *Judith Lauand. Obras de 1954 – 1960*. Catálogo de exposição. Silvio Nery da Fonseca Escritório de Arte. 19 de novembro a 17 de dezembro de 1996.
De fato, quantas artistas femininas nas Américas do pós-guerra introduziram estratégias pictóricas para contornar modelos masculinos de expressões - em favor da visualização ostensivamente feminina "relações internas" - a abstração geométrica exige uma compreensão mediada do posicionamento feminino, emprestar o termo de Anne Wagner. Em uma luz semelhante, Lauand deve ser reconhecido como um pioneiro do modernismo.
Indeed, as many female artists in postwar Americas have introduced painterly strategies to circumvent masculinizes models of expressions – in favor of the visualization ostensibly feminine "internal relationships" –

É nessa virgula, nesse pequeno desvio formal que a produção de Lauand nos interessa, tanto por sua capacidade de articulação das problematizações figurativas em vigência na década de 60, quanto pelas conexões feministas estabelecidas por críticos[541] e pela curadora Aliza Edelman: "Lauand´s insertion in Pop and proto-feminist dynamics is manifested in a series from 1969 that engages male and female bodies in suffocating embrace, women smoking, and evocative titles." [542]

A produção de Lauand nos anos 60 aproxima-se formalmente dos primeiros trabalhos de Gorovitz na busca de aplicabilidade de materiais mundanos, como clipes de papel, fios de algodão e embalagens de produtos, ali dispostos como elementos de exercício das possibilidades de abstração, além de local de inserção do cotidiano na superfície artística.

As pinturas em acrílica de 1969 são então um ápice da questão figurativa em Lauand, em simultâneo às suas gravuras e demais investiduras na linguagem pop após 1970. Nessas imagens, vê-se representações de situações amorosas, intensificadas por frases de efeito supostamente românticas, mas que apresentam, após um olhar mais atento, um distanciamento emocional feminino da cena com certo ar piegas, além de possíveis avanços forçosos por parte do par masculino – as figuras femininas quando acompanhadas estão em segundo plano, obliteradas e mesmo pressionadas pelas formas masculinas, em gestos dúbios de afeto e controle.

O referencial imagético desses trabalhos, com os enquadramentos de vínculo fotográfico, as posturas dos corpos e gestualidades, são as produções de cinema europeu com circulação considerável no meio artístico, como "Belle du Jour" de Luiz Bunuel, "Acossado" e "Vivre sa vie" ambos de Godard, e novamente "Une homme et une femme " de Claude Lelouch. O entusiasmo cinematográfico de Lauand para a construção desses trabalhos reforça tanto a atenção da artista para com a circulação de imagens na cultura de massa e seu ideário romântico das relações amorosas, que reformula e refunda valores patriarcais dos relacionamentos afetivos e a respectiva posição da mulher nessas dinâmicas, quanto estabelece um discreto ruído crítico no cerne dessa mesma maquinaria propagadora de mitos de existência, já que as figuras femininas nesses filmes e cenas, além de apresentarem ambivalências afetivas, ocupam um lugar no imaginário de emancipação de seu gênero.

---

geometrics abstraction calls for a mediated understanding of female positioning, to borrow Anne Wagner´s term. In a similar light, Lauand should be recognized as a pioneer of modernism.
EDELMAN, Aliza. Op cit, p. 10

[541] *A produção pop da artista é politizada e feminista e está inserida no espectro das vanguardas nacionais...*
FIORAVANTE, Celso. Judith Lauand. Experiências. Catalogo de exposição MAM-SP 21 de janeiro a 03 de abril de 2011, p. 13.

[542] EDELMAN, Aliza. Op cit, p. 16.

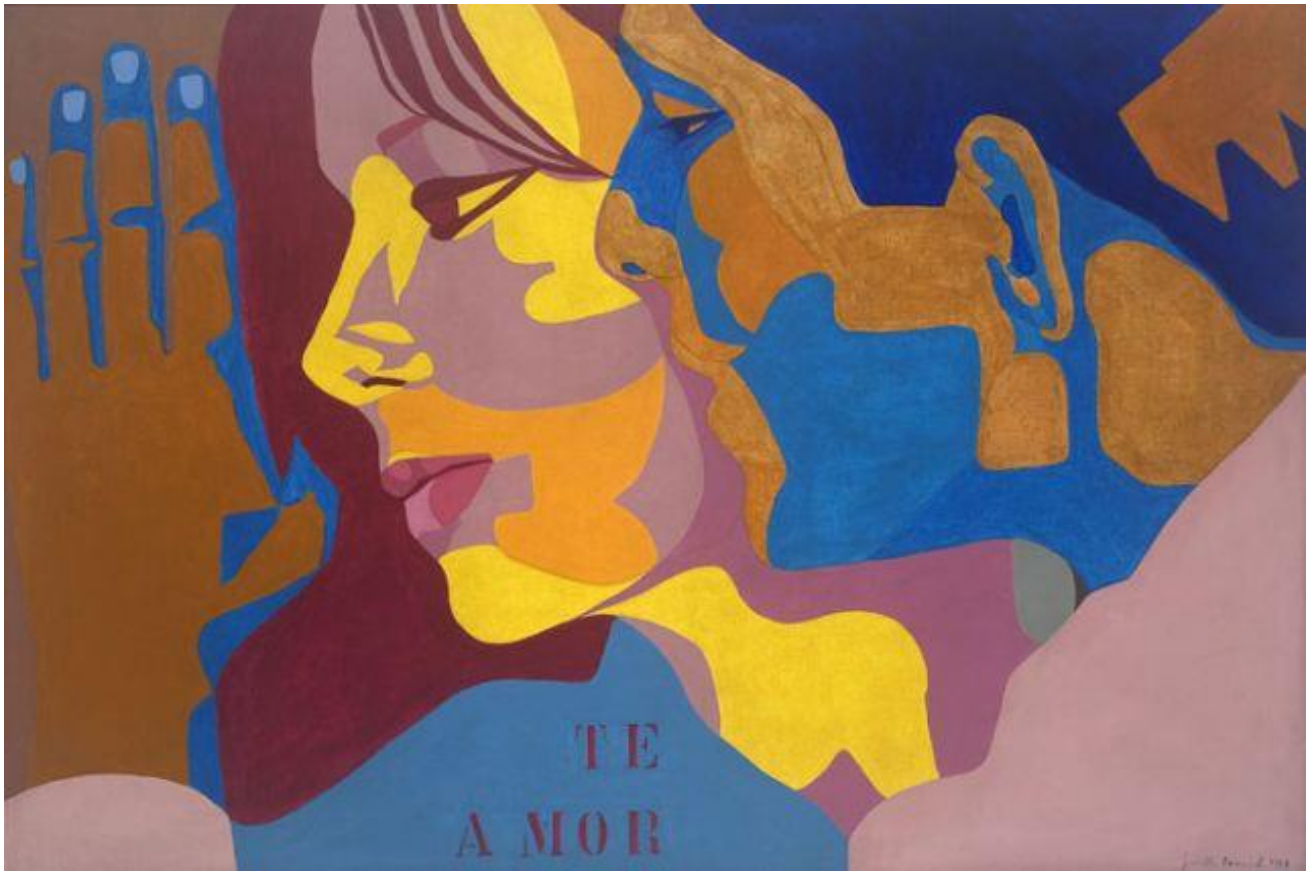


Fig. 226 – Judith Lauand. **Te amor**, 1969.

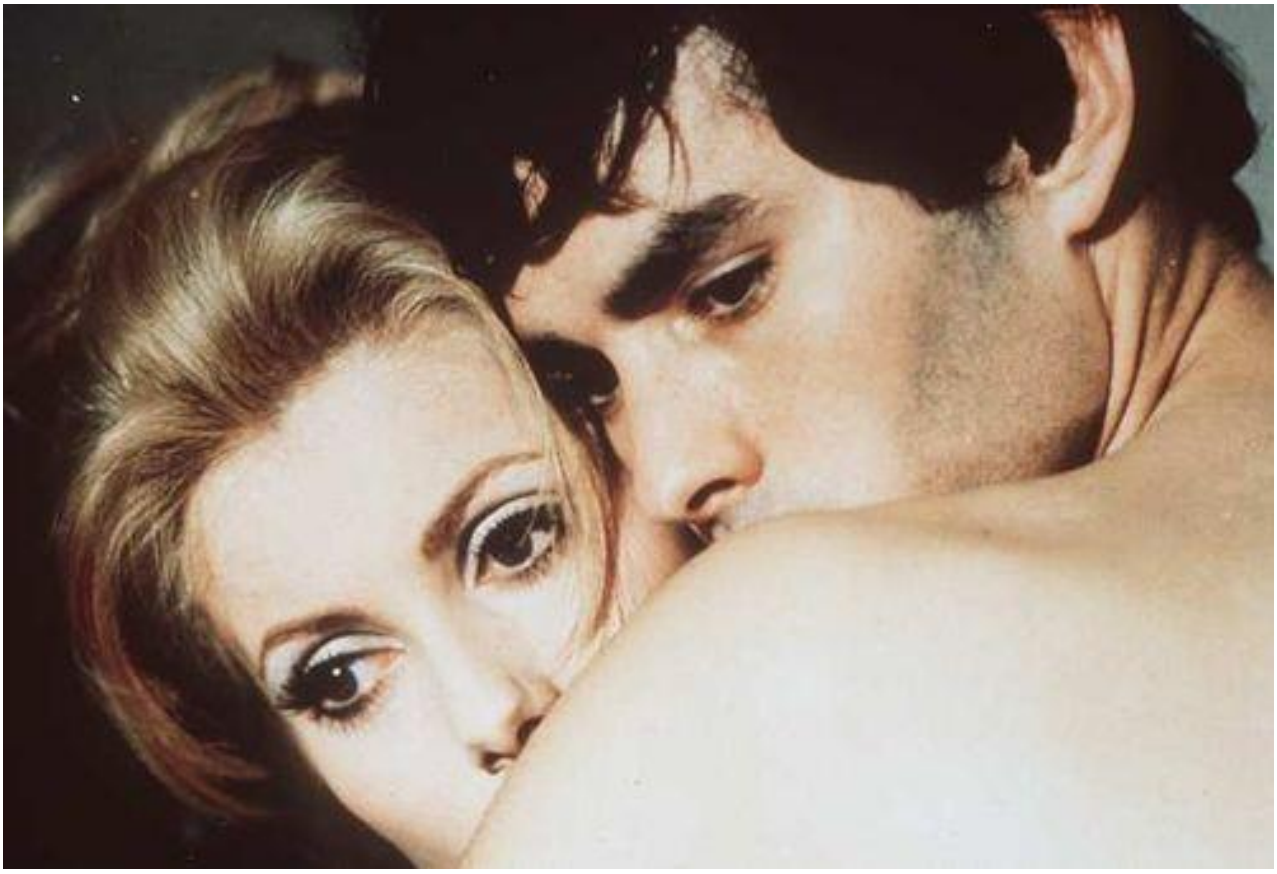


Fig. 227 – Luis Buñuel. Still do filme **Belle du jour**, 1967

Fig. 228 – Judith Lauand. **Te a mor**, 1969.

Fig. 229 – Judith Lauand. **Até amor**, 1969.

Fig. 230 – Claude LeLouch. stills do filme **Une homme et une femme**, 1966

Fig. 231 – Judith Lauand. **Sofre, ore e salve**, 1969 e Fig. 232 – Judith Lauand. **Mulher fumando**, 1969.

Fig. 233 – Jean-Luc Godard. Still do filme **Viver a Vida**, 1962 e Fig. 234 – Jean-Luc Godard. Still do filme **Acossado**, 1961

Nessas imagens de alto contraste pictórico, condizentes com o vocabulário pop da Nova Figuração, as personagens feminina estão geralmente em semi-perfil, interagindo de modo ambíguo com as figuras masculinas em cenas de indicação sexual, ou estão imersas em condição reflexiva mesmo durante os gestos amorosos. Aliza Edelman complementa tal argumento:

> Lauand´s anonymous women are implicity circumscribed by a sense of emotional self-control and containment butat the same time are removed from obvious signs of Pop iconograpgy; neither passively nor violently comsumed by their male partners, nor fully embodied as feminine threats for a presumed male spectator,her subjects are seducctive yet detached modern women performnig love andsuffering as subversive acts of psychological warfare.[543]

Vale a pena notar a presença dessas mulheres fumantes como uma sutil ousadia da condição feminina, nas escolhas imagéticas de Lauand. O cigarro era simbolo de vanguarda e emancipação social e sexual, e fora alçado pelo meio cinematográfico à ato erótico altamente fetichizado, muito devido aos closes dos lábios nas tragadas, as baforadas com bocas femininas semi-abertas e o dedilhar entre o cilindro do tabaco e os fósforos e isqueiros. Esses discretos índices de libertação feminina que a artista elabora são, além de condizentes às proposições temáticas da Nova Figuração, reflexo da própria condição existencial de Lauand, que apesar de ter tido seus envolvimentos amorosos, nunca se casou – por opção[544].

O tema das relações românticas, providas ou não com teores eróticos, apesar de ser considerado um lugar-comum no universo pictórico, principalmente no caso de mulheres artistas, já que esse é um tema designado como "feminino" pelo sistema acadêmico das artes – assim como a natureza-morta, miniaturas, cenas de maternidade ou domésticas – é aqui retomado com ares críticos, desiludidos, numa especifidade narrativa autocentrada no gênero das artistas, e onde a satisfação sexual muitas vezes opõe-se às expectativas idealizadas das relações pessoais – consideremos aqui para corroborar o argumento parte da produção pictórica de Rosalyn Drexler, a qual possui vocabulário e temáticas muito próximas à fase pop de Lauand, e que articula esses ímpetos e indices de emancipação feminina na contingência americana, e ainda que Lauand elabore suas composições em um close nos agentes da ação, e Drexler opte por enquadramentos onde o fundo chapado de cores saturadas reconfigura as tensões de desejo retratadas.

---

[543] EDELMAN, Aliza. Op cit, p.16

[544] ***Você foi uma pessoa carismática, atraente, teve namorados, mas por que não se casou?***
Não casei. Tive amores importantes, mas o meu maior amor foi a Pintura. Até hoje. Acho que fiz a escolha certa, porque se eu casasse, não me dedicaria à Arte, porque sou muito sentimental e me dedicaria à família 100%. Eu não poderia me dividir.
KLEIN, Paulo. LAUAND, Judith. Op cit.

Fig. 235 – Rosalyn Drexler. **Kiss me stupid**, Fig. 236 – **Embrac**e, ambas de 1964
e Fig. 237 – **Cigarette Smoking May be Hazardous to Your Healt**, 1967

Já a produção de juventude de Maria do Carmo Secco (*1933 +2013) por exemplo, também de influência pop, é outra dessas perspectivas onde verifica-se a rearticulação dos mitos românticos de afeto e Desejo, a partir da experiência feminina – ação discursiva essa que torce a tradição de representação dos romances, onde geralmente a experiência amorosa é narrada a partir do ponto de vista masculino.

Nascida na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo, mas criada no Rio de Janeiro desde os dois anos de idade em uma família de médicos e advogados, Secco é umas das poucas artistas nessa seletiva que se posiciona positivamente sobre o feminismo (mesmo que de forma ainda ambivalente), muito devido à sua própria trajetória de enfrentamentos das estruturais patriarcais. Casada com Carlos Schwerin Secco, com quem teve três filhos, ela desquita-se em meados de 1963-64 ao conhecer seu segundo marido, o artista e cineasta Dileny Campos, com quem teve uma filha, Ana Fortes, e de quem foi parceira criativa ao longo da vida. Em entrevista à curadora e pesquisadora Giulia Lamoni, Secco rememora, em dois trechos distintos:

> G.L – Como é que você começou a se interessar na questão das mulheres?
> M.C.S – Não, foi o seguinte. Houve uma transformação nos anos 60nasartes plásticas. Pode-se falar Rio/São Paulo, que ficou mais patente. E naquele momento, a condição feminina, ela me veio por um motivo particular. Eu estava me separando, e eu estava me separando com três criancinhas... E na verdade, eu coloquei muito no meu trabalho tudo que eu estava sentindo, passando, vivendo, porque também foi um período muito machista.
> G.L. – Sim, eu gostaria de perguntar – também nas artes plásticas?
> M.C.S – Totalmente! Muito machista! No casamento, nas condições de homem e mulher, e eu coloquei muito isso de uma forma, como que posso dizer... sair de dentro de mim. Eu não tava assim, com a questão da mulher na minha cabeça, naquele momento, eu tava com a minha questão.
> (...)
> G.L. – Qual era sua impressão sobre a recepção do seu trabalho nesse círculo de artistas, ou seja, como é que eles, que Regina Vater chama o "Clube do Bolinha"[545]... como é que esse grupo de artistas formado majoritariamente por homens, via o seu trabalho, focado sobre essas temáticas mais ligadas à sua experiência?

[545] Termo utilizado por Regina Vater e outras artistas da época como Anna Bella Geiger e mesmo Maria do Carmo Secco, para se referir aos homens integrantes dos movimentos da Nova Figuração e Nova Objetividade.
Vide TRIZOLI, Talita. Op cit. 2011.

> M.C.S. – Claro. Viam, no caso da condição feminina, aí eles não viam como tinha que vê! A gente participava de todas as mostras... eu digo que é machista por uma atitude, mas não contra mim! Eu entrava em tudo com eles! Todos éramos iguais.[546]

A fase pop de Secco é permeada tanto pelas experimentações com o suporte pictórico, com largos chassis horizontais (que muitas vezes fazem uso de dobradiças bem ao meio das composições, mais para facilitar o transporte[547] do que como função simbólica de dobra da subjetivação), quanto pela rearticulação de icones imagéticos da cultura de massa no campo cinematográfico e fotográfico[548], em concomitância às investiduras poéticas da época dos intentos da Nova Figuração.

Se Lauand apropria-se de cenas icônicas do cinema autoral europeu para sua fase pop, elaborando uma crítica sutil aos estereótipos de relacionamentos afetivos reificados pelo cinema de vanguarda, num movimento de afronta aos vocabulários estéticos, políticos e morais ali apresentados, em Secco ocorre uma elaboração de suas experiências pessoais a partir do uso da estrutura compositiva dos negativos de fílme (influência de seu parceiro Dileny) e mesmo de referências formais aos tradicionais albuns de casamento, os quais indiciam os padrões das relações amorosas de então.

Secco apropria-se dos mitos que perpassam o imaginário coletivo sobre os tipos femininos da cultura massa e as dinâmicas afetivas entre casais heterossexuais, e desloca o centro narrativo de tais relações para a figura feminina, reescrevendo os "depoimentos" e realocando os sujeitos dos discursos.

Veja-se a pintura "A face do prazer" de 1967. Nela, uma representação do júbilo erótico feminino, agora não mais em uma condição solitária ou bestial, como se sucedeu com Priolli, Pasqualini, von Brüschy, Sarfaty e Teresinha Soares, é resultante da interação com um par masculino – algo apenas sugestionado por Lauand.

---

[546] Entrevista de Maria do Carmo Secco concedida a Giulia Lamoni. Rio de Janeiro, 2012. Documento inédito.
[547] Idem.
[548] *MCS usa, pois, a linguagem de sua época: nas suas telas, o corpo é seccionado em "quadrinhos" como na película ou nos "comics" ou toma todo o vídeo da tv.*
MORAIS, Frederico. Maria do Carmo Secco: a mulher exposta. In: Maria do Carmo Secco: pinturas. Belo Horizonte: Galeria Guignard, 1966.

Fig. 238 – Maria do Carmo Secco. **A face do prazer**, 1967.

Nas três cenas ali pictoricamente materializadas, o vulto masculino, percebido apenas pela vestimenta listrada que dá forma à uma camisa, e que envolve a figura feminina, torna-se objeto coadjuvante da ocasião do gozo. A mulher rosa, risonha e satisfeita, mas também seu duplo em preto e branco, agigantada, é quem toma a narrativa, ocupando o espaço pictórico com júbilo erótico – o homem é sugestão, sem indicativo subjetivo, pois não tem corpo, apenas contorno.

A narrativa da tela, inclusive, pode indicar que a plena satisfação se dá na ausência do sujeito masculino, se considerarmos o desdobrar das ações: dois quadrados onde o casal em encontro amoroso evidencia um contato erótico, mais pela nudez feminina e seu largo sorriso, e num terceiro bloco, ao final do circuito, onde uma mulher de longos cabelos (um alter ego de Secco?), parece respirar fundo em satisfação, una.

Esse percurso de deslocamento do gozo feminino, socialmente vinculado à dependência do agenciamento masculino e, portanto, historicamente interditado via justificativas morais quanto obtido por métodos solitários, é também sublinhado por Secco na tela "Sem título" de 1967, onde imperam imagens em close da satisfação e alegria feminina. A tela de fundo amarelo apresenta 'recortes' fotográficos do rosto de uma mulher, ali aparentemente deitada se considerarmos o formato de seus cabelos em algumas imagens, e em uma condição de júbilo solitário – algo verificado por seus largos sorrisos e suspiros com a cabeça inclinada sobre um dos ombros. Essas imagens estabelecem um procedimento comum na produção de Secco, que é a constituição de um grande álbum pictórico de memorias privadas, quase como um diário dos desejos ali registrados cotidianamente.

Fig. 239 – Maria do Carmo Secco. **S/Título**, 1967.

O indicativo de um protagonismo feminino do próprio desejo em Secco divide espaço com outras narrativas da experiência feminina e suas implicações sociais, como a maternidade – um desdobramento peculiar se considerarmos o restante das obras aqui analisadas, pois uma larga parcela das artistas[549] dessa geração não adentra tal temática[550], ou por receio de ter sua produção novamente restringida ao gueto da feminilidade, ou mesmo por uma rejeição inconsciente de tais modelos de existência[551].

---

[549] Por uma questão de recorte temática, optou-se por não aprofundar a questão das representações da maternidade e vida familiar na produção das mulheres artistas desse período. No entanto, deixa-se aqui registrado que as obras encontradas com tal temática são referentes não apenas à Maria do Carmo Secco, mas principalmente à Anna Maria Maiolino, Monica Barki, Mona Gorovitz e Gilda Vogt, não se desconsiderando a possibilidade de que mais artistas emerjam com essa problemática.

[550] *Patriarchal discourse had schizophrenically coded pregnancy as that which should not and could not be seen; its obscenity would risk revealing the sexuality and passion that created the child. So the perennial insult of sentimentality masked true sentiment and deep feeling, which in contemporary terms deflects, insults, and embarrasses the passion that is erotic sentiment. To avoid falling into the patriarchal trap of false sentiment, including restrictive and false images of pregnancy created by men, women have either gone along with this hoax or declined to participate.*

LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. USA: University of Minnesota Press, 2009, p.

[551] *With female emancipation came questions about the role of women in modern society. Women's ever increasing public presence during the twenties challenged the traditional patriarchal order, which restricted women to the private roles of wife and mother. The New Woman was widely viewed as a threat to social harmony, a destabilizing force that sought to undermine traditional gender notions. As a result, the social position and duties of women was a subject of much heated debate at this time. Politicians, feminists, doctors, intellectuals and members of the general public debated the extent to which women's contribution to society was determined by her biological function as mother*.

VANGEN, Michelle L., "Lef and Right: Politics and Images of Motherhood in Weimar Germany" Dissertation (2017). *CUNY Academic Works. Disponivel em:* htp://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1858 Acessado em 29 de janeiro de 2017. p. 19

Fig. 240 – Maria do Carmo Secco. *Fim e Começo*, 1966.

Vejamos tal problemática representativa da experiência e representação da figura da mãe em Secco.

Já anteriormente em "Fim e começo" de 1966, o protagonismo feminino é tema central no díptico, mas divide espaço com a experiência da maternidade – e um possível ímpeto de afastamento dos papéis sociais tradicionais das mulheres. Remetendo às alegorias pictóricas dos ciclos de vida do homem, como as de Ticiano e Hans Baldung Grie, ambos com pinturas intituladas "As três idades do homem e a morte", e a versão feminina de Klimt com "As três idades da mulher", a tela de Secco, se numa primeira impressão parece salientar os lugares costumeiros do feminino no imaginário patriarcal que rege as normas sociais no Brasil das décadas de 60 e 70, introduz também certa dissonância via retângulos vetorizadas com imagens que sugestionam o deslocamento do corpo feminino no espaço e uma possível satisfação com esse "abandono" dos padrões.

Há um ruído nessa tela, concomitante ao período de separação do primeiro marido e enlace amoroso com o jovem amante e futuro parceiro devida. A presença nuclear de uma satisfação feminina, materializada pelo largo sorriso com dentes, que indica um gozo de vida, e os dois corpos femininos fragmentados nas extremidades da composição que indiciam movimento, deslocamento, ambos construídos com aguadas e pinceladas diluídas, nubladas, na condição de sonho e possibilidade, obliteram as construções lineares centralizadas no díptico: um casal, possivelmente em conflito e desencontro de Desejos, e a figura de uma mãe com seu bebê, sorrindo para o pequeno.

É interessante notar como Secco apresenta uma subversão da norma freudiana de plenitude do feminino em suas obras desse período. Para a psicanálise, (Freud e mesmo Lacan) a efetiva realização do feminino pode ocorrer somente via a experiência da maternidade, onde a eterna falta feminina, simbolizada pelo falo masculino, é suprida pelo advento do bebê-falo

– o que inclusive interdita a experiência erótica sexual[552], já que a figura materna é cuidadora e não lasciva, deixando esse papel para a prostituta[553], válvula de escape social, e de certo modo para a histérica, figura de dissonância do Desejo feminino por excelência[554].

O gozo, nessa percepção misógina da psicanálise, reside ou na brevidade da vivência amorosa, altamente dependente e limitada pela atuação da figura masculina, para então ser transferida, em uma efetiva plenitude, para a experiência maternal, num ciclo de deslocamento do desejo feminino que vai de uma frustração erótica, para uma completude na erotização do materno[555]. Birman comenta:

> ... o traço da sedução feminina foi negativizado, pois a figura da mulher foi construída em torno do ideal da *maternidade*. Com isso, ser mãe e ser mulher constituíam seres diferentes, pois a figura da mulher era o *oposto* da figura da mãe. A sensualidade presente no gozo feminino passou a ser encarada como um obstáculo à assunção da maternidade e à experiência da gestação, contrariando uma fórmula prevalecente na Antigüidade e no Renascimento, em que o gozo feminino era uma operação fundamental para a instauração da fecundação. Portanto, a partir do século XVIII, para ser mãe, a figura da mulher teria que perder os atributos da feminilidade. Sendo considerada, pois, como um atributo negativo e incompatível com a figura da maternidade, a sensualidade feminina teria de ser ortopedicamente disciplinada para que a mulher pudesse aceder à condição materna.[556]

---

[552] *...os cuidados oferecidos pela figura materna ao infante constituem um investimento primordial, a que Freud deu o nome de sedução desde Três ensaios sobre a teoria sexual. Esse investimento é de caráter estritamente erótico, como indica o nome sedução. O que quer dizer, pois, que a vida enquanto possibilidade para o sujeito se transmite pelo erotismo das figuras parentais. Não existiria então vida biológica sem erotismo, sendo este o que faz pulsar a ordem do organismo. Enfim, a existência seria da ordem da transmissão para o sujeito, implicando até mesmo o registro biológico da vida.*
BIRMAN, Joel. *Op cit*, 2003, p. 48.

[553] *Vale dizer, a figura da prostituta seria a condição necessária para a produção da figura da maternidade, sem a qual esta seria algo da ordem do impossível. Não obstante a descontinuidade existente entre essas duas figuras e a sua enunciação como sendo literalmente os opostos na representação social, a mãe e a prostituta são as duas faces da mesma moeda, a dupla face da mesma mundanidade construída sistematicamente ao longo do século XIX pela mediação da medicina, da pedagogia e da moral*.
Idem, p. 89

[554] *...a histeria permitiria um acesso mais direto ao desejo, já que mantém sempre uma relação viva com o corpo erógeno, ao contrário do que ocorreria com a neurose obsessiva e a fobia. Nessa perspectiva, existiria uma positividade da histeria enquanto suporte de uma possível perenidade do desejo. Quanto a isso, não se pode esquecer que tampouco foi por acaso que Lacan conferiu um lugar tão importante à histeria em seu seminário sobre "Os quatro discursos" — onde evocou, além do discurso do mestre, do analista e do universitário, o da histérica — na medida em que a histeria seria a forma pela qual o desejo se materializaria literalmente no sujeito.*
Idem, p. 207

[555] *Enfim, embora Freud tenha traçado três vias possíveis para o confronto das mulheres com sua castração — a frigidez, a virilidade e a maternidade —, evidenciou uma única possibilidade efetiva para o se tornar mulher de verdade, a saber, a maternidade. O que me surpreende inicialmente, na construção teórica do discurso freudiano, é que este coloca as mulheres em uma situação sem saída. Quer se trate da frigidez, da virilidade ou da maternidade, as mulheres sempre se situariam em uma posição de identificação fálica; existiria, então, somente o sexo fálico. A questão da diferença sexual torna-se nesse sentido muito problemática, na medida em que o discurso freudiano coloca os homens em uma situação idêntica, apesar das satisfações imaginárias de que podem gozar pelo fato de serem os detentores do falo/pênis.*
Não obstante, acrescentou ainda que as mulheres deveriam ser mães por vocação libidinal e, por consequência, deveriam funcionar no espaço familiar e não no espaço público. Foi essa a renovação semântica e conceitual, proposta pelo discurso freudiano, ao modelo das relações de gênero
Idem, p. 205.

[556] Idem, p. 87

Secco não efetua uma assertiva exclusiva da frustração da experiência materna, mas sim da experiencia amorosa submetida às normas e expectativas patriarcais, regidas pela dupla-moral e de rebaixamento social do feminino.

Fig. 241 – Maria do Carmo Secco. **Retratos de um Album de Casamento**, 1968

Fig. 242 – Maria do Carmo Secco. Detalhes de **Retratos de um Album de Casamento**, 1968.

O casamento, com sua idealização e respectiva frustração é então tema central de críticas e desmitificação nas obras de ênfase pop da artista, juntamente às investigações das figuras idolatradas pela cultura de massa – vide a obra de 1968 "Retratos de um Album de Casamento", referente ao período de estadia de Secco e Dileny em Minas Gerais, a qual sintetiza tais questões.

O enlace matrimonial está ali posto em seu aparato de registro cênico das cerimônias da época, com imagens enquadradas sobre encartes fotográficos. Nesse álbum pictórico, Secco elabora uma narrativa[557] moral de alerta aos jovens incautos, e seduzidos pelas promessas de felicidade conjugal, ou como aponta Morais, na "segurança ou ilusão do

[557] *M.C.S – ... eu queria começar a falar como se fosse uma narração, não apenas uma tela, mas uma narração! Então eu mudei os meus chassis. Eu fiz meus chassis longos, porque eu quase contava a história da vida da mulher*.
Entrevista de Maria do Carmo Secco concedida a Giulia Lamoni. Rio de Janeiro, 2012. Documento inédito.

amor"[558]. Suas mulheres, nessas telas, são representadas via a captura de imagens comerciais de larga circulação. São figuras de cores chapadas e traços largos na cor preta, indiciando os estágios iniciais de deslumbre e fascinação pelo enlace, certa decepção na relação, e em seguida, já na segunda metade do extenso painel, surgem os símbolos de emancipação e liberdade feminina, como as chaves de um carro e pernas em movimento, juntamente à retratos femininos de exultação.

Fig. 243 – Maria do Carmo Secco. **Álbum**, 1967.

Se nessa peça "Retratos de um Album de Casamento" há a sintese narrativa de uma relação falida, que resulta na separação do casal – e respectiva catarse feminina – anteriormente à ela houveram telas, dípticos e trípcticos, onde o encontro amoroso, sua oficialização e institucionalização familiar apresentam tanto os ares românticos femininos referentes à tal temática, quanto suas frustrações, com imagens femininas ditosas aqui e acolá. Podemos efetuar nesse momento uma comparação com a produção de Idelle Weber. Nela, ocorrem presentificações de figuras amorosas em eventos públicos, as quais remetem aos registros fotográficos de eventos e encontros românticos. O recurso de sombreamento e de "recorte" dessas formas sobre fundos coloridos ou com estampados geométricos, como os retratos de perfis de sombra que visavam economicamente capturar as singularidades dos sujeitos, ao invés de ressaltar sua particularidade na remerorização, vela sua subjetividades, estabelecendo uma planificação desses sujeitos em prol de um enaltecimento do meio – algo que em Secco não ocorre, já que a prevalência do fundo branco em referência ao branco do papel dos álbuns de foto e os contornos grossos dos semblamtes, ressaltam os atravessamentos de afeto nos individuos – principalmente em suas mulheres.

[558] MORAIS, Frederico. PINTURAS 1966 - 1967. Diponivelem: https://www.mariacsecco.com/frederico-morais-1967/ acessado em 29 de janeiro de 2017

Fig. 24 – Idelle Weber. **Bride and Groom**, 1963 e Fig. 245 – **Future Fords**, 1966.

O tríptico "Álbum", de 1967, é sintomático disso, ao trazer um enaltecimento da emancipação da mulher, entre closes pictóricos e fragmentações de membros. Álias, o uso das pernas como metáfora do deslocamento, da libertação feminina, ocorre em simultâneo à presença de retratos, mesmo que fragmentados, de rostos femininos bastante assertivos quanto à representação de bem-estar e segurança de si.

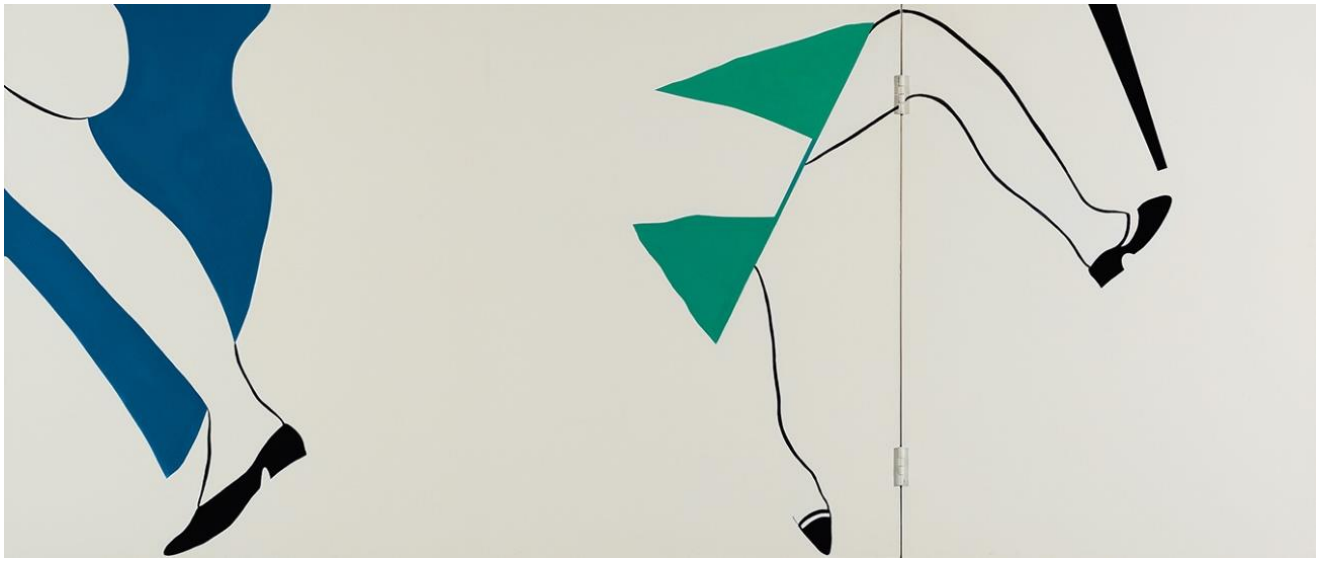


Fig. 246 – Maria do Carmo Secco. **Fim e começo**, 1966.

O desejo de liberdade, de alforria das normatizações sociais, adquire em Secco um patamar de tratado de existência, com suas mulheres gigantes, fragmentadas mas centradas em si, e com pernocas em estado de caminhar e saltos, com sapatos ou descalças.

Chutam-se as portas, porque o corpo pede espaço.

(Des)dobrando os espaços

To be admitted is to be represented. And Space is, after all, a form of representation. The politics of space are always sexual, even if space is central to the mechanisms of the erasure of sexuality.
Beatriz Colomina. Sexuality and Space, s/numeração.

A rua tem de tudo isso uma vaga impressão, como se estivesse sob o domínio da alucinação, vendo passar um préstito que já passou.
João do Rio. A alma encantada das ruas, p.101

A divisão sexual do mundo, essa complementaridade e organização dos papéis sociais- harmoniosa ou não – é também uma divisão dos espaços, tanto da casa como da cidade.
Silvana Rubino. Imperfeitas Mulheres: suburbanização, gênero e domesticidade, p. 325

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz
Gaston Bachelard. Poética do Espaço, p.201

...e a casa para moradia constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade
Sigmund Freud. O mal-estar na civilização e outros textos, p.18

Mulher imutável, infantil, seu lugar é em casa, diziam-lhe. Mas o homem estava evoluindo; seu lugar era o mundo e este mundo se ampliava. A mulher estava ficando para trás. A anatomia era o seu destino; podia morrer de parto, ou viver até os trinta e cinco, depois de doze filhos, mas era o homem que controlava seu destino com uma parcela da anatomia que nenhum outro animal possui: a mente. As mulheres também tinham inteligência, e sentiam a necessidade humana de evoluir, mas o trabalho que gerava a vida e a fazia progredir não era mais realizado em casa e não se ensinou a mulher a trabalhar no mundo. Confinada entre quatro paredes, uma criança entre outras crianças, passiva, incapaz de controlar qualquer setor de sua existência, a mulher só tinha uma função: agradar ao homem. Era totalmente dependente de sua proteção num universo que não ajudara a criar. Era incapaz, portanto, de formular a simples interrogação humana: «Quem sou eu? Que desejo?»
Betty Friedan. A Mística Feminina, p. 70

Polarização dos corpos

Como narrar o medo? Lispector, apesar de ser designada como a mestra das narrativas fantásticas de crise existencial, e mesmo social, orquestra cruelmente a presença quase sutil dos medos que não se nomeiam no feminino. No conto "A Bela e a Fera ou A Ferida

Grande Demais"[559], o gatilho de acesso da protagonista de alta sociedade, Carla de Souza e Santos, para seus conflitos interiores é o encontro, inusitado para seu universo social, com um mendicante, em plena Avenida Copacabana, após a saída de um Salão de Beleza. O choque da colisão de mundos por conta do contato esporádico com tal sujeito, tão estupefado quanto ela pela troca, e que possuí uma ferida aberta e vermelha que desestabiliza o mundo idealizado de Carla, reverbera na percepção de deslumbramento superficial de si da protagonista, e instaura o já tradicional vórtice de crise existencial que Lispector sempre elabora em sua obra.

Se nesse conto, o fluxo de indagação interior da mulher é o fio narrativo, vale a pena notar que o lugar de embate entre ela e o mendigo é o espaço público de passeio, a calçada da rua, em um curto intervalo de tempo entre a saída de uma redoma de proteção para outra. É ali que Carla, ao vislumbrar um Outro, dá-se conta de sua condição também frágil, subalterna e manipulável, como vemos no seguinte fragmento: "estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com "seu" José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que "essa gente" se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. "Da dela?" "Que espécie de ela era para ser 'da dela'?"[560]

É nesse conto de Lispector que podemos indiciar as relações paradoxais do feminino com a espacialidade urbana em contrastes com os locais ditos privados. Dentro da disciplina de Histórias das Mulheres ocorre a identificação, e respectiva crítica, de uma clássica divisão dicotômica do espaço (físico e simbólico), utilizada para a determinação das possíveis zonas de existência dos sexos. Ao espaço público e a rua, relacionados às concepções de externo, ativo, circulativo, amplo e assertivo, corresponderia culturalmente a "essência" do Masculino, enquanto que o espaço privado e a casa[561] teriam equivalência com o interno, passivo, estático, reduzido e fechado, adjetivos[562] esses utilizados para a delimitação da "essência" do Feminino.

---

[559] LISPECTOR. Clarice. "A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais". In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, pp. 621-632

[560] Idem, p.623

[561] *Apesar de indissociavelmente ligado à vida social, o espaço doméstico foi frequentemente pensado como seu avesso: domínio do privado versus o público, do silêncio versus o discurso, de necessidades e não da liberdade, do costume e não do acaso, lugar por excelência de exercício incontrastável do poder patriarcal sobre mulheres, crianças, servos, escravos, animais, terras, bens, recursos e outras coisas.*
NASCIMENTO, Flávia Brito do. SILVA, Joana Mello de Carvalho. "Espaço doméstico: encontros possíveis entre gênero e cultura material". In: NASCIMENTO, Flávia Brito do. SILVA, Joana Mello de Carvalho e. LIRA, José Tavares Correia de. RUBINO, Silvana Barbosa. *Domesticidade, gênero e cultura material. Estudos do Centro de Preservação Cultural 5 USP*. São Paulo: EDUSP, 2017, P. 27

[562] Apesar de explicitar as diferenças de subjetivação dos gêneros no espaço social, George Simmel aponta os seguintes essencialismos sobre o gênero feminino, evidenciando com isso as concepções sedimentadas no imaginário coletivo em torno da dualidade cultural dos sexos, que perdurou ao longo dos tempos:

Como tantas outras "verdades" secularmente sedimentadas nas estruturas sociais e seu imaginário simbólico, a oposição desses elementos tem servido para estabelecer os critérios dos processos de subjetivação de ambos os gêneros de determinação biológica sob fundamentações heterogêneas, opositoras e de iniquidade – em outros termos, a divisão sexual do patriarcado utiliza (ainda) a polaridade do feminino e do masculino como régua para sua organização de mundo, restringindo o acesso do feminino (ou melhor, do que é culturalmente delimitado e construído como feminino), aos locais de articulação do poder, e reservando ao masculino, a tarefa do agenciamento por excelência.

No percurso dessa tese, apontamos as discrepâncias e disparidades de gênero nos processos de subjetivação feminina e do exercício da sexualidade das mulheres, seguidos pelo atravessamento, e ocasional apropriação, de tais temas pelas artistas contemporâneas à chegada da Segunda Onda do movimento feminista no Brasil. Mas se até então, tocou-se em aspectos ligados à interioridade, à abstração dos afetos, nessa derradeira parte é a vez de verificar os movimentos de expansão de si no espaço, os índices de desejos de intervenção na materialidade do mundo da vida, e de uma possível liberdade dos corpos no âmbito do público e do privado.

Operar nesse enfrentamento crítico ainda sobre a dicotomia casa/rua, privado/público, é uma forma de evidenciar, via a prática poética das artistas, a permanência de tais delimitações no imaginário coletivo e as respectivas estratégias de resistência, dobra e torção dos jogos de coerção desses corpos e sujeitos: os atravessamentos do feminismo na vivência dessas mulheres.

A escolha da cidade e do ambiente doméstico como temas de debruçamento dessas artistas ocorre na mesma chave de influência que os investimentos poéticos nos processos de constituição de si, de cuidado e exercício do desejo: são formas de compreender a estrutura social em que se está imersa, e a partir disso, elaborar torções de existência e perlaborações via a prática artística.

Quede ante todo establecido el hecho de que la cultura humana, aun en sus más depurados contenidos, no es sexuada… Nuestra cultura, en realidad, es enteramente masculina – con excepción de muy escasas esferas…
En todo caso, puede decirse que la masculinidad de la cultura es la causa por la cual suelen desestimarse por "femeninas' las producciones insuficientes en las más varias esferas y ponderarse por "varoniles" los hechos o creaciones notables de algunas mujeres. Por eso, la índole misma – y no sólo la cantidad – de nuestra labor cultural solicita las energías varoniles, los sentimientos varoniles, la intelectualidad varonil…
EI monopolio masculino de la cultura objetiva vuelve a encontrar su justificación, porque, aun sólo como principio formal, es ya de carácter exclusivamente masculino. A su lado se ofrecería entonces la forma femenina de la existencia como una forma propia, independiente, pero inconmensurable con el criterio de la masculina. inapta para entrar con la masculina en competencia de contenidos y producciones…
SIMMEL, George. "Cultura Femenina". In: *Cultura Femenina y Otros Ensayos*. Madrid: Revista del Occidente, 1934, pp. respectivamente 15-16 e 55.

Dessa maneira, o trânsito dos corpos femininos no espaço, público ou privado, é indicativo das condições de subjetivação as quais as mulheres estão sujeitas, e suas possibilidades de dobra.

A casa e a rua

A experiência urbana moderna na grandes cidades e metrópoles possibilita aos sujeitos imersos em sua malha de edifícios, casas, praças, ruas, pontes, túneis, vielas, esquinas, portões e passagens um território peculiar de atuação, desvio, e mesmo de crise, profundamente dissonante de outras formas de organização social até então registradas, se considerarmos aqui como locais de comparação as vivências em comunidades de pequena proporção demográfica e geográfica, aos moldes de aldeias, vilas e povoados.

O transcorrer de vidas imersas nesse conglomerado de famílias e demais coletividades de sujeitos, amontoadas e esquadrinhadas em meio a sempre expansiva malha da urbe contemporânea, estabelece problemáticas outras no que concerne os aspectos das relações de afeto, Desejo e trânsito dos corpos – elementos esses nucleares nos processos de constituição de si, já que "...as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se vêem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam"[563]. Beatriz Colomina complementa a assertiva de Sennet, ao discorrer a respeito da disciplina de arquitetura e sua dimensão humana:

> Architecture must be thought of as a system of representation in the same way that we think of drawings, photographs, models, film, or television, not only because architecture is made available to us through these media but because the built objects is itself a system of representation. Likewise, the body has to be understood as a political construct, a product of such systems of representation rather than the means by which we encounter them.[564]

Mas não cabe aqui estabelecer uma revisão historiográfica dos modelos de cidade e habitações ocidentais, tentando com isso frisar os pormenores e rotações de critérios urbanísticos que marcaram as concepções e respectivas clivagens entre os ditos mundos antigo e moderno, sendo que há a disponibilidade de obras que já perscrutaram tais

[563] SENNET, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: editora Record, 2003, p. 17.
[564] COLOMINA, Beatriz. *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architecture Press. 1990, p. s/numeração Introduction.

empreitadas, desde o campo arquitetônico com Benevolo[565], Frampton[566] e Jacobs[567], passando pela história cultural com Le Goff[568], via a História da Arte com Argan[569], Benjamin[570] na filosofia e Baudelaire[571] na chave dos ensaios críticos – e até mesmo Barbara Freitag[572] que procura sintetizar tais abordagens teóricas pela aglomeração de escolas regionais, e Paola Jacques Berenstein[573] com as investidas de errância nos espaços de dobra da urbanidade.

No então, considerando o marco da modernidade como ponto de mutação das relações humanas em aspectos de ainda reverberação na contemporaneidade, interessa-nos pontuar o impacto da vivência dos sujeitos habitantes das ditas metrópoles de *boom* da sociedade consumo – no caso dessa pesquisa o eixo Rio-São Paulo – com ênfase na peculiaridade do gênero feminino, por se tratar justamente de uma perspectiva também historicamente obliterada pelas disciplinas de arquitetura, urbanística e história das cidades – inclusive na maioria das obras indicadas no parágrafo anterior.

A especificidade das existências e trânsitos dos corpos femininos no território das metrópoles tem sido uma questão pouco considerada e investigada[574] no campo urbanístico e

---

[565] BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo, Perspectiva, 1976.
BENEVOLO, Leonardo. *O último capítulo da arquitetura moderna*. Arte & Comunicação, volume v. 28. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa, Martins Fontes, 1985.
BENEVOLO, Leonardo. História da cidade. Tradução de Silvia Mazza. São Paulo: editora Perspectiva, 2015.
[566] FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução Jefferson Luis Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
[567] JACOBS, Jane. *Morte e Vida nas Grandes Cidades*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
[568] LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades. Conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: editora UNESP, 1998.
[569] ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
[570] BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única - Obras escolhidas Volume III*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
[571] BAUDELAIRE, Charles. "O Pintor da Vida Moderna". In: *A Modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
[572] "*Entre as várias opções e possibilidades de expor o pensamento acerca das cidades, depois da emergência da sociologia e da modernidade (período posterior à Revolução Francesa), optei pela organização do rico material disponível na forma de "escolas", focalizando as cidades e a questão urbana que acompanhou a industrialização e a urbanização do mundo ocidental. Assim, desenvolverei as teorias da cidade (atenção para o plural!) segundo diferentes correntes entre elas: a "Escola Alemã", a "Escola Francesa", a "Escola Inglesa", a "Escola Americana" e a "Escola Latino-Americana".*
FREITAG, Barbara. *Teorias da Cidade*. Campinas: Papirus, 2006, p. 11.
[573] BERENSTEIN, Paola Jacques. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2001 e BERENSTEIN, Paola Jacques. *Apologia da Deriva - Escritos Situacionistas Sobre a Cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
[574] Uma das recentes empreitadas locais de inserção feminina no cânone arquitetônico é o coletivo "arquitetas invisíveis" de Brasília, com uma publicação online voltada para a perspectiva de gênero nas disciplinas de arquitetura, design e urbanismo. Vide: https://www.arquitetasinvisiveis.com/
Vale notar também o trabalho de Silvana Barbosa Rubino na historiografia do designer, além das pesquisas pioneiras de Elisabeth Wilson e Beatriz Colomina, utilizados como bibliografia nesse capítulo.

arquitetônico[575] pelas mesmas razões que as demais adjacências do feminino tem sido obscurecidas e distorcidas no campo da medicina, do direito, política, psicanálise e arte, ou seja, no âmbito da cultura e sua organização social, justamente pela condição de coadjuvante e submissão a qual a estrutura patriarcal aloca as mulheres – inclusive na articulação de arcabouço do espaço urbano, com suas possibilidades de acesso e interdição, e seja no âmbito projetual ou no histórico[576].

A presença dos corpos e seu deslocamento no seio da urbe tem servido como índice dessas clivagens principalmente em autores da égide foucaultiana, se considerarmos aqui Richard Sennet ao discorrer sobre as estruturas urbanas das grandes cidades europeias, alçadas a condição de ícones culturais, a partir da relação dos sujeitos com tais perímetros:

> Partindo da ideia de um corpo saudável, limpo e deslocando-se com total liberdade, o desenho urbano previa uma cidade que funcionasse assim. Desde os primeiros tempos do período Barroco, o foco do planejamento fixou-se na mais eficiente circulação possível ao longo das ruas principais. Na reconstrução de Roma, por exemplo, o papa Sisto V preocupou-se em construir uma série de grandes estradas reais, ligando os maiores santuários cristãos, para permitir o trânsito dos peregrinos. A teoria médica a respeito da circulação conferiu um novo sentido à ênfase do Barroco na locomoção. O sentido formal de deslocamento em direção a um objetivo (monumentos) cedeu lugar à jornada, como um fim em si mesma. Na concepção iluminista, a rua era um importante espaço urbano, cruzando áreas residenciais ou atravessando o centro da cidade.[577]

Na perspectiva de Sennet, a rua é então um território de intervenções e trocas agenciais, por onde sujeitos transitam, flanam, perdem-se e encontram-se sob uma estrutura espacial fundamentada no saber científico iluminista, que utiliza o corpo humano e os recentes avanços nos estudos anatômicos como referencial para a circulação dos corpos em sua

---

[575] *O maior ataque por escrito aos subúrbios viria no bojo de uma defesa da vida urbana... Havia nessa crítica uma dimensão de gênero? Em Jacobs temos um longo capítulo advogando que crianças podem ser criadas na cidade, brincando nas calçadas sob o olhar vigilante da vizinhança, não necessariamente, ou apenas, de seus familiares. Ela traz uma ideia pouco ou nada debatida naqueles anos: planejadores são homens em sua maioria. Em suas palavras: "Ao planejar a vida residencial, o objetivo deles é satisfazer as pretensas necessidades cotidianas de donas de casa ociosas e criancinhas em idade pré-escolar. Resumindo, eles fazem projetos estritamente para sociedades matriarcais. O ideal do matriarcado está inevitavelmente presente em todo planejamento urbano em que as residências estejam isoladas dos outros aspectos da vida..."*
RUBINO, Silvana Barbosa. "Imperfeitas Mulheres: suburbanização, gênero e domesticidade". In: RUBINO, Silvana Barbosa. Op cit, 2017, p. 333.

[576] Na contingência brasileira, podemos indicar a ainda "excepcionalidade" de figuras como Carmen Portinho, Lina Bo Bardi e Lotta Macedo de Soares em meio à uma hegemonia de nomes masculino no campo arquitetônico, e as quais ainda demandam um mergulho crítico adequado. Para tanto, vale verificar os estudos de:
NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Carmen Portinho e o Habitar Moderno. Teoria e Trajetória de uma Urbanista". In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. V.9, N.1 / Maio 2007.
NOBRE, A. L. *Carmen Portinho: o moderno em construção.* Rio de Janeiro: Relume Dumará/PCRJ, 1999.
CARVALHO, Marcelo Ferraz. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: IMESP, 2008.

[577] SENNET, Richard. Op cit, p.220
NOGUEIRA, Nadia. *Invenções de Si em Histórias de Amor: Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

superfície[578], pois a condição e possibilidade de descolamento dos sujeitos pelas tramas das cidades é concebida sob as expectivas de uma liberdade controlada[579].

Consideremos então nesse momento a icônica figura do flanêur baudelariano e as teorias de Walter Benjamin sobre tal arquétipo da modernidade. Em ambos os autores, a figura do flanêur, essa entidade abstrata e heróica, condiz a sujeitos homens e brancos, com certa "negociação"[580] quanto à sua condição de classe – elementos esses que intensificam as dificuldades de tais ações por sujeitos do gênero feminino ou pertencentes à outra raça ou grupo étnico que não o europeu branco[581]. Tal problemática fora já percrustrada no conjunto de ensaios do livro "The invisible Flâneuse?" organizado por Aruna D´Souza e Tom McDonough, mas pode ser sintetizada no seguinte fragmento de contextualização das modificações da vida moderna:

> Not least among the transformations was the paradoxical role of gender within this new dispensation: if the work force was becoming increasingly feminized, with the massive expansion of a tertiary sector of service labor, the culturally dominant representations of women were decidedly domestic, with a return to idealized images of homemakers and mothers. The city was again coded as a site of (white, masculine) pleasure, and hence as a potential threat to bourgeois feminity – even as lived experience provided examples of a tremendous variety of spatial practices across different genders, classe, and ethnicities. Such contemporary dichotomies were the immediate motivation for the examination of the historical condition of cultural invisibility that Wolff termed the "flâneuse".[582]

---

[578] *O desenho urbano do século XIX tanto promoveu a circulação de grande número de indivíduos quanto incapacitou o movimento de grupos ameaçadores, surgidos com a Revolução Francesa. Firmados em seus predecessores iluministas, que concebiam as cidades como artérias e veias, os urbanistas modernos colocaram esse imaginário s serviço de novos usos.*
NOGUEIRA, Nadia. Op cit, p. 265.

[579] *Almost from the beginning, the presence of women in cities, and particularly in city streets, has been questioned, and the controlling and surveillance aspects of city life have always been directed particularly at women. Urban life potentially challenged patriarchal system…*
Both western and non-western societies have regulated women´s movement in cities, although to varying degrees. The protection and control of women have everywhere gone hand in hand, but cities have posed a challenge to men´s ability to retain their hold. The city is the zone of individual freedom. There, the ties of family and kinship may be loosened and avenues of escape may open up.
WILSON, Elisabeth. *The sphinx in the City. Urban life, the Control of Disorder, and Women*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 14 e 16.

[580] *For although women, along with minorities, children, the poor, are still not full citizens in the sense that they have never been granted full and free access to the streets, industrial life still Drew them into public life, and they have survived and flourished in the interstices of the city, negotiating the contradictions of the city in their own particular way.*
Idem, p.08.

[581] (Griselda) *Pollock discovered that modernity was not represented as taking place in exclusively masculine, because public, domains: rather, the spaces of modernity wee in fact marginal spaces, those in which the city´s "new subjective experiences of exhilaration and alienation, pleasure and fear, mobility and confinement, expansiveness and fragmentation", were most intense…*
Bourgeois women were precisely excluded from these urban spaces… Pollock describes a city divided into the domains of the fallen women and the femme honnête.
D´SOUZA, Aruna. MCDONOUGH, Tom. *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris.* New York: Manchester University press, 2006, pp. 06-07.

[582] Idem, p. 02

O equivalente feminino[583] do flâneur é então uma figura tão fictícia[584] e ansiosa quanto o desbravador moderno de cidades enaltecido por Benjamin e Baudelaire[585]. Tomando por base o ensaio de Janet Wolff[586], Aruna e seu time de ensaistas e pesquisadores tecem considerações sobre as possibilidades de deslocamento e agenciamento das mulheres nos espaços públicos das grandes metrópoles européias como a Paris de Haussmann ou a Londres vitoriana, além de indiciar os modos de representação de tais figuras na contingência da modernidade artística, para concluírem sinteticamente que se sucedia um reforço discursivo e comportamental da dicotomia de papéis sociais da mulher dentro da lógica da dupla-moral em vigor. Pollock reforça que:

> Women did not enjoy the freedom of incognito in the crowd. They were never positioned as the normal occupants of the public realm. They did not have the right to look, to stare, scrutinize or watch. As the Baudelairean text goes on to show, women do not look. They are positioned as the object of the flâneur´s gaze.[587]

A figura de uma Virginia Woolf transitando pelas ruas da capital londrina, imersa em pensamentos e devaneios que desencadeiam uma crise existencial com uma tessitura de crônica das práticas consumistas da época, enquanto "busca" um lápis – ação essa narrada no conto "Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres"588 de 1927 – é exceção nesse cenário dos deslocamentos femininos pela urbe, pois demanda uma capacidade de negociação social que oscila entre as mulheres de seu tempo de acordo com a classe, idade e etnia – e

---

[583] *I want to consider the figure of the flâneuse in terms of three separate but related issues: women´s access to urban space in the early twentieth century; the ways in which the language of modernity introduces gender biases; and alternatives posed by feminist historians for rethinking the public/private divide, in order to describe a modernity in which women areno longer invisible.*
(…)
The flâneur, however, is necessary male. The privilege of passing unnoticed in the city, particularly in the period which the flâneur flourished – that is, the mid-nineteenth century in the early twenty century – was not accorded to women, whose presence on the streets would certainly be noticed. Not only that – as many historians of the period have pointed out, women in public, and particularly women apparently wandering without aim, immediately attract the negative stamp of the "non-respectable".
D´SOUZA, Aruna. MCDONOUGH, Tom. Op cit, p. 18-19

[584] *Se, portanto, jamais poderia haver um flâneur do sexo feminino, é porque o flâneur nunca existiu; era antes uma personificação da combinação especial de excitação, tédio e horror evocados na nova metrópole e o efeito desintegrador disso na identidade masculina.*
WILSON, Elisabeth. "O flâneur invisível". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 43-63, jul.-dez. 2013, p. 58

[585] *Benjamin segue Baudelaire ao coisificar as prostitutas, e, ao ressaltar o heroísmo de tipos não naturais de feminilidade urbana, ele as envolve com a aura isolante da tragédia burguesa. Para Benjamin, e para Baudelaire, a prostituta é outra; suas observações denunciam uma nostalgia pela naturalidade às vezes perdida (é o disfarce artificial da maquiagem que torna a mulher profissional). Ao escrever sobre a lésbica na condição de não natural, estéril, masculina, ele perpetua um estereótipo — ainda que, mais interessante, ele veja na masculinidade dela um protesto, moderno, contra a civilização urbana tecnológica.*
Idem, p. 53

[586] WOLFF, Janet. "The invisible flâneuse: women and the Literature of Modernity". In: *Theory, Culture & Society* 2, n. 03, 1985.

[587] POLLOCK, Griselda. *Op cit, 2003*, p.100.

[588] WOOLF, Virginia. "Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres". In: *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, pp.

Woolf também serve como exemplo parcial dos subterfúgios utilizados por essas mulheres para burlar as normas sociais.

A presença feminina nas ruas, calçadas e vielas das metrópoles modernas era socialmente cerceada e controlada, a menos que se tratassem de mulheres ditas "públicas", ou seja, prostitutas solicitando clientes – haviam também mulheres invisibilizadas pela idade e vestimenta desgastada, como as mendigas e pedintes, mas isso não indica que sua possibilidade de circulação fosse mais livre e intensa do que seus pares masculinos, pois um corpo feminino é sempre alvo de percrustração e controle. *Grosso modo*, qualquer trânsito feminino pelas cidades precisava ser justificado[589] – em outros termos, o deslocamento das mulheres na estrutura urbana demandava um objetivo, uma razão de ser, fosse para as burguesas[590] ou operárias, as prostitutas ou indigentes, pois o meramente estar ou flanar pelas avenidas e esquinas era condição de risco moral, e mesmo físico[591]. Façamos atenção novamente que Virginia Woolf usa em seu conto a busca por um lápis como desculpa para sua deriva pela urbe, pois do contrário não poderia se deslocar a esmo pelas ruas londrinas, enquanto que as operárias 'explicam' seus *trottoir* pelo argumento do labor, em concomitância às putas e mendicantes que ocupam um extrato social de ruído e risco à norma pública. De um modo ou de outro, fato é que a liberdade de perder-se pela cidade, no caso das mulheres, é um mito altamente sedimentado no discurso urbanístico e arquitetônico, o qual desconsidera as especifidades de gênero e contingências.

Do arquétipo do flâneur, passando pelas cartografias poéticas[592] das vanguardas artísticas como o Surrealismo, Dada, e os Situcionistas, o que ocorre é a instauração de um

---

[589] *Deve-se, no entanto, mostrar as nuanças deste panorama, porque as mulheres não esperaram ser incluídas no mundo do trabalho para "reaparecerem" no espaço público. Elas também nunca desapareceram completamente deste espaço. Se a ideologia burguesa da primeira década do século XIX confinou as mulheres em casa, isso não significou que elas não saíssem. Elas saíam especificamente para fazer suas tarefas domésticas (lavar a roupa, ir ao mercado, etc). No entanto, a sua presença não era sinônimo de visibilidade. Elas iam ao espaço público para melhor servir a família. Sua legitimidade no espaço somente podia ser circunscrita ao espaço destinado para a família: o espaço residencial.*
MONNET, Nadja. "Flanâncias Femininas e Etnografia". In: *Revista REDOBRA* 11, ano 4 2013, p. 222
Disponivel: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_23.pdf

[590] *A restrição ao movimento das mulheres de classe média foi mais bem-sucedida. O desenvolvimento de uma periferia burguesa como refúgio à privacidade e nobreza foi particularmente marcante na Inglaterra: servia para proteger as mulheres de classe média da grosseria da multidão urbana, as quais, mesmo em uma cidade como Paris — onde o êxodo para a periferia não ocorreu da mesma maneira —, foram cuidadosamente protegidas.*
WILSON, Elisabeth. Op cit, 2013, p. 46

[591] *For women especially, the intensity of contrast was immense. The great nineteenth-century cities had initially appeared as menacing environments, too dangerous for middle-class women to negotiate by themselves, while threatening working-class women with loss of virtue or even life.*
WILSON, Elisabeth. Op cit, 1992, p. 65.

[592] *O pequeno histórico das errâncias urbanas também poderia ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo moderno, que corresponderiam às diferentes críticas aos três momentos do urbanismo: o período das flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que*

ideal de ocupação do espaço social das cidades a partir de uma ótica estritamente masculina – e por muitas vezes, patriarcal e misógina – portanto, um enaltecimento idealizado das relações e trânsitos dos sujeitos na malha urbana que desconsideram a particularidade da experiência feminina e seus modos de subjetivação. Monnet pondera:

> Um espaço público não é um espaço acessível a todos e a todas, ao contrário do que se diz. Uma seleção, feita de forma mais ou menos tácita, permite que certas pessoas ou certos grupos se apropriem ou não de lugares públicos. O espaço público não é um simples espaço livre, uma versão simples da continuidade ou extensão do espaço privado ou da habitação, nem mesmo um espaço coletivo apropriável por vizinhos. Sua vocação igualitária, seu princípio de acessibilidade, que em teoria o governa, está longe de ser uma realidade na prática. Todo mundo não é admitido em um espaço da mesma maneira. Alguns/mas podem desfrutar de mais liberdade que outros. A esfera pública não é um espaço de e para todos.[593]

No entanto, a perspectiva hegemônica sobre as ocupaçõs urbanísticas e o espectro de intervenção possível pelos sujeitos ali imersos segue ainda um olhar romantizado sobre a rua. Vejamos brevemente dois exemplos: os ensaios de Careri e Jacobs.

Francesco Careri, ao afirmar que o caminhar é um gesto máximo de constituição e modificação dos espaços[594], equiparando tal ação às categorias da experiência estética, utiliza como referencial vertentes das vanguardas artísticas, os "ismos" protagonizados por sujeitos homens, os quais propõem e interferem na materialidade da vida social via sua perspectiva de gênero – e tal ruído ainda reverbera no ensaio de Careri na dualidade entre nomadismo e sedentariasmo como dois pólos de relação com o espaço, sendo o primeiro enaltecido como prática da Liberdade e agenciamento dos sujeitos – o que em sua argumentação, permitirá a condição de errância e deriva pelo mundo. Ao discorrer sobre o *andare a Zonzo*, nosso equivalente para 'andar a esmo', o pesquisador italiano diz:

> In Italian *andare a Zonzo* means "to waste time wandering aimlessly". It's an idiomatic expression whose origins have been forgotten, but it fits perfectly into the context of the city wandered by the flaneurs, and the streets roamed by the artists of the avantgardes of the 1920s, or the sites of the "driftings" of the youthful Lettrists after World War II. Today Zonzo has been profoundly changed, a new city has grown up around it formed of different cities, crossed by the seas of the void. When "going to Zonzo" at the beginning of the last century one was always aware whether the direction of the wanderings led toward the center or toward the outskirts. If we imagine walking through the Zonzo of yesteryear in a straight line from the center to the outskirts, first we encounter the denser zones of the center, then rarefied zones of small buildings and villas, followed by the suburbs, the

---

fez parte das vanguardas modernas mas também criticou algumas de suas idéias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo.
BERENSTEIN, Paola Jacques. "Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade". In: ARQTEXTO 7: a prancheta eletrônica. 1º semestre 2005, p. 21

[593] MONNET, Nadja. Op cit, pp. 220-221.

[594] *By modifying the sense of the space crossed, walking becomes man's first aesthetic act, penetrating the territories of chaos, constructing an order on which to develop the architecture of situated objects. Walking is an art from whose loins spring the menhir, sculpture, architecture, landscape. This simple action has given rise to the most important relationships man has established with the land, the territory.*
CARERI, Francesco. *Walkscapes. Walking as an aesthetic practice*. Madri: editorial Gustavo Gilli, 2009, p. 20

> industrial zones and, finally, the countryside. At this point we could have found a lookout point, to enjoy the view: a unitary, reassuring image of the city surrounded by countryside.[595]

Para Careri, o caminhar à deriva pelo espaço das cidades é uma possibilidade de desvio das normas urbanísticas, uma aventura de descoberta e reconfigurações de trajetos – no entanto, o autor idealiza tal ação a partir de uma perspectiva privilegiada que desconsidera as sedimentações sociais sobre corpos não brancos e masculinos, e as interjeições que acompanham essas existências fora do contexto europeu ou americano[596].

Esse mesmo tom de exaltação pela errância, pela deriva e experienciação do espaço urbano via o "mergulho" em sua malha ocorre no "manifesto" urbanístico de Jane Jacobs. No caso da autora americana radicada no Canadá, comprometida em comentar a experiência de vivência nas metrópoles americanas – tendo por preferência a Nova York da década de 1960, mas não apenas – sucede uma invisibilidade da questão feminina em suas crônicas sobre a cidade, na mesma instância que seus pares teóricos masculinos, postura essa resultante do olhar hegemônico no setor.

Apesar da prolífica discussão sobre a necessidade de ocupação e rearranjo do espaço das cidades mais pelas necessidades de uso das comunidades residentes, do que pelos projetos de gentrificação em voga no período, Jacobs não toca na especifidade das mulheres na urbe. Sua atenção dedicada à infância[597] experienciada em espaços urbanos e o conclamar

---

[595] CARERI, Francesco. Op cit, p. 185.

[596] Careri, em entrevista comemorativa aos dez anos da publicação do livro "Walkscapes", revisa suas posturas idealistas sobre a errância urbana, a partir do contato com outras realidades sociais – apesar de ainda pecar nos itens gênero e raça ao considerar as possibilidades de deslocamento dos corpos:
Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal. Ali o fenômeno antiperipatético e antiurbano é mais claro que na Europa, onde me parece que está apenas em via de formação: nunca sair de casa a pé, nunca expor o próprio corpo sem um envoltório, protegê-lo dentro de casa ou no carro, sobretudo não sair depois do anoitecer, encerrar-se, se possível, em gated communities assistindo a um filme de terror ou viajando pela internet, memorizar os conselhos de compras úteis para quando se caminha nos shopping centers. Percebi que, nas faculdades de arquitetura, os estudantes – ou seja, a futura classe dirigente – sabem tudo de teoria urbana e de filósofos franceses, acham-se especialistas em cidade e em espaço público, mas, na verdade, nunca tiveram a experiência de jogar bola na rua, de encontrar-se com os amigos na praça, de fazer amor em um parque, de entrar ilegalmente numa ruína industrial, de atravessar uma favela, de parar para pedir uma informação a um transeunte. Que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que têm medo de caminhar?
CARERI, Francesco. "Transurbância + Walkscapes Ten Years Later". Tradução: Federico Bonaldo. In: *Revista REDOBRAS* 11 op cit, p. 243.

[597] *Na prática é só com adultos das calçadas que as crianças aprendem – se é que chegam a aprender – o princípio fundamental de uma vida urbana próspera: as pessoas devem assumir um pouquinho de responsabilidade pública pelas outras, mesmo que não tenham relações com elas. Trata-se de uma lição que ninguém aprende por lhe ensinarem. Aprende-se a partir da experiência de outras pessoas sem laços de parentesco ou de amizade intima ou responsabilidade formal para com você, que assumem um pouquinho de responsabilidade pública por você. Quando Sr. Lacey, o chaveiro dá uma bronca em um dos meus filhos que correu para a rua e mais tarde relata a desobediência a meu marido quando ele passa pela loja, meu filho recebe*

de uma experiência coletiva e comunitária, que confronta criticamente o projeto moderno de urbanidade individualista e portanto neo-liberal, não suplanta uma romantização essencialista do feminino, seus espaços de atuação e interesse – e seja pela definição um tanto quanto equivocada de matriarcado[598], seja pela escolha dos objetos de elaboração da crônica urbana da autora concernentes ao feminino, ou seja, a maternidade. Das poucas menções à condição feminina no livro, chamam a atenção dois fragmentos *en passant* que discorrem sobre as condições de segurança e de ativação afetiva:

> Frank Harvey, diretor da União do North End, associação comunitária local, afirma: "Moro no North End há 28 anos, e em todo esse tempo não ouvi falar de um só caso de estupro, roubo, abuso de criança ou outro crime urbano desse tipo. Se tivesse havido algum, eu teria sabido mesmo que os jornais não tivessem publicado." Meia dúzia de vezes, nas três últimas décadas, diz Harvey, supostos molestadores tentaram seduzir uma criança ou, altas horas da noite, atacar uma mulher. Em todos os casos, a tentativa foi frustrada por transeuntes, pessoas nas janelas e comerciantes.[599]
> ...
> A assistente social Ellen Lurie fez um relatório amplo e detalhado sobre a vida num conjunto habitacional de baixa renda do East Harlem, que diz o seguinte: "É… extremamente importante reconhecer que, por motivos consideravelmente complexos, muitos adultos não querem se envolver em nenhum relacionamento de amizade com os vizinhos ou, se tiverem de se render à necessidade de algum tipo de vida social, limitam-se a um ou dois amigos, a não mais do que isso. As mulheres repetem vezes sem conta a advertência dos maridos: "Não devo me tornar muito amiga de ninguém. Meu marido não confia em amizades." ... E também um homem, Sr. Colan (…), não permite que sua mulher faça amizades no prédio, por não confiar nas pessoas que lá residem. Eles não deixam que seus quatro filhos, de 8 a 14 anos, desçam sozinhos, receosos de que alguém os machuque.[600]

O que os dois fragmentos pinçados de Jacobs indiciam é um elemento apenas recentemente explorado no que tange os fluxos de organização e deslocamento sobre as cidades no que tange os corpos femininos: a instauração do medo[601] como afeto socializador, a partir de uma condição de risco[602] e de limitações impostas à ideia de Liberdade no deslocamento urbano.

---

mais que uma lição clara de responsabilidade e obediência. Recebe também, imediatamente, a lição do que Sr. Lacey, com que não temos outra relação que não a de vizinhos, sente-se em certo sentido responsável por ele.
JACOBS, Jane. Op cit, p. 90

[598] *Ao planejar a vida residencial, o objetivo deles é satisfazer as pretensas necessidades cotidianas de donas de casa ociosas e criancinhas em idade pré-escolar. Resumindo, eles fazem projetos estritamente para sociedades matriarcais. O ideal do matriarcado está inevitavelmente presente em todo planejamento urbano em que as residências estejam isoladas dos outros aspectos da vida.*
Idem, p. 91.

[599] Idem, p. 33

[600] Idem, pp. 53-54.

[601] *Learning to fear is a process that begins at birth for women and continues throughout their lives… the fear each woman experiences is the product of her own personal background as it intersects for her – in her own particular time and geographical and social space – with the forces of history and trends of contemporary times…Female fear has become a social fact.*
Unfortunately, there are many good reasons for women to be afraid. Feminist analyses of the effect of the threat of rape on women assert that it operates as an instrument of social control, encouraging women to restrict their behavior and keeping them in a state of continuous stress.
GORDON, Margareth T. RIGER, Stephanie. *The Female Fear*. New York: A Divison of Macmillan Inc., 1989, p. 118

[602] Risério, ao recordar suas andanças de juventude pelas ruas de Salvador, aponta a clivagem de experiência da urbe pelos gêneros, salvo equívocos da ordem racial e social:

Liberdade aliás, é termo recorrente nos elogios e disgressões sobre a cidade moderna, juntamente a outro termo: higiene. Ambos são operativos conceituais sintetizadores dos projetos da vida moderna e suas metodologias de agenciamento e coerção, organizados e reverberados para a instauração de uma condição de medo perpétuo nos sujeitos integrantes da estrutura social – principalmente no caso feminino, como reação a presença desse gênero nos espaços públicos[603].

Se por um lado, a transformação da urbe em um local de perigos a ser evitado, organizado e mesmo erraticado, integra parte do discurso moderno higienista, por outro, é também sintoma das condições de deslocamento das mulheres pelo espaço da cidade, ou seja, indicia aspectos da subjetivação feminina pelo medo. Vale notar aqui algumas peculiaridades da construção do imaginário da cidade como local de ameaça às mulheres, mas também de sedução e emancipação, no contexto do eixo Rio-São Paulo.

Margareth Rago quando analisa o modelo higienista da cidade de São Paulo na virada do século XIX para o XX nos princípios da modernidade urbana, evidenciando as técnicas de controle da população a partir da polarização entre o aconchego do lar operário e os perigos sexuais das ruas – o que consequentemente dispensava atenção especial às mulheres – sintetiza nos dois trechos abaixo, o projeto de subjetivação feminina nas duas frentes de atuação em sua pesquisa, a burguesia e o proletariado anarquista (presente no meio laboral das indústrias paulistanas):

> A invasão do cenário urbano pelas mulheres, no entanto, não traduz um abrandamento das exigências morais, como atesta a permanência de antigos tabus como o da virgindade. Ao contrário, quanto mais ela escapa da esfera privada da vida doméstica, tanto mais a sociedade burguesa lança sobre seus ombros o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono dólar, dos

---

E devo dizer uma coisa: nunca nada nem ninguém me incomodaram, salvo um que outro cachorro mais chato ou ameaçador, que então afastávamos com uma ou duas pedradas...
Mas as moças nossas amigas e namoradas diziam que somente nós, os rapazes, podíamos andar assim pela noite. Elas tinham problemas até à luz do dia. Ouviam palavras pesadas, se ressentiam do assédio sexual, sentiam-se provocadas e até ameaçadas... Enfim, foi com as moças que aprendi que era possível falar de uma espécie de psicogeografia urbana. Elas podiam detestar ou amar determinado local da cidade não por motivos estéticos, por exemplo – mas por recordações existenciais.
RISÉRIO, Antonio. *Mulher, Casa e Cidade*. São Paulo: editora 34, 2015, p. 22.

[603] *A mulheres definitivamente ganhavam o espaço público. Elas estavam por toda parte, a qualquer hora. Tecelãs, costureiras e aprendizes, cedo pela madrugada, em busca das fábricas e oficinas de modas. Balconistas, atendentes e serviçais do comércio logo depois. No início da manhã, colegiais, aias e professoras se dirigiam às escolas e conservatórios. Daí até o meio-dia, o agito indiscriminado das compras trazia mulheres de todas as classe, etnias e idades para o centro. As operárias saíam às ruas para o curto repouso das doze horas, enquanto as senhoras e moças das casas conspícuas se recolhiam para o almoço moroso e a sesta. A partir das dezesseis horas, se estabelecia o "footing" no circuito de lojas finas do Triângulo, cujo ápice era o chá das cinco nos salões do Mappin Stores e o refluxo, o "rush" das seis. Nesse horário, os homens deixavam os escritórios e bancos; as moças de família retornavam aos lares, dando início à "toilette" dos eventos noturnos; as operarias regressavam a pé ou nos bondes em legiões ruidosas. No interim as moças-sem-família afluíam ao Triângulo, em manobras sedutoras pelos bares e cervejarias, combinando com os cavalheiros os encontros tardios que eles teriam, depois de deixarem em casa as senhoras e senhorias que levaram ao teatro, restaurante e cinemas.*
SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: companhia das letras, p. 51

> filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho... Afinal, a preocupação com sua educação visa prepará-la não para a vida profissional, mas sim para exercer sua função essencial: a carreira doméstica.[604]
> A promoção de um novo modelo de feminilidade, a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família, e uma preocupação especial com a infância, percebida como riqueza em potencial da nação, constituíram as peças mestras deste jogo de agenciamento das relações intrafamiliares. À mulher cabia, agora, atentar para os mínimos detalhes da vida cotidiana de cada um dos membros da família, vigiar seus horários, estar a par de todos os pequenos fatos do dia-a-dia, prevenir a emergência de qualquer sinal de doença ou do desvio.[605]

O que a historiadora feminista capta é justamente a propagação de um modelo de feminilidade que se disseminou no ínterim das reviravoltas sociais e econômicas do período da modernidade industrial, mas que na primeira oscilação das estruturas, fora taxado de abominação e perigo – estratégia essa de reificação dos fluxos tradicionais de poder. A figura da Nova Mulher, independente, assertiva e "livre" social, sexual e emocionalmente, desencadeou toda uma reação de retomada conservadora dos arquétipos femininos moralizantes, se considerarmos aqui a hibridização das figuras maternais e nubentes como uma confluência apaziguadora dos anseios masculinos, gerando com isso a figura da "Nova Mãe"[606].

Mas retomemos a discussão da urbe e sua realocação como espaço de perigo para o feminino. Se na São Paulo das décadas de 30 e 40 se sucedia um rearranjo discursivo político sobre as possibilidades de deslocamentos na malha urbana, e que encontrará uma torção com as revoluções culturais e comportamentais da década de 60, no Rio de Janeiro a postura de sedimentação de medos urbanos como "freio" para o deslocamento social feminino vem desde a reforma urbana de Pereira Passos em meados de 1902, em um claro enfoque no controle de grupos sociais ditos de "risco"[607], e resvalando na dita Revolta da Vacina das décadas de 30 e 40[608]. João do Rio, em suas crônicas dos passeios cariocas integrantes do livro "A alma encantada das ruas", aponta os tipos femininos e suas particularidades de classe na época:

> Já passaram as *professional beauties*, cujos nomes os jornais citam; já voltaram da sua hora de costureiro ou de joalheiro as damas do alto tom... Há um hiato na feira das

---

[604] RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 63

[605] Idem, p. 62

[606] *A "Nova Mãe" passa a desempenhar um papel fundamental no nascimento da família nuclear moderna. Vigilante, atenta, soberana no seu espaço de atuação, ela se torna a responsável pela saúde das crianças e do marido, pela felicidade da família e pela higiene do lar, num momento em que cresce a obsessão contra os micróbios, a poeira, o lixo e tudo que facilita a propagação das doenças contagiosas.*
Idem, 80.

[607] *1ª a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; 2ª a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; 3ª uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; 4ª um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.*
SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 10.

[608] SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina*. São Paulo: Cosac& Naify, 2010.

> vaidades; sem literatos, sem poses, sem flirts. Passam apenas trabalhadores de volta da faina e operárias que mourejaram todo o dia. [609]
> As raparigas ao contrário: vêm devagar, muito devagar, quase sempre duas a duas, parando de montra em montra, olhando, discutindo, vendo... Elas, coitaditas! Passam todos os dias a essa hora indecisa e parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a Vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera.
> São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando o céu se rocalha de oiro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis de vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. A mocidade dá-lhes a elasticidade dos gestos, o jeito bonito do andar e essa beleza passageira que chamam – do diabo. Os vestidos são pobres: saias escuras, sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. Nos dias de chuva um parágua e a indefectível pelerine. Mas essa miséria é limpa, escovada...
> A rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravolteiam e anseiam as pobres mariposas.[610]

O olhar atento, e simultaneamente sutil de João do Rio para com os elementos contituintes das subjetividades dos transeuntes da urbe – no caso as intersecções entre raça, gênero e classe – permitem justamente verificar as limitações da experiencia da vida urbana, rompendo com o romantismo de trasposição da Paris de Haussmman para o Rio das reformas de Pereira Passos. A multiplicidade das vielas e avenidas tem suas limitações de acesso e especificas condições de negociação.

Será na década de 60 que as normas e protocolos sociais sofrerarão uma implosão, gerando com isso formas outras de subjetivação em diversos âmbitos do extrato social. No caso da questão urbana, é novamente no rearranjo dos deslocamentos dos corpos femininos e seu vocabulário de vestimentas onde serão mais evidentes as mudanças – e suas respectivas críticas. Na amostragem de pedaços do corpo feminino antes publicamente interditos, com o uso de saias mais curtas e decotes, ocorre em simultâneo um fluxo de inserção na vida pública via a abertura (ou invasão) das mulheres no mercado de trabalho, o que remodela os acordos sociais entre os gêneros e as classe – mas apenas em certa medida, se considerarmos o predôminio da dupla moral nos regimes afetivos ainda nos dias correntes.

Se na cidade de São Paulo é no âmbito laboral que percebe-se as movências dos espaços de atuação das mulheres, seguindo aqui o mito paulistano de capital industrial e "locomotiva do país" propagado pelos meios oficiais de comunicação mas também por parte de *intelligentsia* local, no caso da cidade do Rio de Janeiro acrescenta-se um outro elemento

---

[609] RIO, João do. "Mariposas de Luxo". In: *A alma encantada das ruas*. Coleção biblioteca carioca. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de doc. E Inf, Cultural, divisão de Editoração, 1995, p.101
[610] Idem. p. 102

de socialização, já em voga desde a virada do século XIX[611], mas que adquire um peso simbólico urbano maior com o relaxamento dos costumes na década de 60 em diante: a praia e sua aura de "democracia" dos trópicos.

O mito da república da areia tem sido sedimentado e alimentado por uma série de autores[612] que vislumbram o espaço à beira-mar como o "não-lugar" ideal para a suspensão das normas de socialização existentes em outros locais da urbe, mesclando nesse movimento a também mitológica concepção da democracia racial com a romantização do espaço natural da praia[613]. Fernanda Huguenin desmistifica tal concepção de harmonia das massas via a experiência de lazer nos banhos de mar, a partir de uma análise crítica dos elementos constituintes dessa mitologia, pontuando não apenas as contradições da concepção de democracia ali empregada, mas principalmente a partir das políticas públicas de controle de acesso e atuação dos sujeitos à margem do oceano:

> Penso que a praia é uma representação física de uma idealização moral. Ela simboliza, em termos identitários, o pertencimento à cidade. Para uns, a praia é o quintal da casa. Para outros, a praia é transformada na própria casa. Todos têm o seu lugar ao sol e nisso consiste o mito da praia democrática: na igualdade do direito de usufruí-la.
> Estar na praia, entretanto, não implica em que as relações nela estabelecidas e desempenhadas sejam igualitárias. Territorializa-se a faixa e, "cada um no seu quadrado", ultrapassar as fronteiras é uma questão tanto individual, "de sentir-se bem", quanto coletiva, haja vista as estratégias de evitação e as areais jogadas da Geni. A proxemia diz respeito às identificações tribais e, por isso mesmo, também à separação. O comportamento comunica sobre entradas, saídas e, sobretudo, sobre os limites entre cada point, bem como o que pode e o que não pode em cada um deles. Esses limites estão inscritos também nos corpos. Corpos cheios de indumentárias destoam de corpos sarados. E assim, as segmentações da cidade são reproduzidas na territorialização das areias.

---

[611] *Entre os séculos XIX e XX, as praias brasileiras se converteram de espaço destinado à cura medicinal, ao recreio e ao descanso coletivos, à prática de esportes, ao consumo de massa e à vivência da sociabilidade e do lazer. Era o lugar onde se manifestavam costumes, comportamentos, concepções morais e atitudes singulares para com o corpo. As mudanças históricas ocorridas nos espaços das praias estiveram associadas às transformações sociais, econômicas e culturais verificadas nos grandes centros urbanos. O modo de viver urbano projetou-se sobre as áreas de praias, inspirando formas de convívio, relações entre gêneros e grupos sociais, modos e modas de estar à beira-mar. As praias passaram a traduzir, então, modernidade, saúde, juventude, valores e estilos de vida burgueses citadinos.*
ANDRADE, Luís Guilherme Albuquerque de. *O Espaço Público da Praia: reflexões sobre práticas cotidianas e democracia no Porto da Barra em Salvador.* Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 38.

[612] DA MATTA, Roberto. "Na Praia, a Reforma da Sociedade". In: *O Globo*, 25/01/2006, Opinião, p. 7.
RISÉRIO, Antônio. "A invenção da Praia". In: RISÉRIO, Antônio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

[613] *Praia é uma república em que todos são iguais perante o sol. Nenhuma democracia social é tão adiantada quanto a praia, onde as raças não apenas convivem como fazem tudo para se tornarem iguais. Suam, literalmente, para diminuir suas diferenças. Os brancos tentam ficar marrons, embora às vezes só fiquem vermelhos, os marrons ficam pretos e os pretos já estão prontos. A praia também é a democracia econômica com que tantos sonham. É difícil distinguir o rico do pobre sem roupa... Não existem guarda-sóis mansões e guarda-sóis populares, ou sombra de luxo e sombra conjugada. E o mesmo isopor que traz o champanha traz a farofa. Na praia todo mundo é posseiro e ninguém é proprietário, e não há conflitos territoriais. A não ser os causados por boladas do frescobol, que são resolvidos no grito.*
VERÍSSIMO, Fernando. "Os que ficam". apud HUGUENIN, Fernanda. *As praias de Ipanema; limiaridade e proxiemia a beira mar*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Brasília, 2011, p. 36

> Desse modo, a praia é um espaço limiar não só porque fisicamente é uma soleira entre o mar e aterra, um espaço ao mesmo tempo habitado e ermo, e onde os corpos não estão nem nus, nem vestidos. Mas também porque ela condensa o mosaico social da cidade, realocando-a na faixa de areia. [614]

A então condição da praia como fronteira entre mundos, físicos ou simbólicos, permite também verificar as modificações dos costumes referentes aos deslocamentos dos corpos femininos nesse espaço de suspensão moral, via o hiato existente para a exibição de partes dos corpos antes socialmente interditas de amostragem em público[615].

A disseminação do uso da praia como um espaço de socialização permitiu o estabelecimento de certas liberdades de indumentária e comportamentais antes restritas ao espaço privado, aliadas à uma distensão das normas da dupla-moral[616], as quais passam a operar em outras chaves de controle e interdição – e temos aí o ícone Leila Diniz para corroborar os ruídos morais de tais torções dos regimes sócio sexuais:

> A expansão de Ipanema ocorre gradativamente. Um dos ícones da faceta transgressora já indicada pelas turmas de jovens aponta para a emergência de um outro agente social - a "mulher moderna". Esse agente tem agora uma nova conformação, estruturando-se a partir de uma ação política reivindicatória direcionada à sua especificidade - o feminismo.
> O novo na praia agora tem também novo rosto - e este é o de Leila Diniz. Atriz de TV e de teatro, Leila passa a encarnar o que se chamou à época de "espírito carioca". Esse tal espírito se apropria de um adjetivo - "solar" - que remete imediatamente ao espaço da praia, que ela efetivamente frequentava. Assim, quando, em 1972, Leila Diniz mostra sua barriga de grávida, fruto de uma relação consensual, e não legal e/ou religiosamente constituída, num biquíni em plena areia de Ipanema, ela não só consolida sua imagem de "mulher moderna"... mas também estabelece a praia como o palco por excelência dessa exposição de modernidade feminina.[617]

Mas se as normas de sociabilidade no espaço urbano apresentavam rearranjos e conflitos nos regimes de pertencimento e atuação feminina, vale notar que a negociação por

---

[614] HUGUENIN, Fernanda. Op cit, pp. 241-242

[615] *Para uma mulher da burguesia, há algo de extraordinário em deixar privacy, ainda que seja uma carruagem de banho, e deparar-se no espaço público, os cabelos soltos, os pés descalços, os quadris à mostra, ou seja, em trajes que se reserva para aquele com quem se escolheu partilhar a intimidade... Para as burguesas condenadas ao lar, mais que para as aristocratas habituadas à vida mundana, a prescrição médica possibilita uma liberdade inesperada, reserva de insólitos prazeres... O homem, ao contrário, protagoniza uma cena de coragem; almeja o heroísmo de ter enfrentado as invectivas do mar, e ter sentido na pele a flagelação da água salgada, e de sair como vencedor. A exaltação viril que experimente antes de se lançar à água tem a ver com a ereção, avivada pela proximidade das mulheres, eventuais expectadoras do assalto, excepcionalmente oferecidas ao olhar em uma seminudez.*
CORBIN. Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 89-90

[616] *'(..) Em Copacabana vale tudo e quase não existem comadres para fálar da vida alheia. Uma garota da Tijuca, se fizesse a metade das travessuras que faz um brotinho do Posto 5, seria banida do lar. Mas o mar; o grande nivelador, garante a mão. As mulheres podem andar de 'slack' e fumar na rua sem que ninguém se volte para olhar. Os homens empurram carrinhos de criança com britânica naturalidade. E o amor é livre, no bom sentido. Jovens casais têm o direito de passear agarradinhos, sem que ninguém ache feio."*
O Cruzeiro, apud Pereira, 1991:58
PEREIRA. Simone Andrade. *Os anos dourados. Copacabana e o imaginário urbano dos anos 50*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Teoria da Comunicação e da Cultura. Escola de Comunicação/UFRJ, 1991. mimeo

[617] FARIAS, Patricia. *A praia carioca, da colônia aos anos 90: uma(s) história(s).* p. 136. Disponível em: http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/421/208

tais espaços ocorre em concomitância à um reforço simbólico da Casa como local de existência por excelência para as mulheres.

Nessa determinação da casa (vulgo lar) como território de primazia do feminino, se encontra sua sedimentação no período da modernidade industrializada no século XIX, é já no Renascimento que sua estrutura argumentativa e espacial toma fundamento, em concomitância ao papel feminino submisso na malha social. Consideremos como índice León Batista Alberti, autor chave para a constituição do campo da arquitetura. No livro cinco de "On the Art of Building in Ten Books"[618], o humanista italiano, ao delimitar as necessidades primordiais para a construção de uma casa senhoral burguesa, já frisa o caráter sexualizado do espaço e sua potência condicionante da vida – e tais assertivas perpetuam-se posteriormente no livro "Della Famiglia"[619], ao defender o modelo patriarcal de socialização[620].

Grosso modo, a casa para Alberti, em referência aos critérios do modelo grego de Xenofonte, é lugar de formação auto gestado das subjetivações patriarcais, uma gaiola formada por suas presas, e onde o "artefato feminino", ou melhor, a figura da esposa, é peça essencial para tal articulação do regime de controle doméstico, o qual se estende para os criados e o restante da família – mas principalmente para as filhas, como método de controle do sangue[621]. Mark Wigley comenta:

> The wife assumes this burden of internal surveillance as "overseeing eye" monitoring the house, which is no more than a nested system of enclosed spaces, each with a lock… she is "domesticated" by internalizing the very spatial order that confines her. Having been "trained" as an inspector of

---

[618] ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria. On the art of building in ten books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

[619] Leon Battista Alberti, Libri della famiglia, Bari, Laterza, 1960.

[620] Esse mesmo modelo de centralização da autoridade do grupo familiar sobre o jugo da figura masculina parental se sucede na instauração dos modelos familiares brasileiros. Segue explicação de Angela Mendes de Almeida, dentro de seu modelo de digressão sobre a constituição dos núcleos de parentela no Brasil colônia:
...a família patriarcal é o nosso ponto de partida. Uma família patriarcal rural, ou seja, assentada no tipo de produção que dominou o Brasil-Colônia, caracterizado pela produção para a exportação, a devastação da terra e o trabalho escravo. Portanto, além de rural, uma família patriarcal escravista, na qual a escravidão avilta o trabalho manual e relativiza a vida humana. E além disso, uma família poligâmica, em cuja ética está inscrito que para o homem branco todas as relações sexuais ativas são possíveis e desejáveis, enquanto que às mulheres brancas estão reservadas a castidade, e depois a fidelidade. Tomando a família patriarcal, rural, escravista e poligâmica como ponto de partida, nosso trabalho endossa ainda uma visão já clássica na história política e na antropologia mais moderna, de que essa família é uma espécie de célula básica da nossa sociedade, e não apenas nos termos de Gilberto Freyre, mas mais ainda nos termos de um texto clássico, hoje meio esquecido, o Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda. Isso significa dizer que a família patriarcal de que estamos falando é uma espécie de matriz que permeia todas as esferas do social.
ALMEIDA, Angela Mendes de. "Notas sobre a família no Brasil". In: *Pensando a família no Brasil. Da colônia à Modernidade.* Rio de Janeiro: Co-edição Espaço e Tempo e Editora UFFRJ, 1987, p. 55.

[621] *While the house protects the children from the elements, its primary role is to protect the father´s genealogical claims by isolating women from another men. Reproduction is understood as reproduction of the father…*
WIGLEY, Mark. "Untitled: The House of Gender". In: COLOMINA, Beatriz. Op cit, p. 336
The word for raising a female child being literally that for "surveillance".
Idem, 338

> the house who can read its signs, the girl ironically becomes a woman by assuming some of the masculine virtues of a military commander… and is given command over the interior space. [622]

Esse regime dos corpos no espaço doméstico não opera apenas sobre uma lógica de controle dos desejos, e consequentemente dos possíveis agenciamentos sociais de seus integrantes, mas é um sofisticado dispositivo de construção da sexualidade e subjetividades, o qual foi sendo implementado nos núcleos burgueses, e disseminado para as outras classes sociais, muito devido à sua eficiência panóptica.

Tomemos novamente aqui as narrativas de Rago sobre a capital paulista entre guerras, onde em simultâneo aos avanços laborais das mulheres operárias nos espaços das fábricas e na participação política, sucedia-se um estiramento do modelo burguês de família[623], em que a figura feminina como objeto de desejo era acoplada à função maternal, constituindo-se com isso a sedimentação simbólica do espaço doméstico como "reino", "paraíso" e "santuário" da mulher e da família:

> No discurso médico, dois caminhos conduzirão a mulher ao território da vida doméstica: o instinto natural e o sentimento de sua responsabilidade na sociedade. Enquanto para o homem é designada a esfera pública do trabalho, para ela o espaço privilegiado para a realização de seus talentos será a esfera privada do lar. Tudo que ela tem a fazer é compreender a importância de sua missão de mãe, aceitar seu campo profissional: as tarefas domésticas, encarnando a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família.[624]

As frentes de atuação da política de "confinamento" do feminino ao espaço doméstico ocorrem então, tanto pela via do discurso científico-médico como reforço para os lugares sociais dos gêneros, quanto pelo enaltecimento e afluência de bens de consumo e projetos de ornamentação doméstica[625], lançando ao mundo um volume considerável de itens para a "rainha do lar" e reforçando com esse movimento o imaginário da casa como um ninho[626] sob a tutela feminina.

---

[622] WIGLEY, Mark. "Untitled: The House of Gender". In: COLOMINA, Beatriz. Op cit, p. 340

[623] *O discurso masculino e moralizador dos médicos sanitaristas procura persuadir "cientificamente" a mulher, tanto da classe alta como das camadas baixas, de sua tarefa natural de criação e de educação dos filhos.*
RAGO, Margareth. Op cit, p.78.

[624] Idem, p.75.

[625] *A vida social é uma questão de alinhamentos, a favor e contra, e para assinalar os alinhamentos osbens são como bandeiras. Deveríamos saber de que modo os bens funcionam como consumidoresou, melhor, uma vez que os bens não são agentes ativos, mas apenas sinais, deveríamos saber de que forma são usados. Acontece que tudo depende de qual maneira as pessoas são organizadas, a comunidade como um todo sendo a caixa de sinais.*
DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 43

[626] *A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o «lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas*
BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: editor Victor Civita, 1978, p. 262

A posição estratégica do feminino na solidificação do consumo moderno é evidente nos métodos de disseminação das práticas de compras no sistema capitalista. Da obtenção de víveres e encomendas específicas à artífices, artesãos e artistas – ações essas integrantes da economia familiar com base patriarcal –, com o advento das lojas de departamento e as publicações sazonais para o público feminino, sucede um reforço aos modelos tradicionais de feminilidade e masculinidade via as delimitações vocabulares de objetos de uso, em concomitância a um rearranjo social dos agenciamentos.[627]

No período pós-guerra, o aspecto consumista do gênero feminino é intensificado como método de retomada dos papéis sociais tradicionais, via a propagação imagética e material de *gadgets* capazes de adequar os desejos e ansiedades em atrito com os novos modelos de vida, dos sujeitos viventes do pós-guerra. A afluência de objetos e outros itens de consumo miravam o feminino a partir dos pressupostos essencialistas sobre esse gênero, em uma pivotagem de construção e reforço das subjetivações[628] – e a casa e seus elementos constituintes tornaram-se alvo por excelência dessa economia do afeto-culpa-desejo tão caro ao capital. McLuhan, ao analisar a imagética das propagandas de itens de consumo para o público, aponta a paradoxal relação entre a feminilidade e a retomada econômica do pós-guerra, via a implementação de deveres e saberes no âmbito doméstico:

> …know-how is at once a technical and moral sphere. It is a duty for a woman to love her husband and also to love that soap that will make her husband love her. It is a duty to be glamorous, cheerful, efficient, and, so far as possible, to run the home like an automatic factory. This ad also draws attention to the tendency of the modern housewife, after a premarital spell in the business world,

---

[627] *...os grandes magazines foram influentes no processo de emancipação feminina, tanto por colocarem o consumo como atividade prioritariamente de mulheres quanto por abrirem campo para elas no mercado de trabalho. Assim, as mulheres atuantes no mercado como trabalhadoras e consumidoras passaram a ocupar o centro de uma das mais relevantes esferas da vida social; em certo sentido, foram responsáveis por modelar a cultura do consumo...*
Entre meados do século XIX e início do XX, os grandes magazines constituíam espaços públicos especificamente forjados para a sociabilidade feminina. Assim, em uma via de mão dupla, a mulher tanto impulsionou o consumo como se beneficiou dele em seu processo de emancipação... Os grandes magazines funcionavam como espaço de comunicação ao espelhar e construir o modus vivendi burguês com vendedores/as bem vestidos/as, polidos/as e especialistas em tratar a sua clientela preferencial, as mulheres, como verdadeiras "rainhas"... os grandes magazines proporcionavam em seus ambientes uma extensão do estilo de vida dominante, ampliando o acesso a esses valores traduzidos nos bens expostos em suas prateleiras.
ROCHA, Everardo. FRID, Marina e CORBO, William. "Modas de Mulher, Modos de Comércio: Camadas Médias, Cultura e Economia na História do Consumo Moderno". In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 22, n. 45, p. 217-247, jan./jun. 2016, pp. 225.

[628] *O problema se foi percebido na ocasião por um persuasor oculto a serviço da indústria de eletrodomésticos, foi com certeza descoberto também por fabricantes de outros produtos para o lar — era o fato de que «uma geração inteira de mulheres está sendo educada para trabalhar fora de casa. Além disso, é evidente seu desejo de emancipação cada vez maior». A solução, muito simples, era incitá-las a ser donas de casa «modernas»...*
Mas a tarefa não era simples, nem para comerciantes, nem para os publicistas. Novas utilidades domésticas capazes de fazer quase todo o trabalho caseiro superlotavam o mercado; tornava-se necessária uma habilidade cada vez maior para dar à mulher «senso de realização», e ao mesmo tempo transformar as tarefas domésticas no principal objetivo de sua existência. Cultura, independência, personalidade em evolução, tudo o que lhes apontasse outras finalidades precisava ser constantemente combatido e encaminhado de volta ao lar.
FRIEDAN, Betty. Op cit, pp. 183-184

> to embrace marriage and children but not housework. Emotionally, she repudiates physical tasks with the same conviction that she pursues hygiene. And so the ad promises her a means of doing physical work without hating the husband who has trapped her into household drudgery. To purchase gadgets that relieve this drudgery and thus promote domestic affection is, therefore (a duty, too. And so it is that not only labor-saving appliances but food and nylons ("your legs owe it to their audience") are consumed and promoted with moral fervor.[629]

No interim do longo processo de confinamento feminino aos meandros da domesticidade, é importante ressaltar que um ardiloso elemento desses primórdios fora o realojamento de suas funções laborais – paradoxo esse primordial para a lógica do capital, onde a mulher é consumidora voraz, mas produtora restrita. Silvia Federici, ao analisar os processos de controle e submissão feminina com o advento do capitalismo, sublinha a importância estratégica desse novo rearranjo de sistema social na restrição e mesmo interdição de acesso das mulheres do medioevo e renascimento, a alguns poucos setores de atividade econômica, juntamente à sua redução salarial, desvalorização social e consequente apagamento de atuação em áreas não relacionadas ao universo da domesticidade – e que tomará uma proporção hercúlea no período Iluminista.

Da exclusão das guildas e retenção ao território do lar, as mulheres foram paulatinamente desassociadas da vida pública a partir de uma economia sexual do trabalho que visava sua exploração gratuita para a manutenção das relações patriarcais de poder. Federici sintetiza:

> Como Merry Wiesner (entre outros) nos conta, ganhava espaço (no direito, nos registros de impostos, nas ordenações das guildas) a suposição de que as mulheres não deviam trabalhar fora de casa e que tinham apenas que participar na "produção" para ajudar seus maridos. Dizia-se até mesmo que qualquer trabalho feito por mulheres em sua casa era "não trabalho" e não possuía valor, mesmo quando voltado para o mercado... Assim, se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de "trabalho doméstico" ou de "tarefas de dona de casa", mesmo se as roupas não eram para a família, enquanto que, quando um homem fazia o mesmo trabalho, se considerava como "produtivo". A desvalorização do trabalho feminino era tal que os governos das cidades ordenaram às guildas que ignorassem a produção que as mulheres (especialmente as viúvas), realizavam em suas casas, por não se tratar realmente de trabalho, e porque as mulheres precisavam dessa produção para não dependerem da assistência pública, Wiesner acrescenta que as mulheres aceitavam esta ficção e até mesmo se desculpavam por pedir trabalho, suplicando por isso devido à necessidade de se manterem... Rapidamente, todo o trabalho feminino, quando realizado em casa, seria definido como "tarefa doméstica", e até mesmo quando feito fora de casa era pago a um valor menor do que o trabalho masculino – nunca o suficiente para que as mulheres pudessem sobreviver dele. O casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher e a incapacidade das mulheres de se manterem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo, ela era expulsa, mesmo se ganhasse um salário.[630]

Sucede-se então um paradoxo bastante conveniente para os regimentos patriarcais entre os gêneros. A mulher, detentora da capacidade reprodutiva da espécie, é então socialmente confinada a um espaço restrito de articulação que, em simultâneo à demanda de

---

[629] McLUHAN, M. *The mechanical bride: folklore of industrial man*. Boston: Beacon Press, 1951, pp. 43-44.
[630] FEDERICI, Silvia. Op cit, pp. 168-169

trabalho pérpetuo e gratuito do âmbito doméstico, implica sua restrição de circulação e agenciamento – *grosso modo*, a figura da dona-de-casa produz e reproduz aquilo que a interdita, e tal equação será cara para os investimentos de "retorno ao lar" das mulheres no pós-guerra, após inúmeras reações de pânico com os movimentos de emancipação feminina e de arquétipos desdobrantes da Nova Mulher.

Mas a feminilização do espaço privado está presente também nas correlações descritivas da estrutura arquitetônica com base em medidas anatômicas[631]. Wigley assevera que, se por um lado, as metáforas do discurso construtivo são elaboradas dentro do vocabulário corporal masculino[632], ocorrem índices de feminilidade quando tais edificações são ornamentadas, "vestidas", para representar o *status quo* do *pater familias* – operação essa similar à que se sucede com as mulheres[633] pertencentes às classes altas. A casa é então um paradigma do corpo e vice-versa, sendo ambas estâncias de enfrentamento nos processos de subjetivação.

Sendo a Casa mais um repositório e dispositivo de experiências dos processos de constituição dos sujeitos, vale notar que tal concepção resvala até ao campo da filosofia. Gaston Bachelard, ao discorrer sobre as potências afetivas e poéticas da espacialidade, afirma que "no equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída por mulheres. Os homens não sabem construir as casas senão a partir do exterior".[634]

Com duas curtas sentenças, Bachelar reforça os estereótipos de agenciamento dos gêneros quanto ao uso e formação dos espaços de vivência – comprometido com o enaltecimento da experiência do privado, do aconchego e acolhimento, inclusive com a distensão de tais concepções para além das designações arquitetônicas comuns, escapa ao filósofo os processos de sedimentação de tais valores sobre sujeitos e contingências específicas nos meandros dos processos de subjetivação pelas relações espaciais.

Pecados de gênero à parte, ainda é valiosa a percepção bachelariana sobre as relações de afeto com os espaços de existência, justamente pela capacidade do autor de

---

[631] *A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela se curva sob a chuvarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se estirar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras.*
BACHELARD, Gaston. Op cit, p. 227.
[632] *...classical architectural theory dictates that the building should have the proportions of the body of a man.*
WIGLEY, Mark .Op cit, p. 357
[633] *The domesticated woman is the mark of man, the material sign of an immaterial presence.*
Idem.
[634] BACHELARD, Gaston. Op cit, p. 241.

indiciar a instauração da experiência fenomenológica nas habitações[635], via uma aura de subjetivação pela materialidade do mundo[636], "pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo". [637]

A ambivalência de afetos para com o feminino e suas adjacências simbólicas no que tange as relações espaciais, dentro dessa dicotomia casa/rua público/privado, encontrará na produção poética das artistas aqui estudadas uma torção crítica dessas sedimentações.

A torção doméstico-urbe

A presença de tal problematização entre gênero e espacialidade tem sido um dos motes de atuação da arte com ênfase feminista desde o advento da nomenclatura durante a Segunda Onda. Os enfrentamentos das artistas no que concerne os usos e desusos do aparato da domesticidade opera tanto pela via de um essencialismo romantizado da mística feminina, quanto pela crítica cínica das designações sociais – *grosso modo*, essa oscilação acompanha os processos de modificação e intersecção do feminismo como movimento político.

Tal polarização está presente também na produção das artistas brasileiras aqui analisadas, mas antes de adentrarmos nesses objetos, é válido apontar dois exemplos estrangeiros dessa postura discursiva das artistas mulheres quanto ao espaço doméstico.

Das empreitadas experimentais hegemônicas, o projeto publicamente inaugurado em 1972 Womanhouse[638] de Judy Chicago e Miriam Schapiro é um incontornável no âmbito desse enfrentamento temático[639]. No ano de 1971, as duas artistas professoras, juntamente a

---

[635] *Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa.*
BACHELARD, Gaston. Op cit, p. 200.

[636] De certo modo, a topoanalise de Bachelard permite uma correlação com investigações aqui realizadas sobre os processos de subjetivação feminina via a experiência artística:
A topoanalise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima...
Para analisar nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar nosso inconsciente entrincheirado nas moradias primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, dessocializar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que trazíamos conosco nos espaços de nossas solidões.
Idem, p. 202-203.

[637] Idem, p. 200.

[638] Vide o documentário: DEMETRAKAS, Johanna. Womanhouse, 47 minutes 1974.
http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c324.shtml

[639] O F.A.P. de Chicago e Schapiro é íconico, mas não é exatamente o primeiro agrupamento de mulheres artistas em um espaço de produção e estudo auto gestado. Devemos considerar aqui o Women's Building de 1883 durante a Columbian Exposition em Chicago, uma "ala" especial para as mulheres dentro da feira universal local, que se propunha acolher, produzir e exibir a produção visual feminina, em um prédio arquitetado por uma mulher.
Vide: "Woman's Building" In: *World's Columbian Exposition, Official catalogue*. Chicago, 1893, pp. XIV. Disponível em: https://archive.org/details/worldscolumbiane14worl Acessado em 20 de dezembro de 2017.
Para uma referência de coletivos de artistas com ênfase feminista na contingência latino-americana, é válido verificar as ações do grupo "Mitominas" em Buenos Aires, atuantes entre 1983 e 1988 e com duas exposições

historiadora da arte Paula Harper, estabeleceram o FAP (Feminist Art Program) dentro do programa do Instituto de Artes da Universidade da Califórnia, uma das poucas instituições de ensino superior gratuito nos Estados Unidos, e com uma trajetória de investigação e discussão cultural e marxista bastante peculiar para o cenário norte-americano.

O projeto educativo experimental envolveu cerca de vinte alunas (os números oscilam de acordo com a narrativa), além da comunidade local (principalmente LGBT), e foi um desdobramento das investigações de Chicago em sua instituição anterior, a Fresno State University, onde a artista-educadora já havia implementado um FAP, apesar das resistências estruturais da instituição. Dentro do programa anual, sucedia-se a leitura de uma bibliografia feminista, e investimentos laboratoriais em materiais e temas culturalmente ligados ao universo feminino, mas que até então eram obliterados pelo sistema da Belas Artes como mídias e temáticas inferiores, além da intencionalidade de ruptura das hierarquias de ensino entre mestras e pupilas[640] – e que convergiram na instalação das peças e performances em uma casa suburbana de Mariposa Avenue.[641]

Alocadas em uma casa residencial ao invés de um estúdio educativo, mais devido a problemas estruturais do que pela proposta poética[642], tal imprevisto permitiu a definição do

---

(1986/1988), onde váris mulheres artistas, articuladas por Monique Altschul, efetuaram pesquisas experimentais e discussões críticas atravessadas pelo feminismo e as reviravoltas políticas e culturais da época.
ROSA, María Laura. *Op cit*, 2014.

[640] *Upon securing the house, problems did indeed occur between the students and between the teachers, and between teachers and students. This left a sour taste in many of the women's mouths for years to come. One of the first problems was the division of rooms: the ones who knew exactly what they wanted to do got the rooms they wanted, and the others were left with the rejects. In interviews conducted by the author only a few of the students could recall the day that rooms were chosen, but those that did stated that it was a flurry of movement and running to secure rooms. While this may not seem like an important distinction, it tends to signal the dominance of the original FAP members who more or less knew what they wanted to do in the beginning.*
CRAWFORD, Stephanie. *A Re(Re)(Re) —Telling of the Narrative of Womanhouse, or In the Beginning there was a Woman with a Hammer*.
Disponível em: http://www.womanhouse.net/related-content/ Acesso em 19 de fevereiro de 2018.
Além de conflitos pela divisão de espaço e atividades, sucedeu-se posteriormente desacordos quanto à autoria dos trabalhos, performances e instalações. Judy Chicago por certo período tomou a dianteira autoral do projeto, causando um mal-estar que só fora resolvido com investigações e acertos discursivos a posteriori. No entanto, a própria natureza do projeto dificulta as designações mais tradicionais de pertencimento da produção, justamente por se tratar de uma ação coletiva no meio universitário.

[641] *Womanhouse fue precursora en los modos de trabajar lo privado dentro del campo artístico. Las problemáticas familiares, los miedos, los fantasmas, las angustias y las construcciones que afectaban a las mujeres se trasladaron al lenguaje del arte para subvertir el sistema imperante, de ahpi su carácter político.*
ROSA, María Laura. Op cit, p. 109.

[642] *The fall of 1971 was clouded with problems for Cal Arts. Over the summer of 1971, an earthquake caused damage to Los Angeles and other southern California cities. Several of the students and Judy Chicago recall that Cal Arts was closed due to earthquake damage. Mira Schor recalls the floors were warped, as if they were waves. Because of the damage to the campus, the first quarter of the program was delayed in starting. However, a letter to Miriam Schapiro from the Cal Arts Administration in the fall of 1971 highlights another potential problem that could have affected the start of classes. The letter addresses the problem of funding: explaining that the possibility for alternative funding had to be addressed. This signals a problem with the board of directors, and possibly with the Disney family itself.*

caráter do programa em sua investigação sobre o universo dito feminino – mas por se tratar de uma das primeiras ações de formulação da problemática feminina no espaço doméstico, uma grande parcela das ações e obras abordam a questão via uma perspectiva essencialista do feminino, operando mais pelo desejo de exposição e mergulhos nas condições e práticas de vivência do que pela torção crítica, algo já indiciado pelo artigo-manifesto de Faith Wilding: "The age-old female activity of homemaking was taken to fantasy proportions. Womanhouse became the repository of the daydreams women have as they wash, bake, cook, sew, clean and iron their lives away".[643]

Dos investimentos poéticos para com o espaço doméstico já sedimentados na narrativa historiográfica da arte, os vídeos, publicações e colagens de Martha Rosler são os que mais se aproximam de uma postura crítica e cínica para com a atuação feminina no território do lar – mas também nos meandros da urbe e seus processos violentos de gentrificação. Com formação em literatura e figura proeminente do cenário alternativo de Nova York, Rosler possui uma produção de formulação conceitual altamente crítica aos processos de subjetivação pela propaganda e de interferências políticas urbanas. No caso dos trabalhos de juventude, Rosler nubla as relações entre espectador, artista e obra, a partir do uso "cru" das ditas novas mídias e suas estruturas midiáticas de circulação – e o ridículo do feminino faz parte desse aparato jocoso e desafetado, ou como afirma Alberro, "La estrategia de Rosler de autorreflexión y negación es una crítica implícita del alto nivel de dominio exigido por la mercantilización, tanto de la obra de arte como del producto de la industria de la información o entretenimiento."[644]

Do vídeo performático "Semiotics of the Kitchen" de 1975, mas também na publicação livro de artista "Service: a trilogy on colonization", de 1978, Rosler despretensiosamente parodia o labor feminino e sua condição submissa e alienante, evidenciando aí as possibilidades de desvio e enfrentamento via a prática artística.

Although the semester had not begun, the women of the FAP began to meet outside of the school, in each other's kitchens and living rooms. Chicago, Schapiro, and Wilding had to rethink the structure of the semester…
Locating and securing the space for Womanhouse was not an easy task. The students split into teams of three and scoured the city for an appropriate location to hold the exhibition. Three students: Vicki Hodgetts, Shawnee Wollenman, and Chris Rush found the house at 533 Mariposa Street in downtown Los Angeles. The once beautiful mansion was now in a state of disrepair, with a sign in front stating to KEEP AWAY- POLICE ARE WATCHING. The three women visited the neighbors' houses to inquire after the owner of what the women would continuously refer to as "The House."
CRAWFORD, Stephanie. Op cit.

[643] WILDING, Faith. *By Our Own Hands*. 1977
Disponível em: http://www.womanhouse.net/related-content/ Acesso em 19 de fevereiro de 2018

[644] ALBERRO, Alexander. "La dialéctica de la vida cotidiana". In: ZEGHER, Catherine (org.) *Martha Rosler: posiciones en el mundo real.* Barcelona: Museu d´Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 87-89

Essa mesma lógica operativa de confronto político via a instauração e sublinhamento do ridículo e absurdo da vida ocorre nos projetos documentais e intervenções no espaço urbano, onde a velocidade e violência da espacialidade urbana são marcos do mundo capitalista a serem apontados, criticados e enfrentados[645]. Em "The Bowery in two inadequate descriptive systems", de 1974-75, Rosler "cataloga" as atividades boemias do bairro nova-iorquino, parodiando o protocolo documental em voga e seu teor moralista quanto aos transeuntes e ocupantes bêbados, e indiciando com isso a intencionalidade gentrificadora com a qual a fotografia e demais operações de registro documentais estão comprometidas.

"Womanhouse" e Rosler podem ser compreendidas como duas pontas de atuação na problemática da dualidade casa/rua sobre a perspectiva feminista no sistema das artes – e se trazemos esses dois referenciais aqui é justamente para balizar com as especifidades contingenciais de produção das artistas brasileiras contemporâneas à essas ações.

Vejamos o caso de Wilma Martins (*1934), mineira de Belo Horizonte radicada no Rio de Janeiro desde 1966, e como muitos artistas de sua geração, ex-aluna de um Francisco Guignard já em final da carreira no Instituto de Belas Artes (atual Palácio das Artes em BH), e onde fora iniciada na gravura por Isabel Pedrosa[646]. Apesar de natural da capital mineira, Wilma passou a infância em diversas localidades do interior de Minas Gerais devido ao trabalho paterno de pavimentação de vias, onde experienciou uma infância solitária (filha única) de contato com a natureza do cerrado e com figuras femininas fortes (no sentido de gestoras da economia doméstica e com posturas práticas quanto à vivência distante dos acessos consumistas das capitais) [647]. A jovem Wilma retorna à cidade natal apenas com 15 anos, e aos 19 inicia seus estudos profissionais na área de artes, apesar de já ser atuante com a produção de cartazes e ilustração[648].

---

[645] *Our mode of economic organization, in which people seem less important than the things they produce, prompts us to stand reality on its head by granting the aura of life to things and draining it from people: We personify objects and objectify persons. This fetishism of commodities, as Marx termed it, is not a universal mental habit; it has its origins in a productive system in which we are split off from our own productive capacities, our ability to make or to do things, which is transformed into a commodity itself, the abstract leveler "labor power", which is saleable to the boss for wages.*
ROSLER, Martha. "For an Art Against the Mythology of Everyday Life". In: *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*. New York: MIT Press, October Books, 2004, p. 05

[646] Também conhecida como Misabel Pedrosa, foi desenhista, gravurista e professora. Nasceu em 1927, e não se sabe se faleceu.

[647] Entrevista concedida a autora em 13 de novembro de 2015. Material inédito.

[648] *Cidade pequena a Belo Horizonte dos anos 1950, Wilma não demorou a se envolver com outras áreas. Fez trabalhos para o Teatro Universitário e o Teatro Experimental (como a cenografia para a peça infantil 'A revolta dos brinquedos', de João Marshner). Com Klauss Vianna, criou os figurinos para o espetáculo de dança 'Caso do vestido', inspirado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Na primeira metade da década de 1960, chegou à imprensa. Como ilustradora, trabalhou na revista Alterosa e no Estado de Minas. No jornal, onde Frederico Morais também trabalhava, foi diagramadora dos cadernos Agropecuário e Suplemento dominical. Mas se destacou como ilustradora. "Seu auge em termos de jornal foram duas séries: uma da Rio/Bahia e outra das*

Com mais de 60 anos de uma carreira consolidada no campo artístico via uma extensa atuação com vocabulário predominantemente gráfico, a qual seguiu da produção de gravuras até a diagramação de jornais e revistas, Wilma Martins é mais um caso[649] de trajetória "recuperada" nos últimos anos por uma postura revisionista sobre os protagonistas históricos da arte brasileira – o fato de ser esposa (enlace em 1959) do crítico de arte Frederico Morais, único crítico da época que toca na questão da Mulher e Feminismo na arte brasileira das décadas de 60 e 70, não exatamente lhe proporcionou uma plataforma de visibilidade, pelo contrário, operou na lógica inversa, pois até sua participação na 32ª Bienal de São Paulo[650] resultante em parte da "onda" feminista da arte brasileira dos últimos anos, a artista era lembrada como figura coadjuvante na narrativa profissional do casal[651].

---

cidades do ouro e do barroco", comentou Morais. O casal, ao lado do fotógrafo Evandro Santiago, e a bordo de um jipe (horrendo, nas palavras dele), viajou por 200 localidades mineiras. O marido escrevia, Santiago fotografava e Wilma ilustrava.
PEIXOTO, Mariana. *Retrospectiva da obra de Wilma Martins chega ao Centro Cultural Minas Tênis Clube*. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/03/17/noticia-e-mais,152603/retrospectiva-da-obra-de-wilma-martins-chega-ao-centro-cultural-minas.shtml Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

[649] Podemos considerar nesse movimento de debruçamento tardio da crítica sobre a produção de artistas mulheres brasileiras as figuras midiaticamente capitaneadas de Anna Maria Maiolino, Terezinha Soares, Wanda Pimentel, Judith Lauand, Regina Vater, Sonia Andrade e Letícia Parente, com diferentes arranjos e instâncias. Elas integram um rol de "recuperação" discursiva pela crítica e inevitável coaptação pelo mercado de arte, de uma geração de artistas mulheres atuantes e resistentes às contingências patriarcais do mundo das artes, e que apenas após o falecimento ou a eminência do fim de sua carreira, sucedem-se os holofotes, aos moldes do ocorrido com Louise Bourgeois, Geta Bratescu, Hilma af Klimt ou Francesca Woodman.

[650] Com uma "sala especial", Wilma apresentou a série "Cotidiano" aqui analisada, dentro de um âmbito histórico de discussão das mitologias do privado, ainda que mal articulado pela curadoria, do mesmo modo que Sonia Andrade com "Hydragrammas" e Lourdes Castro com "Un Autre livre rouge" e "Sombras à volta de um centro".

[651] Ainda que ocorra uma ausência de estudos sobre as relações afetivas (amorosas ou de amizade) no circuito das artes no Brasil, é importante considerar que é a partir das conexões de afeto que tal estrutura tradicionalmente opera, com suas potências e contradições. No caso das relações laborais entre casais do mesmo setor de atuação, os atravessamentos de Desejo, afeto e das disparidades de gênero, raça e classe precisam ser devidamente considerados, mas não em uma chave de apontamento de figuras na dualidade "vítima-algoz", o que é uma perspectiva simplista ao se tratar das observações das dinâmicas sociais, e sim na condição de troca, interdição, ruptura, influência e apoio, dentro das possibilidades das relações. Podemos tomar como paradigmas da complexidade dessas dinâmicas laborais entre casais do mundo das artes, e mais especificadamente na configuração artista-teórico, os casos de Georgia O´Keeffe e Alfred Stieglitz como referencial de parceira fundamentada na cumplicidade, e Louise Bourgeois e Robert Goldwater em aspecto mais conflitante no companheirismo.
Para um avanço nessa questão, é válido verificar as seguintes referências:
CHADWICK, Whitney. COURTIVRON, Isabelle de. *Significant Others: Creativity and Intimate Partneship*. New York: Thames & Hudson, 1993.
MIRKIN, Dina Comisarenco (Org.) *Codo a codo: parejas de artistas en México. Ciudad de México*. Universidad Iberoamericana. 2013.
https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/31/louise-bourgeois-obituary-art
PONTES, Heloísa. *Interpretes da Metrópole.* São Paulo: EDUSP, 2010.
OTTO, Elizabeth. *Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond the Cublist Context*. In: *Genders* 36 (2002) Disponível em: https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context Acessado em 23 de novembro de 2017.

A relação indissociável da figura marital ao longo dos anos[652] tem lhe rendido certa obscuridade entre as análise críticas e historiográficas, mas não no que tange a circulação midiática ou interdição direta do marido – já que por inúmeras vezes[653] a artista explicitou claramente sua timidez e preferência pelo espaço privado do ateliê doméstico em detrimento da circulação social das *vernissages* e demais espaços de socialização do meio das artes, com seus jogos de visibilidade e de oportunidade laboral – mas sim no reconhecimento de uma carreira consolidada e independente dos interesses estéticos e políticos de seu parceiro, algo bem explicitado por exemplo quando o marido tentou dissuadi-la a "soltar o traço":

> ...Wilma, já artista consagrada, retrucava, quando instada por Frederico Morais a soltar o traço de modo mais abstrato, diante das paisagens arquitetônicas das cidades coloniais de Minas Gerais: "deixe-me aprender a desenhar". Do próprio mundo deve vir esse aprendizado do nascimento das coisas (e da própria desenhista). [654]

Existe uma flutuação na circulação da produção da artista, a qual não está associada a dúvidas estéticas, dificuldades de acesso ou circulação no meio das artes, mas muito devido à uma reclusão pessoal, ocasionada ora pela experiência da maternidade, ora por antisocialidades e recusas de autopromoção nos meios artísticos[655].

---

[652] A recepção crítica mais corrente da obra de artistas mulheres com vínculos afetivos com homens artistas, críticos, curadores e historiadores da arte, passa primeiramente por um crivo misógino do nome e carreira de seus parceiros, ou seja, a validação ou desqualificação da atuação profissional dessas mulheres é mediada por sua vida pessoal. Dina Comisarenco Mirkin comenta tal situação dentro do âmbito das pesquisas historiográficas:
En algunos de los textos sobre los varones se suele asumir que sus compañeras artistas se ubican en una jerarquía valorativa decididamente menor, pues por lo general llegaron al arte gracias a ellos, y no compartieron el mismo compromiso profesional. Por otro lado, en ciertos estudios monográficos sobre las mujeres, en especial en los más tempranos, resulta común constatar que se intenta presentarlas como figuras de carácter casi épico, haciendo hincapié en lo que debieron haber peleado para poder desarrollarse como artistas, tomando en cuenta el ambiente social particularmente hostil al desarrollo profesional de género femenino, y el asumido "machismo" de sus parejas.
En las enciclopedias de historia del arte nacional y en los diccionarios de artistas, también es fácil detectar un desequilibrio historiográfico llamativo. En efecto, en la mayoría de ellos es común encontrar que, cuando se incluye la biografía de una de las creadoras casi siempre se anota el nombre de su correspondiente compañero artista varón, lo cual indica, de manera tácita o explícita, que se trata de un dato imprescindible para entender su desarrollo artístico. Sin embargo, no sucede lo mismo cuando se refiere a la biografía de un artista varón.
MIRKIN, Dina Comisarenco (Org.) op cit, p. 13.

[653] *"Ele impôs, né? Porque para mim, exposição é muito chato. Meu negócio é fazer, não tenho essa coisa toda que envolve... Na verdade, gosto de ficar no meu canto, sempre fui bem recolhida. Extrapolo a coisa do caramujo", afirmou ela, que veio para a abertura da retrospectiva depois de décadas sem aparecer na cidade onde nasceu.*
PEIXOTO, Mariana. *Op cit,* Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

[654] RIVERA, Tania. "A janela e o mundo". In: MORAIS, Frederico. (Cord. Edit.) *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 14.

[655] Em entrevista a pesquisadora, Wilma Martins explica que sua opção pelo recolhimento se dá por um desejo de resguardo. Segundo ela, é *essa coisa de não se expor muito pra não ser massacrado*.
Entrevista concedida a autora em 13 de novembro de 2015. Material inédito.
Tal postura esta explicita também no seguinte fragmento de reportagem sobre a abertura de sua exposição retrospectiva no ano de 2014 em Belo Horizonte:
Seja como for, o marido conseguiu convencê-la, com algum custo (até chantagem da parte dela, Morais assume), a fazer a retrospectiva. É uma questão, aliás, que permeou toda a carreira. Morais se lembra de uma exposição de Wilma em que ela teve que assinar no contrato cláusula que previa a própria presença na vernissage... "Nunca

Mesmo sendo uma figura quase mitológica no cenário artístico carioca da época, mais conhecida como "esposa do crítico" a qual muitas pessoas não se recordam o nome[656], Wilma Martins é autora de uma produção impactante sobre o signo da discrição, que vai da pintura, gravura ao desenho.

Interessa-nos aqui nessa pesquisa algumas peças da extensa série "Cotidiano" (1975-1984), a de maior receptividade e circulação da artista. Ao longo de quase dez anos, Wilma elaborou entre pinturas, desenhos e serigrafias configurações compositivas do espaço doméstico que oscilam na elaboração de zona de sonhos e delírios de confinamento.

A série "nasce" após uma viagem turística do casal Martins-Morais pelo Maranhão, onde o contato com a palheta contrastante e múltipla das construções arquitetônicas, decorações internas e artesanato, desencadeou uma percepção de choque no retorno à residência carioca e seu mobiliário de madeira rústica[657]. A artista afirma que na volta ao espaço doméstico branco e asséptico, houve um impacto visual que lhe permitiu perceber a peculiaridade de seu espaço privado, e sua condição dúbia de proteção e limitação dos corpos.

Assim, imagens de estrutura linear do interior doméstico, pictoricamente constituídas a partir da palheta de um branco e cinza translúcidos, e que muitas vezes dificulta a identificação das formas dos móveis e estruturas da casa, são primeiramente um suporte narrativo para o advento de elementos dissonantes, portanto fantásticos, no cotidiano da artista-mãe-dona-de-casa, e em segundo, índice do olhar íntimo e privado de Wilma para o próprio cotidiano. Similarmente a italiana Ketty La Rocca[658], Martins opta pelo branco asséptico que demanda um olhar atento para perceber as formas ali discretamente construídas, mas enquanto La Rocca utiliza tais recursos para a construção de uma crítica conceitualista às circulações de imagens e à invisibilidade feminina no meio das artes, Martins elabora uma veladura de sua realidade doméstica.

---

interferi para usar meu prestígio, tanto que levei 15 anos para escrever o primeiro texto crítico sobre a Wilma. Pouca gente sabia que eu sou casado com ela", concluiu.
PEIXOTO, Mariana. Op cit.

[656] *Muitos nem se lembram de seu nome. É que, tímida e recolhida, quase nunca saindo de casa, fugindo de entrevistas e vernissages como o diabo foge de Deus, a artista não ajuda a divulgar seu nome.*
MORAIS, Frederico. *Catálogo de exposição Wilma Martins***.** São Paulo, Galeria Arte Global, 1978, s/paginação.

[657] *Foi a partir da década de 1970 que Wilma passou para o desenho e a pintura. Paralelamente a esse trabalho, sobre o qual ela diz hoje em dia só se debruçar raramente, a artista sempre teve múltiplas atividades, a maior parte delas na própria casa. Construiu quase todos os móveis da residência em que vive com Morais. Cama, mesa, bancos, estantes. "Se você tem que ter uma coisa e não tem como pagar na hora, faz. O Frederico não ajuda. Na última estante, até que ajudou, queimou com maçarico e ficou muito orgulhoso do feito." O marido acrescenta. "Wilma só compra o que é absolutamente impossível para ela fazer. Como foi filha única, sozinha, e os pais não eram pessoas cultas, tinha que tomar a iniciativa. Tudo o que fez foi iniciativa dela, ninguém sugeriu. Tanto que não aceita ordem de ninguém."*
PEIXOTO, Mariana. Op cit.

[658] Artista italiana nascida em 1938 e falecida em 1976, ligada às práticas de poesia experimental e conceitual.

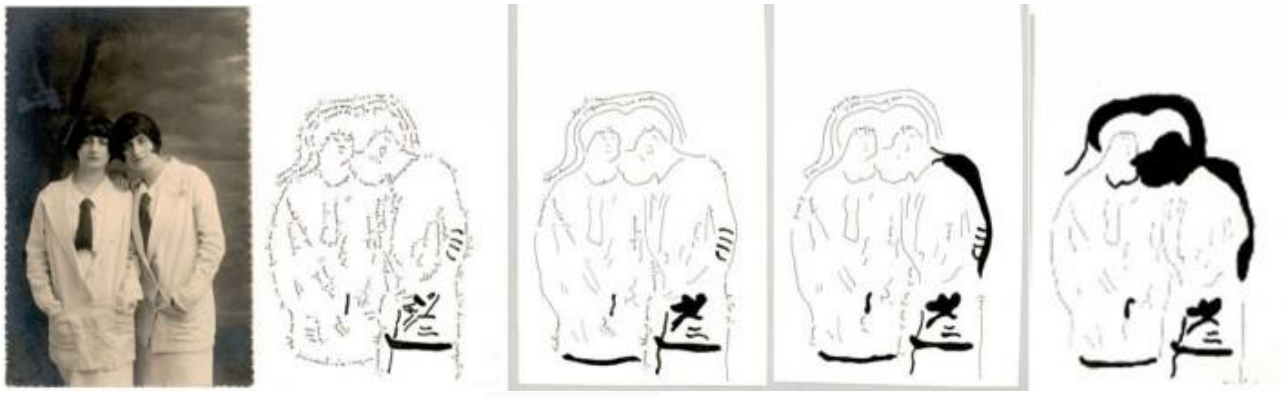


Fig. 247 – Ketty La Rocca. **Due ragazze**, 1974.

Fig. 248 – Ketty La Rocca. **Publicação da 5ª. Documenta**, 1975

Fig. 249 e Fig. 250 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84.

A escolha dos ambientes em Martins não aparenta seguir uma ordem rígida ou mesmo narrativa. São fragmentos da cozinha, banheiros, escritórios, salas e quartos, que ocasionalmente abandonam a perspectiva mais distante do enquadramento fotográfico em prol de um "zoom" para a superfície de mesas, estantes, privadas, cadeiras, camas, e demais móveis ou utensílios domésticos, e os quais adquirem o caráter de borramento das barreiras paisagísticas entre o dentro e o fora da casa.

Em meio as composições que privilegiam cantos, recuos, portas e janelas, devidamente fragmentados ou "apagados" pelo recurso do branco-cinza que tanto nubla as formas quanto às dilui como persistentes esboços arquitetônicos, pedaços de paisagem se infiltram por entre gavetas, dobras de tecido e superfícies de uso comum da residência, estabelecendo aí uma suspensão dos limites entre o público e o privado. A "invasão" de animais do tipo 'national-geography' com um colorido hiper-realista, é também responsável nessas narrativas nefelibatas pela instauração de uma condição de absurdo surrealista – mas sem o aspecto dramático tão característico do "ismo" europeu.

A inserção de figuras bestiais e fragmentos paisagísticos naturais, presentes no cenário idílico do bairro de Santa Tereza, local da residência do casal, tem em Wilma um caráter quase subversivo da ordem doméstica, pois salienta a fragilidade e incongruência da chamada "paz do lar" – a casa, culturalmente entendida e delimitada como local de existência e acolhimento do feminino, torna-se aí um espaço de angústia e conflito das existências.

Há aliás uma condição de ansiedade e perigo que tangencia essas imagens, como um desejo obliterado de um mundo outro – ou mesmo, um medo de invasão desse outro mundo. A aura de ameaça nessa série de Wilma ocorre justamente pelo uso de estratégias surrealistas de distensão do real, aos moldes dos filmes de Buñuel e os contos de Cortázar, duas referências para a artista que a auxilia formalmente na perlaboração de seus monstros.[659]

---

[659] *Taí minha análise! Eu ponho meus monstros pra fora e ok*.
Entrevista concedida a autora em 13 de novembro de 2015. Material inédito.

Fig. 251 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84.

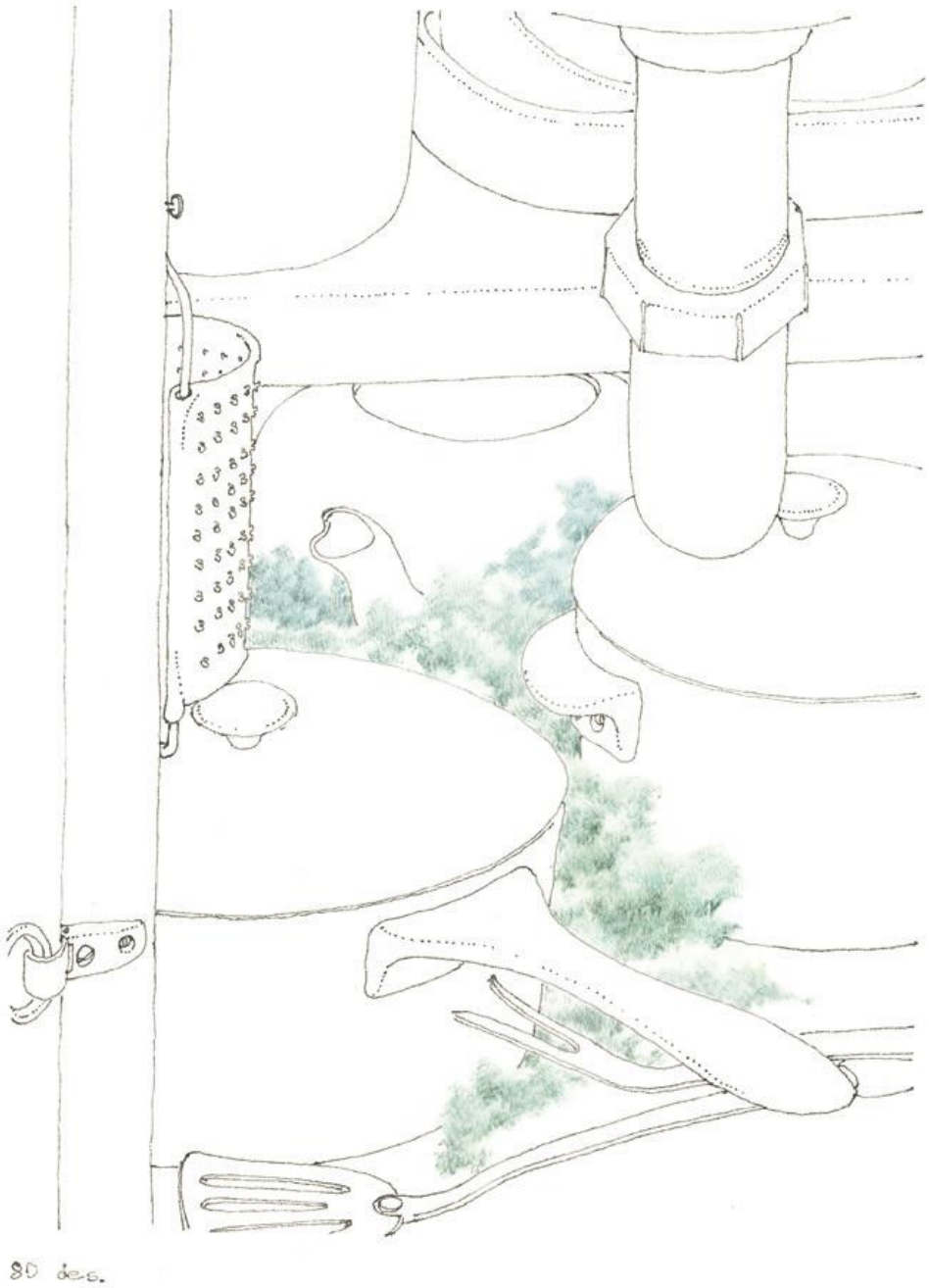


Fig. 252 – Wilma Martins. **Série Cotidiano**, 1976-84.

No entanto, há a obra de Lispector novamente como um resvalamento de problemas nesse uso do fantástico, de suspensão das banalidades, em que o eco kafkaniano do absurdo manifesta-se pela materialização daquilo que é humano em besta – veja-se aqui a transmutação em barata de Gregor Samsa e o corpo do inseto morto que se torna gatilho neurótico em "A Paixão segundo G.H"[660]. Esse mesmo movimento de dobra dos processos de subjetivação se dá na obra de Wilma, só que, a partir de sutis incômodos com ursos, bois,

[660] LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

gazelas, répteis, peixes, ou com vegetações e fios de água que se acomodam, espalham-se e surpreendem em meio aos móveis, corredores, janelas e objetos banais do dia-a-dia.

O ruído estabelecido pela presença animal e natural na artificialidade da casa burguesa carioca, é então o mote do olhar voyeurístico e a torção do cotidiano em direção à uma interioridade atravessada por devaneios. Morais comenta que "*Não é a artista que sonha, mas o próprio objeto, ou ainda, a artista é a portadora dos desejos do objeto, que, afinal, são os seus. A pia que deseja mar, com focas e recifes, gaveta que escondem tranquilas e bucólicas paisagens, etc.*"[661]

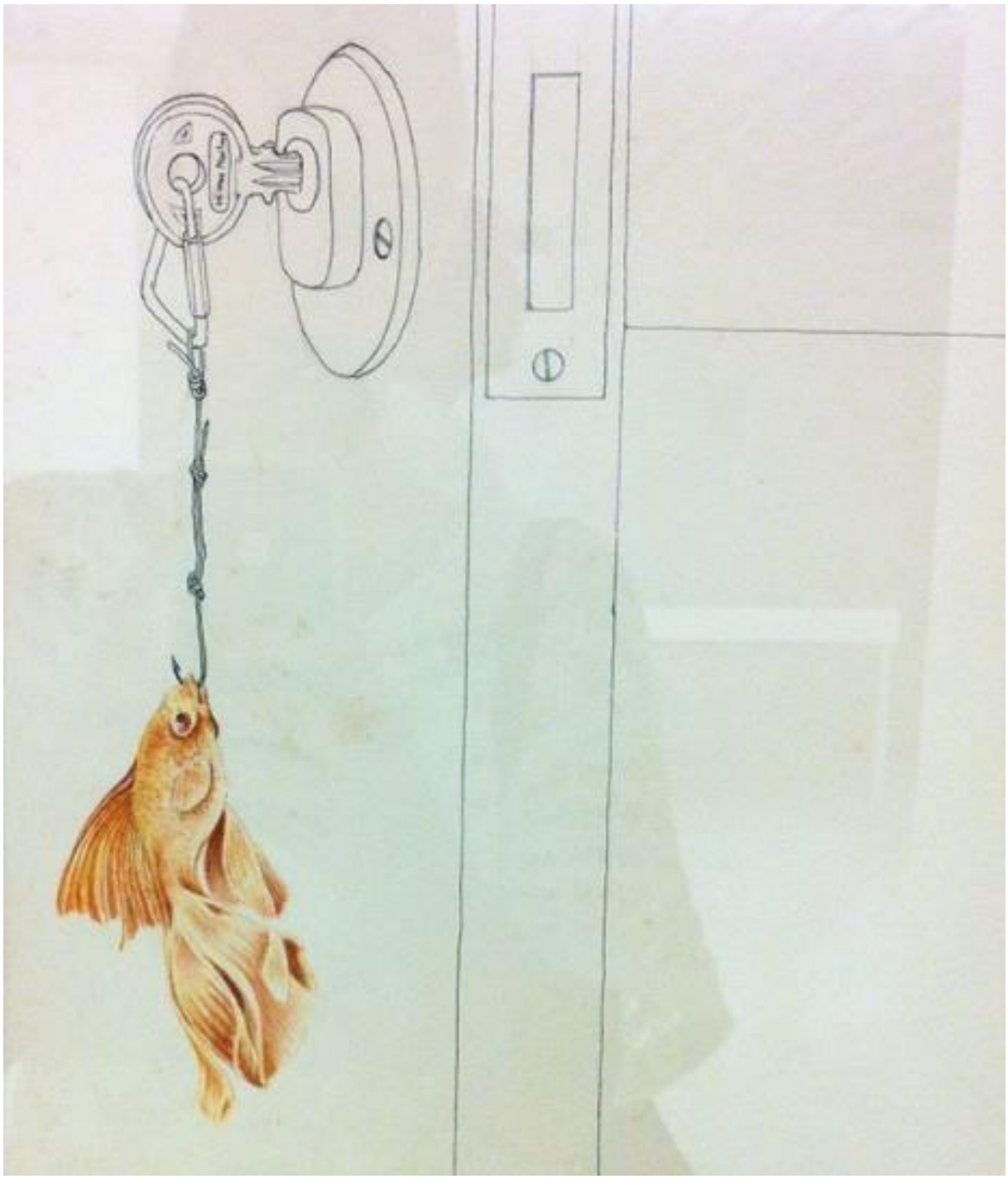


Fig. 253 – Wilma Martins. **Série Cotidiano,** 1976-84.

[661] MORAIS, Frederico. *Catálogo de exposição Wilma Martins*. São Paulo, Galeria Arte Global, 1978, s/paginação.

Entre um Magritte onírico e a tragicidade das gravuras de Lívio Abramo, Wilma elabora uma imagética de corrupção da ordem interna do lar. Parte desses impulsos de motim do cotidiano vem da percepção de uma prevalência do imaginário romantizado do mundo privado, socialmente imposto ao gênero feminino, e que foi esmiuçado via algumas imersões literárias da artista, como Clarice Lispector já aqui apontada, mas também de Simone de Beauvoir quando traduzida para o português (no caso, "O Segundo Sexo" e "A Convidada").

Apesar do contato com essa bibliografia feminista, e a admiração por alguns apontamentos na obra de Beauvoir[662], Wilma não se auto situa em uma prática feminista, como muitas de suas contemporâneas nessa pesquisa. Para ela, o vínculo militante com a agenda política do feminismo que lhe chega, não esclarece ou auxilia suas questões como mulher – apesar de sua produção indiciar o contrário. Tania Rivera situa tal ambivalência do seguinte modo:

> A artista afirma que nessa série reconta o que já havia contado com suas xilogravuras: "o sentimento de estranheza ou desentrosamento com o ambiente (o mundo), a prisão de ambientes ou espaços confinados, a tentativa de fuga". Ela não deixa de relacionar isso com sua situação feminina, dizendo, com humor, que um homem não veria a casa e os objetos como "inimigos", como lhe acontece às vezes. [663]

Chama a atenção o termo "inimigo" utilizado por Wilma para definir os elementos constituintes de sua vida doméstica. O antagonismo da experiência privada da artista na residência familiar parece desencadear afetos paradoxais de acolhimento e estranhamento, algo que pode ser também indiciado pela completa ausência de figuras humanas na série, e pelo sutil e jocoso estratagema de auto inserção da artista nessas imagens: a presença de seu nome-assinatura camuflado entre logomarcas dos objetos, ou mesmo imerso em ângulos tão circunspectos e imperceptíveis quanto à figura pública da artista, e que desloca sua condição de criadora de mundos para "objeto doméstico". Gullar ressalta nesse jogo de veladura na obra de Wilma que ela, a artista "se ausenta: a casa tem que estar vazia para que o milagre aconteça"[664]

Mas o milagre ao qual Gullar se refere ocorre não via o vazio da figura humana, mas sim pelo vestígio do humano nesses espaços. É a mescla dos utensílios e mobiliários com o maravilhoso do mundo "natural" que permite a instauração de um caloroso fascínio pelo caráter fabuloso das imagens de Wilma, onde a normalidade e sua suposta calmaria dos dias,

---

[662] *Eu achei muita coisa boa, quer dizer, principalmente essa coisa dela falar da liberdade e relacionada a independência financeira*.
Entrevista concedida a autora em 13 de novembro de 2015. Material inédito.
[663] RIVERA, Tania. Op cit, p. 15.
[664] GULLAR, Ferreira. "Subvertendo o cenário cotidiano de Wilma Martins". In: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Lazuli; Artes e Cultura, 2012, s/paginação.

é interrompida pelo mundo externo que invade e contamina, como fungos que se expandem sobre gavetas, pias, armários, portas, janelas, etc. Vale ressaltar aqui o comentário de Juhani Pallasma sobre a experiência de percepção do espaço da casa:

> Também podemos recordar a dureza acústica de uma casa desocupada e sem móveis, quando comparada à afabilidade de uma casa habitada, na qual o som é refratado e suavizado pelas numerosas superfícies dos objetos da vida pessoal. Cada prédio ou espaço tem seu som característico de intimidade ou monumentalidade, convite ou rejeição, hospitalidade ou hostilidade. Um espaço é tão entendido e apreciado por meio de seus ecos como por meio de sua forma visual, mas o produto mental da percepção geralmente permanece como uma experiência inconsciente de fundo.[665]

A casa e sua potência neurótica é problema presente também em outras produções contemporâneas à de Wilma Martins. Para o início desse trajeto, passemos à sua contemporânea Wanda Pimentel (*1943) e a série "Envolvimentos", já que nela é possível estabelecer um paralelo de convergências consideráveis entre a produção "Cotidianos" de Wilma.

A carioca Wanda Pimentel inicia suas atividades artísticas aos vinte anos de idade, no ano de 1964. Até então, ela era secretaria de banco e noiva de um médico de família tradicional, o qual a incentivava a adentrar ao universo das artes, pois sendo frequentador de ambientes culturais, acreditava que a noiva (e futura esposa e mãe da única filha do casal, Beatriz), possuía uma "sensibilidade artística" que deveria ser fomentada[666]. Assim, Pimentel se inscreve no curso de pintura de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o que lhe rende uma efetiva inserção no circuito expositivo.

Em entrevista a Frederico Morais, a artista comenta a dureza crítica de seu professor e o profundo respeito do grupo em relação a tal figura, mesclado por momentos de ansiedade em relação à exibição e discussão dos trabalhos em grupo:

> Eu varava a noite realizando meus trabalhos. Só ia dormir de madrugada, acordando ao meio-dia. Almoçava, cumpria algumas tarefas e, religiosamente, por volta das quatro da tarde ia para o Museu de Arte Moderna. No final dos 60, início da década de 1970, o MAM fervilhava, todo mundo ia lá para estudar, ver exposições, trocar idéias sobre arte e também discutir a situação política brasileira. Com Serpa, em suas aulas, era apenas uma vez por semana. Nos outros dias, eu me encontrava na cantina do MAM, com alguns dos meus colegas de curso – entre outros, Raymundo Colares, Odila Ferraz, Manuel Messias, Miriam Monteiro – e também Antônio Manuel, Cildo Meireles, Barrio, Claúdio

---

[665] PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre : Bookman, 2011, p. 48

[666] *Nada indicava que Wanda seguiria o caminho artístico. O marido, então namorado, médico apreciador das artes, viu que ela gostava de fazer pulseiras de couro, brincos, colares, e disse: "Você é tão criativa, deveria canalizar para uma coisa mais interessante. Por que você não vai para o MAM, onde tem um professor maravilhoso?". Era Ivan Serpa, com quem ela teve aulas por três anos.*
VENTURA, Mauro. *Wanda Pimentel lança livro de imagens que resume sua trajetória desde os anos 1960*. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/wanda-pimentel-lanca-livro-de-imagens-que-resume-sua-trajetoria-desde-os-anos-1960-6999842 Acessado em 15 de setembro de 2017

Paiva. Às vezes, apareciam por lá Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, que também era professor do MAM, Antônio Dias e Rubens Gerchman. [667]

Fig. 254 – Wanda Pimentel. **Série Envolvimento**, 1975.

É desse ambiente que a série "Envolvimento" é oriunda. Com mais de 20 anos de continuidade, entre oscilações, interrupções e mudanças de direcionamento, pelo menos no

[667] PIMENTEL, Wanda. MORAIS, Frederico. "Entrevista" In: MORAIS, Frederico e SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.) *Wanda Pimentel*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler coleções de arte, 2012, p 176.

que tange a organização da série como um conjunto narrativo fechado, Pimentel mantêm em suas pinturas, e mesmo nas breves incursões à objetos e esculturas, certa lógica temática e formal – algo obtido com seu contato com Serpa.

A artista articula seu trabalho a partir de uma racionalização geométrica da vida, aplicando em cenários e objetos banais uma perspectiva subjetiva dos ordenamentos de fundamentação da arte concreta. As telas em acrílica, mas também em algumas ocasiões, óleos e serigrafias, possuem uma evidente presença da tradição concretista brasileira, a qual é subvertida em seus preceitos de purismos e de busca de autonomia da forma pelo uso do vocabulário pop, aproximando-se assim das estratégias modernas de rearranjo formal das representações pictóricas. Mas as formulações geométrico-pictóricas de Pimentel possuem conexão também com as produções de Evelyne Axell, tanto pela palheta de cores saturadas e ligadas ao universo do consumo, quanto pelo uso do corpo feminino, muitas vezes fragmentados, em condição de objeto de desejo miscelaneado às quinquilharias da sociedade de massa.

Fig. 255 – Evelyne Axell. **Axell-ération**, 1965

Fig. 256 – Evelyne Axell. **Changement de vitesse,** 1965

Fig. 257 – Wanda Pimentel. **Série Envolvimento,** 1975.

Wanda, ao geometrizar objetos e ambientes domésticos, além de itens indicativos do mundo exterior à casa como escadas e bueiros[668], possui uma preferência compositiva por cantos, quinas e ângulos claustrofóbicos, que a aproxima da produção de Wilma pela temática dos objetos e espaços do universo privado, e que vez ou outra "dialoga" com o mundo público – mas enquanto há um elemento surrealista, fantástico, e por vezes onírico, nos trabalhos de traços realistas de Wilma Martins, em Pimentel existe a constituição de um catálogo comercial doméstico estilizado, onde a relação com os objetos cotidianos não flui pela via dos sonhos, mas sim das obsessões.

O que se vê nos trabalhos de Pimentel é a constituição do espaço privado, o território do foro íntimo, reverberado nos objetos, nos *gadgets* e suas alegorias de desejo e poder, onde há uma oscilação entre espaço de ameaça pelo suplantamento dos bens de consumo, e refúgio dos ruídos e atravessamentos da urbe. Vera Beatriz Siqueira, ao estabelecer um paralelo entre o espaço privado de labor feminino que Wanda materializa, e o espaço privado conclamado por Virginia Woolf para o trabalho feminino intelectual em chave de propulsão da subjetivação feminina, disserta:

> De certa maneira, reconheço em Wanda Pimentel, os ecos desse desejo de construção de um quarto que seja apenas seu: de ter um lugar no mundo, no qual possa falar sobre ele e a ele resistir. Isolar-se como condição de tornar-se parte do mundo. A delicadeza e o silêncio de suas obras, se não podem ser interpretados como características exclusivamente femininas, não deixam de interrogar sobre o lugar da mulher na arte e, mais particularmente, na arte brasileira. Pois dizem respeito a essa tentativa de erguer para si uma fala própria, uma entonação específica, um espaço de atuação pública. Um quarto só seu. Ou, para usar uma imagem sugerida por Frederico Morais, que acompanhou desde o início a carreira artística de Wanda Pimentel, um "canto" só seu.[669]

Pimentel opta por instituir pequenas revoltas histéricas no ambiente doméstico, mas não necessariamente silenciosas, com sugestionabilidades de fuga pela via de janelas e escadas, ali presentificadas tanto como elemento compositivo quanto objeto icônico, ou então pela posição voyeurística em que se encontra o espectador nesses meandros. Ela efetua uma infiltração dos valores tradicionais do feminino e seu vocabulário visual contemporâneo da cultura de massa, no espaço modernista idealizado, geometrizado e racionalizado.

Suas telas angulosas, que retratam cantos entulhados de itens domésticos, e onde o feminino se materializa ora nos objetos de cozinha (ou de caráter cosmético), ora nas pernas de mulheres e dedos dos pés, inspirados na própria anatomia da artista, que ali surgem

---

[668] *...a relação com a casa (mundo interior) ou com a rua (mundo exterior) foram a tônica das obras que a artista desenvolveu até meados dos anos 90. Além de interiores domésticos (vistos de dentro ou da porta da casa) e registros de paisagens pela janela de casa, ela criou obras escultóricas com referência a objetos de chão que fazem parte do espaço urbano, como tampas de bueiros.*
MOLINA, Camila. "Autobiografia do olhar". In: *O Estado de São Paulo*, 16 de fevereiro de 2012.

[669] SIQUEIRA, Vera Beatriz. "Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel". In: *Concinnitas* | ano 2014, volume 01, número 24, julho de 2014, p. 06

perdidas, embaralhadas, envolvidas pelo meio doméstico, possuem uma correlação com as problemáticas trabalhadas tanto pelo artista surrealista alemão Hans Bellmer (o que também ocorre com Regina Vater na série "Trópicalia", presente no Capítulo 01 dessa tese, se considerarmos a articulação das Dolls do surrealista alemão), quanto com o vídeo, também já citado, da americana e feminista Martha Rosler, "Semiótica da Cozinha", de 1975. Pimentel elucida em artigo de Roberto Pontual:

> Como pessoa, eu sempre vivi dentro de uma sociedade que se fundamenta no ato compulsivo de consumir, portanto minha temática sempre foi a que me atinge diretamente – o progresso afeta o homem. A mulher, sobretudo, ocupa um lugar muito proeminente na sociedade de consumo, porque é usada como instrumento e fica à margem de uma liberdade que julga possuir. Eu nasci aqui na Guanabara, sou de classe média, que, como todo o mundo sabe, vive de automatização e rotina, cercada por objetos de conforto que a distanciam da verdadeira vida. Meu papel de artista está irremediavelmente ligado ao de mulher, ou seja, eu também estou sofrendo as influências da sociedade de consumo como artista e como mulher. [670]

Fig. 258 – Wanda Pimentel. **Série Envolvimento**, 1975.

[670] PONTUAL, Roberto. "Objetos Cotidianos". In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1975,

A artista se apropria das novas mitologias urbanas, consumistas e erotizadas em relação ao corpo feminino, como uma crítica sintomática às políticas de gênero de sua época – mesmo que de forma tímida, reclusa e por vezes, insegura. A presença de corpos fragmentados, que tomam como referencial sua própria anatomia, apenas intensifica essa consciência incomoda de que ela, como sujeito do feminino, da classe média brasileira e jovem artista, é posta no mundo como mercadoria, algo a ser consumido e admirado.

Nessas premissas, as pinturas da fase figurativa de Pimentel, em consonância às propostas da Nova Objetividade e da Nova Figuração – posteriormente suas telas adentram à simplificações e subtrações dos objetos ornamentativos e concentram-se nas estruturas arquitetônicas dos espaços representados – traçam uma captação de ansiedades femininas com relação ao seu entorno físico, que oscilam entre uma plenitude geográfica, até uma inquietação existencial. Frederico Morais afirma:

> A pintura de Wanda Pimentel tem sido, desde o início, na década de 60, uma metáfora do aprisionamento. Tudo em sua obra – temas, imagens, colorido, relações espaciais, estrutura gráfica – é empregado para aumentar esta sensação de opressão e confinamento...
> Exorcizados momentaneamente os fantasmas da casa – o que ela guarda de memória e esquecimentos – sentiu-se forte para enfrentar a rua, o grande mundo lá fora. Porém, tímida, pouco avançou além da escada que dá acesso à rua, limitando-se a observar o capacho, a calçada, o bueiro, o hidrante. Ei-la, então, de volta à casa e aos objetos, estreitando e fechando o círculo da solidão e do confinamento. Já não era, então, a mesma pessoa. Mudou de casa (na vida real) e de pintura. Fechou a porta, abriu a janela, tentando trazer a montanha para dentro de casa.[671]

Ao apontar esse medo de adentrar ao espaço público, à rua, e abandonar a segurança do espaço doméstico, o crítico carioca aponta o elemento vital para se compreender as delimitações geográficas de acessibilidade aos gêneros, suas preferências de lazer e labor, e consequentemente sua metodologia de subjetivação. O espaço urbano, arquitetônico, não é elaborado a serviço das mulheres – pelo contrário, é uma zona de atração, mas também de risco.

A constante presença nesse espaço privado e idealizado por Pimentel de pernas femininas brancas e longilíneas, possibilita uma conexão crítica com as tradicionais designações dos espaços de feminilidade, onde a casa ocupa uma localidade central. Com o advento da classe burguesa, sua construção social da ideia de família e seu ímpeto de confinamento das mulheres e suas práticas, a casa transmuta-se de abrigo coletivo à mundo paralelo a vida pública das ruas. Antônio Risério sintetiza:

> O padrão que se fixou no mundo ocidental-europeu, de Atenas até pelo menos o início do século XX, foi este: a cidade, espaço masculino; a casa, espaço feminino. Plantada no espaço doméstico, a mulher se fez a grande e principal responsável pela invenção da domesticidade moderna. [672]

---

[671] MORAIS, Frederico. "Wanda Pimentel e a estética da solidão". Rio de Janeiro, agosto de 1994. In: LABRA, Daniela. *Wanda Pimentel. Conexão Artes Visuais*. Revisão e tradução de Renato Rezende. 1. ed. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010, p. 10.
[672] RISÉRIO, Antônio. *Mulher, casa e cidade*. São Paulo: Editora 34, 2015, p.67.

Essa inquietude do espaço doméstico, âmbito do privado, do feminino, mas também espaço de manifestação de angústias, ansiedades e frustrações, é também tocado por Letícia Parente ao longo de sua trajetória, onde o corpo é mesura da espacialidade e das relações ali estabelecidas.

No caso do super-8 "In" de 1975, o gesto da artista de pendurar roupas no armário, procedimento supostamente tão banal dentro das atividades domésticas, adquire um caráter de absurdo do cotidiano, quando é o corpo vestido de Parente que é auto-pendurado e "guardado" no armário. Nos três minutos de ação no curta em p&b, filmado por Tom Azulay no apartamento da artista no Rio de Janeiro, Parente silenciosamente adentra ao armário embutido de madeira (aparentemente branco, mas é difícil afirmar devido ao desgaste das imagens), e evidentemente se esforça por introduzir o cabide de metal pela gola de sua blusa também de cor clara, e sucede-se assim a constituição de um desvio de sentido dos trabalhos da casa, que evidenciam o grau histerizador das repetições *ad infinitum* do labor doméstico – e que materializa parte da "Mística Feminina" de Betty Friedan, e o desencadear depressivo nas mulheres suburbanas americanas, confinadas aos serviços da casa:

> ...quando a mística da realização feminina impeliu a mulher de volta ao lar, a carreira doméstica precisou expandir-se, tornando-se emprego *full time.* Amor físico e maternidade tornaram-se a vida inteira e tinham que usar e desgastar toda a criatividade feminina. A própria natureza da responsabilidade familiar precisava expandir-se, a fim de assumir o lugar da responsabilidade social. Quando isto começou a acontecer, cada utensílio destinado a poupar trabalho trouxe consigo maior elaboração das tarefas caseiras. Cada avanço científico que poderia ter libertado a mulher do trabalho de cozinhar, lavar, passar, proporcionando-lhe tempo para outras atividades, passou a impor-lhe maiores esforços, fazendo com que as tarefas domésticas não só preenchessem o tempo disponível, como nem sequer pudessem ser realizadas no decorrer do dia.[673]

É justamente nessa lógica de captura do cotidiano feminino que Parente opera em sua crítica à repetição de gestos e intensificação da mecanização do doméstico. Entre caretas de controle e empenho na empreitada, vemos no vídeo a inserção do "corpo" da artista no campo dos "guardados", dos objetos limpos, organizados e protegidos – adjetivos esses correspondentes à concepção de cuidado e ordenação que recai sob armários, gavetas, caixas e tantos outros objetos de contenção, que possuem dentro do âmbito doméstico a função de proteção e arranjo dos itens domésticos e seu espaço, e que pela gestualidade da artista, indicia a condição de condicionamento e de ajuste dos corpos[674], de adequação às normas sociais e de gênero. E ao se fechar dentro do armário, finalizando o procedimento cotidiano

---

[673] FRIEDAN, Betty. Op cit, p. 208.

[674] *O comportamento disciplinado de um corpo dócil que age cegamente comandado por ordens que ele mesmo desconhece parece mesmo interessar a artista.*
COSTA, Luiz Claudio." Letícia Parente: a videoarte como prática da divergência". In: *Preparações e Tarefas. Letícia Parente*. São Paulo, Paço das artes, 2007, p. 31

de guarda das roupas limpas e objetos a serem organizados, Parente acentua seu próprio índice como mais um item dentro da lógica doméstica, como aponta Katia Maciel: "entre o marido, os filhos, a química e a arte, Letícia se tranca no armário e inaugura, no silêncio do gesto, o vídeo existencial, experimental e político brasileiro". [675] O gesto de "guardar-se" dentro do móvel, efetiva ou simbolicamente, é ação recorrente na geração de artistas mulheres da época, como podemos averiguar na produção de Sandy Orgel, Claude Cahun, Kirsten Jutesen, Francesca Woodman, para citar apenas algumas.

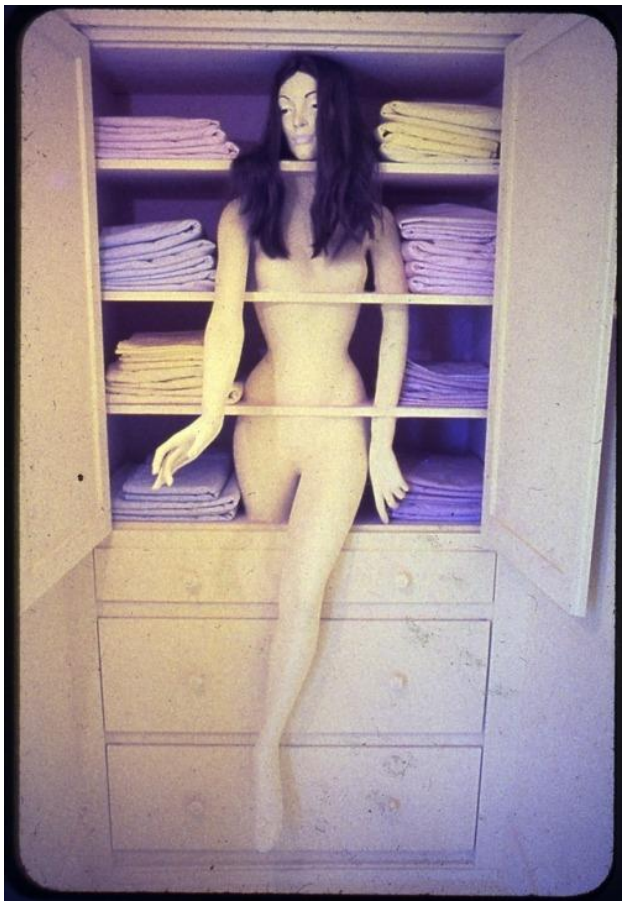


Fig. 259 – Sandy Orgel. **Sheet Closet,** 1973 e Fig. 260 – Claude Cahun. **Self-Portrait,** 1932.

[675] MACIEL, Katia. "A medida da casa é o corpo". In: *Leticia Parente*. Rio de Janeiro, Oi Futuro Flamengo, julho a agosto de 2011, p. 49

Fig. 261 – Letícia Parente. Stills de **In**, 1975.

O incômodo desencadeado por esse vídeo, e outras peças e ações de Parente, reside justamente em sua capacidade de apontar o ridículo das obsessões de controle e ajuste da vida, pela via dos paradoxos mais banais. Recordemos aqui a formação e atuação da artista na área de Química, sua experiência de longa data como professora na área com publicações importantes no campo didático, como algo que de modo algum se separa de sua atuação tardia como artista. Parente possuía uma perspectiva perscrutadora da inserção e

alastramento no dia-a-dia de procedimentos científicos de catalogação e controle, e atuava justamente no apontamento dessas incoerências pelo uso da prática artística e pela articulação lúdica em tais ações – consideremos aqui também a instalação "Medidas" em 1976 no MAM-RJ, onde a artista propunha uma "bateria" de procedimentos clínicos e burocráticos com a finalidade de catalogação e delimitação das identidades, mas também a série já discutida "Mulheres", que salienta as práticas de ajuste e modificação dos rostos femininos para dentro de um padrão ideal de beleza.

Mas ainda sobre a relação da artista com o espaço doméstico, é preciso considerar dois outros trabalhos da década de 1970[676]: a série "Casa" e "Eu, armário de mim" ambos de 1975.

Na série pouco conhecida "Casa", Parente exercita uma reconstituição cartográfica e afetiva dos territórios que habitou e se deslocou. O rearranjo dos mapas das cidades de Fortaleza, Salvador e Rio de Janeiro, amalgamados pelo depósito de uma planta-baixa negativa em branco, com exceção de uma divisão espelhada com setas opostas, faz conjunto com essa

---

[676] Vale ressaltar aqui que um dos trabalhos mais significativos de Parente nessa chave de relações do corpo feminino com o ambiente doméstico e seus objetos e serviços é o vídeo "Tarefas I" de 1982, o qual não adentra à essa pesquisa devido ao recorte temporal estabelecido entre 1960-1970. Nele, a artista deita sobre uma tábua de passar roupa vestida de branco, novamente em um cômodo da casa da família, enquanto uma mulher negra, aparentemente sua empregada doméstica, passa o ferro de passar roupa sobre Parente. Há uma série de atravessamentos de crítica social nessa peça, e que indicia inclusive o olhar ainda racista da crítica de arte local. Geralmente as leituras concentram-se na figura protagonista de Parente, por ser ela a autora e a mulher branca do vídeo, apesar de sua passividade de ação em relação ao anonimato da mulher negra que efetua a tarefa doméstica. Parente desenvolve nessa peça uma narrativa da submissão e docilidade corpórea feminina, submetida aos regimes de coerção e normatização, em uma eficiente ilustração das análises foucaultianas sobre o corpo e a subjetividade, e que potencializa a condição do corpo como suporte de intervenções e adequações. No entanto, existe nesse vídeo a instauração da evidência das relações paradoxais do trabalho doméstico na contingência brasileira. Se no contexto americano e europeu, territórios de referência cultural para nosso país tupiniquim, as figuras dos serviçais são mediadas mais por relações de classe do que de raça, no caso brasileiro é indissociável o caráter de marginalização étnica daqueles que atuam na área de serviços, principalmente no âmbito privado das resistências, como uma reminiscência das relações coloniais e escravocratas que fundamentaram as bases da estrutura social nacional. Assim, chama a atenção nessa peça tanto a invisibilidade subjetiva da mulher negra, a qual não se vê o rosto, mas apenas seu corpo como dispositivo de execução do trabalho de dobra da subjetividade branca de Parente, quanto a invisibilidade que se estende para as leituras críticas da obra, aos moldes do anonimato de Laure, a serviçal negra na pintura Olympia de Manet. Para atestar a invisibilidade da agente negra no trabalho de Parente, vide tanto o texto crítico de Parente "Alô, é a Letícia?", quanto de Maciel "A medida da casa é o corpo", ambos disponíveis no seguinte catálogo: PARENTE, André. MACIEL, Katia. (org.) *Leticia Parente*. Rio de Janeiro, Oi Futuro Flamengo, julho a agosto de 2011.
Para indiciar as relações de poder no trabalho doméstico do contexto brasileiro, vide:
SANTOS, Neville. 2010. *Desigualdade e Identidade no Serviço Doméstico: Intersecções entre Classe, Raça e Gênero*. Dissertação de Mestrado. Goiás: UFG
TANSDCHEIT, Talita São Thiago. *A "PEC das Domésticas": Uma Análise do Trabalho Doméstico à Luz do Feminismo Negro*. Disponível em:
www.sndd2016.eventos.dype.com.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=36
E para consultar o caso Laure em Manet, há as seguintes referências:
MURRELL, Denise M. *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, Columbia University Academic Commons, 2014, e a reportagem: GERSH-NEŠIĆ, Beth S. *Spotlight on Laure, Manet's Other Model in "Olympia" in the Musée d'Orsay*. Disponível em: https://bonjourparis.com/art/spotlight-laure-manets-model-olympia-musee-dorsay/ Acessado em 14 de outubro de 2017.

mesma planta-baixa residencial e seu jardim, em caráter fantástico, e com o desenho estilizado/infantil de uma casa estruturada a partir da nomeação escrita de suas partes.

Esse conjunto de desenhos e intervenções de Parente sintetiza seu processo de deslocamento parental ao longo de anos, com o efetivo assentamento na cidade do Rio de Janeiro como base estratégica da família. Quase como um diário de viagem, vê-se primeiramente a reconstituição topográfica dos locais de moradia entre as cidades nordestinas de Fortaleza e Salvador com o Rio de Janeiro, e certo conflito de direcionamento marcado pelo vazio fantasma do desenho da casa e suas setas centralizadas, que se opõem como forças magnéticas que puxam para extremidades, indicando aí um possível dilaceramento do local de repouso doméstico.

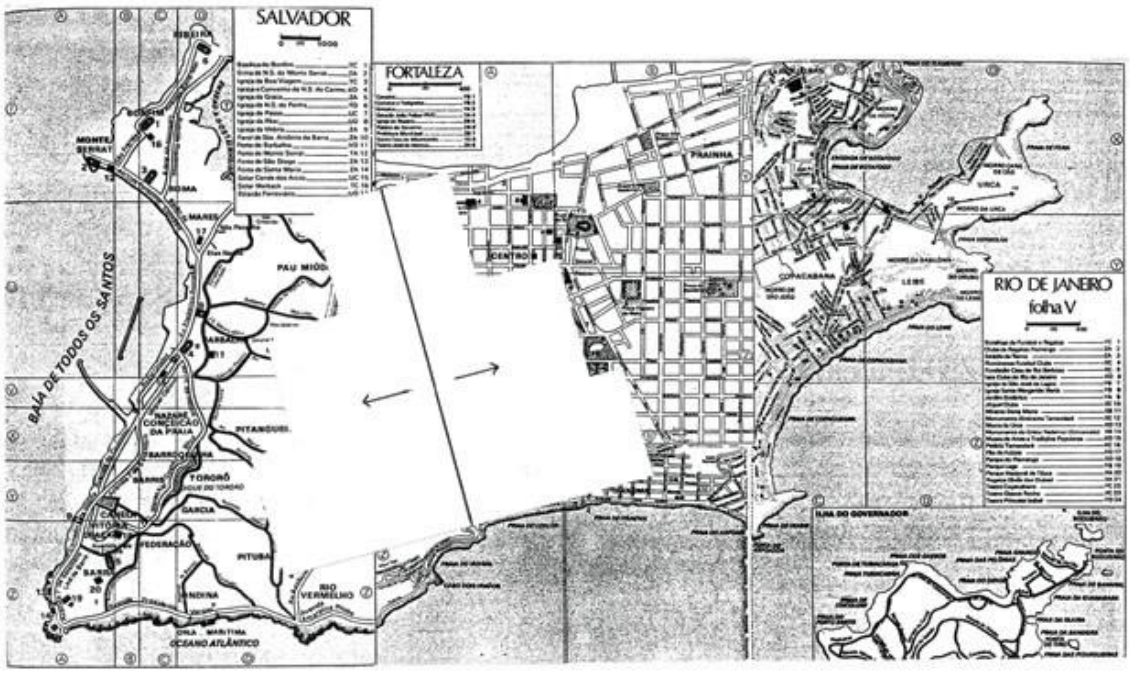


Fig. 262 – Letícia Parente. **Casa**, 1975

Em sequência, há a planta-baixa da casa, como uma pirâmide tombada que abriga tesouros afetivos e idealizados, aos modos dos desenhos elucubrados de crianças que elaboram a casa de seus sonhos[677]. A entrada da casa têm um grande sol, "sempre disponível", ali tocando a porta de entrada, sinalizando sua condição de movimento e já pontuando o desejo de calor, luminosidade e potência simbólica do astro solar para o distrito doméstico; em seguida, vem o cômodo com o alfabeto em Libras, uma sala de estar onde a comunicação e as trocas afetivas é mediada pela linguagem do silêncio e de desejo de contato; dessa sala, pode-se seguir para os quartos privados que possibilitam rituais de purificação com itens misteriosos, um local específico para o fim da solidão, onde sete retângulos fazem as vezes

[677] *Leticia era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações.*
PARENTE, André. "Alô, é a Letícia?" In: Op cit, 2011, p. 33

de sete camas, ali postas como dispositivos de supressão dos medos, e no cômodo mais largo, onde há a disposição de setas cartográficas, que indicam o desejo de direcionamento, deslocamento, sentido da existência; por fim, há um cômodo de fundos, uma continuidade do "lugar de buscar rumos", onde setas variadas indicam sentidos diferentes e opostos, salientando o caos de pertencimento e deslocamento das subjetividades. Sobre essa série, a artista comenta:

> Em termos de trabalho eu cheguei a articular *A Proposta da Casa* (série de xerox), cujo assunto é a casa, em Fortaleza e no MAC-USP, mas dependia do trânsito dentro do espaço.
> Comecei o trabalho em xerox em 74, e esporadicamente ainda faço, mas não é o cerne da questão. É uma casa com cortes, na sua planta baixa, que tem três situações geográficas, três estados: Bahia, Ceará, Rio, as minhas residências.
> Outra coisa importante deste trabalho é que sempre há um elemento de tecnologia do nosso tempo, que acrescento e procuro contrastar com a linguagem mais poética: então, essa planta baixa, que é de uma casa típica de BNH, com os sinais de letraset, por exemplo, é seta num lugar-comum de indicação. Fui colocando idas e vindas, voltas e revoltas na entrada, e no lugar da conversa tem essas mãos todas aqui (em letraset), diálogos desejados e coisas assim. No quarto há sete camas em letraset, sete alternativas, numa mistura de senso, inocência e sinais estereotipados – aqui rituais de codificação. [678]

Juntamente a essa planta-baixa de devaneios, segue o planejamento de um jardim, vista externa da casa idealizada de Parente, onde o que toma grande parte do desenho também em traços infantis, é a descrição dos fios elétricos e o sistema de distribuição de forças, como o telefone e o gás, juntamente ao painel de nomenclatura gráfica em chave poética, que "traduz" os símbolos de "ondas de vós" e "grãos de estrelas", e a sobreposição de elementos externos e paisagísticos, como nuvens e plantas, com itens do serviço doméstico e da estrutura arquitetônica da casa, como um varal de roupas ou telhas. Katia Maciel comenta sobre a presença simbólica da casa na produção de Parente: "A casa é então a família, a religião, o país, a casa é tudo e todos ao mesmo tempo, que, convidados a permanecer diante da câmera, não disfarçam suas imagens. O que vemos é cru, sem retoques, sem segundas intenções".[679]

O último item da série, mas não necessariamente em grau de importância ou sequência já que não há indicativo de tal natureza no trabalho, é o desenho esquematizado e geométrico de uma casa em semi-perfil sobre papel milímetrado, em que grossas linhas estruturais abrigam palavras, frases e narrativas descritivas sobre os itens constituintes da estrutura arquitetônica da residência. A ausência de uma parede em primeiro plano permite a visualização do interior vazio, mas a vista do chão do interior, em que juntamente ao telhado e a parede frontal da entrada da casa, textos em escrita corrida (de difícil leitura) listam os

[678] PARENTE, Letícia. "Arte e Novos Meios". In: op cit, 2007, p. 76
[679] MACIEL, Katia. "A Casa". In: Op cit, 2007, p.49

nomes, adjetivos e frases poéticas, designados para tais espaços, como "E força, e empurra e violenta e planta para ficar estável e dias descalço".

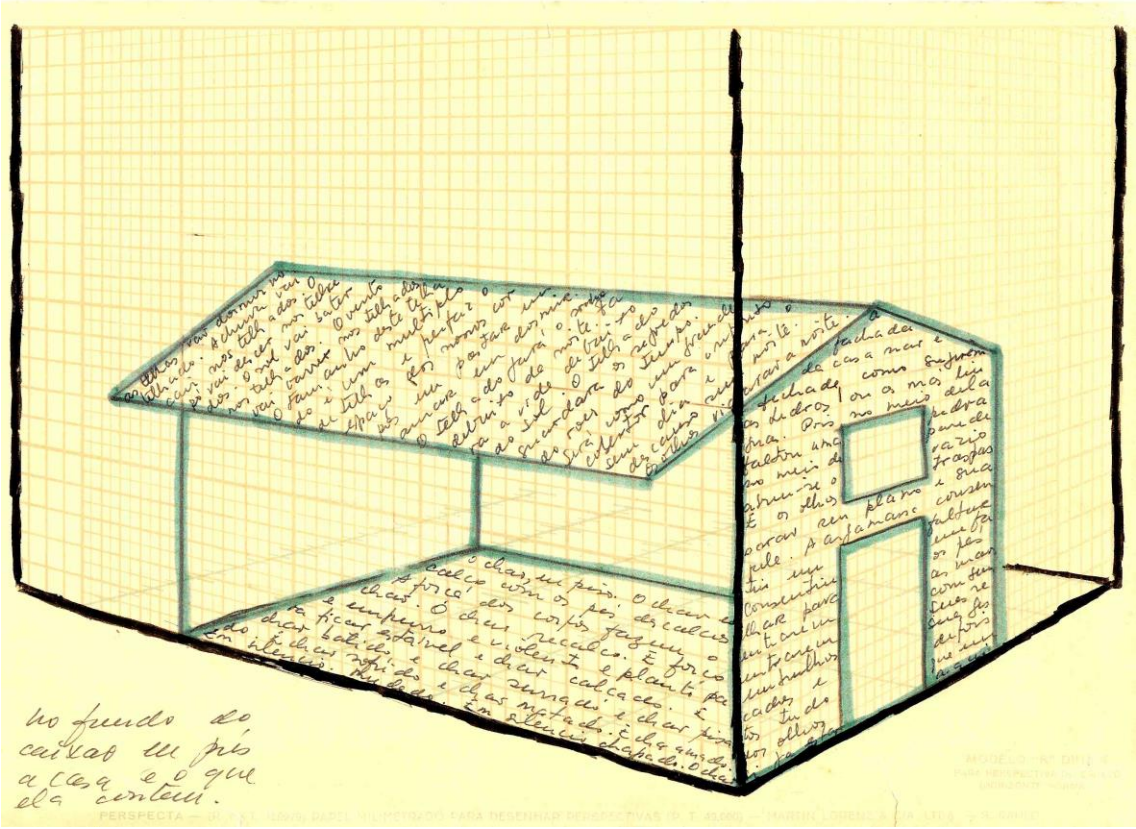


Fig. 263 – Letícia Parente. **Casa**, 1975

Se nessa série de desenhos, Parente elabora um diário de sonhos domésticos, na perspectiva de idealização de um espaço de afetividade e acolhimento, no caso de "Eu, armário de mim", a artista retoma o caráter de angústia no âmbito do privado.

Na sequência fotográfica realizada pela artista em p&b, e que se apresenta via a projeção de slides, vê-se o arranjo e rearranjo de utensílios e móveis dentro de um único armário com as portas abertas – talvez o mesmo de "In", mas fica a interrogação – tendo ao fundo a voz de Leticia repetindo como um mantra o título da obra. Ali, cadeiras e bancos são amontoados em pilhas, sapatos são acumulados, jogados ou dependurados pelos cordões aos moldes das brincadeiras de crianças nas ruas dos subúrbios, roupas são dispostas cromaticamente nas polaridades do branco e do preto, o que resvala na disposição de lâminas radiográficas da lombar, que "derretem" na exposição sob o papel fotográfico, com itens de cozinha ao fundo nas prateleiras do armário, além de um arranjo sistematizado de víveres perecíveis em outra imagem.

Fig. 264 – Letícia Parente. **Eu, armário de mim**, 1975

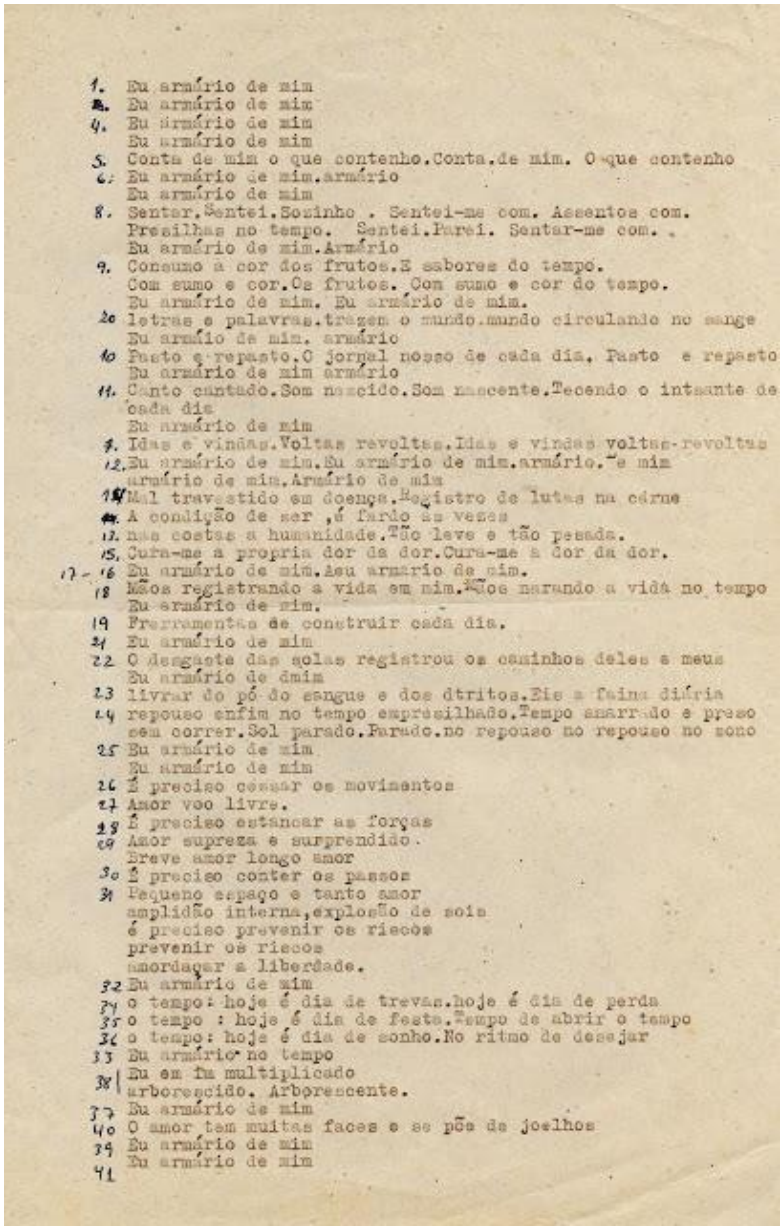
Nessa série, é possível verificar tanto a metodologia de sistematização científica de Parente, que cataloga, regula e dispõe os objetos de acordo com uma ordem particular, quanto as práticas infindáveis de organização do espaço doméstico, atividade essa fomentada à exaustão para as donas-de-casa no pós-guerra. Mais uma vez, Friedan elucida:

> Ninguém, nem mesmo os pesquisadores, negavam que o trabalho caseiro é infindável, e que sua tediosa repetição não causava tanto prazer assim, nem exigia conhecimentos especializados. Mas o fato de ser infindável era uma vantagem do ponto de vista do vendedor. O problema era manter à distância a ideia subconsciente que começava a emergir perigosamente «em milhares de entrevistas feitas para uma dúzia de diferentes produtos de limpeza»: «E' uma droga! Tenho que fazer, então faço. E' um mal necessário e pronto», dizia uma dona de casa entrevistada. Como reagir? Lançando cada vez mais produtos, tornando mais complicadas as explicações, obrigando de fato a dona de casa a ser uma «especialista». (Lavar roupa, dizia o relatório, deve ser mais que o simples ato de jogar as peças na máquina e salpicar sabão em pó por cima. As peças devem ser cuidadosamente separadas, um monte recebendo o tratamento A, o segundo o tratamento B e sendo algumas lavadas à mão. A dona de casa ficará então «muito orgulhosa por saber exatamente qual dos produtos deve usar em cada ocasião»).
> Capitalize «o sentimento de culpa na dona de casa, por sujeira escondida», prosseguia o relatório, de modo que ela ponha a casa abaixo numa grande operação limpeza, que a tornará uma mulher realizada pelo menos durante algumas semanas. («Nos dias de limpeza geral ela está mais inclinada a experimentar novos produtos, e os que prometem 'limpeza em profundidade' prometem também senso de realização»).[680]

Em acompanhamento às fotos experimentais, Parente também elabora um poema de 41 linhas, referentes à experiência do armário do EU, de contenção e resvalamento dos afetos, além de pequenas notas também poéticas contidas por, ou transbordando por entre pequenos retângulos dispostos sobre a folha de papel, onde é possível verificar um intenso processo de mergulho interior nas contradições e anseios do feminino em processo de subjetivação – em um período de mudança nos códigos sociais e papeis dos agentes. Entre apontamentos de amor livre e aéreo, passando por indicativos de cuidado emotivo e conflitos

[680] FRIEDAN, Betty. Op cit, p. 189.

existenciais, Parente constitui uma conjuração dos medos e contradições do feminino de seu tempo.



1. Eu armário de mim
2. Eu armário de mim
4. Eu armário de mim
Eu armário de mim
5. Conta de mim o que contenho.Conta.de mim. O que contenho
6. Eu armário de mim.armário
Eu armário de mim
8. Sentar.Sentei.Sozinho . Sentei-me com. Assentos com.
Presilhas no tempo. Sentei.Parei. Sentar-me com. .
Eu armário de mim.Armário
9. Consumo a cor dos frutos.E sabores do tempo.
Com sumo e cor.Os frutos. Com sumo e cor do tempo.
Eu armário de mim. Eu armário de mim.
20 letras e palavras.trazem o mundo.mundo circulando no sange
Eu armário de mim. armário
10 Pasto e repasto.O jornal nosso de cada dia. Pasto e repasto
Eu armário de mim armário
11. Canto cantado.Som nascido.Som nascente.Tecendo o instante de
cada dia
Eu armário de mim
1. Idas e vindas.Voltas revoltas.Idas e vindas voltas-revoltas
12.Eu armário de mim.Eu armário de mim.armário.De mim
armário de mim.Armário de mim
14 Mal travestido em doenças.Registro de lutas na carne
A condição de ser ,é fardo as vezes
13. nas costas a humanidade.Tão leve e tão pesada.
15. Cura-me a propria dor da dor.Cura-me a dor da dor.
17 - 16 Eu armário de mim.Meu armario de mim.
18 Mãos registrando a vida em mim.Mãos narando a vida no tempo
Eu armário de mim.
19 Ferramentas de construir cada dia.
21 Eu armário de mim
22 O desgaste das solas registrou os caminhos deles e meus
Eu armário de dmim
23 livrar do pó do sangue e dos dtritos.Eis a faina diária
24 repouso enfim no tempo empresilhado.Tempo amarrado e preso
sem correr.Sol parado.Parado.no repouso no repouso no sono
25 Eu armário de mim
Eu armário de mim
26 É preciso cessar os movimentos
27 Amor voo livre.
28 É preciso estancar as forças
29 Amor supreza e surprendido.
Breve amor longo amor
30 É preciso conter os passos
31 Pequeno espaço e tanto amor
amplidão interna,explosão de sois
é preciso prevenir os riscos
prevenir os riscos
amordaçar a liberdade.
32 Eu armário de mim
34 o tempo: hoje é dia de trevas.hoje é dia de perda
35 o tempo : hoje é dia de festa.Tempo de abrir o tempo
36 o tempo: hoje é dia de sonho.No ritmo de desejar
33 Eu armário no tempo
38 Eu em fu multiplicado
arborescido. Arborescente.
37 Eu armário de mim
40 O amor tem muitas faces e se põe de joelhos
39 Eu armário de mim
Eu armário de mim
41

Fig. 265 – Letícia Parente. **Eu, armário de mim**, 1975

A produção de Parente, que versa nas relações espaciais, afetivas, de subjugação dos corpos e subjetividades às metodologias científicas de classificação e controle das vidas, está concentrada no espaço exclusivo de residência da artista, que era também espaço de convivência com seus colegas do grupo de estudos experimentais do MAM-RJ, coordenado por Anna Bella Geiger. Mas é válido considerar também a produção de artistas que "escamoteiam" e "bisbilhotam" os espaços privados alheios, como por exemplo Regina Vater com a série fotográfica "X-Range"[681] de 1975, onde o voyeurismo fotográfico tem sua invasão negociada com os habitantes.

[681] Em 2017, uma edição em formato de livro de artista pela editora independente Ikrek foi reeditada aos moldes da primeira publicação em 1977 pela galeria argentina *Artemúltiple*. Nesse item, há a reunião de algumas das

A entrada na residência de amigos ou conhecidos, previamente autorizada, implica em um vasculhamento do olhar da artista e das lentes da câmera nesses espaços de intimidade cotidiana, sem qualquer alteração prévia ou posterior ao ambiente – existe aí um desejo, similar à Parente, de catalogar a vida e seus movimentos no mundo. No catálogo da exposição de 1976 no MAB-FAAP, onde a peça integrou a individual "Restos da Paissagem", Vater declara: "O que me interessa é a Poesia Cotidiana que o homem imprime à sua volta através dos seus gestos revelando a sua maneira de ser e viver".[682] Annateresa Fabris comenta em resenha crítica sobre a exposição:

> Trabalhando essencialmente com objetos, a expressão de Regina Vater parece estar próxima do desejo de "mitização" da cultura de massa, da tentativa de combater o obsoletismo, a moda, o *styling* de que fala Dorfles. Isto se daria, segundo o filósofo italiano, através da "fixação" de objetos efêmeros, destinados ao desaparecimento. E, de fato, o que se percebe nos Restos da Paissagem, é esta valorização do transitório, esta estetização do objeto, escolhido por seu valor compositório e estrutural..., por suas conotações evocativas e mitopoiéticas. [683]

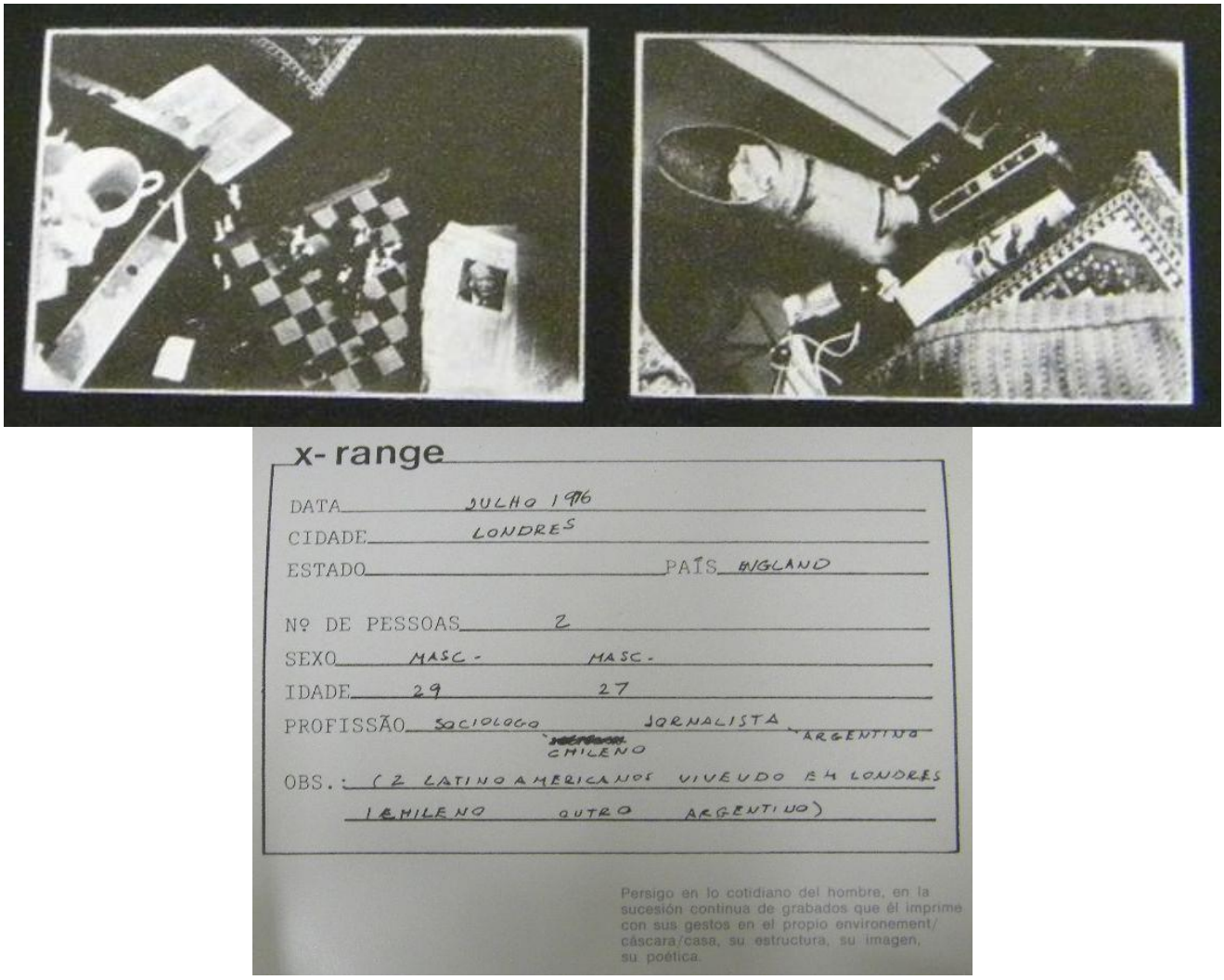


Fig. 266 – Regina Vater. **X-Range**, (frente e verso), 1975.

---

fotografias da série X-Range, pertencentes a nomes importantes do circuito das artes como Lygia Clark e John Cage.

[682] VATER, Regina. *Restos da Paissagem.* Catálogo de exposição MAB-FAAP, 1976.

[683] FABRIS, Annateresa. "Arqueologia do Presente". In: *Corriere Italo-Brasiliano*. São Paulo: 10 dezembro de 1976, pp desconhecidas.

"X-Range" de Vater, em seu caráter documental e esparso, aproxima-se metodologicamente do trabalho "L´Hotel" de 1981 da francesa Sophie Calle. Travestida de camareira por três semanas em um hotel de Veneza-Itália, a artista francesa fotografou os objetos e os quartos desarrumados dos hóspedes em total segredo, já que seu empregador não conhecia sua efetiva identidade como artista. Calle persegue os vestígios desses anônimos cercando seus hábitos e vivências, e elabora um inventário invasivo da passagem desses corpos pelo espaço impessoal do hotel.

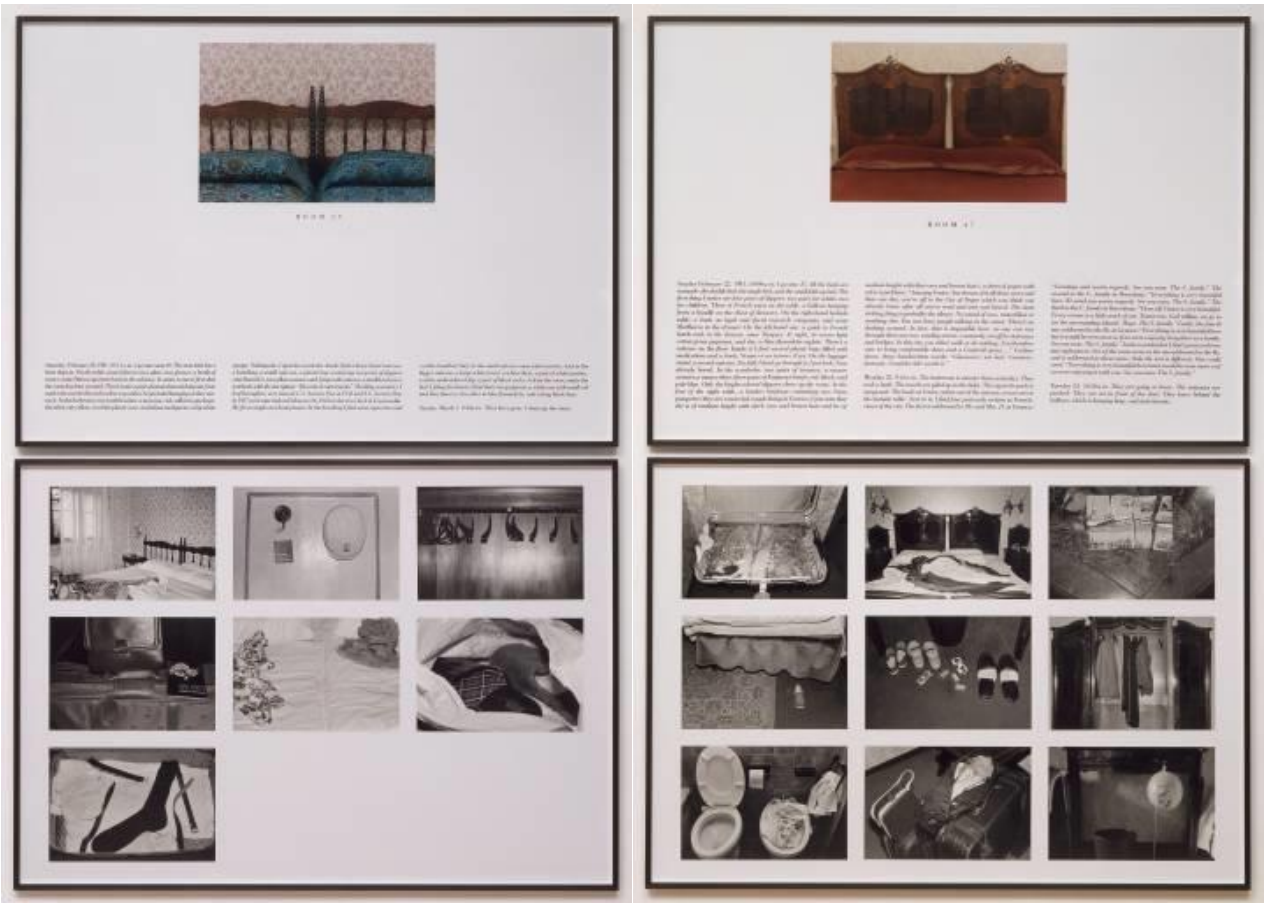


Fig. 267 – Sophie Callie. **L´Hotel**, 1981.

A prática de percrustamento da intimidade alheia em Vater integra um projeto de catalogação conceitual da vida, o qual a artista estava comprometida ao longo de anos, e que abrange também os vestígios humanos nas ruas e demais instâncias do espaço urbano.

Consideramos aqui as peças também integrantes da exposição de 1976 como "Postalixo Land(e)scape" de 1974, uma série de cartões postais com fotografias dos dejetos de Nova York, mas também "Urbácion" de 1978-82, uma caixa de madeira e vidro com também cartões postais de imagens fotográficas das viagens latino-americanas da artistas com ênfase no vocabulário midiático dos outdoors, "Lixo de Carnaval" de 1973, série fotográfica em p&b que registra a melancolia e os ares de excesso da festa carnavalesca carioca, a partir dos vestígios deixados pelas vias, e mesmo a capa censurada do disco de Chico Buarque "Calabar",

onde originalmente haviam fotografias de um piquenique improvisado em via pública[684], com a pichação em spray branco do nome do "traidor" máximo da história colonial brasileira, devido à seu apoio à invasão holandesa em Pernambuco nos meados de 1630.

No entanto, o que é pertinente nesses projetos e trabalhos de Regina Vater é justamente a peculiaridade de sua condição como autora em temáticas ainda estigmatizadas para o feminino. O deslocamento da artista por essas localidades, privadas e-ou públicas, é sempre em condição de negociação com os espaços e pessoas, não apenas por uma questão de respeito e troca, pelo menos no que tange as residências da série "X-Range", mas principalmente no caso dos trabalhos que lidam com a temática urbana, devido a especifidade da segurança feminina pelas vias das cidades.

A rua, para as mulheres, é ainda uma zona nebulosa, de atração e cautela. As relações de circulação e trânsito são altamente mediadas pelas relações de gênero e suas intersecções raciais e de classe. Entre nosso contexto colonial até o século XIX, há toda uma cultura urbana de encarceramento e cerceamento das mulheres brancas de classe elevada, e uma "licenciosidade" de deslocamento pela sobrevivência das mulheres integrantes das classes mais baixas, geralmente negras e mestiças, ou mesmo das populações rurais.

Para uma mulher burguesa e/ou nobre no Brasil colônia, mas também do Império, transitar e mediar questões comerciais, ou seja, vivenciar uma condição de sujeito público, era necessário ou adentrar à condição de viúva, ou habitar um complexo agrário das antigas Fazendas cafeeiras e de açúcar, onde os maridos e Senhores eram negociantes-viajantes, e as esposas e Sinhazinhas, eventuais administradoras da Casa-Grande[685] – do contrário restava a condição de objeto de barganha entre acordos político-econômicos, e sua consequente inserção na lógica familiar patriarcal. Mas essa mesma metodologia de interdição e contenção não era aplicada para as mulheres negras, ex-escravas, ou mesmo brancas pobres. Seu trânsito pelas ruas das cidades, para o comércio, é largamente descrito em narrativas de viajantes e brasilianistas, de Debret[686] a Maria Graham[687].

A possibilidade de "livre" circulação feminina pelas vias das cidades é um processo lento, recente, que vislumbra seus primeiros intentos nas décadas de 50, e expande-se ao longo dos 60 – e não é à toa que se torna tema de investigação das artistas jovens, vinculadas

---

[684] Vide Trizoli, Talita. Op cit, 2011, p. 98.

[685] SILVA, Maria Beatriz Nizza da. "Mulheres Brancas no Fim do Período Colonial". In: *Cadernos Pagu* (4) 1995: pp. 75-96

[686] TAUNAY, Francisco de E. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983, e LAGO, Pedro Corrêa; BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

[687] GRAHAM, Maria. *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green: J. Murray, 1824. Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/17461

as prerrogativas de vanguarda da época, de representação e investigação das multidões, do "popular".

Em Cybéle Varela (*1943) por exemplo, artista carioca natural de Petrópolis, mas radicada na Europa desde 1968, vemos nitidamente em sua produção de juventude esse tema da rua, do espaço público "ocupado" pelo feminino, em meio aos mitos de brasilidade e de enaltecimento da cultura do consumo.

Ex-aluna de Georgina de Albuquerque e Frank Schaeffer, Varela possui também formação pelos cursos-livres do MAM-RJ entre 1962 e 1966. Ali frequentou os ateliês e oficinas de Ivan Serpa, com quem desenvolve seu vocabulário mais marcante, de influência pop e conectado com os avanços figurativos-críticos em voga – mas vale ressaltar que foi o contato com Georgina e Frank em aulas particulares, que se sedimentou a prática da pintura na jovem artista.

Após uma boa recepção de seus trabalhos no circuito nacional de arte, com exposições em espaços significativos para a época como a Petite Galerie em 1967, a Galeria Goeldi em 1968, e anteriormente a 1ª e 2ª Bienal da Bahia respectivamente em 1966 e 1968, além das Bienais de São Paulo nos anos de 1967[688] e 1969, Varela obtêm uma bolsa de estudos pela Escola do Louvre no ano de 1968-69 e posteriormente em 1971-72, o que lhe possibilitou uma residência artística na *Cité Internationale des Arts* entre 1973 e 1974, sedimentando assim sua estadia permanente no continente europeu até o momento. Varela casa-se em 1973 com um jovem brasileiro do setor financeiro, a quem conheceu em Paris, e em 1978 nasce sua única filha, a historiadora da arte Ariane Varela Braga – logo em seguida, a família muda-se para Genebra devido o trabalho do genitor, tendo percursos de residência também pela Itália e Espanha, até o momento.

A questão da representação das espacialidades atravessa toda a obra de Varela, mas no recorte aqui efetuado, interessa-nos as telas da década de 1960, onde o protagonismo

---

[688] É na 9ª Bienal, apelidada de Bienal do Pop, que sucedem uma série de conflitos nos âmbitos políticos e estáticos, de depredação de obras à censura. No caso de Cybèle, uma de suas obras foi retirada da exibição acusada de antinacionalismo.
O governo militar deixou sua marca pela primeira vez em uma Bienal em sua nona edição. Uma pintura de Cybèle Varela foi considerada antinacionalista e retirada da Bienal antes que o presidente Costa e Silva pudesse vê-la. O jornalista Ferreira Neto fez um prostesto e acabou sendo preso.
"9ª Bienal de 22/9/1967 a 9/1/1968. Ditadura, arte pop e vandalismo marcam a nona edição". In: *Folha de São Paulo*, 22.set.1967.
A "Bienal da arte pop" foi inaugurada sob uma polêmica: a polícia federal, antes mesmo da abertura, retirou duas obras alegando que "feriam" as autoridades e a Constituição brasileira: a pintura O presente da carioca Cybèle Varela, por ser considerada antinacionalista – a obra foi destruída e a artista quase presa pelo DOPS –, e a série de Quissak Jr., Meditação sobre a Bandeira Nacional, que infringia as leis da época que proibiam o uso livre do símbolo nacional.
Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2326 Acessado em 24 de junho de 2017

de figuras femininas em meio ao espaço urbano e à turba das metrópoles, salienta as práticas de deslocamento, ocupação e negociação do espaço das ruas pelo feminino. Frederico Morais assevera tal aspecto:

> Cedo revelou sensibilidade muito apurada para temas ligados a paisagem urbana, os quais sempre tratou com inteligência, verve e sentido crítico. Com efeito, a jovem artista entende que a vida em sua essência mais íntima é imutável, a vida é, eternamente, uma só. O homem, porém, é instável e seu viver precário. O meio urbano com seus estímulos e pressões, agravam esta instabilidade, transformando continuamente o modo de vida, determinando a obsolescência de todos os valores. A metamorfose do homem no meio urbano, eis um dos temas mais constantes de sua arte – ou pelo menos o foi até recentemente. Os luminosos, as "zebras" e outros sinais urbanos e de trânsito são usados para dar ênfase às transformações. A sua narração rompe frequentemente com os limites virtuais da tela, salta de caixa em caixa (box-form), quando faz uso deste suporte. Em seus trabalhos mais recentes verifica-se ainda esta preocupação com uma narrativa bem movimentada, algo cinematográfico, como no seu 'Grand Prix', onde simultaneamente ações – uma espécie de simultaneismo ou neo-futurismo – alia-se aos efeitos de natureza ótica.[689]

A dicotomia estabelecida por Cybèle entre o urbano contemporâneo e o espaço natural utópico é precedido por observações pictóricas sobre o trânsito dos corpos na cidade capital carioca, tendo dedicação específica para as figuras femininas – algo que ocorria de modo inconsciente segundo a artista[690]. Comecemos com "Ipanema" de 1965. Nessa pintura de esmalte acrílico sobre madeira, técnica favorita da artista, vê-se o estabelecimento de uma maturidade formal já iniciada com "O Domingueiro" de 1965 e "Antonio das mortes" de 1962, em que o pop toma presença a partir do uso de cores saturadas e por métodos de representação com linhas objetivas[691].

"Ipanema" traz um corpo feminino branco com biquíni de bolinhas (talvez inspirado na música de Ronnie Cord[692]), chapéu e óculos em primeiro plano, que se repete e reverbera como no reflexo de um jogo de espelhos, e no fundo, o fragmento em sombra desse mesmo corpo no espaço idílico tropical. Se há nessa imagem conexões com as problemáticas abordadas em capítulos anteriores, como a sexualização do corpo feminino posto em exibição para o espectador, ou mesmo o indicativo de uma diluição da subjetividade via a repetição padronizada desses corpos em um vocabulário de fundamentação comercial, interessa aqui

---

[689] MORAIS, Frederico. "Exposição Individual na Galeria Goeldi – junho de 1968". In: *Cybèle Varela. Peintures 1960-1984.* Rio de Janeiro: Galeria Bonino. Lausanne: Galeria Focus, 1984, p. 20.

[690] Conversa por telefone com a autora em 10 de março de 2018.

[691] *Quando falamos de Cybèle Varela lembramos logo da vanguarda carioca dos anos de 1960, pois foi neste cenário que seu trabalho se tornou especialmente conhecido pelo público de arte. Ela se apresentava nas significativas exposições que tiveram lugar naquela época, com pinturas em diferentes suportes, tela ou madeira, com obras muitas vezes de grandes dimensões, verdadeiros painéis, usando tinta industrial e abordando temáticas urbanas de crítica social. Suas imagens reportavam às ilustrações publicitárias veiculadas pela cultura de massa, mas claro, com uma apropriação artística personalizada. Suas cores eram fortes, as imagens que construía eram cortadas com faixas de sombra, apresentavam-se " em flashes", fragmentadas, mas com uma dinâmica, onde o acaso é importante.*
REBOLLO, Lisbeth Gonçalves. "A trajetória plástica de Cybèle Varela". In: *Jornal da ABCA*. n° 29 - Ano XI - Dezembro de 2013.

[692] Ronnie Cord e seu pai, o maestro Hervé Cordovil. Biquíni de bolinha amarelinha, 1964.

justamente a referencialidade ao jogos de ilusão de ótica que sugestionam um movimento dessa mulher anônima e típica dos cenários praieiros urbanos, dentro do conjunto de trabalho da artista que insere tais sujeitos no fluxo de vida das ruas.

É interessante notar também nessa primeira imagem a citação aos concursos de Miss Brasil, um tema também trabalho por Gerchman em "Miss Brasil, 1965", e tão em voga no período, além de responsáveis pelo estabelecimento de um regime de corpos ideais inalcançáveis – algo reforçado pelo fato de que a vencedora no concurso daquele ano fora uma carioca da Guanabara, Maria Raquel de Andrade, e que teve sua imagem circulando por várias mídias na época.

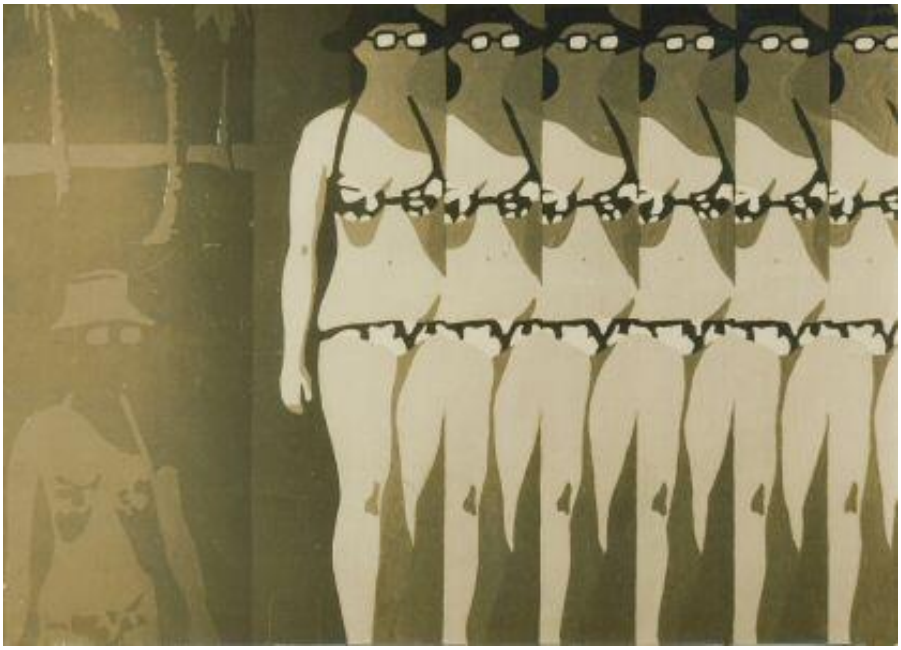


Fig. 268 – Cybele Varela. **Ipanema,** 1965

Fig. 269 – Fotografia das candidatas a Miss Brasil. Sandra, Berenice, Marilena, Maria Raquel, Rosemary, Solange, Ilce e Marilda. Foto: Manchete, 26 de junho de 1965.

Varela cedo se mostra interessada nessas figuras femininas em condição pública, mas não no que tange um caráter de tipos midiáticos e de agenciamento social, mas de

presença e uso do espaço público. "Na Praia" por exemplo, de 1966, vê-se novamente o uso da repetição dos corpos no cenário de lazer idealizado da praia, mas agora não em seriação. O que interessa a Varela nessa imagem é tanto a condição de júbilo feminino ao ar livre, entre uma composição de peça publicitária e o imaginário de contentamento infantil, se considerarmos o elemento dos balões coloridos. Mas já nessa tela Cybèle introduz sua estratégia de fragmentação do corpo feminino, que opera tanto no sentido de desarticulação dos sujeitos quanto de dilatação temporal das ações.

Fig. 270 – Cybèle Varela. **Na praia,** 1966

É interessante retomar aqui a discussão sobre as experiências de uso de um dos locais de lazer icônicos à cultura carioca, mas também um conhecido espaço de disputa: a praia e sua condição de relaxamento, socialização e exibição de corpos, onde flertes dividem espaços com a folga sobre as areias salgadas. Novamente com Risério, em uma síntese "perigosa" por certas generalizações, mas que abarca o espírito geral:

> Recapitulando, a praia brasileira começou como uma prática de grupos dominados numa sociedade escravista. Caminhamos do mar indígena para o mar mestiço. Para uma orla predominantemente mulata. Mas foi necessário um outro movimento para que esta praia se definisse tal como a conhecemos, já entrado o século XX. Isto é, como espaço lúdico coletivo, frequentado pelo conjunto da sociedade, ainda que com as diversas classes e grupos sociais guardando distância e distinções entre si – nenhuma praia, no espaço das cidades brasileiras, é realmente igualitária.[693]

É na praia então que se sucede um "estado de exceção" para a exibição de corpos femininos em público, sem a mediação de roupas ou concursos de beleza. O território da orla adquire então uma aura de liberdade sexual, de difícil instalação em outros territórios – o que

[693] RISÉRIO, Antonio. Op Cit, pp. 261-262.

inclui situações de flerte e de assédio, como indica F. Coelho e reportagem cinematográfica na década de 60, sobre a praia de Copacabana*:"*os rapazes costumavam se aproveitar das ondas, para tirar suas casquinhas"...(sic) " mas agora tem uma polícia aquática que estraga tudo! *"*[694]

Varela "joga" com esse limiar tênue entre paquera e assédio[695] também em alguns trabalhos. Vejam-se aqui as duas telas que dividem o título "Um passeio feliz", sendo a primeira de 1969 e a segunda de 1970, já pertencentes a seu período na França. Nelas, duas imagens são sobrepostas em uma estrutura de madeira inspirada no popular jogo infantil "Racha a Cuca", que consiste em um quebra-cabeça de peças quadradas onde a movimentação dos pequenos quadrados depende de um único vão que deve ser deslocado a fim de se estabelecer a sequência numéricas deseja ou constituir a imagem do jogo.

A manipulação lúdica dos quadrados de madeira pintada nesses trabalhos de Varela, revela justamente a fragilidade dos contatos e contratos sexuais. Ora essas imagens trazem "casais" em condição de trocas públicas de afeto, portanto não sexualmente explicitas, e que com a articulação das peças, transmuta-se a cena em uma "afronta" aos ditos bons-costumes e à integridade feminina no espaço pública, com o arregaçamento de calças masculinas, ora vemos uma cena de cortejo não correspondido, onde uma mulher de biquíni corre e um homem de terno toca um violão em direção à ela, e que na manipulação das peças, a cena resvala em uma abordagem abrupta, de estiramento do braço masculina em frente a figura da corredora, quando a mulher parece não sinalizar interesse e acesso.

---

[694] COELHO, F. NUNES, Cesar. *A cidade de Copacabana*. In: *Revista da Tela n. 76*. Produções Cesar Nunes, década de 1960, Rio de Janeiro. 2:40 minuto.

[695] *...a discussão sobre o assédio sexual aparece na segunda metade da década de 1970 com a professora de direito Catharine MacKinnon7 , que propôs pela primeira vez, em 1979, a criminalização do assédio sexual dentro de uma perspectiva jurídica. A ideia era punir pessoas que usassem a posição superior na hierarquia de uma empresa para conseguir favores sexuais. Ao estabelecer uma teoria que relacionava comportamentos sexuais e discriminação sexual, ou de gênero, MacKinnon enfatizava que o assédio sexual ocorria como expressão do status desigual de homens e mulheres.*
SANTOS, Simone Alves. Assédio Sexual nos Espaços Públicos: Reflexões Históricas e Feministas in: história, histórias. Brasília, vol. 3, n. 6, 2015, p.29.

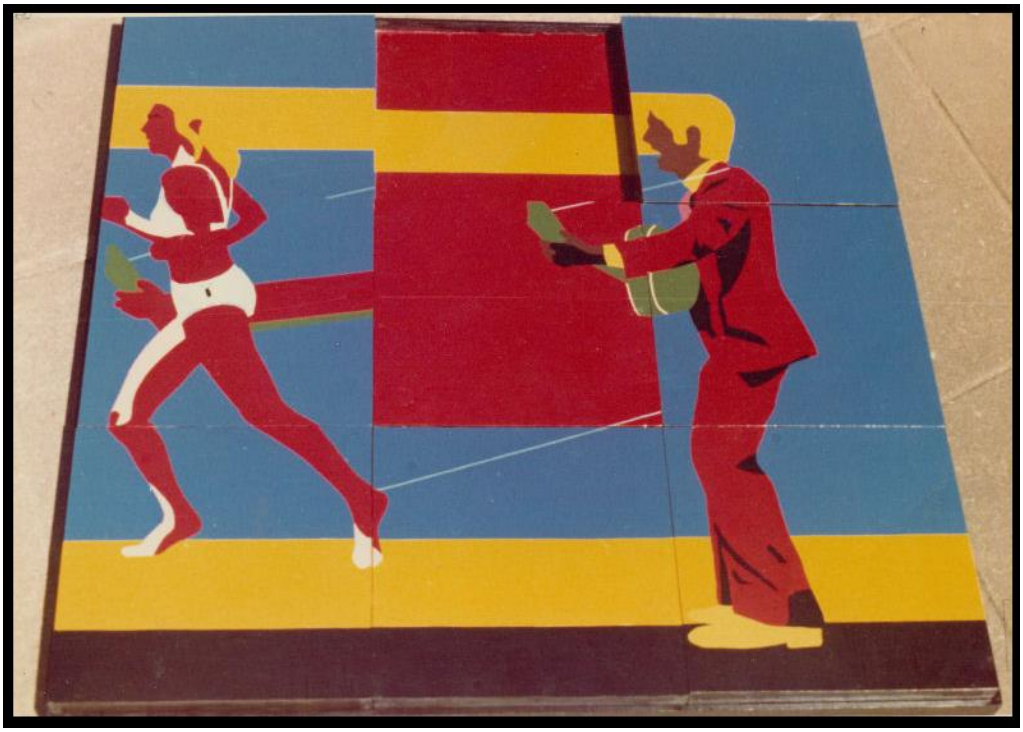


Fig. 271 – Cybèle Varela. **Um passeio feliz 1**, 1969

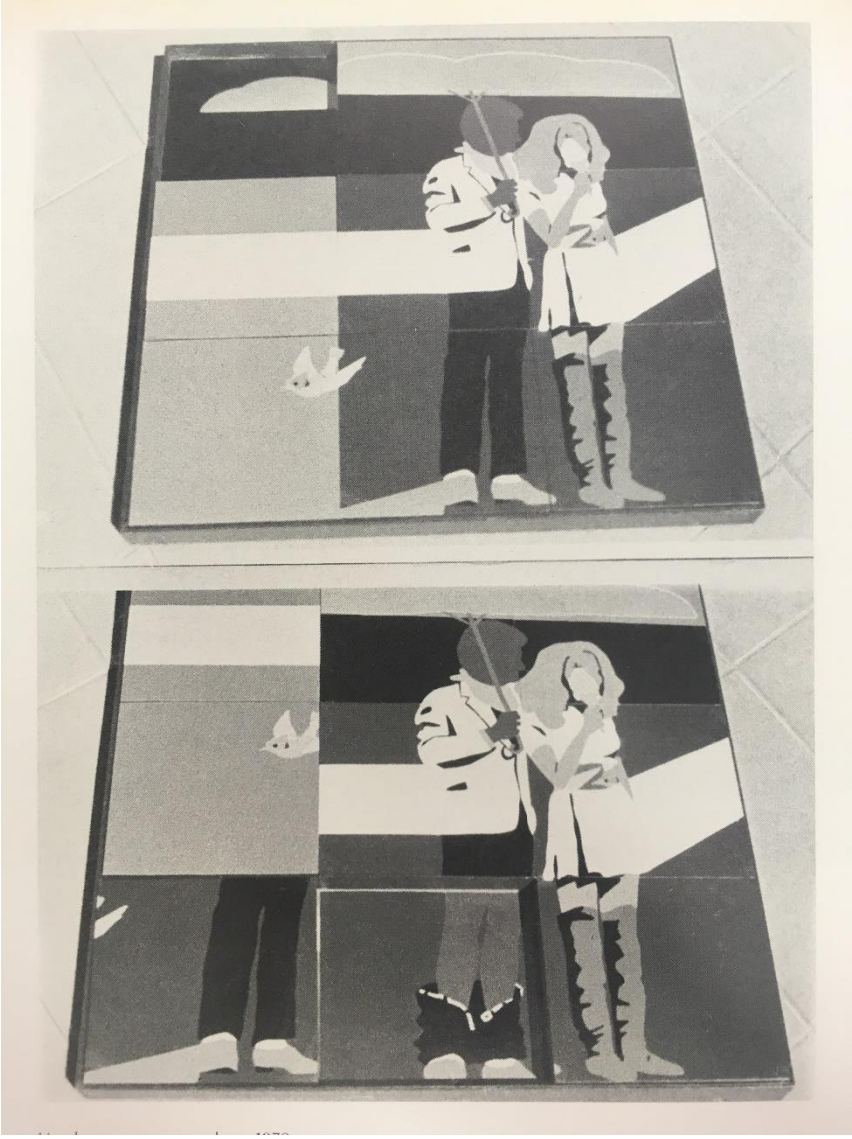


Fig. 272 – Cybèle Varela. **Um passeio feliz 2**, 1969

Essa temática da paquera urbana, das tentativas e acesso e contato sexual, é objeto de escrutínio de Varela ao longo do ano de 1969. As telas trazem justamente a instauração de ares idílicos tropicais, de férias devaneantes coloridas e alegres, como em "O Encontro", "O Bolo" e "O Papagaio", num misto de elaboração dos estereótipos de exotismo dos trópicos com saudosismo do calor do beira-mar carioca – aproximando-se assim de peças como "Le Perroquet" de Aveline Axell em 1971, mas também "Le Fruit" de 1972.

Fig. 273 – Aveline Axell. **Le Perroque**, 1971 e Fig. 274 – **Le Fruit**, 1972

Mas façamos atenção às figuras presentes nos cenários geometrizado em tons pastéis e com flora e fauna tropical: existem nessas telas uma miscelânea de representação da mitologia da "democracia racial", incrementada pela outra narrativa mitológica da "democracia da areia".

Se em "O Papagaio", vê-se a cena de um casal sobre uma lambreta em segundo plano, com um transeunte de terno que parece flertar com a moça na garupa, todos atravessados por blocos de cores saturadas, mas adocicadas, além de uma estamparia de flores e do pássaro que dá título à tela, é importante notar a escolha da cor da pele da moça na imagem, que se num primeiro momento pode indicar a "moda do bronze" nas praias cariocas, adquire um outro índice de acesso quando confrontado com as outras duas telas.

Fig. 275 – Cyèle Varela. **O papagaio,** 1969

Ocorre em "O bolo" e "O Encontro", entre flertes e passantes com indumentária de praia e itens festivos, a inserção de figuras femininas de cor negra também em condição de lazer, algo pouco realizado no período. Nas duas telas, a artista parece ter utilizado o mesmo referencial imagético para os jogos compositivos: uma mulher pavoneada de costas, de indicativo racial branco e com roupas floridas, e uma mulher negra com ares joviais, em que com uma mão segura uma sombrinha clara e feminina, a outra mão está pousada na cintura, complementando a pose com pernas cruzadas e a roupa de sugestionalidade colegial.

Fig. 276 – Cybèle Varela**. O encontro**, 1969

Fig. 277 – Cybèle Varela**. O bolo,** 1969

Nessas imagens, as figuras masculinas são as variantes: ora como garçons que trazem um bolo, ora como sujeitos perscrutadores do corpo feminino que se contorcem com a passagem dos corpos – mas é nas figuras femininas que vemos a instalação de uma tentativa de multiplicidade de tipos e mesmo de autoconfiança nos percursos e uso dos espaços.

Pode-se verificar isso já nas telas anteriores, do ano de 1967, onde o trânsito dos corpos femininos na urbe implica a fusão das subjetividades em coletivos de ordenação do sexo biológico.

Das mais marcantes, o tríptico "De tudo aquilo que poderia ter sido e que não foi", é o que sintetiza uma série de atravessamentos da subjetivação feminina no espaço urbano. Nas três telas de fundo vermelho geometrizado, cor que potencializa não apenas a condição de risco e intensidade das ruas, em chave de alerta, mas aproxima-se também da passionalidade e carnalidade das existências, vemos o trânsito de mulheres, brancas, onde há o embaralhamento das existências a partir do cruzamento de percursos e a sobreposição dos corpos a partir da fragmentação realizada pelas listras.

Ali, duas mulheres com cabelos longos e soltos, uma loira e outra morena, com sapatilhas coloridas e minissaias pretas, cruzam com as figuras de duas freiras franciscanas em seus trajes típicos e modestos. Tal encontro parece suspender as condições temporais e física, já que no trânsito por entre as faixas brancas sinalização, tais corpos são fragmentados e cortados, para se sobreporem e misturarem-se em sua materialidade, estabelecendo aí epílogo fabuloso dos processos de subjetivação feminina na urbe, onde a mera presença e percurso pelas vias ocasiona em modificações das existências e sua interioridade.

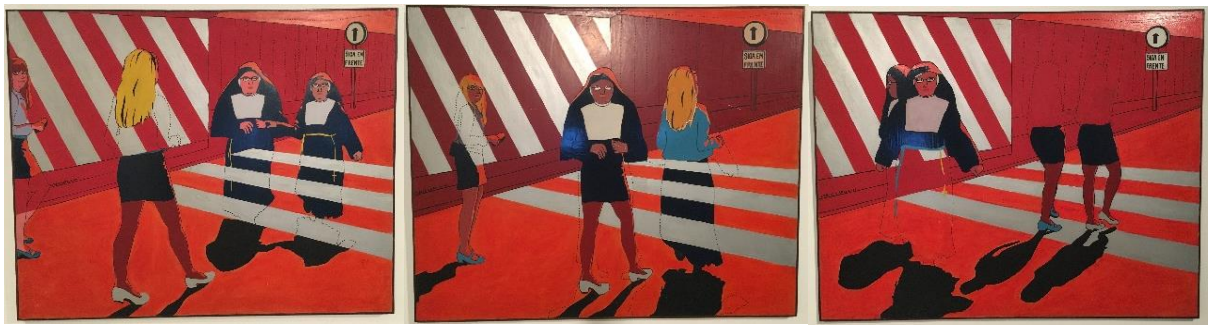


Fig. 278 – Cybèle Varela**. De tudo aquilo que poderia ter sido e que não foi**, 1967

Fig. 279 – Cybèle Varela**. Cinco moças passeando,** 1967

Já em "Cinco moças passeando", ocorre uma tomada feminina da paisagem urbana. As cinco figuras de mulheres brancas, de mãos dadas e com o sol nas costas, direcionam-se para o meio da via, sorridentes e afrontosas às sinalizações de trânsito que intencionam comandar os percursos dos corpos. Nessa tela, é válido pensar como referência imagética a icônica foto das atrizes em passeata contra a ditadura em 1968, carregando cartazes do cartunista Ziraldo, como exemplo da possibilidade de conjunção feminina em tempos de crise e risco.

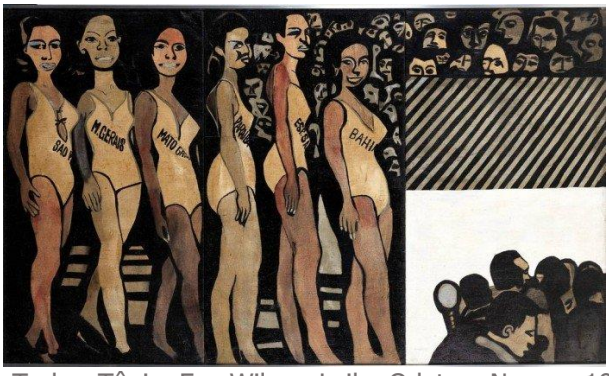


Fig. 280 – Fotografia da passeata dos 100 mil, com Eva Tudor, Tônia, Eva Wilma, Leila, Odete e Norma, 1968, e Fig. 281 – Rubens Gerchman. Miss Brasil, 1965

Nesses trabalhos, Varela elabora cenários e relações entre as figuras femininas que remetem a uma condição de sororidade, relações de amizade e apoio, mas também de satisfação e desembaraço em meio à multidão urbana. A rua então transmuta-se em um espaço de cruzamento de sujeitos e subjetividades femininas, de encontros amorosos mediados e interceptados por problemáticas sociais e raciais, mas também em lugar de exibição, de experienciação e superação, como uma passarela pública para o desfile feminino ou como território de combate do cotidiano.

Essa mesma temática de deslocamento feminino pela cidade é trabalhada pela artista de origem argentina Tereza Nazar, mas nesse caso com representações de contenção e cuidado das mulheres no âmbito público, principalmente nos transportes coletivos.

Com uma produção mais preponderante nas investigações de representação erótica dos corpos femininos e de uso de materiais industriais e cotidianos para a elaboração de seus auto-relevos, Nazar exercita em alguns trabalhos a representação de apontamentos do lugar social da mulher em espaços de partilha pública. Zanini comenta sobre o elemento feminino-feminista na produção de Nazar:

> A pesquisa da figuração comporta estudadas reduções a sínteses, segmentação dos corpos, definições precisas, mas também enigmatismos, engenhosidades dinâmicas de posturas contrapostas, conjugações em que o espírito de abstração das formas é uma constante na organicidade da composição. Cremos descobrir em seus cenários, geralmente conturbados, uma presença significativa de razões femininas, sócio-culturalmente e psicologicamente questão entre as maiores de um período de luta por emancipações. Essa presença emerge em rostos irônicos e caricaturais, no contexto de uma dura visão da realidade.
> A contribuição de Teresa permanece. [696]

Se em algumas telas de Nazar com corpos femininos há a sugestionabilidade das figuras arquetípicas das "mulheres públicas", interessa-nos nesse capítulo justamente o cruzamento entre seu interesse pela mercantilização desses corpos, com os investimentos de

[696] ZANINI, Walter. "Sobre Teresa Nazar". Op cit, 2005, p. 14

captura dos sujeitos em trânsito pelas cidades em veículos públicos, como bondes e ônibus – algo já executado em 1966 com "O bonde", mas sem a especifidade dos tipos femininos.

Na tela "O ônibus" de 1975, a construção das figuras e demais itens da composição ocorre pelo acúmulo, sobreposição e aglutinação de materiais com volumetria, texturas, brilho e densidades heterogêneas, não tradicionalmente vinculados ao universo das Belas Artes. São tecidos que constituem os corpos dos passageiros, pedaços de alumínio que fazem as vezes da estrutura do veículo, além de pedaços de PVC, gesso, sisal, couro e resina de poliéster que dão forma à cena no interior do veículo. Canton comenta:

> *Ônibus*, uma obra de 1975*, é feita com retalhos de tecidos e couro e folhas finas de metal plissado, cobrindo roupas, bancos, bolsas e adereços dos passageiros retratados. Dentro do repertório das vestimentas, exibido por uma mulher de pé, está ainda um segmento do tecido estampado pela artista para um projeto da Rhodia. Nos anos 1967, 1968 e 1969, junto com artistas como Vlavianos, Cacuporé Torres, Samico, Manabu Mabe, Alfredo Volpi, Nelson Leirner, Donato Ferrari, Tomie Ohtake, entre outros, a artista desenvolveu uma série de estampas exclusivas para modelos de roupas inéditas. [697]

O que chama a atenção nessa tela, na perspectiva de leitura aqui empreendida é a gestualidade dos corpos femininos ali representados. Enquanto as mulheres de Varela rejubilam-se em seu trajeto pela cidade carioca, com o cenário tropical, colorido e luminoso, as mulheres paulistas de Nazar, aos moldes dos camponeses de Daumier em "Carruagem de Terceira Classe" de 1862, estão contidas, discretas, de pernas fechadas, mãos sobrepostas em tensão, costas enrijecidas, sinalizando assim uma possível condição de apreensão e medo nesse deslocamento em veículo comunitário, algo bastante comum da experiência feminina em relação às práticas de assédio e abuso sexual no espaço público:

> Compared to men, women have more concerns about their ability to freely use public transportation modes like buses, metros, and railways as well as physical premises like bus stations. In addition, more women relative to men feel safety concerns as well as likelihood of victimization in other public spaces like streets and parks, bus stops, and metro stations. This lack of trust in public spaces and public infrastructure raises issues of discrimination, spatial exclusion, and fear of victimization for women, which raises questions of human rights and civil society. [698]

As pesquisadoras criminalistas Madan e Nalla, apesar de dissertarem sobre a contingência indiana no trecho acima, sintetizam a condição disseminada de receio e ameaça de assédio no transporte público, algo que no contexto brasileiro pode ser corroborado pelas inúmeras campanhas de conscientização e incentivo à denúncia ao longo de anos.[699]

---

[697] CANTON, Katia. "A arte de Teresa". In: op cit, 2005, p. 44.

[698] Manish Madan and Mahesh K. Nalla. Sexual Harassment in Public Spaces: Examining Gender Differences in Perceived Seriousness and Victimization. International Criminal Justice Review 2016, Vol. 26(2), p.93.

[699] Em dados mais recentes, há as reportagens de:
ROSA, Ana Beatriz. *Como um caso de assédio sexual no transporte público expôs como a Lei trata as mulheres.* Disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/2017/09/01/como-um-caso-de-assedio-sexual-no-transporte-publico-expos-como-a-lei-trata-as-mulheres_a_23193721/ e GONÇALVES, Juliana. Assédio no Transporte Público: um Problema Antigo que Ninguém Resolve. Disponível em: https://theintercept.com/2017/09/04/assedio-no-transporte-publico-um-problema-antigo-que-ninguem-resolve/

Relações de violência à parte, é possível estabelecer um paralelo entre as produções de Varela e Nazar não apenas pelos modos de representação das experiências femininas no território urbano, mas também pelas diferenças de vivência em cidades tão díspares, no caso Rio de Janeiro e São Paulo, ambas de importância estratégica no cenário cultural, econômico e político do país.

Fig. 282 – Tereza Nazar. **O ônibus,** 1975

Além da utilização do transporte público como temática de representação do cotidiano, existe em Nazar a construção sarcástica de outro local semi-público de uso comum do feminino, o Salão de Beleza (ou de Cabeleireiro). Tal localidade, a partir do pós-guerra, tornou-se uma verdadeira fábrica de adequação e cuidado dos corpos femininos dentro de parâmetros específicos (e difíceis) de beleza[700]. A profissão antes restrita às Cortes[701],

---

[700] *O mito da beleza, em sua forma atual, ganhou terreno após as convulsões sociais da industrialização, quando foi destruída a unidade de trabalho da família e a urbanização e o incipiente sistema fabril exigiam o que os técnicos em ciências da época chamaram "esfera isolada" de domesticidade, que sustentava a nova categoria do " 'ganha-pão", aquele que saía de casa para o local de trabalho todos os dias. Houve uma expansão da classe média, um progresso no estilo de vida e nos índices de alfabetização, uma redução no tamanho das famílias. Surgiu uma nova classe de mulheres alfabetizadas e ociosas. Da submissão dessas mulheres à domesticidade forçada, dependia a evolução do capitalismo industrial. A maioria das nossas hipóteses sobre a forma pela qual as mulheres sempre pensaram na "beleza" remonta no máximo a 1830, quando se consolidou o culto à domesticidade e inventou-se o código da beleza.*
WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Tradução de Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 18.

[701] *Os cabeleireiros reivindicam uma «arte liberal», faculdade reservada quase ao «génio », completamente diferente da «arte mecânica», mais rotineira, à qual pretendem acantonar os peruqueiros e as suas «práticas puramente manuais ». Pouco importam as categorias, como é evidente - os cabeleireiros ganharam, uns anos mais tarde -, Luís XVI concede 600 alvarás de cabeleireiro, em 1777. O recuo das perucas, no fim do século XVIII, favorece esse sucesso, sem dúvida, mas o tema duma «arte de pentear» impôs-se: tanto mais conseguido*

responsável pelos cuidados estéticos e exibicionistas dos nobres, adentra ao modelo fordista de produção, entre um discurso de democratização da beleza[702] até um cuidado de si (não em chave foucaultiana mas sim de cosmética[703]). Vigarello retoma os primórdios da constituição do local e do modelo de cuidado do feminino nos seguintes trechos de seu estudo cultural sobre a beleza:

> No princípio do século XX nasce, enfim, uma instituição inédita, confirmando essa perspectiva mais unificada do embelezamento: o instituto dos «cuidados de beleza». O modelo ainda é embrionário, raríssimo até, mas sugere uma profissão, criando uma expressão, os «cuidados de beleza», e um estabelecimento, o «instituto de beleza»; salões inventados para oferecer «consultas», efectuar «tratamentos», «corrigir as imperfeições do corpo e do rosto »...
> Desde logo se desenha uma profissão, reputada de se encarregar da beleza no seu conjunto: a de «esteticista», então ausente dos dicionários no início do século, mas de que os institutos esboçam a função. Juntam-se a ela profissões mais especializadas, como a de manicura, à qual Girardot consagra um primeiro tratado, em 1916. Criou-se um mercado bastante grande para que nasçam profissões. Embrionário, na organização, é certo, mas notável nas invenções: um ramo ainda mal designado da cirurgia pretende mesmo, no princípio do século XX, «remediar as fealdades e as deformidades » [704]

Assim, na tela de 1966 que leva o nome da localidade comercial de embelezamento feminino, produzida em concomitância à uma série de representações das figuras dos heroicas dos astronautas, Nazar estabelece um paralelo irônico das funções sociais dos gêneros no imaginário da década de 60.

---

quanto valoriza diferentemente cada pessoa e cada feição. O que afirmam, ainda mais vigorosamente, as «cabeleireiras, barreteiras e adornadoras» de Ruão, lembrando o seu antigo estatuto, reclamando, em 1773, um reconhecimento feminino da profissão contra o reconhecimento apenas masculino, garantido que o «seu sexo [possui] um tacto mais seguro para os pormenores do ajustamento, uma inteligência mais arguta para a invenção e o arranjo dos acessórios que o compõem, um gesto mais requintado para os adornos que fazem sobressair a beleza sem cair no ar afectado ».Novas celebridades incarnam estes «aprestadores de graças capilarés » valorizando o génio do penteado: Frison, Dagé, Legros, Larceneur, sobretudo Léonard, distinguido por Maria Antonieta antes de seguir os seus clientes na emigração, autor de memórias exaltando o seu ofício . O penteado tornou-se realmente «arranjo»: convergência entre o «aspecto do rosto » e o artifício dos cabelos.
VIGARELLO, Georges. *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 129.

[702] *Outras tantas mudanças associadas à democratização, há que o dizer: igualdade acrescida nas referências e comportamentos. Outras tantas mudanças associadas também ao consumo: aumento indefinido de coisas e bens, liturgia dos usos, dos ambientes, das engenhocas. Os velhos obstáculos ao embelezamento cederam, em definitivo: o das pertenças sociais, das idades, dos géneros, dos produtos, das difusões e até o dos imaginários, transformando a beleza de hoje em dever obrigatório, disperso, expectativa sempre mais reduzida a migalhas. Até à retórica reputada de vencer «todos» os leitores. «A mulher RoC é também você ». Até ao artifício sobrepondo-se definitivamente à natureza, a beleza tornando-se sempre menos um dado e sempre mais um labor, sempre menos um destino e sempre mais um projecto, uma manifestação com fama de se expandir e de se fabricar.*
Idem, p. 102

[703] *A essa diversificação dos cuidados e do olhar sobre a sua pessoa, que continua a ser distintiva, rara mesmo, junta-se um aumento dos aprestos de beleza socialmente mais expandido no fim do século XIX. A industrialização transformou a oferta. Bastam os quantitativos da perfumaria para o confirmar, passando as vendas de 12 milhões de francos, em 1836, para 26 milhões, em 1866, e 19 milhões, em 1900. Instituiu-se um grande «mercado da beleza». O que amplia sempre mais o tema do artifício, banalizando, com o fim do século, a imagem duma beleza construída, sempre menos definível se se sair do mundo da moda e das convenções*.
Idem, p. 203.

[704] Idem, pp. 208 e 209.

Astronautas nesse período em especifico, além de cientistas, eram acima de tudo figuras enaltecidas por seu princípio de aventura, exploradores modernos de outros mundos, que alimentavam o modelo de masculinidade[705] em vigência, de homens voltados para a conquista, peripécias e desbravamentos de novos territórios, como cowboys modernos munidos de *gadegts* ultra tecnológicos.[706]

Fig. 282 e fig. 283 – Tereza Nazar. **S/Título (Serie Astronauta**), 1966

[705] Connell, ao dissertar sobre a constituição histórico-conceitual da masculinidade, aponta tanto seu caráter mutável e condicional, quanto suas variantes ao longo dos tempos.
The changed conditions of everyday life made a more thoroughgoing individualism possible. In combination with the 'first industrial revolution' and the accumulation of wealth from trade, slaving and colonies, a calculative rationality began to permeate urban culture… the entrepreneurial culture and workplaces of commercial capitalism institutionalized a for of masculinity, creating and legitimating new forms of gendered work and power in the counting-house, the warehouse and the exchange.
No entanto, vale pontuar a seguinte ponderação de Connell:
Masculinity and feminity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and a cultural opposition. This holds regardless of the changing content of the demarcation in different societies and periods of history. Masculinity as an object of knowledge is always masculinity-in-relation.
CONNELL, Raewyn. Masculinities. Berkeley: University of California, 2005, pp. 188 e 43-44

[706] *The history of space exploration is largely predicated on just such a sense of continuity: a product of the linear progression of modern rationality, expressive of the will of modern Western "man". The astronaut, in turn, symbolizes the self-governing subject at the center of the story of human progression. "His" experience is the experience of our "idealized" selves, the expression and symbol of humanity's rational civilization, with "his" history as the underlying structure sanctioning "knowledge" and "truth". In relaying the "history" of space exploration media texts are the primary documents. These texts reinforce historical continuity by defining the astronaut through familiar markers-patriotism, family, democracy, capitalism, technology and religion. The interconnected, intertextual dynamics of such markers create what I define as a "symbolic repertoire", a blueprint which naturalizes the parameters of the astronaut's social construction.*
LLINARES, DARIO. The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 08.

O ridículo ali orquestrado por Nazar se dá na comparação de agenciamento entre os gêneros, que corrobora o embrutecimento do feminino via a lógica da Mística Feminina. As mulheres na tela, supostamente de classe média e frequentadoras assíduas do ambiente dos salões e outros espaços de embelezamento e cosmética, reúnem-se como uma matilha feminina sobre os secadores de cabelo profissionais (quase em escala industrial). Nessa imagem, as cabeças dispostas em um semi-círculo, com *bobs*, e demais objetos de uso capilar, conectam-se entre si via grandes capacetes metálicos e tubulações direcionadas para um ponto comum – talvez o distribuidor geral do vento motorizado – enquanto fazem caretas variadas que potencializam seu aspecto grotesco – e enquanto isso, nas representações de astronautas, vemos a conjunção de símbolos referentes ás viagens e aventuras espaciais, onde os desbravadores devidamente vestidos e ornamentados com suas roupas-cápsulas, executam tarefas ou posam bravamente em foguetes e naves metálicas.

Mas talvez o trabalho que seja dos mais representativos sobre o exercício e desejo feminino de deslocamento pelo espaço das cidades sejam os vídeos experimentais de Anna Bella Geiger "Passagens I" e "Passagens II" ambos de 1974. Executados em tomadas únicas, já que o aparelho Portapack de Azulay não permitia intervenções imediatas nos cortes de filmagem, exigindo uma mesa de montagem de vídeo para tanto, algo que era economicamente inacessível à época, juntamente à burocratização de acesso devido ao regime da Ditadura Militar, vemos nessas imagens em P&B, granuladas e com interferência, o corpo de Geiger deslocar-se intermitentemente por escadarias públicas e ambientes privados.

O movimento de Geiger de subir, descer e cruzar as escadas, sob um enquadramento que prioriza a ação de suas pernas, indicia não apenas a influência dos intentos da *body art* já em voga na contingência brasileira, resultado do contato da artistas com algumas publicações estrangeiras obtidas pelas viagens de trabalho e lazer juntamente ao marido Pedro, mas estabelece também as dificuldades de acesso aos locais e as possibilidades de mudança sobre um regime ditatorial, sob o signo intensificador de seu gênero feminino, afinal os usos dos espaços estão sob o jugo das interseções de gênero, classe e raça.

Fig. 284 – Anna Bella Geiger. **Passagens I** e Fig. 285 – **Passagens II**, ambos de 1974

Há uma inquietude na locomoção dessa mulher sempre de costas para o espectador, com saia escura mediana, camisa, cabelos soltos sobre os ombros e sapato de salto alto e largo, que não cessa no seu ir-e-vir, no avançar adiante, e seja ao ar-livre, seja no ambiente privado e burguês das residências, com degraus de mármore e piso marchetado de madeira e de pastilhas – ela manifesta o desejo de mudança, de dinamismo da vida feminina, do mesmo modo que artista paraguaia Margarita Morselli em seu vídeo de 1984, em que seu "Auto-retrato" é elaborado justamente pelo movimento da artista em subir e descer uma escadaria.

Na produção das artistas até aqui analisadas foi possível verificar as estratégias, metodologias e percursos formais e conceituais de enfrentamento e representação das relações do feminino com o âmbito público e privado. No entanto, existe um outro espaço de atuação, que na polaridade casa-rua ocupa um limbo, muito caro à produção artística de fundamentação moderna, e que fora escassamente abordado pelas artistas dessa pesquisa: o ateliê como espaço profissional de trabalho, e que geralmente está atrelado ao espaço doméstico.

A dificuldade de estabelecimento de um lugar específico para o exercício e atuação artística tem sido uma das problemáticas das trajetórias de mulheres artistas, e tema de debruçamento da historiografia feminista, juntamente às interdições de formação nos centros de ensino e a baixa circulação das obras em exposições, salões e feiras de arte.

Recordemos primeiramente aqui a conferência-ensaio já icônica de Virginia Woolf "Um Teto Todo Seu", de 1929, onde convidada a discorrer sobre a presença e atuação das mulheres como autoras, a escritora britânica opta por uma prosa em fluxo quase subjetivo em duas partes, que guia o leitor de um passeio interditado à biblioteca do campus universitário[707], digressões sobre o cotidiano londrino, os acontecimentos políticos, econômicos e militares, encontros fortuitos e previstos entre seus pares, para desaguar na constatação de impossibilidade de agenciamento das mulheres em assuntos públicos, restando-lhes o espaço privado da casa, já devidamente esquadrinhado para os modelos de feminilidade vitoriana – a menos que, segundo Woolf, haja uma mudança estrutural na circulação de renda e de corpos[708]. Tal percurso argumentativo estabelecido pela escritora, fundamentado a partir de conversas e visitas de estudo a bibliotecas com acesso livre às mulheres, são intentos para corroborar uma das sentenças iniciais de conclusão do problema mulheres-ficção:

> Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção[709].

A constatação de Woolf das limitações da sedimentação de uma carreira profissional feminina é concomitante aos estudos de concentração de renda de Silvia Federici, onde a partir do levantamento de documentação histórica referente à instituição de estruturas laborais em processo de dissociação com o modelo feudal, foi possível constatar a articulação política de cerceamento e controle das atividades femininas de trabalho, instaurando e sedimentando nesse processo a gratuidade das atividades domésticas desse gênero sob a lógica do mito da maternidade. Federici confirmar que:

> ...um importante fator na desvalorização do trabalho feminino foi a campanha levada a cabo por artesãos, a partir do final do século XV, com o propósito de excluir as trabalhadoras de suas oficinas, supostamente para protegerem-se dos ataques dos comerciantes capitalistas que empregavam

---

[707] *Foi assim que me vi caminhando com extrema rapidez por um gramado. Imediatamente, um vulto de homem ergueu-se para interceptar-me. Nem percebi, a princípio, que os gestos daquela pessoa de aparência curiosa, de fraque e camisa engomada, eram a mim dirigidos. Seu rosto revelava horror e indignação. O instinto, mais que a razão, veio em meu auxílio: ele era um Bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; a trilha era lá. Somente os Fellows e os Estudantes têm permissão de estar aqui; meu lugar é no cascalho*.
WOOLF, Virginia. Um Teto Todo Seu. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Nova Fronteira, 2004, p. 10.

[708] *Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século — e estou falando na vida comum que é a vida real, e não nas vidinhas à parte que vivemos individualmente — e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores, ou o que quer que seja, como são; se olharmos mais além do espectro de Milton, pois nenhum ser humano deve tapar o horizonte; se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta freqüência deitou por terra.*
Idem, p 138.

[709] Idem, p. 08

> mulheres a preços menores. Os esforços dos artesãos deixaram um abundante rastro de provas. Tanto na Itália, quanto na França e na Alemanha, os oficiais artesãos solicitaram às autoridades que não permitissem que as mulheres competissem com eles, proibindo-as entre seus quadros, fizeram greve quando a proibição não foi levada em consideração, e, inclusive, negando-se a trabalhar com homens que trabalhavam com mulheres. Aparentemente, os artesãos estavam interessados também em limitar as mulheres ao trabalho doméstico, já que, dadas as suas dificuldades econômicas, "a prudente administração da casa por parte de uma mulher" estava se tornando para eles uma condição indispensável para evitar a bancarrota e manter uma oficina independente.[710]

Nesse ínterim, pensar os modos de representação do local de trabalho das artistas é indiciar seu próprio modo de ver sua profissão e seu papel social. No caso das artistas integrantes desse capítulo, as poucas peças e imagens dessa temática oscilam entre uma abordagem crítico-política ao sistema das artes, e uma retomada romântica do *métier* artístico. Kirstin Ringelberg comenta que:

> In fact, as the studio, like the academy, was becoming more accessible to women, it is surprising that studios did not become space for women represent. A woman painter´s studio was as much a harbinger of the modern era as a painting or photographed a room full of female art students studying a nude model.[711]

A autora argumenta em seus estudos sobre a representação do espaço de trabalho de artistas mulheres impressionistas em solo americano, que apesar da predominância das oficinas artísticas como tema de investigação corrente na modernidade, a ausência de representações do espaço do ateliê por parte das artistas mulheres do XIX se dá não tanto pelo caráter de perambulação do operativo impressionista ao ar livre, já que eram poucas as artistas nessa função, mas sim por um desejo de isolamento para a reflexão laboral nos estúdios, como um espaço de refúgio dos atravessamentos da vida doméstica[712].

Vejamos alguns trabalhos no caso brasileiro que são correlatos à essa dualidade, começando primeiramente pelas estratégias de negação irônica ao espaço doméstico de trabalho, e seguindo para a captação do cotidiano do ateliê.

A série de fotomontagens "Arte e Decoração" de Anna Bella Geiger, executada no ano de 1975, é um dos parcos exemplos da metaforização dessa temática na geração de vanguarda brasileira do período ditatorial. Integrante das práticas de investigação da artista com novas mídias, como vídeo, fotografia e xerox, as imagens articuladas por Geiger põem em jogo, via o aspecto brincalhão da proposta, os modos e possibilidades de inserção da figura dos artistas "marginais" em locais de prestígio e abundância financeira[713] – nesse sentido, há

---

[710] FEDERICI, Silvia. Op cit, p. 172-173.
[711] RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. New York: Routledge, 2016, p. 99-100.
[712] Idem, p. 100.
[713] *Já em 1973, seu trabalho orientou-se para uma investigação sobre a função e a natureza da obra de arte, investigação essencial para o desenvolvimento da produção de muitos artistas nesse período, mas que no Brasil colocou problemas de difícil solução. É que entre a crítica de uma questão como a brasilidade, carregada de conotações ideológicas tradicionais, e sua organização como trabalho de arte havia sempre o risco de não*

uma evidente conexão dessa série com as fotomontagens de Geiger "Diário de um artista", já que ambos empregam como estratégia a infiltração da figura recortada de Geiger em imagens de larga circulação no meio, que atestam os diferentes graus e espectros de circulação do sistema das artes – procedimento esse similar ao de Mary Beth Edelson em obras como "The last suuper" e "Death of Patriarchy/AIR Anatomy Lesson", onde a artista americana reconfigura imagens icônica da história da arte com protagonismo masculino, inserido a si e suas colegas artistas mulheres da primeira galeria feminista de Nova York, A.I.R, evidenciando assim um desejo de reconstrução das narrativas históricas. Jaremthuck comenta sobre as séries de colagem de Geiger:

> Assim, estas séries contribuem para a desnaturalização dos papéis de gênero fixados pela cultura porque tornam visíveis as manipulações e o caráter fictício das imagens. Da mesma forma, no conjunto de trabalhos "Artes e Decoração...", o espaço de ação e educação destinado à mulher artista é ironizado. Tradicionalmente associado à casa, ao conforto, à tranquilidade e à segurança, ao ilimitado e hermético, a representação da identidade feminina prende-se a estes espaços de forma postiça e paródica, e, portanto, as personagens da artista tornam-se imagens críticas. [714]

Fig. 286 – Anna Bella Geiger. **Arte e Decoração**, 1975

Fig. 287 – Anna Bella Geiger. **Arte e Decoração**, 1975

---

ultrapassá-las, transformando a obra em uma espécie de ilustração simplificada do debate. Face à totalidade temática e ideológica da brasilidade, o trabalho de Anna Bella optou pela paródia (...). Postais, vídeos, atlas e cartilhas aparecem como um ideário elementar que ironiza mecanismos do circuito de arte e da cultura brasileiras. COCCHIARALE, Fernando. "O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger". In: COCCHIARALE, Fernando (Curador). *Anna Bella Geiger: Constelações*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 10

[714] JAREMTHUCK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: EDUSP/Editora C/ARTE, 2007, p. 118.

Fig. 288 – Mary Beth Edelson. **Some Living American Women Artists: Last Supper**, 1972.

Fig. 289 – Mary Beth Edelson. **Death of Patriarchy / A.I.R. Anatomy Lesson**, 1976

O que Jaremthuck sintetiza é justamente a dicotomia de pertencimento dos gêneros de determinação biológica à espaços específicos de atuação. Geiger, ao optar por inserir-se em fotografias xerocadas e impressas de casas de colecionadores e artistas, indicia a efetiva possibilidade de seu *lócus* como mulher artista latino-americana e judia – e não diferente, o mesmo ocorre com "Diário de um artista", onde Geiger ali encontra-se ou como peça decorativa, ou como cônjuge dos artistas homens, posições que equiparam-se se considerarmos a expressão em francês *femme-potiche*, sinônimo da expressão em português 'mulher-objeto'. Chiarelli, apesar de certo tom paternalista com os procedimentos de execução da artista, já que a compara diversas vezes em seu texto à uma "colegial perversa", comenta sobre as colagens e fotomontagens:

> Além de se caracterizarem sempre como auto-retratos, outra questão que interessa nesses trabalhos são seus procedimentos de produção. Essas fotocolagens ou fotoperformances não podem ser encaradas como exemplos inseridos na tradição da arte moderna. Nelas, o estranhamento causado no observador não se dá pelo caráter sincopado, com cortes de perspectivas e alterações bruscas de proporções, típicos da fotomontagem dadá; e nem pelo sentido do maravilhoso, característico da fotomontagem surrealista, com os quais esses trabalhos guardam, de fato, alguma semelhança. Neles os parâmetros parecem ter sido os trabalhos de fotocolagens de tradição vernacular, em grande parte produzidas por mulheres anônimas, e, sobretudo, por escolares do antigo ensino primário e secundário brasileiro. [715]

Se em Geiger existe certa acidez diluída sobre os espaços de pertencimento das artistas mulheres no meio artístico, já com Gilda Vogt (1949), carioca radicada em São Paulo desde 1969, ocorre um enaltecimento do local privado de trabalho, ali retratado de modo bucólico e de trânsito de afetos domésticos.

Filha de uma paisagista e de um fotógrafo amador, que quando nas não-horas-vagas atuava no mercado atacado de tecidos, Vogt obteve contato com as confrontações imagéticas já dentro do círculo familiar, não apenas pelo aspecto de produção artística que seus pais efetuavam, mas pelo consumo cultural estabelecido como habito – tanto que aos 12 passa a frequentar o ateliê de Misabel Pedrosa, e aos 15 anos, no de 1968, ingressa nos cursos do MAM-RJ, onde fora aluna de Geiger e Serpa.

A artista opta efetivamente por esse campo de atuação em meio à mudança familiar para São Paulo em 1969. Na capital paulista, Vogt passa a frequentar a "Escola Brasil", grupo de estudos e experimentação artística gerido pelos artistas Frederico Nasser, Carlos Fajardo, José Resende e Luiz Paulo Baravelli, assim que é fundado o grupo em 1970, após seu desmembramento do Grupo Rex – inclusive, é dessa experiência de imersão no trabalho

[715] CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra'. In: *Ars*, v5n10, 2008, p. 83.

coletivo em ateliê, que a produção de Vogt retira a especifidade de dedicação aos retratos no ambiente dos estúdios artísticos.

Ali, Vogt conhece Dudi Maia Rosa primeiramente como colega e depois como professor de gravura, com quem se casa em 1973. No ano seguinte nasce seu primeiro filho, Rafael, seguido por Joana em 1975 e Marcelo em 1982.

É pertinente salientar aqui a relação de Vogt com Rosa e a maternidade por tratarem-se de atravessamentos materializados em sua produção e pelo estabelecimento de conflitos de direcionamento profissional[716]. Apesar de Gilda Vogt salientar inúmeras vezes sua timidez e preferência pela estadia no ambiente doméstico[717], aos moldes da postura de Wilma Martins, é valido fazer atenção que é a carreira de Dudi (assim como de Frederico, marido de Wilma), que se torna pública e referencial, enquanto a das mulheres permanece na retaguarda.

Das trajetórias aqui apresentadas até então, existe a constatação de que as parcerias entre artistas, ou de artistas com outros agentes do setor cultural, não necessariamente potencializam o lugar e o trânsito das carreiras das artistas mulheres. Os casos de Iole de Freitas com sua relação amigável com Antonio Dias, ou de apoio mútuo como Teresa Nazar com Vlavianos, Sonia von Bruschy com José Teixeira Leite e de Maria do Carmo Secco com Dileny Campos, são exceções em um panorama onde a progressão social das artistas mulheres ocorre após a ruptura amorosa com seus parceiros, ou via um malabarismo entre o profissional e o familiar, quando os cônjuges integram outro setor de trabalho (podemos indicar aqui brevemente os casos de Geiger, Pape, Parente, Pimentel, Priolli, Gretta, Teresinha Soares, Barcellos, Barki, Gutmacher e Amelia Toledo, como exemplos das estratégias de negociação entre casais para a viabilização das atividades artísticas dessas mulheres, com alguns casos mais fortuitos do que outros).

---

[716] Em mais uma peça jornalística de teor paternalista e machista, o crítico de arte Jaccob Klintowitz, ao construir um ensaio para discorrer sobre a produção artística do casal Gilda e Dudi, utiliza uma série de adjetivos e estereótipos de gênero para delimitar os trabalhos e as personalidades dos de Vogt e Rosa. Eis um fragmento:
.... Deixo-me ficar no ambiente sem status da moça, diante dessas telas... profundamente dedicas a às pequenas coisas de sua vida diária, de sua indagação que, disfarçadamente, surge tantas vezes: sou uma artista? Eu concorro com Dudi? A sua inquietação vaza em frases-textos sincopados, interrompidos para um suco de frutas que ela mesma prepara. Eles não sabem bem como levar-me para o atelier e Gilda, é possível, já se pergunta se não está estragando a festa do marido. Pois, afinal, trata-se também disso. Ela faz questão de afirmar que ele trabalha mais, é constante, inteligente.... Vejo que Gilda está mais tranquila, sentada numa cadeira afastada onde colocou-se fora de cena. Há uma admiração dessa jovem mãe pelo seu marido, pela perseverança, pela força com que enfrenta uma situação nova.
KLINTOWITZ, Jacob. "Os Maia pintores". In: *Arte Vogue*. São Paulo, n.2, 1977, p. 102-103.

[717] *... não faz muito tempo, me mandaram do Rio uma foto da formatura. Eu olhei a foto e falei 'gente, eu já era uma pessoa alienada', fora do grupo. Lembro muito de ficar olhando pela janela. Tinha uma questão da timidez excessiva que [talvez] tenha me forçado a fazer esse caminho que não é pela palavra. "*
MOREIRA, Deborah. Gilda Vogt: uma cronologia. In: FIDELIS, Gaudêncio. *Gilda Vogt: Uma retrospectiva*. Porto alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014, p. 269.

Mas voltemos à produção de Gilda Vogt. Nas translúcido-leitosas imagens da artista, que transitam do óleo para o acrílico e a aquarela ao longo dos anos, percebe-se a presença da tradição pictórica do retrato e das cenas de interior, além de naturezas-mortas e paisagens de âmbito doméstico, em uma reverberação das práticas impressionistas formais e temáticas, além de certos pontos de contato com as pinturas de deus colegas na Escola Brasil como Fajardo, mas também de Duke Lee, frequentador assíduo do lugar e referência para os integrantes do grupo. Dessa seleção, interessa-nos aqui a produção da década de 1970, em que Vogt pinta autorretratos que operam como índices de sua condição social e subjetiva.

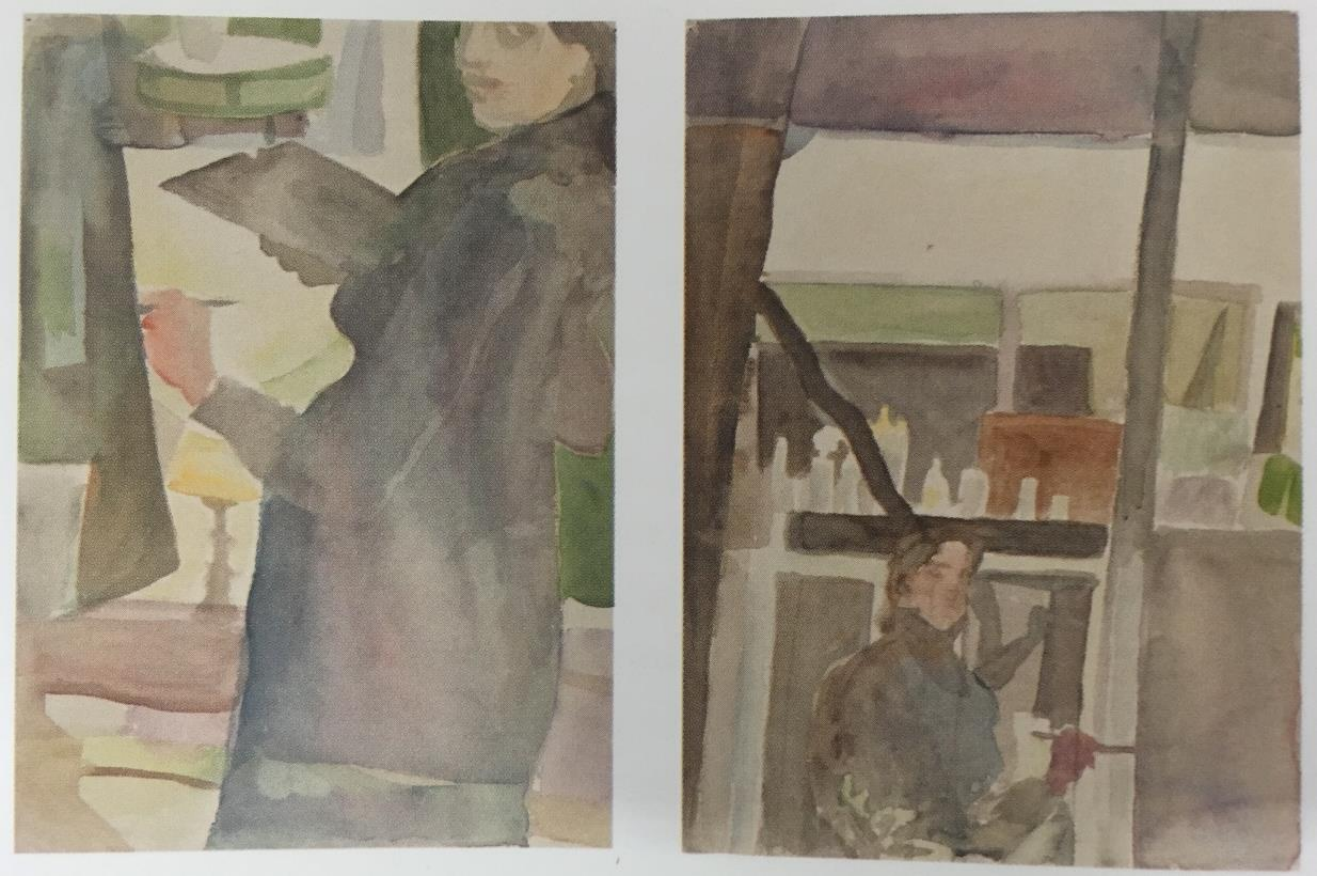


Fig. Iamoni e Fig. 291 – Gilda Vogt. **Autorretrato no estúdio,** 1974

Nas duas aquarelas de 1974, ano de nascimento de seu primeiro filho e gestação de sua filha, Vogt efetua um exercício de construção da própria subjetividade atrelada à seu *métier* – algo ainda inusitado na contingência brasileira das artes. Na primeira imagem vemos o corpo da artista em semi-perfil, já com uma silhueta avançada da gravidez, a encarar o espectador enquanto segura o pincel e palheta diante da tela em um ambiente supostamente doméstico (se consideramos o abajur e a mesa de café ao fundo, únicos itens não diluídos nos jogos de abstração formal da pintora).

A pratica do autorretrato de artistas mulheres na condição de profissionais da área é item tão insólito no meio brasileiro quanto em outros circuitos. Na pose escolhida por Vogt, é possível estabelecer um paralelo com o autorretrato de Berthe Morisot de 1885 ou de sua

irmã Edma em 1865, onde na primeira, se há uma diluição das informações profissionais da artista em detrimento de uma melhor elaboração das feições que encaram o espectador, na segunda imagem a irmão de Morisot, absorta no trabalho, evidencia de modo mais marcante sua atividade em curso e compenetração.

Fig. 292 – Berthe Morisot. **Auto-retrato**, 1885 e Fig. 293 – Edma Morisot. **Berthe Morisot pintando**, 1865

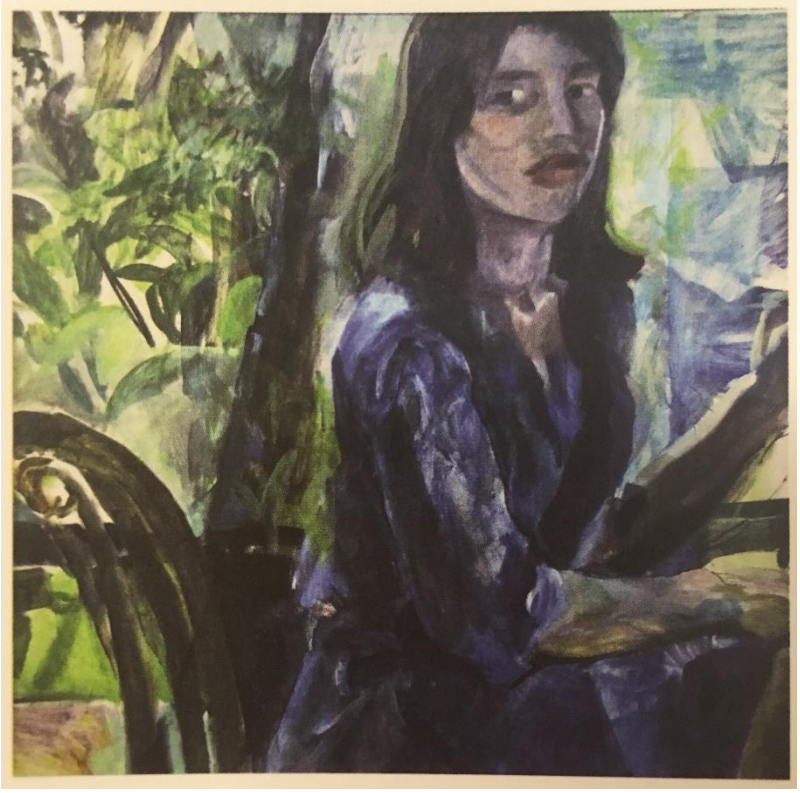


Fig. 294 – Gilda Vogt. **Auto-retrato**, 1974.

A assertiva da condição como artista mulher no âmbito do território de trabalho, pelo menos na produção de Vogt, é pontual. Mesmo no óleo de 1974, onde sua figura em

semi-perfil no primeiro-plano ocupa metade da extensão da tela, deixando pouco espaço para a delimitação do fundo com vegetação e mobiliário, o indicie da atuação laboral é meramente sugestionado pela posição das mãos na pintura, em que o gesto de segurar as ferramentas de trabalho ocorre fora do recorte compositivo da tela.

Mas é no óleo de 1976 "Autorretrato com filhos", já com as duas crianças um pouco maiores, que o cruzamento dos papéis sociais na vivência de Vogt ganha evidência e certos tons de ruído. Na imagem, vemos as crianças em primeiro plano em relação à figura da artista-mãe. Gilda se faz ali também em semi-perfil mirando para fora da tela, mas não mais encarando quem a vê – há certa melancolia nesse olhar, que caí ao lado esquerdo da tela em algum ponto misterioso. O vestido vermelho escolhido para sua representação indicia um Desejo ainda existente em meio aos tons de ocre da tela, mas que é o obliterado pelo sucedido no restante da composição. Com um braço ela segura Joana, e com o outro um pincel/lápis sobre a tela ainda em branco.

Fig. 295 – Gilda Vogt **Autorretrato com filhos**, 1976

Chama a atenção a projeção de sombras sobre a superfície ainda vazia da tela no cavalete. O recorte de perfil em penumbra da mãe com a filha estabelece um ruído existencial, já que o que se materializa na planaridade branca não é uma imagem produzida por Vogt, ou a ser ainda produzida, mas sim uma reverberação imperativa de sua maternidade, que domina a composição – e que indicia a possibilidade de que não haja mais imagem a ser realizada pela artista devido à sua condição maternal.

A narrativa da maternidade como um imperativo domina esse autorretrato também na disposição dos elementos. Se iniciamos a visão pela figura de Vogt, seguidamente por Joana em seus braços e o vulto de ambas projetado sobre a luz na tela virgem, o bebê Rafael, o mais velho dos infantes de Vogt, é ali representado no ponto de "saída do olhar" da tela, e nos guia para fora do quadrado pictórico tanto por seu posicionamento quanto pelo direcionamento de seu olhar – de um modo ou de outro, as crianças adquirem um patamar de importância narrativa que suplanta a figura da mulher.

A materialização da condição maternal de Vogt, em paralelo ao trabalho de artista, mostra duas situações sociais de difícil manejo para a categoria mulher-artista-mãe, seja pelas necessidades materiais que demandam, seja pelo investimento afetivo e de tempo. É como se fossem forças opositoras nas vivências dessas mulheres, papéis sociais contraditórios justamente por serem arquétipos polarizados na estrutura social do patriarcado – e talvez por isso, sejam tão raras as representações de crianças e mães na produção desse período. Abre-se aqui a possibilidade de que a rejeição da maternidade pelas artistas aqui elencadas, quando não ocorria na vida cotidiana, ficava excluída da produção artística como se fosse esse um espaço último de subjetivação, e de exclusividade à essas mulheres.

Essa recusa, apenas não mais tão evidente que o próprio rechaço à agenda e militância feminista nas artes, ocorre principalmente por uma tentativa de inserção profissão no sistema artístico pela via da validação de críticos, colecionadores e mais recentemente curadores, os quais não possuíam receptividade à essa temática – a menos que se tratasse de uma produção sacra.

A própria Gilda Vogt aponta essa peculiaridade em sua produção[718], o que a aproxima não apenas formalmente, de figuras como Mary Cassat, Berthe Morissot e Paula

[718] Essas mulheres com filhos são trabalhos que nem todo mundo gosta. Vamos dizer que é um dos trabalhos mais rejeitados da minha produção.
VOGT, Gilda. RIVITTI, Thais. "Uma conversa com Gilda Vogt". In: FIDELIS, Gaudêncio. Op cit, p. 257

Modersohn-Becker, exímias retratistas da experiência maternal, mas que justamente por esse vínculo temático (e não apenas), tiveram sua produção posta em segunda categoria[719].

Se por um lado, o mito da maternidade e suas metáforas são uma das temáticas de maior recorrência no cânone ocidental das artes, é preciso considerar não apenas as mudanças estéticas do circuito, mas também sociais na lida e circulação de tal arquétipo, o que pode explicar as distintas recepções – afinal, há uma diferença considerável da concepção de mãe ideal entre a "Suma Teológica"[720] de um São Tomás de Aquino e um Rousseau com "Emílio, ou da educação"[721], principalmente no que tange a reverberação político social de tais arquétipos.

---

[719] Vide artigo: BUETTNER, Stewart. "Images of Modern Motherhood in the art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz". In: *Woman´s art Journal*. Vol. 7, Na. 2, Outono 1986, Inverno 1987.

[720] ***Art. 10 -*** *Se devemos, amar mais à mãe que ao pai. O décimo discute-se assim. – Parece que devemos amar mais à mãe que ao pai.* ***1. –*** *Pois como diz o Filósofo, a fêmea é a que dá o corpo, na geração. Ora a alma não a recebemos do pai, mas de Deus, por criação, conforme já se estabeleceu, na primeira parte. Logo, recebemos mais da mãe, que do pai e portanto, devemos amar mais aquela que a este.* ***2****. Demais. – Devemos amar mais a quem é mais amante. Ora, a mãe ama ao filho, mais que o pai; pois, como diz o Filósofo as mães são mais amantes dos filhos, por ser a geração mais laboriosa para as mães e elas saberem, mais que os pais, que os filhos são delas, Logo, devemos amar mais à mãe que ao pai.* ***3.*** *Demais. – Devemos devotar maior afeto de amor a quem trabalhou mais por nós, conforme aquilo da Escritura: Saudai a Maria, a qual trabalhou muito entre vós. Ora, a mãe trabalha, na geração e na educação, mais que o pai; donde o dizer a Escritura: Não te esqueças dos gemidos de tua mãe. Logo, devemos amar mais à mãe que ao pai. Mas, em contrário, Jerónimo diz: Depois de Deus, Pai de todos, devemos amar o pai; e a seguir, refere-se à mãe.* ***SOLUÇÃO****. – O sentido implicado nessas comparações deve ser interpretado, em si mesmo, de modo a entendermos ser pergunta: se o pai, como tal deve ser mais amado do que a mãe, como tal. Pois, em todos os casos como esses, pode haver tanta diferença de virtude e de malícia, a ponto de a amizade desaparecer ou diminuir, no dizer do Filósofo. E portanto, como diz Ambrósio, os bons criados devem ser preferidas aos maus filhos, Mas, considerada a questão em si mesma, devemos amar mais ao pai que à mãe. Pois, a esta e aquele amamos como os princípios da nossa origem natural. Pois o pai realiza a noção de princípio de maneira mais excelente que a mãe, por ser princípio ao modo de agente ao passo que a mãe o é, a modo de paciente e matéria. Logo, absolutamente falando, devemos amar mais ao pai.* ***DONDE A RESPOSTA À PRIMEIRA OBJEÇÃO****. – Na geração humana a mãe ministra a matéria informe do corpo, que se forma pela virtude formativa existente no sémen paterno. E embora esta virtude não possa criar a alma racional, contudo, dispõe a matéria corpórea para receber essa forma.* ***RESPOSTA À SEGUNDA****. – O amor pelo qual se ama ao amante tem fundamento diverso; pois, a amizade com que o amamos é diversa da com que amamos os progenitores. Ora, agora tratamos da amizade devida ao pai e à mãe, como progenitores. Donde se deduz claramente a* ***RESPOSTA À TERCEIRA OBJEÇÃO.***

AQUINO, Tomás. *Suma Teológica*. Tradução de Alexandre Correa. Petrópolis: Editora Vozes. Ano: 1980, pp. 1917-18

Art. 5 — Se à Mãe de Deus deve ser prestada a adoração de latria. O quinto discute-se assim. — Parece que à Mãe de Deus deve ser prestada a adoração de latria...

2*. Demais. — Damasceno diz que a honra da mãe é referida ao Filho. Ora, ao Filho é devida a adoração de latria. Logo, também à Mãe...*

RESPOSTA À SEGUNDA*. — A honra de Maria é referida ao Filho, porque a mãe deve ser adorada por causa do Filho. Mas não do modo pelo qual a honra da imagem é referida ao exemplar, pois, a imagem, considerada-me si mesma como uma determinada coisa, de nenhum modo deve ser venerada...*

Idem, p. 3087.

[721] *...é a ti que me dirijo, terna e previdente mãe, que te soubeste afastar do caminho trilhado e proteger o arbusto nascente contra o choque as opiniões humanas. Cultiva, rega a jovem planta antes que morra: seus frutos dar-te-ão um dia alegrias. Estabelece, desde cedo um cinto de muralhas ao redor da alma da tua criança. Outro pode assinar o circuito, mas ó tu podes erguer o muro.*

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emilio ou da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, pp. 09-10

A sedimentação do ícone materno, sinônimo de abnegação, sacrifício e doação em prol da prole, ou como segue a expressão colonial "A Santa Mãezinha", ocorre principalmente com a propagação da imagética da figura de Nossa Senhora com o menino Jesus, nas devidas oscilações de cada período. Na modernidade, a maternidade na condição de imperativo de vida das mulheres, se torna um processo estratégico de manutenção dos regimes patriarcais de controle dos corpos femininos e viabilização da circulação de renda. Silvia Federici, ao discorrer sobre a institucionalização do infanticídio maternal como um dos grandes horrores jurídicos do medievo, aliado à uma disseminada caça às Bruxas-parteiras, detentoras de métodos contraceptivos, aponta a intencionalidade por trás de tais ações de efetivação da maternidade compulsória:

> Está bem documentado que, durante a Idade Média, as mulheres haviam contado com muitos métodos contra-conceptivos, que basicamente consistiam em ervas transformadas em poções e "pessários" (supositórios vaginais), que se usavam para estimular a menstruação de uma mulher, provocar um aborto ou criar uma condição de esterilidade... A criminalização da contra concepção expropriou as mulheres deste saber que havia sido transmitido de geração a geração, proporcionando-lhes certa autonomia em relação ao nascimento de filhos. Aparentemente, em alguns casos, este saber não foi perdido, mas passou à clandestinidade; no entanto, quando o controle da natalidade apareceu novamente no cenário social, os métodos contraceptivos já não eram do tipo que as mulheres podiam usar, mas foram especificamente criados para o uso masculino... Aqui, quero apenas ressaltar que, ao negar às mulheres o controle sobre seus corpos, o Estado privou-as da condição fundamental de sua integridade física e psicológica, degradando a maternidade à condição de trabalho forçado, além de confinar as mulheres à atividade reprodutiva de um modo desconhecido por sociedades anteriores. Entretanto, forçar as mulheres a procriar contra a sua vontade ou (como dizia uma canção feminista dos anos 1970) forçá-las a "produzir filhas e filhos para o Estado",68 é uma definição parcial das funções das mulheres na nova divisão sexual do trabalho. Um aspecto complementar foi a redução das mulheres a não trabalhadoras, um processo, muito estudado pelas historiadoras feministas, que estava praticamente completo até o final do século XVII. [722]

Imersas então em uma estrutura social que prioriza a experiência da maternidade em detrimento de outras possibilidades de si nos processos de subjetivação, não é de se surpreender a opção de artistas mulheres e outras tantas profissionais na recusa e abdicação da condição de mãe, já que não existem estruturas sociais que viabilizem outras vivências em

---

Desde que as mães, desprezando seu principal dever, não mais quiseram amamentar os filhos, foi preciso confiá-los a mulheres mercenárias que, vendo-se assim mães de filhos estranhos e não sentindo o apelo da natureza, não se preocuparam senão com poupar trabalho...
Essas ternas mães que, livres de seus filhos, entregam alegremente aos divertimentos da cidade, sabem porventura que tratamento recebe a crianças em suas faixas de aldeia?
Idem, p. 18
Mas que as mães concordem em amamentar seus filhos e os costumes reforma-se-ão, os sentimentos da natureza despertarão em todos os corações; o Estado se repovoará. E este ponto, tão-somente este ponto, vai tudo unir. A atração da vida doméstica é o melhor contraveneno para os maus costumes. O aborrecimento das crianças, que se imagina importuno, torna-se agradável; torna o pai e mãe mais necessário, mais caros um ao outro; estreita entre eles a ligação conjugal. Quando a família é viva e animada, os cuidados domésticos tornam-se a mais cara ocupação da mulher e o mais doce divertimento do marido. Assim, desse único abuso corrigido, resultaria em breve uma reforma geral, logo a natureza readquiria seus direitos. Em voltando as mulheres a ser mães, logo os homens voltariam a ser pais e maridos.
Idem, p. 21
[722] FEDERICI, Silvia. Op cit, pp. 166-167.

simultaneidade – inclusive, enxerta-se o medo de perda da subjetividade com o advento do materno.

Entre uma perda de si e a satisfação da "verdadeira feminilidade", se considerarmos aqui as definições de Freud, é válido considerar a ressignificação da experiência materna em Kristeva, em que os laços entre mãe e filhos implica um acordo linguístico social no âmbito do patriarcado, e onde o extravio do EU feminino anterior à concepção é reconfigurado para a constituição do mito da "mãe-fálica", ou seja, o simulacro de agenciamento feminino no decorrer da gestação:

> So, if we suppose that a mother is the subject of gestation, in other words the master of a process that science, despite its effective devices, acknowledges it cannot now and perhaps never will be able to take away from her; if we suppose her to be master of a process that is prior to the social-symbolic-linguistic contract of the group, then we acknowledge the risk of losing identity at the same time as we ward it off. We recognize on the one hand that biology jolts us by means of unsymbolized instinctual drives and that this phenomenon eludes social intercourse, the representation of preexisting objects, and the contract of desire. On the other hand, we immediately deny it; we say there can be no escape, for mamma is there, she embodies this phenomenon; she warrants that everything is, and that it is representable. In a double-barreled move, psychotic tendencies are acknowledged, but at the same time they are settled, quieted, and bestowed upon the mother in order to maintain the ultimate guarantee: symbolic coherence.
> This move, however, also reveals, better than any mother ever could, that the maternal body is the place of a splitting, which, even though hypostatized by Christianity, nonetheless remains a constant factor of social reality. Through a body, destined to insure reproduction of the species, the woman-subject, although under the sway of the paternal function (as symbolizing, speaking subject and like all others), more of a filter than anyone else-a thoroughfare, a threshold where "nature" confronts "culture." To imagine that there is someone in that filter-such is the source of religious mystifications, the font that nourishes them: the fantasy of the so-called "Phallic" Mother. Because if, on the contrary, there were no one on this threshold, if the mother were not, that is, if she were not phallic, then every speaker would be led " to conceive of its Being in relation to some void, a nothingness asymmetrically opposed to this Being, a permanent threat against, first, its mastery, and ultimately, its stability.[723]

"Governo da experiência" e "desfacelamento de si" são então termos chaves na compreensão do mito da maternidade em chave compulsória, institucionalizada pelo discurso científico em vários âmbitos e enaltecida pela cultura – ou como define Kristeva pouco mais adiante no fragmento citado: "Those afflicted or affected by psychosis have put up in its place the image of the Mother: for women, a paradise lost but seemingly dose at hand for men, a hidden god but constantly present through occult fantasy. And even psychoanalysts believe in it."[724]

Fato é que essa ambivalência feminina em relação a gestação, com seus essencialismos e mesmo possibilidades de subversão, encontra reverberação em outras produções artísticas do período não tão figurativas quanto em Vogt, mas em metáforas e alegorias de dobra da espacialidade. Retomando as correlações entre a Casa e o Útero como

---

[723] Kristeva, J. 'Motherhood According to Giovanni Bellini'. In: *Desire in Language,* Oxford, Basil Blackwell, 1980, p. 238
[724] Idem, 240.

'locais' de fomentação das subjetividades e de acolhimento das angústias e conflitos, a 'dupla das Lygias', Clark e Pape, são virtuosas em suas elaborações.

No caso de Lygia Clark, o índice da maternidade como potência de desvio no cerne dos processos de subjetivação se manifesta quase que ao longo de toda sua produção artística e psicanalítica – e vale ressaltar que desde seus primeiros investimentos no campo, o enfrentamento com a espacialidade, seus limites, torções e devires estão já instaurados, dos "Espaços Modulados" ao "Bichos". Mas nos concatenamentos com o espaço doméstico, os trabalhos "A Casa é o Corpo" e a proposição "Ovo Mortalha" ambos de 1968, conjugam de modo mais efetivo os atravessamentos de tais aspectos na trajetória de Clark.

O labirinto de mais de oito metros de comprimento de "A Casa é o Corpo", elaborado para sua retrospectiva de dez anos na Bienal de Veneza do mesmo ano, e que ao ser declarado doação para o MAM-RJ ao final da mostra, foi dado como perdido pela alfândega brasileira em seu retorno ao país, é referidamente inspirado na 'Tropicália" de Hélio Oiticica, amigo de longa data da artista.

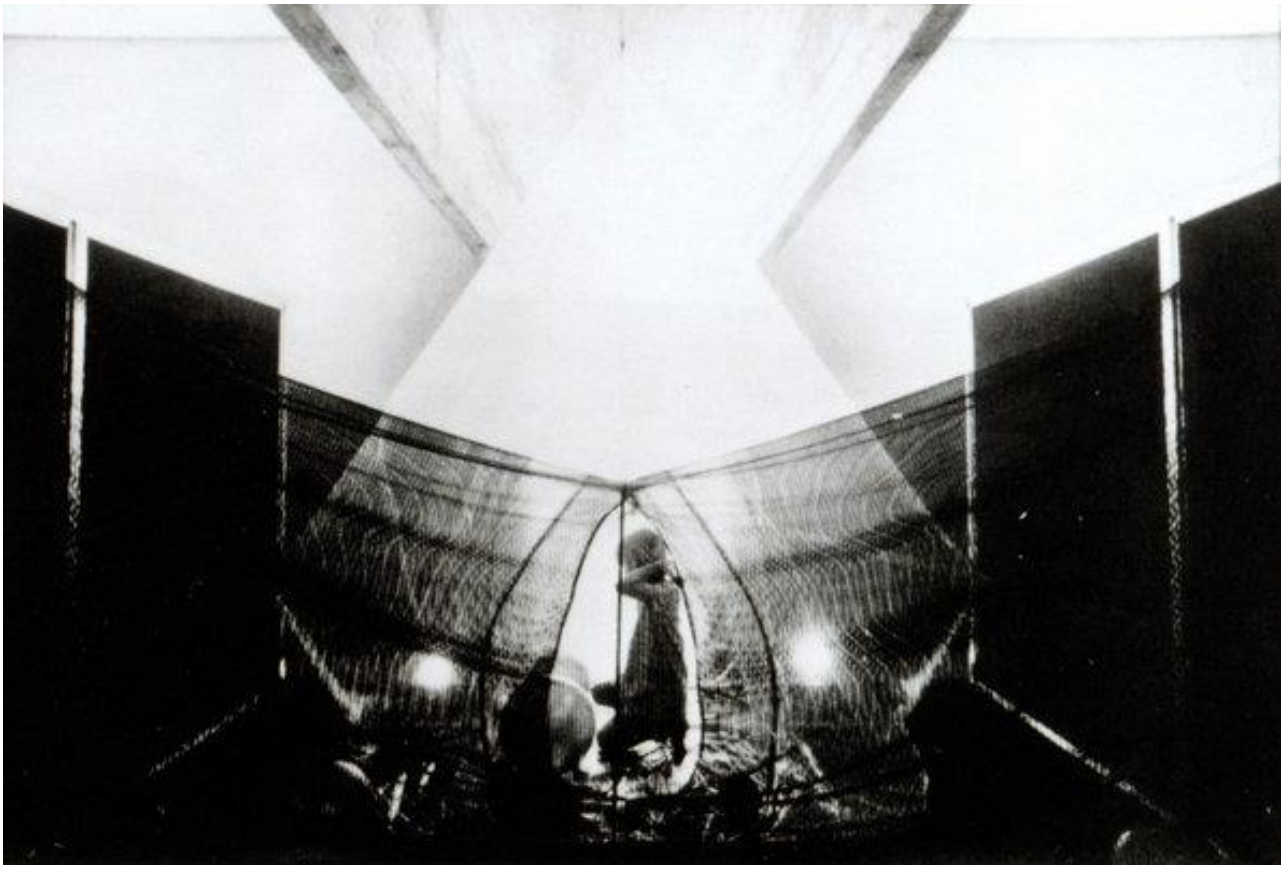


Fig. 296 – Lygia Clark. **A Casa é o Corpo**, 1968

O que os trabalhos de ambos os artistas apresentam de similaridade é sua estrutura formal, de espaço arquitetônico precário construído para propiciar uma experiência de adentramento em um local outro, e com isso desencadear desvios nas experiências de vivência. No entanto, se 'Tropicália" elenca um rearranjo dos signos de brasilidade e resiliência,

no caso da instalação de Clark, há a dilatação espacial da experiência de nascimento pelo atravessamento das 'salas' do labirinto. Nas palavras da artista ao descrever a peça:

> É uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui como um grande balcão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encontrarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao de um hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado "penetração". Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada e a pessoa chega na "ovulação", espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde se é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na "germinação", ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da "expulsão", que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pelos pendentes do teto. Estes pelos começam muito finos e se tornam gradativamente bastante grossos, e o visitante vai abrindo caminho no escuro em meio à essa massa peluda, de contexturas diferentes. Após uma curva a pessoa encontra um cilindro giratório. Através da manipulação o cilindro gira e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado. É o fim do labirinto. [725]

Fig. 297 – Lygia Clark. **A Casa é o Corpo**, 1968-2012

A experiência de atravessamento nesse circuito de placas de madeira pintadas de preto (a fim de controlar a entrada de luz), e plástico (para o controle de som e ar), como elementos da estrutura arquitetônica, recheado por outros materiais de caráter tátil e de estranhamento para a experiência espacial, e inserido na chave de ativações de Clark da subjetivação via o contato e atrito do corpo com os objetos e o espaço, intenciona desencadear a experiência do nascimento para os participantes como prática de subjetivação, em pelo menos cinco etapas do processo: penetração, ovulação, germinação, expulsão e

[725] CLARK, Lygia. "A casa é o Corpo". In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, P. 33 apud, Op cit, pp. 11-112.

conscientização – algo já proposto pela artista em algumas de suas vestimentas coletivas, como em "Cesariana" de 1967, onde transferia-se a experiência do parto para o sujeito masculino inserido em uma roupa plástica, com barriga postiça e uma abertura de zíper de onde retirariam-se flocos de isopor e espuma.

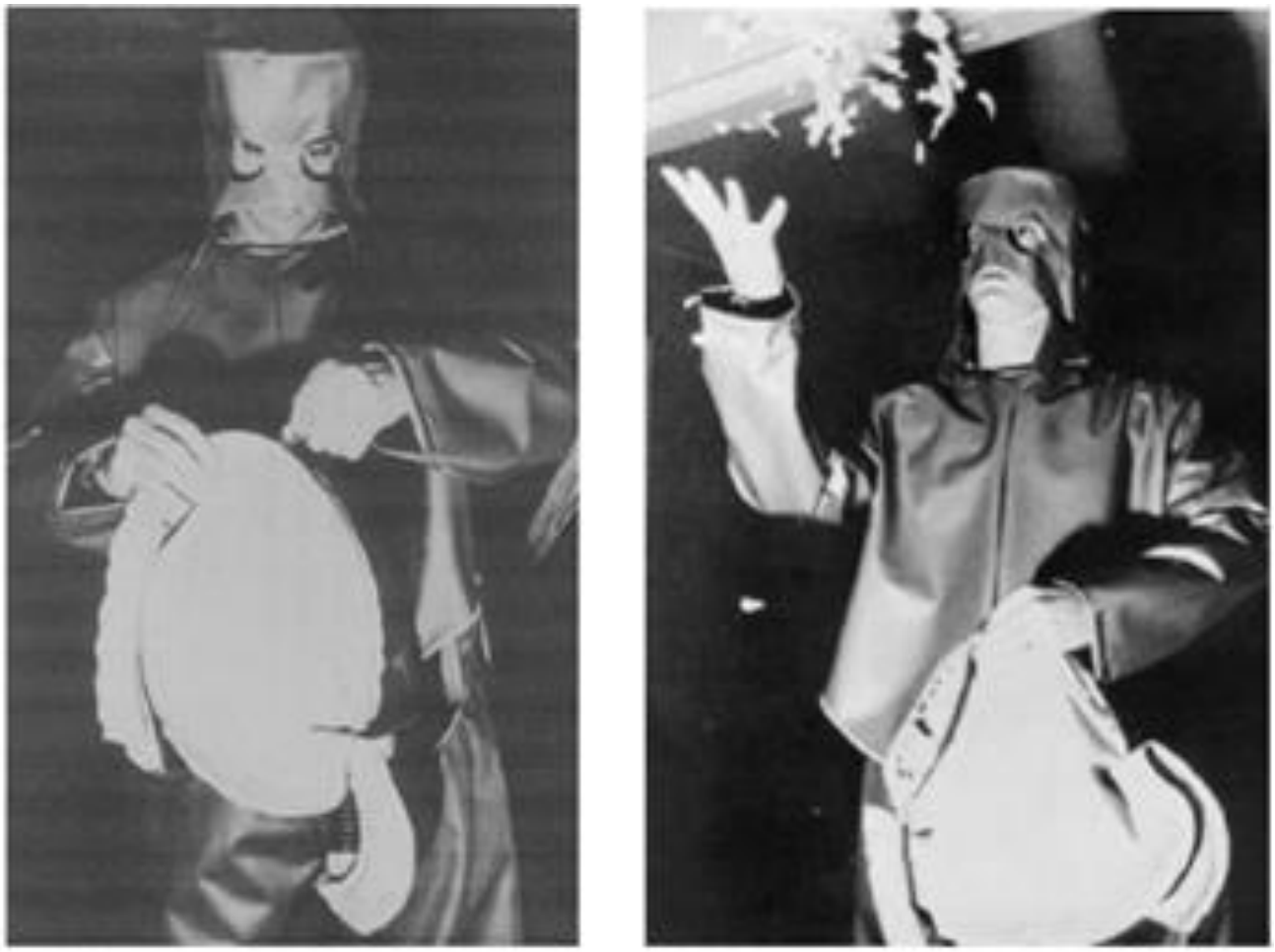


Fig. 298 – Lygia Clark. **Cesariana**, 1967.

No trajeto de "A Casa é o Corpo", integrante de uma série de ações e proposições que leva o mesmo nome, o espectador-ativador salta da condição de deflorador das estranhas femininas espacializadas e agigantadas, para a de feto purificado pelo processo de encontro com os meandros do corpo feminino. O esforço empreendido no deslocamento, mediado pelas tatilidades de suspensão do cotidiano do corpo nos espaços domésticos, é testado inúmeras vezes pelo contato com superfícies maleáveis e de diferentes temperaturas e umidades – Clark não poupou esforços em amplificar metaforicamente a experiência do nascimento-parto em suas diferentes etapas de pânico e maravilhamento, mas sem os artifícios decorativos e estetizantes de Niki de Saint-Phalle, por exemplo. Fabbrini comenta que:

> Durante o percurso o participante se mantém, na maior parte do tempo, na bolha de plástico que ocupa o núcleo da estrutura; ela é um "asilo ancestral", uma câmara anecóica (à prova de som) que o isola do mundo externo. Contudo, em seu interior, o morador (o feto) constata que "não há silêncio que não seja grávido de som'. Dentro de sua Casa, continua a ouvir dois sons: um agudo, outro grave: "o agudo é o seu sistema nervoso e o grave o seu sangue em circulação". O morador escuta

> o silêncio do instante; e quanto maior for este silêncio mais significativo será o menor de seus gestos.
> O labirinto é mudo: o feto que o percorre quietamente não canta ou dança: apenas gesticula, com hesitação, banhado pelo vácuo que acentua ainda mais os segredos da Casa. [726]

O estado de silêncio dentro dos meandros da instalação repete-se na proposição "Ovo Mortalha", mais em condição de reconhecimento da finitude que de renascimento. Se na grande instalação vaginal de Clark, instaura-se uma experiência de movimento do corpo pelas entranhas femininas que possibilita uma potencialização da percepção de vida e seus processos de reverberação, já no interior da folha de plástico, estrutura de atuação para a proposição em que o ativador se insere, ocorre uma contenção dos gestos, de restrição da existência, que precisa ser negociada e rompida para ainda existir – do contrário, é o perecimento.

Há aí uma possibilidade de sufocamento, de envoltório plástico de um corpo em vias de sua inevitável mortalidade, e que cria um arco existencial com a ideia de uma estrutura 'ovo-casa-útero'.

> A proposição identifica as "direções tomadas pelos processos vitais", provocando no participante a experiência de "dois impulsos instituais": o instinto de vida e o instinto de morte; numa mesma sequência de gestos, ele vive um "impulso de natureza conservadora da substância viva" e uma compulsão o retornar ao "estado inanimado".[727]

Fig. 299 – Lygia Clark. **Ovo Mortalha**, 1967

A larga presença desse elemento maternal na produção de Clark, se de modo mais hegemônico é indicado como resultante de seus estudos terapêuticos, primeiramente com

[726] FABRINNI, Ricardo. 149
[727] Idem,154.

alunos deficientes auditivos e em posterior na Sorbonne de Paris, é justificado por outro episódio da vida da artista: sua depressão pós-parto logo após o nascimento do último filho, potencializada por uma trajetória de experiência familiar cheia de traumas, repressões, ameaças e cerceamento. Carneiro explicita:

> No colégio, as freiras lhe diziam: "Lygia comece a desenhar". Esta atitude era encorajada para mantê-la quieta durante as aulas. Provavelmente estas palavras foram os únicos estímulos que ela recebera em sua atividade, pois para sua família desenhar não era atividade de mulher nem para ser levada a sério e para as freiras, maneira de educa-la...
> "*Tive 'nervous breakdown' após meu último filho do qual saí com desenhos*". Até essa data vivia como dona de casa comum de uma família abastada. Em 1947, retomou com afinco a pintura e os desenhos, no sentido de permitir que o fazer arte inundasse definitivamente sua vida e nunca mais se tornasse um passatempo apaziguador.[728]

O dispositivo de interrupção do vórtice depressivo em Clark fora a mesma válvula de escape utilizada em sua infância e adolescência: a prática artística e seu desdobramento em processo de perlaboração *ad continuum* – algo de certo modo, reformulado por Pape na ocasião de "O ovo", de 1968[729].

Nele, estruturas cúbicas de metal, cobertas por papel e plásticos (um branco, outro azul e o terceiro vermelho[730]), fazem as vezes de cápsulas de contenção e abrigo, parafraseando aqui Oiticica[731]. No primeiro vídeo de registro, três sujeitos que executam a ação de "nascimento", nomeados ali como "Trio do embalo maluco", integrantes da Escola de Samba da Mangueira, local que Pape frequentava devido à sua amizade com Oiticica, emergem dionisicamente das estruturas já sambando e tocando seus instrumentos – os três sujeitos, negros com o dorso nu e sem sapatos, portando apenas calças e tamborins, fazem às vezes de ervas-daninhas que se espalham pela urbe, como índices de resistência e sobrevivência em

---

[728] CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com clamor. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: editora imaginário, FAPESP, 2004, p.68.
A citação Lygia foi extraída por Carneiro de um depoimento da artista para o MIS-RJ em 14 de setembro de1979.

[729] É importante notar que esse trabalho de Pape possui similitude com a o trabalho de outra artista brasileira, Celeida Tostes, com a performance "Passagem" de1979. No entanto, devido ao caráter profundamente escultórico da peça performática e da própria trajetória da artista, a mesma não adentrou à essa pesquisa. Para mais informações sobre Celeida vide:
LONTRA, Marcus Costa de. SILVA Raquel (orgs) AQUILA Luiz (consultoria). *Celeida Tostes.* Rio de Janeiro: editora Aeroplano/FUNARTE, 2014.

[730] *Essa busca por outros espaços da cidade tinha relação com a conjuntura política da ditadura. A crescente vigilância já alcançava as instituições de arte. Da sua parte, alguns grupos de artistas procuraram inventar alternativas de atuação, dentro e fora do circuito da arte. Nesse sentido, houve iniciativas que procuraram se dirigir a um público, por assim dizer, leigo, para transformá-lo em público de arte, ou que, em outra medida, propuseram expandir o museu para os lugares públicos. Houve eventos coletivos inovadores, como o "Apocalipopótese" (1968), organizado por Frederico Morais nos jardins do MAM-RJ, onde Lygia apresentou seus "Ovos", cubos de aproximadamente 80 cm de lado com arestas de madeira, cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco, dos quais as pessoas deveriam "nascer", ao romper a "casca" num ato performático.*
MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape, arte e urbanidade.* P. 04 Disponível em:
www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/VanessaRosaMachado.pdf

[731] OITICICA, Hélio. "Pape: Ovo, 1973". In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*. São Paulo, Pinacoteca, 2012, pp. 249-252.

seu movimento de presentificação no mundo, enquanto Pape, sentada entre os ovos-cubos recém rompidos, cascas-casas-vestígios desse devir, faz as vezes de uma mãe-ave satisfeita, que encara a câmera.

Já no segundo vídeo, é a própria artista que efetua seu nascimento. Um único cubo-ovo branco, depositado em uma praia vazia, é local de ação de auto-nascimento da artista, que por um pequeno orifício na superfície plástica lateral, rasga e emerge sofregamente seu corpo para as areias – não há graça e satisfação nesse processo, mas um esforço exausto para arrastar-se para o fora do mundo.

Dispostos em duas localidades similares, a primeira ação sobre os pés de uma pedreira com vegetação esparsa, e o segundo ovo em uma praia com um mar calmo ao fundo, vemos nessas imagens não apenas o movimento de agenciamento para a tomada da própria vida, já que são os músicos e a artista que rompem a estrutura frágil do ovo-cubo, mas uma tomada de si pela assertiva enérgica de integração com seu meio, como bem aponta Pape: "Nascer é 1 gesto [ato poético]. O homem se entrega à sua própria estrutura. O homem se integra à sua própria estrutura"[732]. Os músicos "nascem" já dançando e tocando instrumentos musicais, enquanto Pape, com um pouco mais de esforço e drama, surge como fênix das areias. Vanessa Rosa Machado aponta:

> Se considerarmos os níveis de relações dadas entre os planos que configuram o dentro e o fora tanto das habitações quanto do "Ovo", podemos aproximá-los. No "Ovo" a experiência se dava de modo mais introspectivo, pessoal, mas em essência representava o desígnio da ruptura da membrana entre essas distintas esferas. O dentro do cubo-ovo seria o espaço que encerra a individualidade, enquanto que o fora, revelado depois de romper-se a parede-casca, seria o espaço público, a dimensão coletiva da alteridade.
> Romper a "casca" requeria uma atitude impetuosa que revelava o intuito de desestabilizar os limites, materiais e imateriais, que distinguem os espaços entre individual e coletivo, privado e público. A urgência no ato de rasgar a membrana refletia a vontade de estender a toda cidade a permeabilidade com que se relacionavam essas esferas espaciais na cidade informal.[733]

O conteúdo simbólico do ovo em diversas contingências permite estabelecer uma leitura do gesto como nascimento do todo, uma zona zero da existência e fertilidade.

Benedito Nunes em ensaio sobre o conto "A Galinha" de Clarice Lispector, afirma que: "o 'ovo' ascende à categoria de evento revelador aberto em uma realidade indeterminada que representa – um fato que o narrador achou parado desde o início de sua descrição e em face do o que se diz a si mesmo".[734]

Além disso, existe nesse trabalho de Pape uma alusão às práticas de resistência pelos processos de subjetivação no fazer artístico que se correlacionam com a contingência

[732] PAPE, Lygia. "Notas para Ovo, 1968". In: op cit 2012, p.242
[733] Idem, p. 07.
[734] NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Quiron, 1973. p. 89.

política de violência e cerceamento da vida – romper a membrana artificial dos ovos é emergir para uma vida outra no ambiente bucólico carioca.

Fig. 200– Lygia Pape. **O Ovo**, 1968.

Fig. 301 – Lygia Clark. **O Ovo**, 1968

Apresentado-ativado também nos arredores do aterro do MAM-RJ, antecedendo às atividades experimentais do "Domingos da Criação"[735] em 1971, "o Ovo" manifesta-se em um

[735] Domingos da Criação foi uma série de atividades e proposições realizadas no primeiro semestre de 1971 nos entornos do prédio do MAM-RJ, tendo a coordenação d e Frederico Morais. Nelas, o público formado por artistas e não-artistas, era convidado-intimado a efetuar ações a partir de conceitos chaves para os dias dominicais como: papel, a terra, o tecido, o corpo, o som e o fio. Muitas dessas ações eram de caráter lúdico, outras mais

espaço onde práticas investigativas de atuação e interferência na paisagem eram fomentadas como modo de ocupação em um espaço ainda em construção, mas já em condição de ruína. O aterro do MAM-RJ, mais próximo à época de um canteiro de obras do que um jardim ou mesmo da atual marina, propicia uma serie de elaborações em que se trazia o enfrentamento da falência do projeto moderno de urbe e vida. Significativo dessas ações-proposições, é "Circumambulatio" de Anna Bella Geiger de 1972, devido a seus índices de cruzamento entre o telúrico e o topográfico, e de certa maneira, reverberação as atividades empreendidas em grupo no ano anterior.

O conjunto de elementos que forma "Circumambulatio" consiste principalmente em um audiovisual formado por slides, textos e trechos de música, e que eventualmente desdobrou-se para o formato do super-8, com o acréscimo de registros das atividades com o grupo de alunos[736], dentro do aspecto formal da arte conceitual[737] – este trabalho de Geiger não é exatamente uma obra de autoria única, pois é resultado de uma série de exercícios e discussões dentro de um dos cursos[738] sucedidos dentro da programação didática do MAM-RJ nos primeiros meses de 1972, onde propunha-se investigar e materializar, de algum modo, o conceito de Centro.[739] Geiger esclarece que: "o título veio da palavra em latim e significava o

---

relacionadas com o vocabulário formal do meio das artes, e na historiografia da arte do período, tal evento é apontado como disparador de um largo espectro de trabalhos e proposições da arte contemporânea nacional. Vide:
GOGAN, Jessica. MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação. Uma coleção poética do experimental em arte e educação.* Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2017.
Guilherme Coelho. (Dirt.) SIMÕES, Letícia (rot.) 'Um domingo com Frederico Morais". Curta-metragem HD, 2011, duração de 60 min

[736] A atividade do grupo, apesar da larga produção de material documental e efetiva afirmação dos preceitos da arte conceitual, não se constituiu em uma materialização dos registros e notas das investigações. Nas duas ocasiões de exibição, primeiramente no MAM-RJ e em seguida no MAC-USP, "Circumambulatio" teve como primeira montagem a constituição de um labirinto para o acesso ao material, a fim de potencializar a experiência adentramento no círculo-centro-umbigo, enquanto que no MAC-USP, a montagem deu-se mais de acordo com arquitetura original do prédio da Bienal.

[737] *It led me to making Circumambulatio (1972) and I didn't even know that people were starting to do what would later be called installation, so I called it environment instead. I did a show in the museum, with lights arrangements and other things, and I had a revelation about this thing that I didn't even understand that I was doing. Although when I had been in France in 1969, I had met someone from this magazine, Flash Art, and he had started sending me the magazine. That was very good information about what was going on and these things of course were coming into my work. The experimental, the fact that artists were using film, etc. In 1974, I made some videos because a rich friend of mine came from Los Angeles with a camera (which at the time weighed more that 40 kilos). It's funny because a year ago I went to give a lecture in New York at MOMA about my work, and an old man, a cineaste, came to me and asked me how I had done these videos at this time. He told me he always had thought I was a billionaire to have this equipment.*
DUPUIS, Dorothée. Op cit.

[738] Os alunos-autores desse curso eram Abelardo Jacobina Santos, Eduardo A. Escobar, Lígia Teixeira Robeiro e Susana Geyerhahn.

[739] *A exposição "Circumambulatio" abriu em junho de 1972. Ela ocupava todo o mezanino do MAM, e o som do audiovisual se propagava por todo o museu. Fazia parte desse ambiente uma pesquisa literária e sonora onde eu incluía textos dos autores John Steinbeck, Walt Whitman, juntamente com João Cabral de Melo Neto, Machado de Assis. A música inserida no audiovisual era uma espécie de DJ que eu fiz, em que o som do grupo Can, de*

processo de concentração sobre o centro. Precisávamos lidar com o processo dessa busca pelo centro". [740]

No programa de ações efetuado pelos alunos e Geiger haviam tanto leituras direcionadas para as questões simbólicas da espacialidade como o livro de Mircea Eliade em chave teosófico-antropológica e Jung na simbólica, mas também um questionário aplicado para transeuntes do Rio de Janeiro, sobre o que seria o Centro a partir de diferentes referências geográfica para a cidade.

É pertinente ressaltar esses dois últimos elementos presentes na extensa atividade que envolveu a manufatura de "Circumambulatio" pois são eles que estabelecem uma conexão com as concepções de sagrado feminino (também identificado com feminino primordial), uma perspectiva essencialista e romantizada das origens da feminilidade, ancorada na hipótese do matriarcado como primeira estrutura social, violentamente substituído pelo patriarcalismo[741]. Sai dessa percepção as conexões do feminino com os âmbitos da Natureza, da fertilidade e com outros pontos de convergência e reverberação a esses elementos.

Assim, ações como um enterrar-se sobre as areias, desenhar círculos e inserir negativo de corpos, construir pequenos montes como simulacros de montanha para depois serem "amarradas", além de outras ações próximas à ritos místicos e ancestrais, onde inclusive velas e fogo eram utilizados, dividiam seu tempo de execução entre gravuras sobre miúdos bovinos e enquetes pelas ruas, mas com uma proposição de reencontro com o espaço do mundo atravessando tais ações pela via de uma transcendência de manipulação da matéria, nos melhores ruídos alquímicos ofertados por Eliade e Jung, e onde a correlação com a problemática do feminino se dá pela articulação de elementos simbólicos integrantes da ideia geral sobre a feminilidade.

---

seu disco Tago Mago, se misturava a "Uma noite no monte calvo" de [Modest Petrovich] Mussorgsky, e outros. Penar o uso do som era também buscar os sons centrífugos.
GEIGER, Anna Bella. GOGAN, Jessica. "Entrevista Anna Bella Geiger". In: GOGAN, Jessica. MORAIS, Frederico. Op cit, p. 201
Para uma descrição mais detalhada de "Circumambulatio", vide: JAREMTHUCK, Daria. Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais. São Paulo-Belo Horizonte: EDUSP/ComArte, 2007, pp.81 a 86.

[740] Idem, p. 200.

[741] *Na verdade, o progressivo declínio e desaparecimento do poder da Grande-Deusa ou Grande-Mãe e das suas hipóstases darão lugar ao surgimento das sociedades patriarcais, e a sentimentos e atitudes misóginos já nas sociedades pré-Cristãs, nomeadamente na hebraica, greco-romana e celto-germânica, que no conjunto das suas influências constituirão a matriz da cultura europeia, tal como emerge séculos mais tarde. Serão, com efeito, os primeiros testemunhos escritos dessas sociedades que mais contribuirão para moldar as gerações posteriores da Europa, sobretudo o Antigo Testamento, a épica de Homero, a poesia de Hesíodo, entre outros autores gregos, e as Leis das Doze Tábuas (c.450 a.C) da Antiga Roma.*
ABREU, Maria Zina Gonçalves de. *O Sagrado Feminino: da Pré-História à Idade Média*. Lisboa: edições Colibri, 2007, p. 29-30

Fig. 302 e Fig. 303 – Anna Bella Geiger. **Circumambulatio**, 1972

Mais do que as espirais de Smithson, em "Circumambulatio" de Geiger é possível verificar uma convergência com as práticas performáticas de Ana Mendieta, ao deixar o registro de seu corpo em espaços idílicos e aparentemente selvagens. No entanto, considerando as proposições de Geiger, é mais interessante considerar as similitudes com as intervenções de Agnes Denes como "Wheatfield: a Confrontation", quando a artista americana cultiva dois acres de trigo no meio da ilha de Manhattan, ou mesmo Mamry Miss e Cecile Abish com suas intervenções arquitetônicas de poços, valas e buracos aos quais indiciam um vazio de construção moderna, e até com Nancy Holt com "Sun Tunnels", pois seus ímpetos de intervenção no espaço dividem não apenas as características de gênero, mas as reflexões de ordem transcendental na paisagem.

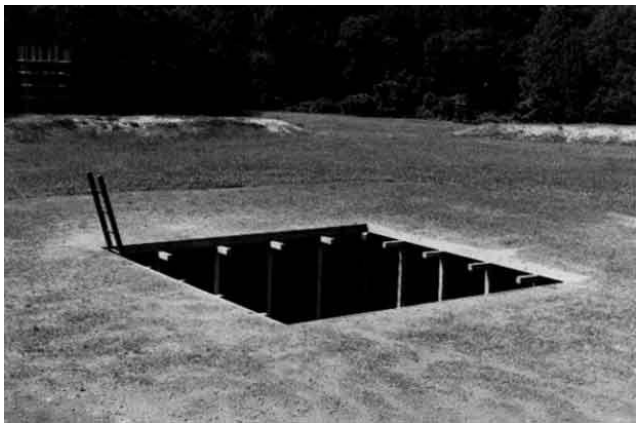


Fig. 304 – Agnes Denes. **Wheatfield: A Confrontation**, 1982 e Fig. 305 – Mary Miss. **Perimeter/pavilions/decoys**, 1977-8

Fig. 306 – Nancy Holt. **Sun Tunnels**, 1973-76 e Fig. 307 – Cecile Abish, **4 into 3,** 1974

Esse impulso de lida e alteração da paisagem a partir de referenciais ligados ao feminino, não apenas no que tange a articulação simbólica de elementos, mas no uso do próprio corpo como medida do espaço, também ocorria na produção de Odila Ferraz, principalmente com "Opção vivencial 2" de 1972 – mas enquanto Odila segue por uma presentificação de seu corpo no espaço, em diálogo direto com as proposições de Germano Celant, Geiger articula uma reescrita da espacialidade a partir da incisão de signos e pela busca

por referencias ligados à ideia da montanha como umbigo da terra, um desdobramento dos escritos de Mircea Eliade.[742]

Entre Odila e Geiger, se temos um uso do corpo feminino como régua para a paisagem, instrumento de interferência nos regimes de cartografia que esquadrinham o ambiente, no caso da também carioca Theresa Simões (*1941), temos a convergência indiciada de um corpo feminino lançado à paisagem como signo de tragédia.

Com formação pelo Instituto de Artes no Rio de Janeiro onde cursou gravura com Iberê Camargo entre 1964-65, Simões participou de exposições icônicas do circuito como Opinião 66, Nova Objetividade, Salão da Bússola, Do Corpo a Terra e Agnus Deis – mas a carreira de Simões teve uma marcante interrupção de circulação, quando a mesma se muda para os EUA em 1970, fugindo da violência de Estado e perseguição política[743]. Seu trânsito pelo ateliê de Iberê, no entanto, foi como ouvinte, já que a artista abandonou os estudos muito jovem (1958) e nunca efetuou um ingresso formal em nível universitário – após uma série de conflitos econômicos e familiares, ainda adolescente Theresa toma residência na casa de uma de suas avôs, e ali para custear a vida, já longe da escola, passou a atuar na área de design gráfico, o que lhe rendeu a inserção no campo artístico a partir das conexões laborais ali propiciadas – inclusive foi autora dos cartazes de divulgação da exposição Agnus Dei e de filmes do Cinema Novo como os de Bressane e Glauber Rocha, e mesmo para Arnaldo Jabor, com quem se casou em 1967 após cinco anos de namoro.

A carreira meteórica da jovem, impulsionada por uma produção calcada na construção de estandartes políticos e experimentações formais do campo pictórico, foi impulsionada também por uma rede de contatos de afeto, alimentada tanto pelo trânsito do meio de cinema quanto pelo artístico. Simões sintetiza:

> ...(19)58 abandonei o 2ºgrau no Jacobina decidi procurar trabalho e encontrei a EPLuna Publicidade aonde trabalhava Roberto Magalhães e Aroldo Araújo (mais tarde o patrocinador do Salão da Bussola no MAM em 69) fiz ilustrações que foram publicadas no Globo para a Socila, empresa de modelos no Rio e outros pequenas incursões no desenho de propaganda em...Voltando a 59 ,eu já frequentava em Copacabana conhecida como beco das garrafas, era o bas-fond, ali fiz as mais diversa amizades, com policiais que monitoravam as boates menciono o mais importante deles o Mariel Mariscot e outras amizades nesta época chegaram ao Brasil jovens franceses e italianos que abriram a boate Crazy Horse (Hubert de Caste já fui fotografada por Denis Albanese) para estes fiz meu primeiro trabalho gráfico desenhei e produzi as caixinhas de fósforos e menus da boate, fiz menus para o restaurante Nino, e o Rio dos jovens e malandros era Copacabana posto 3 ou 4

[742] ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996,p. 38-39

[743] O autoexílio de Simões em 1971, junto a seu companheiro na época, Cildo Meireles, ocorreu após inúmeras abordagens policiais em exposições onde ambos expunham com outros artistas envolvidos com crítica política. Das citadas pela artista em entrevista, as mais marcantes foram Agnus Dei e Do Corpo a Terra, as quais receberam ordem de fechamento e monitoramento.
Entrevista concedia a autora em 23 de agosto de 2015. Material inédito.

> Copacabana Palace e chegaram os anos 60. Em 63 conheci o pessoal de cinema e em 64, frequentei o IBA e fui aluna de Iberê...[744]

Da relação com Jabor, finalizada em meados de 1969, Simões logo estabelece um relacionamento com Cildo Meireles, com quem segue em 1971 para Nova York, tanto para um intervalo na produção profissional quanto para um afastamento de segurança no cenário político. Cildo retorna ao Brasil em 1972 e Simões permanece em Nova York, já bem estabelecida profissionalmente e efetuando trabalhos escultóricos em chave minimalista com mármore e com néon, técnica a qual ficou íntima e mais reconhecida a partir da década de 80. Ainda em Nova York, casa-se com um jovem estudante de arquitetura, Andy Smith com quem teve seu único filho, Raul Corrêa Smith. Com uma passagem pontual ao Brasil em 1977 para uma exposição na Galeria Luiz Buarque de Hollanda, Simões retorna oficialmente ao país em meados de 1981 com seu filho – e seu marido a segue meses depois.

Apesar de possuir uma trajetória profissional de relevância para a historiografia da arte com participações importantes no circuito cultural e certo pioneirismo local no uso do néon como técnica plástica, interessa-nos aqui sua produção pictórica anterior à mudança do país, que, se é um ímpeto evidente de captação da imagética dos movimentos sociais que borbulhavam na década de 60 em chave heráldica, apresenta um uso particular da figura feminina que se relaciona com as problemáticas aqui abordadas.

A série intitulada por Frederico Morais como "Faixas de Memória" consiste num conjunto de dez telas a óleo onde Simões articula a sobreposição de paisagens bucólicas do cenário brasileiro com figuras fotográficas "recortadas", as quais são ou imagens retiradas de jornais e revistas, ou referenciais à obras canônicas da história da arte[745], ou ainda, mais impactantes, pertencentes à seu acervo familiar de fotos – por isso a correlação com memória estabelecida por Morais, pois trata-se da reconstituição de uma narrativa familiar inserida no espaço-temporal de formação da nação. Vale ressaltar que as paisagens escolhidas por Simões

---

[744] Depoimento registrado em um blog pessoal de Raul Correa-Smith. Disponível: www.flickr.com/photos/soiidig/4212930645/in/set-72157623537382199/ Acessado em: 13 de março de 2014

[745] *As imagens eleitas para essa construção historiográfica dos conflitos políticos de contracultura são ainda as formações canônicas da História da Arte e seus dispositivos de exaltação discursiva da heroicidade nacional e do desejo masculino; são os mitos da Modernidade. Vemos ali exposto o lamento maternal com roupas mundanas, lânguidos corpos de ambos os sexos, mas apenas os femininos em nu, vitimados eroticamente em poças de sangue e exalando lascívia. Fragmentos referenciais de "Almoço sobre a Relva" de Manet, "A liberdade guiando o povo" de Delacroix, "O Beijo" de Rodin, "Madonna Belvedere" de Rafael Sanzio, mas também "Moema" de Victor Meireles, "Tiradentes" de Pedro Américo, e fotografias de Maio de 68 e da passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro, mesclam-se em uma heráldica contemporânea, em toda sua estaticidade fúnebre de memorabilia das grandes circunstâncias da vida.*
TRIZOLI, Talita. "Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino". In*: Anais do XXXVI colóquio Brasileiro de História da Arte*. Campinas, UNICAMP, 2016. Disponivel em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_talita%20trizoli.pdf

não são correspondentes aos estereótipos turísticos de brasilidade, como nos casos de Vater e Cybèle Varela e mesmo Pape, mas são retiradas de publicações cartográficas, ou do meio agrário de produção, o que explica a ênfase em composições de caráter topográfico e panorâmico.

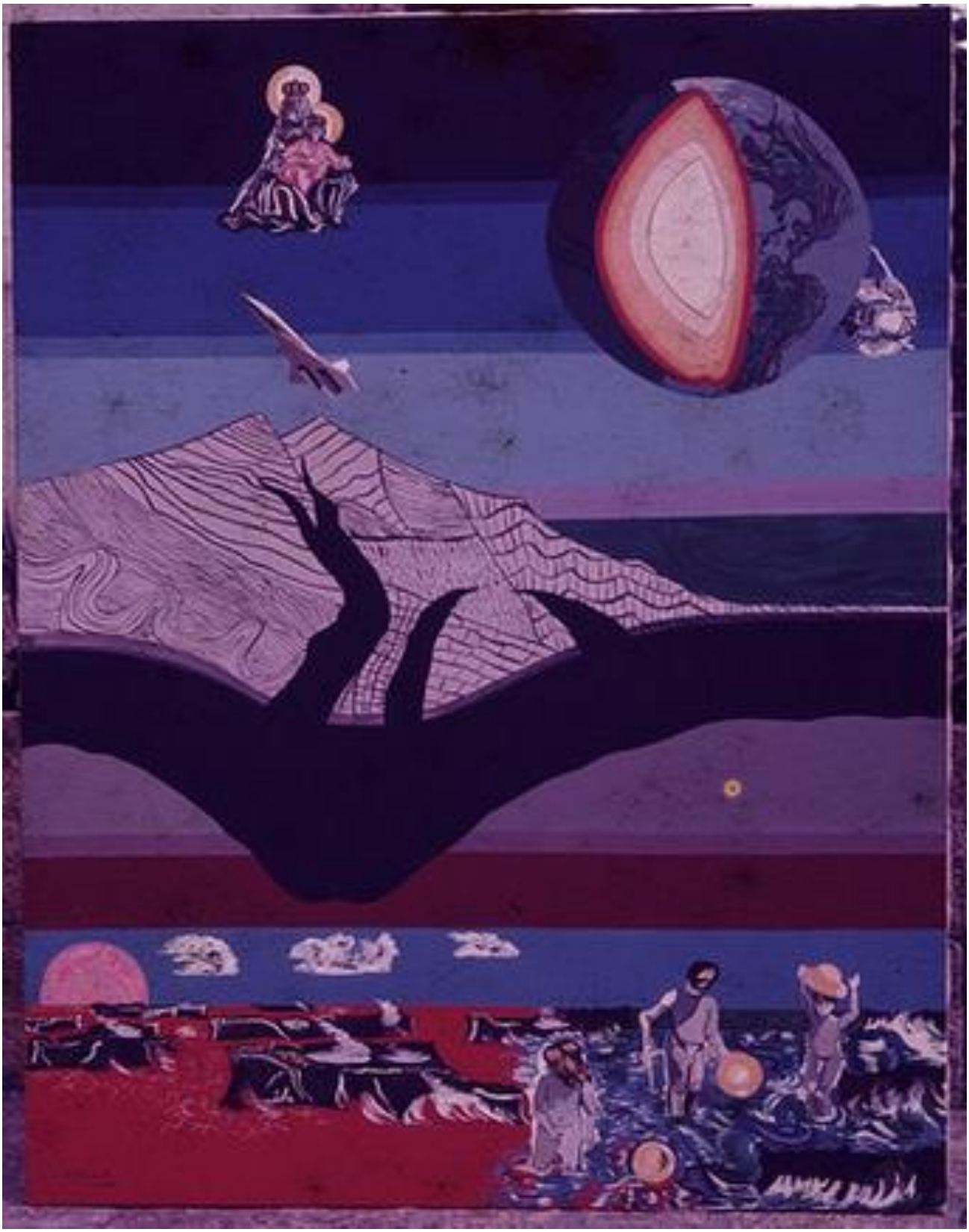


Fig. 308 –Theresa Simões. **Série Faixas de Memória** (Meu Primo e Irmãos), 1968

Fig. 309 – Theresa Simões. **Série Faixas de Memória**, (Herdeiros), 1968

O uso das ditas faixas, ou seja, o recorte imagético nas telas que articula as composições, opera na divisão dessas memórias pessoais mescladas às narrativas públicas sobre territorialidade e disputa pelo espaço urbano, como itens fragmentados desses acontecimentos que procuram uma coerência, mas que encontram-se em uma diluição dos fatos.

Entre o uso de figuras dos mitos urbanos modernos, inflados pela movimentação política em um período de larga circulação de imagens de passeatas e conflitos políticos pelas

vias, há paisagens silenciosas, com uma sedimentação perene de elementos do mundo natural, que recebem interferência humana em suas composições, em um gesto de quase violência na colagem dessas imagens díspares sobre a superfície pictórica.

> ...as pinturas de Simões posicionam-se como testemunho poético do espírito rebelde e político da juventude, com suas respectivas contradições pulsionais. E a clara oposição entre as narrativas revolucionárias de combate/ resistência e imagens idílicas pertencentes a um imaginário visual sobre a paisagem brasileira, evidencia um projeto de memória insurreta de sua geração.
> A natureza como uma imposição cruel à vida é um sintoma intensificado pela topografia agrícola ali manifestada, com campos de plantação e seus sulcos geométricos, ordenados, civilizados, salientando o caráter econômico e político do novo imaginário rural, e sua oposição em relação ao ideal doce e gentil do interior brasileiro pré-industrialização. [746]

Considerações heráldicas à parte, interessa aqui o uso da figura feminina de Simões em relação à paisagem. A escolha da artista na disposição desses corpos ressalta a ambivalência das relações entre o campo da Natureza e o Feminino. Em uma das telas da série por exemplo, onde há no primeiro plano o retrato de um jovem aos berros de revolução e combate em frente a imagem de uma passeata de homens com cartazes contra a ditadura militar, seguido pela "faixa" acima de fragmentos dos combates pelas ruas de Paris em Maio de 68, como uma bolha que salta no panorama aéreo de uma plantação homogênea, há a figura de uma mulher nua, deitada no que aparenta ser a beira de uma praia ou lago, e postura de regozijo. A pequena figura de cabelos pretos, que arqueia suas costas e eleva braços e pernas, sugere uma condição de gozo que, por não estar acompanhada de nenhum sujeito, indicia uma satisfação erótico com o ambiente natural – um enaltecimento das sedimentações culturais que relacionam o local da feminilidade com a natureza[747].

Mas se nesse detalhe da pintura, Simões parece enaltecer a relação essencialista entre Mulher e Natureza, é preciso fazer mais atenção nas telas que complementam a série. Ao inserir a figuras duplas femininas, nomeadas de Primas pela artista, a artista estabelece uma aura de ameaça ao feminino que se materializa nos dois corpos nus mortos, com sangue a escorrer.

---

[746] TRIZOLI, Talita. Op cit, 2016.

[747] *Este quadro foi selecionado para a Bienal da Bahia em 12/68. O ato Institucional, porém, fez com que antes da abertura da Bienal, os militares da 8ª região o confiscassem, e deram ordem de prisão. Felizmente eu não fui a Bahia, e depois de retirarem este e mais 2 ou 3 obras, abriram a Bienal. Obs. Jamais voltei a ver e nem recebi nenhum comunicado mesmo depois da Anistia, assim ou esta em algum lugar ou foi queimado. Descrevendo: em cima a Baía de Guanabara, uma mulher na areia da praia, plantações no Sul, na elipse vemos acima a revolta dos estudantes em Paris e abaixo no Rio a passeata que tanto feriu o orgulho dos militares, e que ameaçava tanto o regime deles.*
SIMÕES, Theresa. "1968 ex. Ind. Faixas de Memória. 16 de abril de 2008". In: Blog pessoal de Raul Correa-Smith. Disponível: www.flickr.com/photos/soiidig/4212930645/in/set-72157623537382199/ Acessado em: 13 de março de 2014

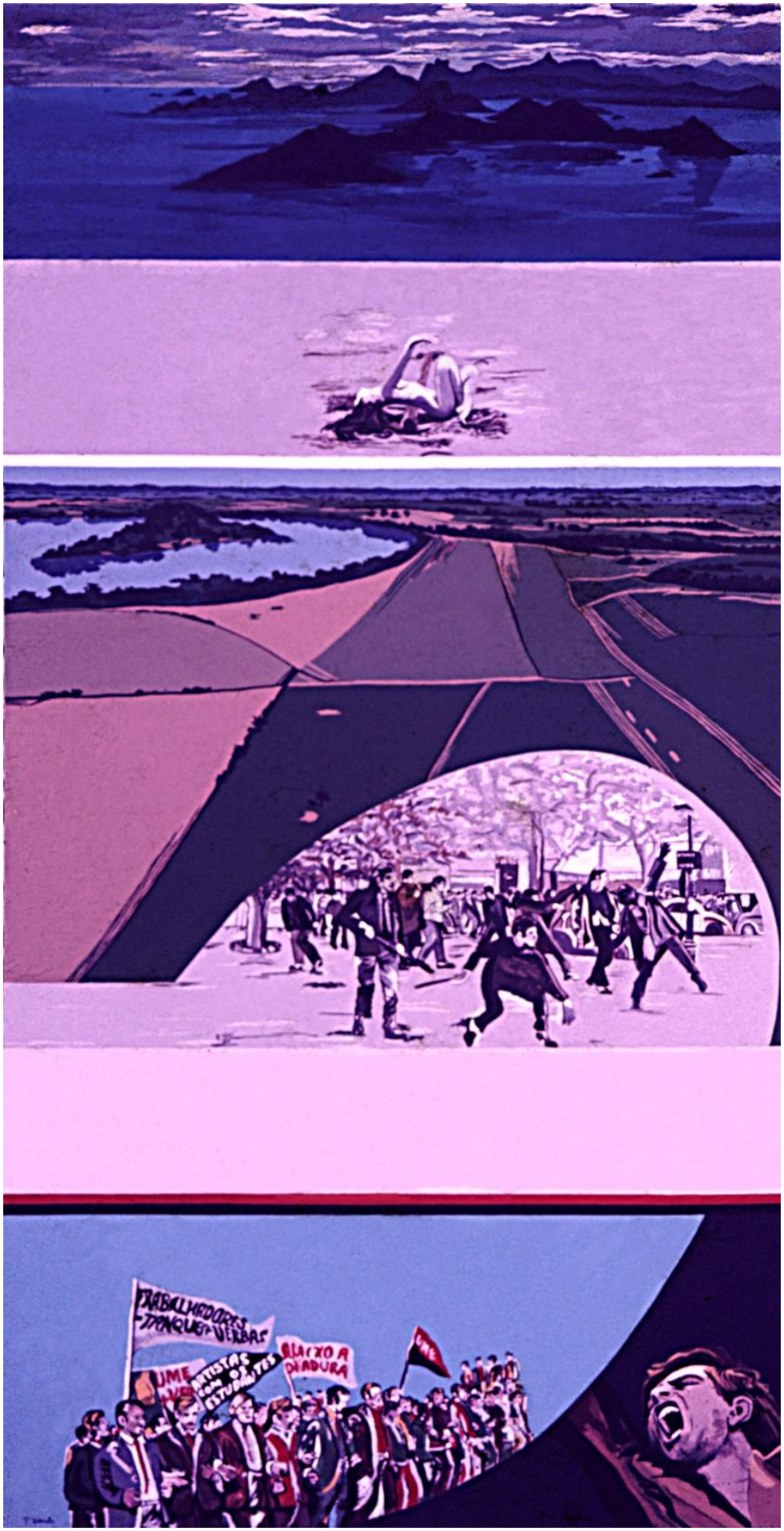


Fig. 400 – Theresa Simões. **Rebelião das ruas, na série Faixas de Memória**, 1968
Tela apreendida pelo regime militar durante a 2ª Bienal da Bahia

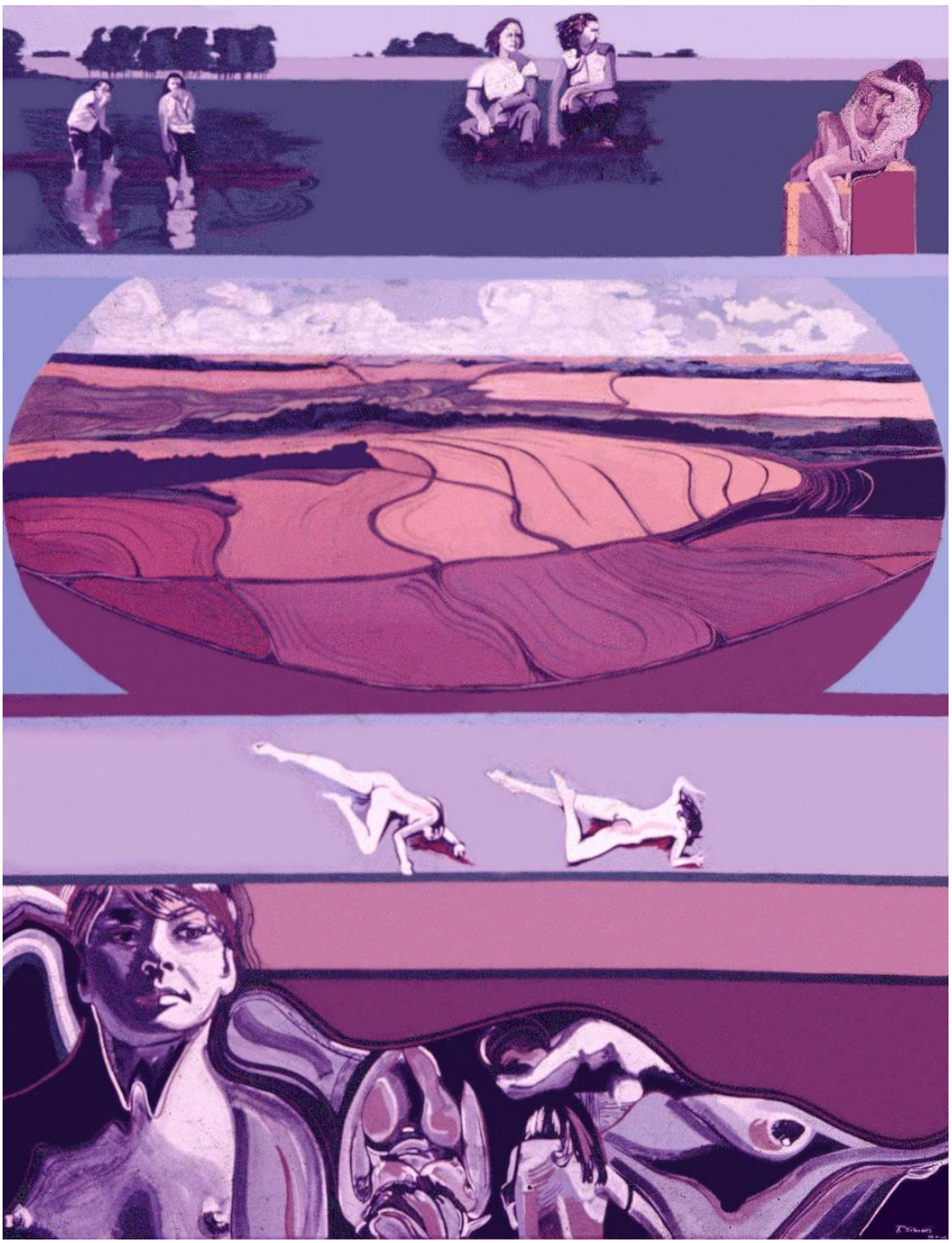


Fig. 401 – Theresa Simões. **Minhas primas, da série Faixas de Memória**, 1968

Nesse elencamento de imagens, vemos a repetição das imagens fotográficas de duas primas da artista, vestidas e agachadas a beira da água, com ventos ao cabelo, mirando o horizonte, em uma postura que indica certo conforto e conhecimento do espaço ao seu redor – e no lado direito dessa primeira faixa, uma releitura do "Beijo" de Rodin, entre o que parecem ser duas mulheres. Essa pintura de Simões sugestiona o afeto lésbico, sua condição de isolamento social e anseio por estabelecimento de local para existência – algo que, ao longo da tela, será materializado em caráter de crônica cruel do cotidiano.

Nessa alegoria de Desejo feminino lésbico, o que se vê não é uma exaltação das relações lesboafetivas, mas a condição de risco dessas existências. Na faixa do meio, vemos novamente uma paisagem agrária, com os desenhos lineares das plantações que criam um movimento serpeteante das montanhas e retratam a potência econômica do país em condição de um sublime da modernidade – seguido, logo abaixo, pelos cadáveres femininos nus, onde a beleza dos corpos gera um incômodo por sua condição de fragilidade e de vestígio das violências. Por fim, na última faixa, há uma sobreposição linear desses mesmos corpos femininos, onde as grossas linhas terrosas e brancas oscilam em a carnalidade dos músculos e os desenhos de corte geográfico, mas efetivamente são um índice da sedimentação dessas figuras nas entranhas da terra e do imaginário.

Em Simões, percebe-se a ambivalência de afetos do feminino em relação a seu pertencimento no mundo – algo também materializado por Maria do Carmo Secco em uma outra parte de sua produção.

Se em sua juventude, Secco trabalhou nas premissas de rearranjo das memórias afetivas femininas, onde o uso de mecanismos formais de representação fotográfica era transposto para a superfície pictórica, há uma outra parcela de sua produção que estrategía as relações de seu gênero com a espacialidade, doméstica ou pública.

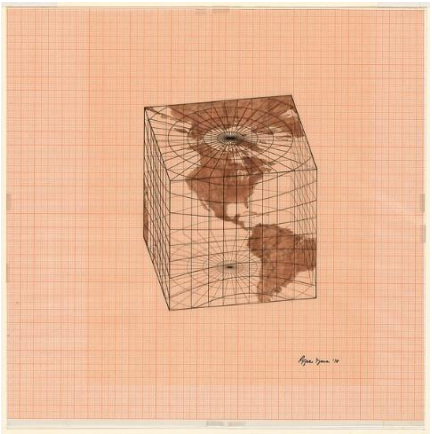
A elaboração de desenhos e serigrafias onde o vocabulário topográfico de constituição do espaço é mesclado aos princípios de investigação concretista, ou seja, de busca por formas "puras" e "sintéticas", apresenta no caso da produção de Secco um atravessamento dos anseios de pertencimento feminino ao lócus doméstico, e o inevitável borramento das fronteiras entre o mundo exterior, também indiciado por um desejo de interferência nos regimes de representação e constituição da topografia das paisagens.

Se por um lado há representações em que existe uma anseio de desbravamento, conquista e interferência nos espaços privados e público, como em Varela, Secco, Nazar e Parente (em diferentes graus de espectro), o que prevalece nos trabalhos aqui elencados é a condição de angústia existencial de Desejo de agenciamento, confrontado por uma contingência de limitações, restrições e interdições, e onde o que permanece é a possibilidade de ruído estratégico, de desvio e torção das normatizações da vida.

Tomemos como índice dessa mudança de percurso a obra "Canteiro de Terra" de 1969, onde Secco mescla o vocabulário representativo da paisagem modernista com elementos compositivos concretistas, próxima assim dos desenhos de esboço e projetuais de Agnes Denes e Alice Aycock, com a diferença que as projeções das americanas visavam, quando possível, sua materialização no espaço, enquanto os de Secco ocupam o lugar das

fabulações sobre o papel. O pequeno acúmulo de massas de cor ocre aquareladas em primeiro plano, ali dispostos como referência aos panoramas paisagísticos já consagrados dos desenhos científicos e de viagem, é emoldurada por duas faixas pretas de cor condensada, as quais possibilitam uma reformulação das concepções do gênero paisagístico, agora em proximidade ao cenário de obras típico dos espaços em gentrificação – situação essa do contexto do Rio de Janeiro, principalmente em torno ao MAM-RJ, sítio de frequência da artista e sua geração.

Fig. 402 – Maria do Carmo Secco. **Canteiro de terra**, 1969



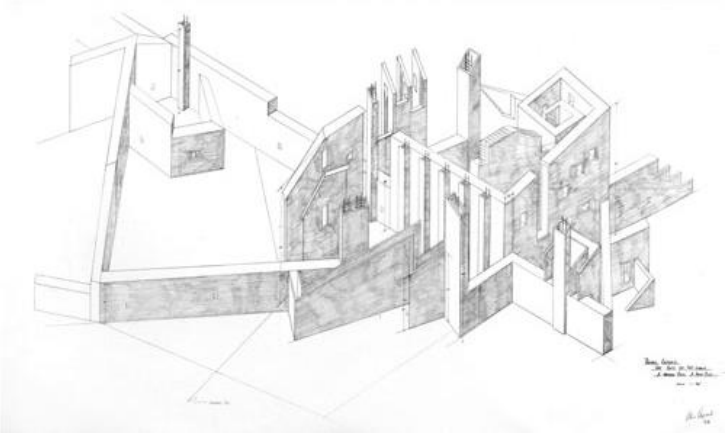


Fig. 403 – Agnes Denes. **Study of Distortions; Isometric Systems in Isotropic Space-Map Projections: The Cube**, 1978 e Fig. 404 – Alice Aycock. **Project Entitled "The City of the Walls", Isometric,** 1978

Frederico Morais sintetiza esse percurso da seguinte maneira:

> Por um momento em 1967 – seu olhar é desviado da geografia do seu corpo e busca outros objetos. Ele quer comunicar-se com o mundo exterior – o mundo da comunicação de massa. Mas logo retorna. Vencido o medo do corpo, a mulher em seus quadros é vista na intimidade, sozinha ou o corpo enlaçado em outro corpo. São vários tempos na vida de uma mulher, seguindo uma linguagem pop/figuração narrativa. O corpo em paz – seu olhar se desloca mais uma vez. Para longe. Surge a paisagem. De início o barranco ameaçador – como que a lembrar, aquele primeiro enfoque do corpo. Aos poucos a paisagem, como antes o corpo, vai sendo domesticada pelo olhar. O que a artista quer

transmitir – estamos em 68/69 – é justamente esta fenomenologia do olhar – a paisagem sendo vista/vivida. A artista faz anotações da paisagem distante. Anota apenas os elementos essenciais e diferentes tons de verde, azul, de ocres. Com terras e águas vai armando sobre o papel seu desenho, ao mesmo tempo referencial e autônomo.[748]

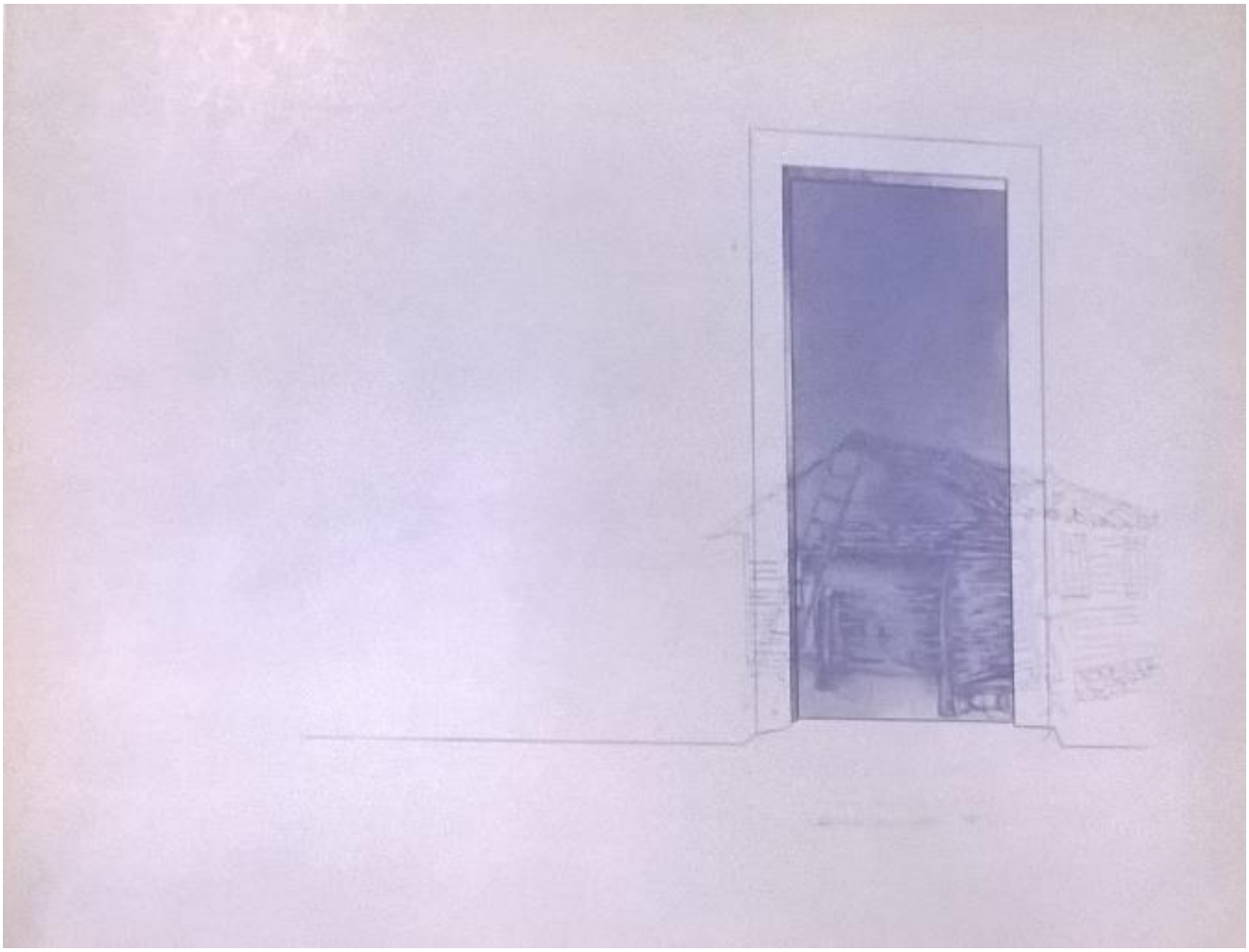


Fig. 405 – Maria do Carmo Secco. **Série Revelações, desenho 2/ n.4**, 1975
Imagem do catálogo da individual na Galeria Arte Global em julho de 1975

Em Secco, principalmente nos desenhos apresentados em sua individual na Galeria Arte Global em São Paulo em 1975, vê-se justamente esse movimento de esgarçamento dos limites das espacialidades privada e pública – mas enquanto Wilma Martins, que também opera nessa égide, estrutura suas formulações pela chave de uma elucubração quase surrealista, Secco almeja uma concretude projetual. Suas imagens de sobreposição de janelas, portas e passagens arquitetônicas com elementos paisagísticos e arquitetônicos externos acentua esse ímpeto de borradura dos lugares.

A constante reelaboração dos signos de constituição desses espaços leva Secco a manipular ludicamente os índices de pertencimento desses territórios, ainda que atravessados por certa melancolia, seja no uso de imagens fotográficas, reverberação de suas primeiras

[748] MORAIS, Frederico. Catalogo da exposição Arte Global junho de 1975.

proposições, seja, pela diluição pictórica-pop de seus desenhos. Morais também aponta o seguinte:

> Por volta de 1972, retoma, sob outro aspecto, a paisagem. A artista parece mais disposta a revelar uma arquitetura interna da natureza, uma espécie de planta baixa da paisagem. A natureza reduzida a formas geométricas – principalmente o trapézio. Contudo, a rigidez da geometria é quebrada por certas ondulações e pequenas áreas pontilhadas de cor. Mas em relação à fase anterior, há um esfriamento da temperatura emocional. O clima de seus desenhos é mais e mais mental. Daí pra frente, aliás, seus desenhos vão constituir séries e sequencias que devem ser vistas em grupo, quase sempre, de forma sistemática, um desenho explicando o outro. Papel branco, o desenho feito com linhas muito tênues, às vezes pontilhadas, ocupa um espaço retangular, dentro do qual algumas poucas áreas de cor, pequenas indicações figurativas ou uma palavra – esta reafirmando o conteúdo do desenho e abrindo um processo imaginativo e mental no espectador.
> É deste ano a série denominada *Cidades*. A palavra aparece em diferentes configurações caligramáticas, as vezes sobre montanhas que ondulam no longe. As cidades não existem ali no papel – são criações puramente mentais. Ou melhor – o que existe é a ideia. A partir dessa época, a artista desloca-se continuamente da cidade para o campo e vice-versa. Miragens? Viragens?[749]

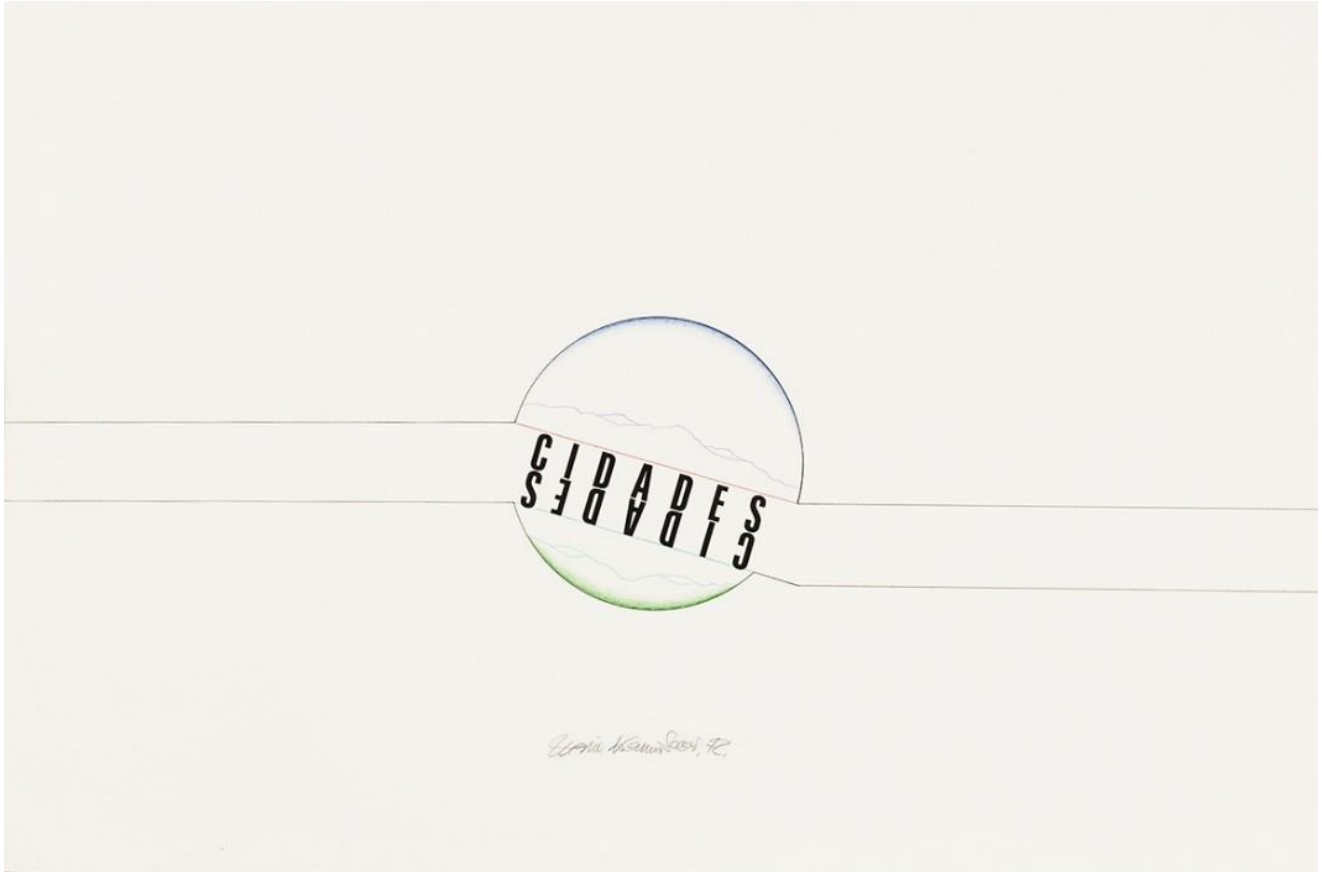


Fig. 406 – Maria do Carmo Secco. **Cidades,** 1972

[749] MORAIS, Frederico. Op cit 1975.

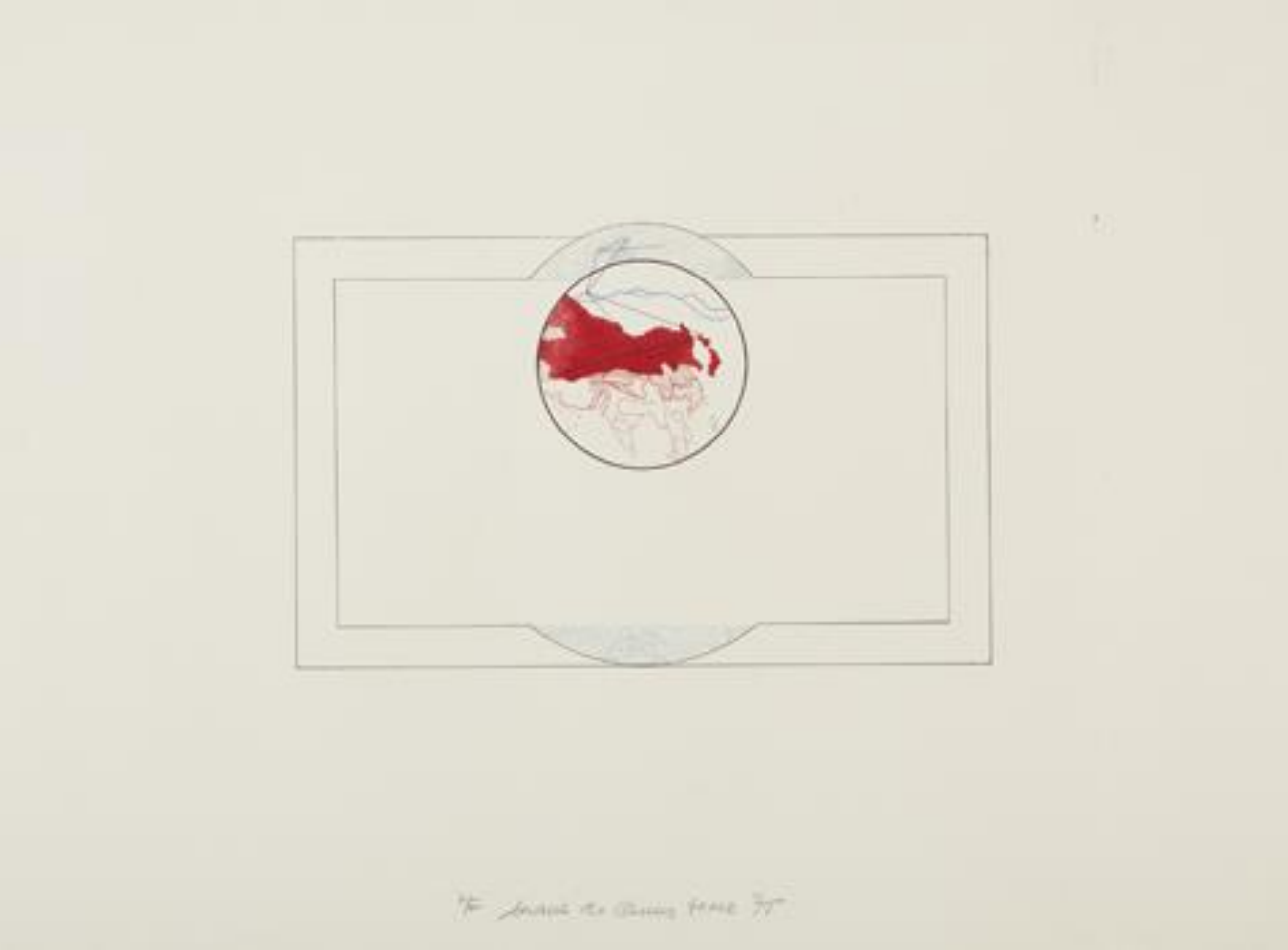
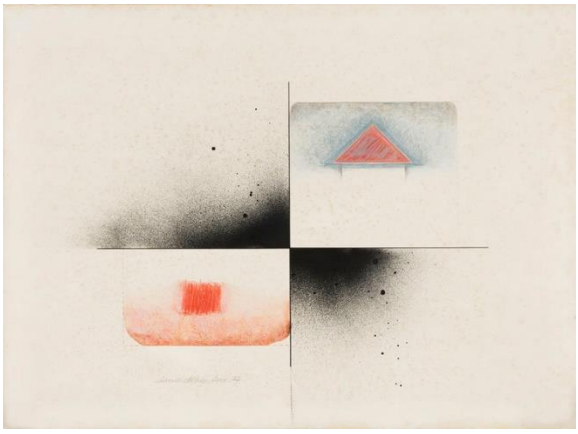


Fig. 407 – Maria do Carmo Secco. **Mapa Vermelho**, 1975

A série apontada por Morais diz respeito justamente às elaborações formais e conceituais de Secco sobre a cidade tanto como território quanto como conceito. Nesses desenhos e serigrafias, o uso de retângulos e trapézios, como aponta o crítico mineiro, dividem espaço com inserções pontuais e calculadas de cor, as quais sofrem uma diluição gradual, quase como um evaporamento de sua massa sobre a superfície do papel, para então abrir um espaço simbólico à uma estrutura arquitetônica e cartográfica que muitas vezes resvala em formas abstratas.

Ainda debruçada sobre o aspecto processual da elaboração de territórios, Secco também articula um rearranjo das práticas de cartografia, na mesma proposição conceitual de Geiger e Agnes Denes, de questionamentos de narrativas geográficas – mas enquanto Geiger preocupa-se com aspectos e reverberações da globalização sobre a constituição de territórios e sua linguagem formal, e Denes debruça-se sobre os procediemntos construtivos e seu caráter fantástico-cientifico, Secco seque pela possibilidade de fabulação afetiva desses espaços. *Grosso modo*, Geiger e Denes optam pela crítica às contenções técnicas, e Secco segue pela capacidade de encantamento das cartas territoriais.



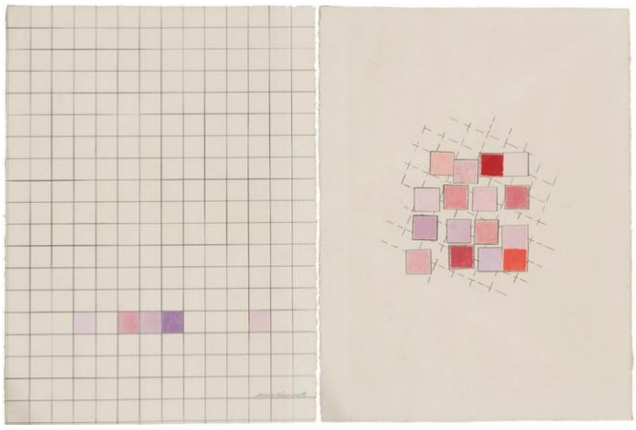
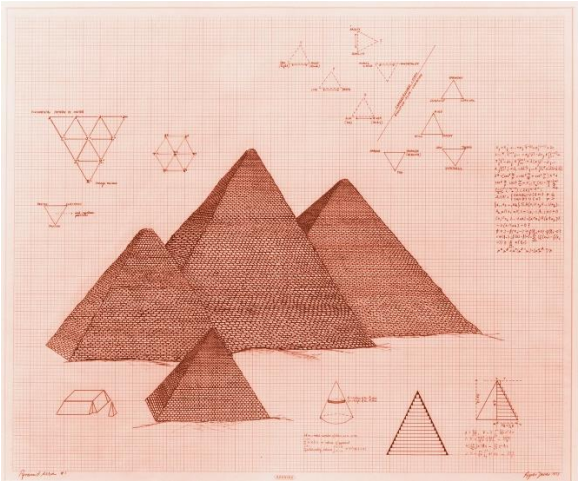


Fig. 408 e Fig. 409 – Maria do Carmo Secco. **S/Título**, ambos de 1977



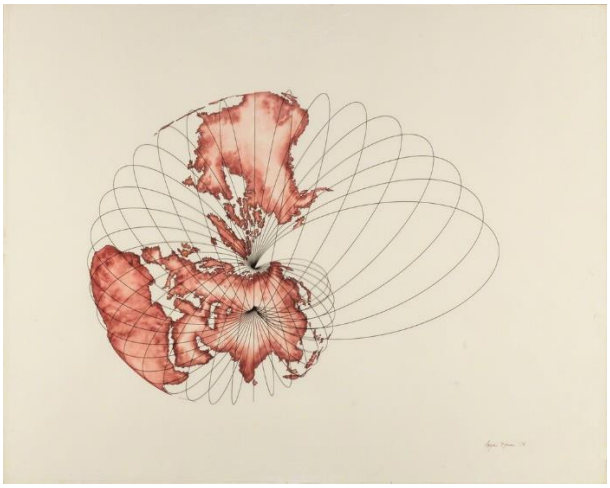


Fig. 410 – Agnes Denes. **4.000BC**, 1973 e Fig. 411 – **Isometric Systems in Isotropic Space - Map Projections: The Snail**, 1978

E é sobre essa postura de encantamento quase lúdico desses espaços de existência territorial que Secco desdobra sua produção: ora trazendo a forma estereotipada da casa como objeto de rearticulação formal, ora retomando a prática de apropriação fotográfica, quando elabora o "arquivo" de imagens "A casa do homem", onde insere e organiza fotografias e negativos com imagens de cenas domésticas, capturadas nos mesmos moldes que Vater com "X-Range", ou seja, de perscrutramento e classificação do universo privado doméstico e seus índices de afeto e subjetividade.

Fig. 412 – Maria do Carmo Secco. **A Casa Do Homem**, 1978.

Pela nota de apresentação de Morais para a obra de Secco, podemos perceber um movimento comum nessa geração de artistas mulheres, as quais saltam tematicamente para objetos que parecem díspares e opositores, mas que, no entanto, indiciam seus anseios e expectativas de existência: a produção dessas imagens por essa geração implica um desejo de agenciamento no mundo, o qual necessitava de vários níveis de negociação pelos atravessamentos dos marcadores sociais de gênero, raça e classe.

Era então pela prática artística que se tornava possível essa materialização com uma fluidez mais acentuada que em outros setores da vida.

(Quase) remate

Sctructural determinations need to be excavated and tracked through their articulation in representation.
Griselda Pollock. Vision and difference. p. 227.

Feminism is an ideology, a value system, a revolutionary strategy, a way of life…Therefore, feminist art is, of necessity, already a hybrid.
Lucy Lippard. Pink glass Swan. p, 172

Rien n'est jamais définitivement acquis. Il suffira d'une crise politique, économique ou religieuse pour que les droits des femmes soient remis en question. Votre vie durant, vous devrez rester vigilantes.
Simone de Beauvoir apud MONTEIL, Claudine. Simone De Beauvoir - Modernité et engagement. p/desconhecida

Estabelecer um panorama da presença e atuação das mulheres artistas brasileiras no eixo cultural das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro durante as décadas de 60 e 70, integra uma prática de crítica e dobra do cânone artístico brasileiro sob a égide da perspectiva de gênero, que visa o indiciamento do anacronismo de certos critérios narrativos ancorados em preceitos formalistas imiscuídos da percepção das relações sociais na constituição das formas como símbolo, portanto reticentes às complexidades e contradições do mundo da vida.

Essa postura metodológica está historicamente sedimentada por Linda Nochlin em uma chave marxista de lida com a história da arte, em concomitância às atuações curatoriais de Lea Vergine no contexto europeu, e posteriormente às torções de Griselda Pollock com a psicanálise. A prática feminista de leitura crítica de obras de arte e de narrativas no âmbito historiográfico e crítico integra uma lógica de aproximação social e política com o fenômeno artístico que intenciona pivotar os regimes de imagem e discurso. Pollock assevera:

> Analyzing the activities of women who were artists cannot merely involve mapping women on to existing schemata even those which claim to consider the production of art socially and address the centrality of sexuality. We cannot ignore the fact that the terrains of artistic practice and of art history are structured in and structuring of gender power relations…
> Historical recovery of women who were artists is a prime necessity because of the consistent obliteration of their activity in what passes for art history. We have to refute the lies that there were no women artists, or that the women artists who are admitted are second-rate that the reason for their indifference lies in the all-pervasive submission to an indelible femininity – always proposed as unquestionably a disability in making art. But alone historical recovery is insufficient.[750]

[750] POLLOCK, Griselda. Op cit, 2003. p. 77

Assim, entende-se que a mera inclusão de nomes de artistas mulheres nas narrativas oficiais da arte, ainda em uma perspectiva de enaltecimento dos feitos e vidas, aos moldes das construções heroicas dos sujeitos modernos, é anacrônica em uma perspectiva feminista contemporânea, justamente por ainda perpetuar padrões de seleção e exclusão onde desconsideram-se as contingências de formação e produção das obras, assim como sua circulação e fruição – portanto, mais do que sublinhar nomes é importante esgarçar suas tramas de veladura.

Se em um primeiro momento tal metodologia foi utilizada na construção narrativo-historiográfica de figuras como Artemísia Gentilheschi e Frida Kahlo em diferentes perspectivas, apenas para citar dois exemplos icônicos do campo, é preciso considerar que essas ausências, e respectivas recuperações, são sintomáticas de um sistema de validação ainda fundamentado em preceitos mitológicos e idealizados, portanto falho, já que *the nature of the societies in which art has been produced has been not only, for example, feudal or capitalist, but patriarchal and sexist*. [751]

Atentemos que Gentilheschi foi primeiramente "entronizada" como a grande artista renascentista "feminista" mais por sua trajetória de vida, pautada por negociações e resiliências da ordem pessoal, do que por sua obra e respectiva inserção bem articulada no sistema renascentista de mecenato; o mesmo se sucedendo em certa medida com a figura de Kahlo, "acolhida" pela narrativa moderna de fundo americana pelo "exotismo" e "autoconfissão" de suas pinturas, misturada à sua trajetória de turbulência pessoal, em detrimento de sua articulação socialista e respectivo enaltecimento do vocabulário visual mexicano dito "popular". E vale notar também a permanência de tal postura inclusive em casos mais recentes, como a recente "recuperação" da artista sueca Hilma af Klint, não dentro das relações de troca e formação social de sua contingência esotérica e artística, mas sim na chave de sua condição mística (quase) de heroína da abstração[752].

Grosso modo, o que se intencionou salientar aqui nessa tese é a necessidade de se considerar o estabelecimento de uma rede de problemas, um atravessamento de motivações e angústias, articulada em concomitância à malha de produção do fenômeno artístico, onde não haja um suplanteamento das perspectivas interpretativas, ou seja, uma leitura social em detrimento de uma interpretação formalista (consideradas historicamente opostas), mas sim

---

[751] POLLOCK, Griselda. Opc it, 2003, p. 27

[752] BIRNBAUM, Daniel. ENDERBY, Emma. (orgs.) *Hilma af Klint. Painting the Unseen*. UK: Serpentine Galleries/Koenig Books, 2016.
VOLZ, Jochen. BIRNBAUM, Daniel. (orgs.). *Hilma af Klint: Mundos Possíveis*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.

a elaboração de uma miscelânea de abordagens, as quais "nascem" implicadas em si, pois são produtos de seu tempo e local – algo almejado ao longo desse percurso por trinta trajetórias artísticas de mulheres brasileiras, algumas bem-posicionadas no sistema das artes, outras invisibilizadas ou esquecidas. E note-se que a intercalação dessas artistas com tamanhas discrepâncias de vocabulário, vivências e circulação no meio das artes é estratégico no sentido de salientar as diferentes camadas de absorção de tais agentes pelo sistema das artes.

Ainda que esse estudo não se disponha, e mesmo seja capaz, de responder à perguntas complexas sobre os regimes de inclusão e inserção no sistema das artes no Brasil dos anos 60 e 70, já que isso implicaria um debruçamento mais aprofundado nos meandros de uma contingência ainda em processo de análise, vale apontar, mesmo que para outros desdobramentos, que existem alguns indicativos de convergência nas trajetórias das carreiras das mulheres artistas aqui analisadas, que podem evidenciar um paradigma de prevalência de certas produções em detrimento de outras.

Na seletiva aqui efetuada, ocorreu uma miscelânea de agentes reconhecidas pelo sistema de legitimização da arte (o que implica museus, coleções, galerias, publicações e estudos acadêmicos), com artistas mais esquecidas, ou com produções consideradas de menor "qualidade" – e ressalta-se aqui que apontar os critérios para o estabelecimento do julgamento de qualidade geraria um outro estudo. Tal sobreposição foi, como já dito, intencional, justamente para estabelecer um panorama da rede de atuação dessas mulheres artistas, uma trama de convergências, cruzamentos e atravessamentos, ao invés de recair em antigos paradigmas de fundo formalista ou de perspectiva hegeliana.

Tomando aqui os referenciais de Alain Quemin ao analisar os critérios de constituição das "listas" de grandes e incontornáveis nomes no sistema das artes[753], podemos

---

[753] Alain Quemin concentra sua análise no quesito nacionalidade, em confronto ao discurso de globalização e ruptura de fronteiras que impera no meio das artes – mas seu trânsito crítico nos permite verificar também os índices de gênero, raça e classe. Seguem alguns fragmentos de suas explanações:
Em todos os tipos de indicadores, o resultado depende diretamente da metodologia utilizada, o que, por sua vez, resulta de uma certa perspectiva focada no objeto (...)
Desde a sua criação em 1970, o KunstKompass é baseado num sistema de pontos atribuídos às várias formas de visibilidade dos artistas. O sistema evoluiu ligeiramente ao longo do tempo, porém não é perfeitamente transparente, uma vez que é publicado apenas em certos anos. No entanto, o cálculo utilizado pode ser apresentado brevemente da seguinte forma. Os artistas ganham pontos em três ocasiões:
Exposições individuais ("solo shows") em museus ou centros de arte contemporânea. Quanto mais a instituição é prestigiada maior será o número de pontos atribuídos (...)
Exposições coletivas em bienais, museus e centros de arte contemporânea. Mais uma vez, a mais prestigiada instituição obterá o mais elevado número de pontos para o evento (...)
Artigos em revistas de arte contemporânea as mais influentes internacionalmente, tais como Flash Art, Art in America e Art Forum (...)
Ao contrário da equipe que produz o KunstKompass, a Artfacts utiliza uma gama muito maior de instâncias qualificadoras: galerias de arte contemporânea, instituições públicas (que possuam ou não a sua própria coleção, sejam museus ou centros de arte), bienais e trienais, outros espaços de exposições temporárias, feiras de arte

notar que nas produções das artistas reconhecidas e "absorvidas" pelo mercado de arte, no caso Iole de Freitas, Maiolino, Anna Bella Geiger, Amelia Toledo, Sonia Andrade, Vera Chaves Barcellos, Pape e Clark, ocorre em seus trabalhos uma articulação vocabular de preceitos já sedimentados pela crítica e historiografia da arte, e uma respectiva "diluição" e "dissimulação", intencional ou não, de elementos ligados às especifidades de gênero, raça e classe – o que incluí as pautas feministas – e que abre a possibilidade de se tratar de uma postura estratégica de inserção das carreiras no circuito artístico.

Tal condição não é uma peculiaridade do cenário das artes no Brasil, mas sim um *modus operanti* que se repete em outras contingências em diferentes níveis, como podemos verificar nos estudos de Fabienne Dumont[754] sobre os coletivos, publicações, festivais e artistas feministas na França das décadas de 60 e 70, mas também em Laura Iamurri[755], tanto nos estudos sobre a artista italiana feminista Carla Lonzi como em sua colaboração com a pesquisa curatorial do acervo do Museu de Arte Moderna de Bologna (mamBO), Itália[756]. Sobre as estratégias de inserção das artistas mulheres no sistema das artes e suas negociações, Dumont sintetiza o caso francês:

> Ainsi, notre étude du degré de visibilité des plasticiennes à différents niveaux du processus de reconnaissance artistique dans lesannées 1970 corrobore, en les nuançant et en les précisant pour cette décennie, les conclusions tirées par Raymonde Moulin, pour qui « il n´existe pas, pour les femmes, de discrimination à l´entrée dans la carrière artistique, mais les chances de réussite à un niveau élevé sont beaucoup plus faibles pour elles que les hommes. Première nuance, ol existe une discrimination invisible à l´entrée des femmes la carrière artistique, qui est celle de projections sexuées sur leur réussite, justement, par l´ensemble des acteurs et des actrices agissant lors de leur formation. Selon Raymonde Moulin, les femmes qui cherchent à être reconnues emploieraient une stratégie de dissimulation de la féminité, en cachant leur prénom, en se définissant comme

---

contemporânea, leilões, art hôtels, revistas, jornais e magazines de arte, livros de arte, escolas de arte, festivais, organizações sem fins lucrativos, instituições de gestão artística ou coleções particulares. Embora a coleta de informações não possa ser absolutamente exaustiva, sua extrema amplitude limita bastante o risco de desvios... Ao contrário de outras metodologias, como a da KunstKompass, na Artfacts, os coeficientes são atualizados quase que continuamente (na verdade, todas as semanas) pelo algoritmo, levando em conta o poder de certificação das instituições com base na reputação dos artistas com os quais elas estão associadas (...)
Enquanto que há quase duas décadas a ideologia da globalização, da suposta mescla de culturas e de uma hipotética indefinição das fronteiras fica muito popular no mundo da arte contemporânea, e isso embora a maioria dos agentes prefiram acreditar que a nacionalidade, o país ou o local de residência não exerçam qualquer influência relativamente à trajetória dos artistas para o sucesso, a nossa análise revela uma realidade bem diferente. O mundo da arte contemporânea internacional continua a ser altamente territorializado e hierarquizado no que diz respeito aos países, segundo configurações que podem ser encontradas em diferentes níveis e segmentos (...)
QUEMIN, Alain. "A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos 'maiores' artistas do mundo". Tradução de Germana Henriques Pereira. In: QUEMIN, Alain. VILAS-BÔAS, Glaucia. *Arte e Vida Social. Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille, França: Open Edition Press, 2016. Disponível em: http://books.openedition.org/oep/482#access

[754] DUMONT, Fabienne. *Des Sorcières comme les autres: artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014

[755] LONZI, Carla. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978.

[756]Emanuela De Cecco, Laura Iamurri, Arabella Natalini, Francesca Pasini, Maria Antonietta Trasforini e il gruppo di lavoro interno al museo coordinato da Uliana Zanetti. Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna 12 maggio – 1 settembre. Catálogo de exposição. Editore: Corraini, 2013.

> professionnelles et en réalisant une ouevre sans trace évidente de culture féminine. Les groupes deplasticiennes des années 1970, que nous allons maintenant étudier,sont traversés par ces différents choix stratégiques, qui vont de la dissimulation de la culture féminine sous le couvert de professionnalisme à une position de revendication féministe assumant sa différence de point de vue. Confrontées à un monde de l´art qui valorise majoritairement le travail des hommes, dans un contexte de revendications politiques et sociales fortes, les plasticiennes créent leur propre réseau et mettent en place des systèmes d´entraide. [757]

E para mais um referencial, Lippard ironicamente enumera nove estratégias de discriminação das mulheres artistas no meio americano:

> In the meantime, however, discrimination against women in art world consist of: (1) disregarding women or stripping them of self-confidence from art school on; (2) refusing to consider a married woman or mother a serious artist no matter how hard she works or what she produces; (3) labeling women unfeminine and abnormally assertive if they persist in maintaining the value of their art or protest their treatment; (4) treating women artists as sex objects and using this as an excuse not to visit their studios or not to show their work ('Sure, her work looked terrific, but she´s such a good-looking chick, if I went to her studio I wouldn´t know if I liked the work or her", one male dealer told me earnestly; "so I never went"); (5) using fear of social or professional rejection to turn successful women against unsuccessful women, and vice versa;(60 ripping off women if they participate in the unfortunately influential social life of the art world (if she comes to the bar with a man, she´s a sexual appendage and is ignored as such; if she comes with a woman, she´s gay; is she comes alone, she´s on the make);(7) identifying artists with their men ('That´s so-and-so wife; I think she paints too"0; (8) exploiting a woman´s inherent sensitivity and upbringing as a nonviolent creature by resorting to personal insults, shouting down, arrogance, and art-world clout to avoid confrontation or to subdue and discourage women who may be more intelligent and articulate or better artists than their male company; and (9) galleries turning an artist away without seeing her slides ("Sorry, we already have a woman," or 'Women are too difficult" – direct quotes from dealers, although since the women´s movement, people are more careful to whom they say these things).[758]

Esses movimentos sucedidos em diferentes territórios, indiciam uma tática de negociação e sobrevivência dessas agentes dentro de um sistema ainda articulado por preceitos formalistas, socialmente alienados e alienantes, ou seja, uma hipervalorizarão da forma em caráter independente a seus meios e tempos de produção, e que repudia envolvimentos sociais e políticos no fenômeno artístico. Podemos constatar isso pelo fato de que, no caso de Iole e Maiolino, as leituras aplicadas em seus trabalhos, e as peças de maior circularidade no campo são justamente as menos próximas à uma explicitude de elementos feministas, sendo que as conexões estabelecidas por críticas e curadoras feministas são recebidas com ressalvas e desconfianças, principalmente se considerarmos a recusa veemente de Iole com o tema, mas também de Sonia Andrade e Vera Chaves Barcellos, as ambivalências de Pape e Clark, e o lento processo de adesão de Maiolino ao epíteto feminista[759].

---

[757] DUMONT, Fabienne. Op cit, p.69.

[758] Lippard, Lucy. "Sexual Politics: Art Style". In: *Pink Glass Swan*, op cit, p. 43-45.

[759] A relação de Maiolino com o feminismo ocorre de modo mais efetivo quando a mesma passa a participar de mostras e publicações estrangeiras com essa temática, a partir do convite da curadora Catherine de Zegher. Tal movimento foi o que possibilitou a inserção internacional da obra da artista e um posterior reconhecimento nacional de sua figura no sistema das artes, ainda que em sua carreira e produção seja possível identificar posturas e temas claramente conextados com as pautas feministas da época.

Em paralelo, a produção das artistas menos "reconhecidas" possuem elementos de maior adesão às questões feministas, em chave de atravessamento dos temas, e, portanto, muitas vezes sem plena consciência dessa materialização. Suas peças, em uma grande maioria, com articulações formais distantes das grandes vertentes hegemônicas da arte nacional, acrescentaram um elemento a mais de problema em sua recepção – e podemos considerar nesses casos Priolli, Pasqualini, Magliani, Checcaci, Nazar, mas também Gorovitz e Gutmacher, apenas para citar algumas das artistas aqui abordadas.

A título de conclusão, chama a atenção a similitude dos gestos de negociação paradigmáticos entre as artistas brasileiras dessa geração e suas correspondentes europeias e americana, o que solidifica a possibilidade da existência de atravessamentos feministas também em outras paragens – no entanto, vale apontar que esse quase "espírito do tempo", difuso, que aqui falamos não adentra a uma concepção hegeliana do tempo e da produção criadora, vinculada ao princípio evolutivo do espirito em direção ao absoluto, onde toda a produção humana possui um suposto percurso linear em direção a essa plenitude[760], mas entende-se aqui como uma emergência de problemas, expectativas, angústias e preceitos sem um núcleo específico de emanação, uma convergência de enfrentamentos que se acolhem mesmo em sua multiplicidade de diferenças, e que tem os feminismos, em sua diversidade conceitual e social, como gatilhos – e seja no âmbito formal dos trabalhos realizados pelas artistas, seja nas relações paradoxais com o feminismo como instrumento crítico ambíguo, o que tanto poderia desbravar possibilidades de existência dessas mulheres, quanto obliterar os modelos de feminilidade nos quais elas estavam submetidas.

Por fim, o elencamento e análise das obras e trajetórias dessas artistas para além da proposição de esgarçamento do cânone em história da arte é condição de urgência em tempos de demanda por representatividade, reconfigurações e torções narrativas, e as insistentes apropriações mercadológicas de tais movimentos com a criação de novos nichos políticos de exploração. Em suas rupturas e contradições, esses casos são índices para vigília dos conflitos, riscos, avanços e negociações necessárias para a sobrevivência das mulheres como profissionais dentro e fora do campo. *Vigilance: ce doit être un de nos mots d'ordre*.[761]

---

[760] *A história da filosofia mostra nas filosofias diversamente emergentes que, de um lado, somente aparece uma filosofia em diversos graus de desenvolvimento [Ausbildungsstufen], e de outro lado, que os princípios particulares – cada um dos quais está na base do sistema – são apenas ramos de um só e do mesmo todo, a filosofia última no tempo é o resultado de todas as filosofias precedentes, e deve por isso conter o princípio de todas. Por este motivo, se ela é filosofia de outra maneira, é a mais desenvolvida, a mais rica, a mais concreta.* HEGEL. *Enciclopédia das ciências filosóficas (I – A ciência da lógica).* Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995, § 13.

[761] BEAUVOIR, Simone de. *Les femmes s'entêtent*. Éditions Gallimard, 1975, p.13

Referências bibliográficas

A

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. *O Sagrado Feminino: da Pré-História à Idade Média*. Lisboa: edições Colibri, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Cos´è un dispositivo?* Roma: Edizioni Nottetempo, 2006.

AGOSTINHO. *Confissões*. (Coleção Os pensadores). Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ALBANI, Vera. "VERA CHAVES BARCELLOS - Uma obra contemporânea de seu tempo" In*: Panorama de Arte Brasileira 97*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Catálogo de Exposição, 1997.

ALBERTI, Leon Battista. Libri della famiglia. Bari, Laterza, 1960.

_____. *De re aedificatoria. On the art of building in ten books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

ALMEIDA, Angela Mendes de. "Notas sobre a família no Brasil". In: *Pensando a família no Brasil. Da colônia à Modernidade.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/Editora UFFRJ, 1987.

AMÂNCIO, Kerley Cristina Braz." "Lobby do Batom": uma mobilização por direitos das mulheres". In: Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.3, nº5 jul-dez, 2013.

AMARAL, Aracy. (Org). Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, FUNARTE, São Paulo, 1977.

_____. "A mulher nas artes". In: *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005), V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Luís Guilherme Albuquerque de. *O Espaço Público da Praia: reflexões sobre práticas cotidianas e democracia no Porto da Barra em Salvador.* Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2015.

AQUINO, Tomás. *Suma Teológica*. Tradução de Alexandre Correa. Petrópolis: Editora Vozes. Ano: 1980

ARAÚJO, Olívio Tavares. "O filão erótico". In: *Revista Veja*. São Paulo, 16 de junho de 1976.

ARAÚJO, Inácio. "Várias hipóteses justificam obra de Helena Solberg ser menos famosa". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 de março de 2018.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 2005

AULER, Hugo. "A monumentalidade na criação pictural". In: *Correio Braziliense*. Brasília, 15 de setembro de 1979.

AVOGADRO, Gina. "Personaggi - Within every woman there lies a tiger". In: *Il Giorno*, Itália, 24 de Fevereiro de 1981.

B

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: editor Victor Civita, 1978

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010

BALIBAR, Étienne. "Subjection and Subjectivation". In: COPJEC, Joan. *Supposing the Subject*. London: Verso, 1994

BALLARD, Thea. "Rosemary Mayer. Reviews". In: *Art in America*. New York, 02 março de 2017

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARROS, Roberta. *Elogio ao Toque - Ou Como Falar De Arte Feminista A Brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016.

_____. "Ambivalência na "retórica da pose" como estratégia da arte feminista. *Art News Revised*, da nova-iorquina Hannah Wilke, e *Eat m*e: a gula ou a luxúria, de Lygia Pape: estudos de casos", In: *Labrys, études féministes/estudos feministas.* Brasília/Montréal*,* janeiro/junho de 2016

BASSANEZI, Carla. "Mulheres dos anos dourados". In: PRIORE, Mary (Org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Claúdia Fares. São Paulo: ARX, 2004

BAUDELAIRE, Charles. "O Pintor da Vida Moderna". In: *A Modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

BAUTISTA, Balbino. « L'hystérie, masculine ». In: *Psychanalyse*, n° 14, Paris : edições Érès, 1/2009.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. *The ethics of ambiguity*. Translated from the French by Bernard Frechtman. Secaucus: Citadel Press, 1948

_____. BERNHEIM, Nicole-Lise. BRUNETON, Ariane. ENJEU, Claude. SAVE, Joana. *Les femmes s'entêtent*. Éditions Gallimard, 1975

_____. "Entrevista", Le Monde, Paris, 10/11 de janeiro de 1978.

_____.*O segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2009

BECKAMN, Frida. *Between desire and pleasure: a deleuzian theory of sexuality*. Edinburgh: University press, 2013

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____.*O último capítulo da arquitetura moderna*. Arte & Comunicação, volume v. 28. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa, Martins Fontes, 1985.

_____.História da cidade. Tradução de Silvia Mazza. São Paulo: editora Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única - Obras escolhidas Volume III*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERENSTEIN, Paola Jacques. *Estética da ginga*. *A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2001

_____. *Apologia da Deriva - Escritos Situacionistas Sobre a Cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. "Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade". In: *ARQTEXTO 7: a prancheta eletrônica*. Porto Alegre: UFRGS, 1/2005

BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983

BERNUZZI, Denise B. Sant´Anna. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001

BIENVILLE, J.D.T. *La ninfomania ovvero il furore uterino*. Venezia: Marsilio, 1986

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: editora 34, 2003

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do Erotismo. A feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016

BIRNBAUM, Daniel. ENDERBY, Emma. (orgs.) *Hilma af Klint. Painting the Unseen*. UK: Serpentine Galleries/Koenig Books, 2016

BOUCHARD, Guy. 'Foucault, le féminisme et la condition masculine'. In: *Laval Théologique et Philosophique*, 54, 3, outubro de 1998.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press. 1993.

BREITWIESER, Sabine. SCHNEEMANN, Carolee. *Kinetic Painting*. New York: Prestel Verlag, 2015

BUETTNER, Stewart. "Images of Modern Motherhood in the art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz". In: *Woman´s art Journal*. Vol. 7, n. 2, Outono 1986, Inverno 1987.

BUTLER. Judith. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex".* New York: Routledge, 1993.

_____. *Subjects of desire. Hegelian reflections in twentieth-century France*. Columbia University Press, 1999.

_____. *Problemas de Gênero.* Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

_____. *Senses of the Subject.* New York, Fordham University Press, 2015.

C

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles.* USA: Duke University Press Books, 2012.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation.* Austin: University of Texas, 2007.

CANEZIN, Claudete Carvalho. "A Mulher e o Casamento: da submissão a emancipação". In: *Revista Jurídica Cesumar*, v.4, n. 1, Maringá : UNICESUMAR, 2004.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

CANTON, Katia. *A arte de Teresa*. In: *Teresa Nazar na vanguarda paulista (1965-1975).* Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Alvares Penteado, 29 de março a 13 de maio de 2005.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. Walking as an aesthetic practice*. Madri: editorial Gustavo Gilli, 2009.

_____. "Transurbância + Walkscapes Ten Years Later". Tradução: Federico Bonaldo. In: *Revista REDOBRA* 11, ano 4, Salvador: UFBA, 2013.

CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. FREITAS, Iole. *Iole de Freitas*. *Coleção Palavra do Artista*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998

CARNEIRO, Sueli. "Gênero, Raça e Ascenção Social". In: *Revista Estudos Feministas*, ano 3, Florianópolis: UFSC, 2/1995.

_____. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com clamor. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte.* São Paulo: Editora Imaginário/FAPESP, 2004

CARVALHO, Liandra Lima. "A Influência do "Lobby do Batom" da Construção da Constituição Federativa de 1988". In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades* UNIGRANRIO, 18, n. 44, 2017.

CARVALHO, Marcelo Ferraz. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: IMESP, 2008.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira. "A Vida Feminina dos Anos de Chumbo: Representações Femininas no Brasil nos anos 60 e 70". In: Repositório Científico UP, Ano 1, n° 1, Potiguar: UP, dez. 2011, maio 2012

CECCO, Emanuela De. IAMURRI, NATALINI. Laura Arabella. PASINI, Francesca. TRASFORINI, Maria Antonietta. ZANETTI, Uliana. *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea.* Museo d'Arte Moderna di Bologna. Catálogo de exposição. Editore: Corraini, 2013.

CELANT, Germano. *Art Povera*. New York: Praeger Publishers, 1969

CERCHIARO, Marina Mazze. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. TRIZOLI, Talita. ""The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país [The contribution of women to visual arts in the Country]" and the silence of Brazilian criticism". In: *Artl@s Bulletin*. V. 8 Disponível em: http://artlas.ens.fr/fr/ **No prelo**

CÉSAR, Marisa Flórido. "Sobre servidões e liberdades". In: *Sonia Andrade. Retrospectiva 1974-1993*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Municipal Hélio Oiticica. 2011

CHADWICK, Whitney. COURTIVRON, Isabelle de. *Significant Others: Creativity and Intimate Partneship*. New York: Thames & Hudson, 1993.

_____. *Womem, art and society*. 4a edition. London: Thames &Hudson, 2007

CHAMIE, Mário. *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes/Secretaria da cultura do Estado de São Paulo, 1979,

CHAUÍ, Marilena. "Laços de desejo". In: NOVAES, Adauto (Org). *O desejo*. São Paulo. Companhia das letras, 1990

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. 1995. *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988

CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra'. In: *Ars*, v5n10, 2008,

CIVITA, Laura Taves e TAVARES, Júlia. Org. *O melhor de Carmen da Silva*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1994.

CLARK, Kenneth. *The nude. A study in ideal form*. Princeton, Bollingen, 1953

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

COCCHIARALE, Fernando (Cur). *Anna Bella Geiger: Constelações*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996

COELHO, F. NUNES, Cesar. *A cidade de Copacabana*. In: *Revista da Tela n. 76.* Produções Cesar Nunes, Rio de Janeiro, 2:40 min, década de 1960

COELHO, Guilherme. (Dir.) SIMÕES, Letícia (rot.) *Um domingo com Frederico Morais*. Curta-metragem HD, Rio de Janeiro, 60 min, 2011

COLLOT, Michel. «Faire corps avec le paysage» In : *ACTES SÉMIOTIQUES*. 1970. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464> Acessado em 18 de janeiro de 2018

COLOMINA, Beatriz. *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architecture Press. 1990, p. s/numeração Introduction

CONDURU, Roberto. *A Dimensão Estética na Formação e Atuação Docente Contra a Domesticação: Lygia Pape, Educação e Arte*. Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf Acessado em 08 de abril de 2015

CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley: University of California, 2005

CORBIN. Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

CORNELL, Drucilla (Org.) *Feminism and Pornography. Oxford readings in Feminism*. New York: Oxford University Press. 2000.

COSTA, Luiz Claudio. "Letícia Parente: a videoarte como prática da divergência". In: *Preparações e Tarefas. Letícia Parente*. São Paulo, Paço das artes, 2007

COSTA, Jean Henrique. "Subjetivação e dobras de fora: transitando por Foucault, de Gilles Deleuze". In: *Trilhas Filosóficas*. Ano III, número 1. Caicó: UERN, jan.-jun. 2010

COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. *História do Rosto. Exprimir e calar as emoções*. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Editora Vozes, 2016

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A "nova objetividade brasileira" e a historiografia da arte no Brasil. In*: Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos.* São Leopoldo: Unisinos, 2007. CD-ROM.

CRAWFORD, Stephanie. *A Re(Re)(Re) - Telling of the Narrative of Womanhouse, or In the Beginning there was a Woman with a Hammer*. Disponível em: http://www.womanhouse.net/related-content/ Acesso em 19 de fevereiro de 2018.

CUNHA, Cecilia. "Uma escritora feminista: fragmentos de uma vida". In: *Revista Estudos Feministas,* vol.16 no.1 Florianópolis: UFSC, Jan./Apr. 2008.

D

DA MATTA, Roberto. "Na Praia, a Reforma da Sociedade". In: *O Globo*, 25 de janeiro de 2006.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEAN-JONES, Lesley Ann. *Women's Bodies in Classical Greek Science.* Oxford: Clarendon Press, 1992

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução de L.B. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: IMAGO, 1977.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012

DEMETRAKAS, Johanna. *Womanhouse*. New York: Women Make Movies, 47 minutes 1974.

DICKIE, George. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven Press, 1984.

DICKINSON, Eleanor. "Sexist Texts Boycotted". In: *Women Artists News*, 5, no. 4, New York, September/October, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière.* Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015

DIEGO, Estrella de. *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores* Madrid: Ediciones Siruela, 2011.

DOMINGUES, Heron. "Sucesso no Rio, 1900 era o antifeminismo". In: *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1971.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004

DROIT, Roger-pol. *Ética*. Tradução de Nanális Correia Rios. São Paulo, Martins Fontes, 2012

DUARTE, Ana Rita Fonteles. "Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América". In: *Revista Estudos Feministas,* vol.14 no.1 Florianópolis : UFSC, Jan./Apr. 2006.

DUMONT, Fabienne. *Des Sorcières comme les autres: artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014

DUPUIS, Dorothée. "Anna Bella Geiger". In: *Terremoto Magazine*. México, February 16, 2015 Disponível em http://terremoto.mx/article/anna-bella-geiger/ Acessado em 10 de janeiro de 2018

D´SOUZA, Aruna. MCDONOUGH, Tom. *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris.* New York: Manchester University press, 2006

E

EDELMAN, Aliza. DRISCOLL, John. *Judith Lauand: Brazilian Modernist, 1950s-2000s*. USA: Driscoll Babcock, 2014

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPINOZA, Baruch (SPINOZA). *Ética.* Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: editora autêntica, 2013.

F

FABRIS, Annateresa. "A História da Maçã". In: *Corriere Italo-Brasiliano*, San Paolo, ano II, n. 41, 8 ottobre 1976

_____. "Arqueologia do Presente". In: *Corriere Italo-Brasiliano*. São Paulo: 10 dezembro de 1976

_____."Fotomontagem como função política". In*: História,* v. 22, n. 1. Franca: UNESP, 2003

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994

FAJARDO-HILL, Cecilia. GIUNTA, Andrea. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Prestel, 2017.

FALLACI, Oriana. "A Guerra do Sexos: diretamente do Front". In: Revista *Realidade*, Rio de Janeiro, 1971

FARIAS, Agnaldo. *As Naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004.

FARIAS, Patricia. *A praia carioca, da colônia aos anos 90: uma(s) história(s).* p. 136. Disponível em: http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/421/208

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.

FERREIRA, Adriana. "SP vê Teresinha, a performer que abalou BH". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de setembro de 2005

FERREIRA, Tiago da Silva. *Revista REALIDADE: gênero e sexualidade na imprensa brasileira (1966-68).* Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, 2013

FERRETI, Pedro. "Podem vir". In: *O Pasquim*, n. 42, 14 a 17 abr. 1970, p. 30.

FIDELIS, Gaudêncio. *Gilda Vogt Uma retrospectiva*. Porto alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014.

FIORAVANTE, Celso. *Judith Lauand. Experiências*. Catalogo de exposição MAM-SP 21 de janeiro a 03 de abril de 2011

FLECK, Roberto Antunes. "Pietrina Checcacci faz o elogio ao corpo numa ligação com o Ser Único". In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 de setembro de 1982

FOUCAULT, Michel. "Genealogia e Poder. Curso do Collège de France, 7 de janeiro de 1976". Tradução de MACHADO, Roberto. In: MACHADO, Roberto. (Org.) *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

_____. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens. 1992

_____.*História da Sexualidade. A vontade de saber V.1* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

_____.*História da Sexualidade. O Uso dos Prazeres. V.2* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque Revisão Técnica de José Augusto Guilhoh Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

_____.*História da Sexualidade. O cuidado de si.V.3* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque Revisão Técnica de José Augusto Guilhoh Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985

_____.*Dits et écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994

_____."O que é um autor?", Bulletin de la Societé Française de Philosophic, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104, In*: Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001

_____.*L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Paris: Seuil/Gallimard, 2001, passim apud CAVALCANTI, Margarida Tavares. "Sobre o "dizer verdadeiro" no espaço analítico". *Ágora* vol.7 no.1 Rio de Janeiro July/Jan. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982004000100004

_____. Tecnologias de si. Verve, PUC, São Paulo, n. 6, out. 2004

_____.Segurança, Território, População. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 2008

_____.*Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2008

_____.*A Hermenêutica do Sujeito.* Tradução de Salma Tannus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

_____.*A Coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012

FRAISSE, Geneviève. *Du consentement*. Paris : Le Seuil, 2007

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução Jefferson Luis Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1997

FREIRE, Maria Cristina Machado*. Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013.

FREITAG, Barbara. *Teorias da Cidade*. Campinas: Papirus, 2006

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2014.

FREYRE, Yolanda*. O espelho do artista*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2006

FREUD, Sigmund. "A interpretação dos sonhos". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 5*. Tradução de W. I. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente (1905).* Obras Completas Volume 7. Tradução: Paulo Césa de Souza e Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

FRIEDAN, Betty. *A Mística Feminina*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

G

GAIARSA, José Ângelo. *A juventude diante do sexo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1967.

GERSH-NEŠIĆ, Beth S. *Spotlight on Laure, Manet's Other Model in "Olympia" in the Musée d'Orsay*. Disponível em: https://bonjourparis.com/art/spotlight-laure-manets-model-olympia-musee-dorsay/ Acessado em 14 de outubro de 2017.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art.* Londres: Phaidon Press, 1998.

GOGAN, Jessica. MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação. Uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*. Londres: Phaidon Press, 1995.

GONÇALVES, Juliana. *Assédio no Transporte Público: um Problema Antigo que Ninguém Resolve.* Disponível em: https://theintercept.com/2017/09/04/assedio-no-transporte-publico-um-problema-antigo-que-ninguem-resolve/

GORDON, Margareth T. RIGER, Stephanie. *The Female Fear*. New York: A Divison of Macmillan Inc., 1989, p. 118

GOROVITZ, Mona. "Porque o Feminino". In: *Catálogo Proposta 65*. 14 de dezembro de 1965.

_____*. MULHER. Mona Gorovitz*. São Paulo: Galeria Artes Steiner. Catálogo Expositivo 15 de agosto de 1989.

GRAHAM, Maria. *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green: J. Murray, 1824. Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/17461

GROUT, Catherine**.** *L'Émotion du paysage***.** *Ouverture et dévastation*, Paris: LettreVolee, 2004.

GROSZ, Elisabeth. *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*. USA: Indiana University Press, 1994

GULLAR, Ferreira. "Subvertendo o cenário cotidiano de Wilma Martins". In: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Lazuli/Artes e Cultura, 2012

H

HEGEL. *Enciclopédia das ciências filosóficas (I – A ciência da lógica).* Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995

HEREDIA, Cecília Riquino. "A Caneta e a Tesoura: Dinâmicas e Vicissitudes da Censura Musical no Regime Militar (1964-1985)". In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História* –ANPUH-SP - Campinas, setembro, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. "Judith Lauand, arte de delicadezas concretas". In: *Judith Lauand. Obras de 1954 – 1960*. Catálogo de exposição. Silvio Nery da Fonseca Escritório de Arte. 19 de novembro a 17 de dezembro de 1996.

_____. *América do Sul: Pop das contradições*. (Folder), 21 de Junho a 14 de Agosto de 2013, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013

HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão e outras novelas*. Rio de Janeiro: editora Brasiliense, 1986.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*. São Paulo: CCBB, 2006

_____. (org.) MENDONÇA, Ana Rita de. PESSOA, Ana (coords. e pesquisa). *Quase catálogo 1: Realizadores de cinema no Brasil (1930-1988)* Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS, 1989

_____. (org.) MACHADO, Ana Maria. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Quase catálogo 2: artistas plásticas no Rio de Janeiro, 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, 1991

_____. KLAGSBRUNN, Marta e RESENDE, Beatriz (Coords.). *A Telenovela no Rio de Janeiro 1950 - 1963. Quase Catálogo 4*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS, 1991.

_____. BICALHO, Maria Fernanda. MORAN, Patricia. *Quase Catálogo 3 Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908 -1930.* Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS, 1991.

_____. (Org.) *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

HUGUENIN, Fernanda. *As praias de Ipanema; limiaridade e proxiemia a beira mar*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Brasília, 2011

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinamento das formas de arte no século XX.* Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1985

I

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo. Sexualidade e status social da mulher*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: editora SENAC, 2017

INTERLENGHI, Luiza. "Emoções Veladas". In: *Monica Barki: Arquivo sensível*. Rio de Janeiro: Editora aeroplano, 2011

J

JACOBS, Jane. *Morte e Vida nas Grandes Cidades*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000

JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Guasco. São Paulo: Ática, 1997

JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar; 1993

JAREMTHUCK, Dária*. Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: EDUSP/Editora C/ARTE, 2007

K

KANGUSSU, Imaculada. *Sobre Eros*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2007

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino. A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo,2016.

KLEIN, Paulo. LAUAND, Judith. *Entrevista JUDITH LAUAND A dama mais que concreta andando para o futuro*. Disponível em: www.pauloklein.art.br/zine/zine1.php Acesso em 10 de setembro de 2012

KLINTOWITZ, Jacob. "Crítica". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03 de setembro de 1975

_____. 'As ideias plásticas de Sônia, uma ex-feminista". In: *Jornal da Tarde.* Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1975

_____. Os Maia pintores. Arte Vogue. São Paulo, n.2, 1977

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Tradução de Tatau Godinho. São Paulo: Expressão Popular, 2011

KRAHEI, Inês Bueno e MATOS, Sônia Regina da Luz. "Devir-Mulher como Diferença". In: *V Congresso Internacional de Filosofia e Educação*. Caxias do Sul- Rio Grande do Sul, Maio de 2010. Disponível em: https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/devir_mulher.pdf

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language,* Oxford, Basil Blackwell, 1980

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

L

LABRA, Daniela. *Wanda Pimentel. Conexão Artes Visuais*. Revisão e tradução de Renato Rezende. 1. ed. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur da la fonction du Je ». In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

LAGO, Pedro Corrêa; BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008

LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l´art féministe*. Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2014

LEAR, Martha Weinman. "The Second Feminist Wave". In: *The New York Times Magazine*. March 10 1968.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades. Conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: editora UNESP, 1998.

LENZ, André. *Sonia Andrade: Vídeos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010

LESSA, Ivan. "Cadelas, uni-vos!". In: *O Pasquim*, n. 345, p. 31, 6 a 12 fev. 1976. Apud: SOIHET, Rachel. Op cit, 2005.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno ne imprensa brasileira (1960-85).* Tese de Doutorado. Programação de Pós-Graduação em História Social/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006 .

_____. ""Meninas do B" no Caderno de Cultura do Jornal do Brasil. Da Abertura Política (1974-85)". In: *Transversos*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 03, out.- mar. 2014/2015.

LIPPARD, Lucy. *Pop art*. New York: Praeger. 1966

_____. *The pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*. New York: The New Press, 1995

_____. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972…*, Berkeley and Los Angeles, 1997

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976

_____. *A Paixão Segundo G.H*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991

_____. *Uma aprendizagem, ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. "A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais". In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016

LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. USA: University of Minnesota Press, 2009

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Correia Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LLINARES, DARIO. *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011

LOY, Mina. *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*. USA: Farrar Straus Giroux, 1997

LONTRA, Marcus Costa de. SILVA Raquel (orgs) AQUILA Luiz (consultoria). *Celeida Tostes.* Rio de Janeiro: editora Aeroplano/FUNARTE, 2014

LONZI, Carla. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978

LOPES, Fernanda. *A experiência Rex. Éramos todos o time do Rei*. São Paulo, Alameda, 2009

LORDE, Audre. "The Uses of the Erotic. The Erotic as Power." In: Karen E. Lovaas, Mercilee M. Jenkins (org.) *Sexualities and Communication in Everyday Life: a reader.* New York: SAGE Publications, Inc, 2007

M

MACCALL, Leslie. "The Complexity of Intersectionality". In: *Signs: journal of women in culture and society.* Spring 2005, vol.30 no. 3, p. 1771 and 1795

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape, arte e urbanidade*. Disponível em: www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/VanessaRosaMachado.pdf Acessado em 09 de novembro de 2017

MACHADO, Vanessa Rosa. *Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" – mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/USP. São Carlos, em 2014.

MADAN, Manish. NALLA, Mahesh K. "Sexual Harassment in Public Spaces: Examining Gender Differences in Perceived Seriousness and Victimization". In: *International Criminal Justice Review* 2016, Vol. 26(2)

MAIOLINO, Anna Maria. *Anna Maria Maiolino. Portfolio Brasil.* São Paulo: J.J. Carol Editora, 2007

MALOSETTI, Laura Costa. "Cartografías del deseo". In: *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA*). No 7, 2/ 2015

MALUF, Marina. MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do Mundo Feminino". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil, V. 3*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MARION, Jean-Luc. *Le phénomène érotique*. Paris: éditions Grasset & Fasquelle, 2003.

MARQUES, Luiz. MATTOS, Claudia. ZIELINSKY, Mônica e CONDURU, Roberto. « Existe uma arte brasileira? » In: *Perspective,* n.2, 2013. Disponível em: http://journals.openedition.org/perspective/5543 Acesso em: 21 março 2018.

MARTINS, Neide. Pietrina: "Minha arte não é erótica. Um dedo é apenas um dedo". In: *Suplemento especial de Última Hora*. São Paulo, 26 e 27 de abril de 1975

MARZANO, Michela. *La pornographie ou l`Épuisement du désir*. Paris: Hachette, 2003

MATTOS, C. V. *Entre Quadros e Esculturas. Wesley e os fundadores da Escola Brasil*. 1. ed. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

MAUS, Lillian. *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

MCELROY, Wendy. "A Feminist Defense of Pornography". In: *Free Inquiry magazine*, New Yok, Volume 17, Number 4

MCLUHAN, M. *The mechanical bride: folklore of industrial man*. Boston: Beacon Press, 1951

MEYER, Gabriela Rinaldi MEYER. "Algumas considerações sobre o sujeito na psicose". In: *Ágora* vol.11 no.2 Rio de Janeiro Jul/Dez. 2008.

MELLO, Soraia Carolina de. "O casamento em Claudia: gênero e relações de poder nos anos 1970 e 1980". In: *Dimensões*, v. 36, Vitória: UFES, jan.-jun. 2016.

MICHELET, Jules. *A Feiticeira. 500 anos de transformações na figura da mulher.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992

MIGLIACCIO, Luciano. "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar". In: *19&20.* Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm>.

MIGUEL, Luis Felipe. "Carole Pateman e a Crítica Feminista do Contrato". In: *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, Vol. 32 n° 93 fevereiro de 2017

MILLETT, Kate. *Política Sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1970.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992,

MIRKIN, Dina Comisarenco (Org.) *Codo a codo: parejas de artistas en México. Ciudad de México*. Universidad Iberoamericana. 2013.

MOLINA, Camila. "Ousadias e delicadezas de uma concretista". *O Estado de São Paulo*, 02 de agosto de 2007

_____. "Autobiografia do olhar". In: *O Estado de São Paulo*, 16 de fevereiro de 2012

MONNET, Nadja. "Flanâncias Femininas e Etnografia". In: *Revista REDOBRA* 11, Salvador: UFBA, ano 4 2013.

MONTEIL, Claudine. *Simone De Beauvoir - Modernité et engagement*. Paris :Gallimard, 2009.

MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Láutreamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012

MORAES, Letícia Nunes. *Leituras da revista Realidade* 1966-68. São Paulo: Alameda, 2007

MORAIS, Frederico de. "Maria do Carmo Secco: a mulher exposta". In: *Maria do Carmo Secco: pinturas*. Belo Horizonte: Galeria Guignard, 1966.

_____. *Maria do Carmo Secco.* Catalogo de exposição. Rio de Janeiro, Galeria Arte Global, junho de 1975

_____. "A 'erotização' em Vilma Pasqualini". *O Globo.* Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1976

_____. *Wilma Martins***.** Catalogo de exposição. São Paulo, Galeria Arte Global, 1978

_____. "Evocative Reminiscences de Gretta". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1979.

_____. "Presença da mulher na arte brasileira". In: *O Globo,* Rio de Janeiro, 08 de março de 1982.

_____. "Exposição Individual na Galeria Goeldi – junho de 1968". In: *Cybèle Varela. Peintures 1960-1984.* Rio de Janeiro: Galeria Bonino. Lausanne: Galeria Focus, 1984

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. e SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.) *Wanda Pimentel*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler coleções de arte, 2012

_____. (Cord. Edit.) *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. "Pinturas 1966 - 1967". Disponível em: https://www.mariacsecco.com/frederico-morais-1967/ acessado em 29 de janeiro de 2017

MORENTE, Marcela Cristina de Oliveira. *Invadindo o mundo público. Movimentos de mulheres (1945-1964).* São Paulo: HUMANITAS/FAPESP, 2017

MORGAN, Jessica (Org. Cur.) *The World Goes Pop.* London: Tate Modern, 2015.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste l'institution et le marché* . Paris: Flammarion, 2009.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente. Uma história do prazer do século XVI a nossos dias.* Tradução de Monica Stahel. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2007.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Visual and Other Pleasures*. Londres: Editora: MACMILLAN UK, 1989

MURARO, Rose Marie. *Libertação sexual da Mulher*. Petrópolis: Vozes, 1971

_____. *Sexualidade da Mulher Brasileira. Corpo e Classe Social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MURRELL, Denise M. *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, Columbia University Academic Commons, 2014

N

NABAIS, Catarina Pombo. "A dobra Deleuze-Foucault". In: CASCAIS, António F. LEME, José L. C. NABAIS, Nuno (Orgs.), *Lei, Segurança e Disciplina. Trinta anos depois de Vigiar e Punir de Michel Foucault*, Lisboa, CFCUL, 2009. Disponível em: http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/adobradeleuzefoucault.pdf Acesso em 02 de janeiro de 2018

NAME, Daniela. LONTRA, Marcus de Costa. *Forma Fluída. Amelia Toledo*. Catálogo de Exposição.Paço Imperial, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2014ª 1 março de 2015

NANCY, Jean-Luc. *Sexistence*. Paris: Éditions Galilée, 2017

NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Carmen Portinho e o Habitar Moderno. Teoria e Trajetória de uma Urbanista". In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. V.9, N.1 / Maio 2007.

_____. SILVA, Joana Mello de Carvalho e. LIRA, José Tavares Correia de. RUBINO, Silvana Barbosa. *Domesticidade, gênero e cultura material. Estudos do Centro de Preservação Cultural 5 USP*. São Paulo: EDUSP, 2017

NOBRE, A. L. *Carmen Portinho: o moderno em construção.* Rio de Janeiro: Relume Dumará/PCRJ, 1999.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" In: *ArtNews*, New York, Janeiro de 1971

_____. *Women, Art, and Power and Other Essays.* EUA: Westview Press, 1988.

_____.*The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. New York, Thames & Hudson, 2001.

_____."Running on empty: Women Pop and the Society of consumption". In: *Seductive Subjections. Women an Pop Art 1958-1968*. New York: University of the Arts, Philadephia, 2010.

NOGUEIRA, Nadia. *Invenções de Si em Histórias de Amor: Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Quiron, 1973

O

OBERPRANCTACHER, Andreas. SICLODI, Andrei. "Introducing a contorted subject called 'subjectivation'". In: *Subjectivation in political theory and contemporary practices*. London: Palgrave Macmillan, 2016

OITICICA, Hélio. "Pape: Ovo, 1973" In: HERKENHOFF, Paulo. *Lygia Pape: Espaço Imantado*. São Paulo, Pinacoteca, 2012.

OTTO, Elizabeth. "Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond the Cublist Context". In: *Genders* 36, 2002.

P

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre : Bookman, 2011

PANOFSKY, Erwin. *Estudos iconológicos. Temas humanistas na arte do Renascimento.* Tradução de Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1989.

PAPE, Lygia. OITICICA. Hélio. "Fala, hélio". In: *ARS* (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo, 2007, p 19. Entrevista publicada na Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 72, n. 5, p.363-370, 1978

PARENTE, André. MACIEL, Katia. *Letícia Parente. Arqueologia do cotidiano: objetos de uso.* Rio de Janeiro: +2 editora, 2011

PARRY, Manon. "Betty Friedan: Feminist Icon and Founder of the National Organization for Women". In: *American Journal of Public Health.* 2010 September; 100(9): 1584–1585.Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2920964/

PASQUALINI, Vilma. *Pinturas Vilma Pasqualini. Solo espaço de arte*. Folder de exposição. 1986

PATEMAN, Carole. *O Contrato Sexual*. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993

PECCININI, Daisy. "Objetos, trecos, coisas, desenhos e amarelinhas: recortes do mundo de Sonia Von Brusky (1967-1975) ". In: *Catálogo de exposição Sonia Von Brusky*. MAB FAAP 1994

_____. "Introdução". In: *Recortes do mundo de Sonia von Brüschy***.** São Paulo: Espade, 1996, s/paginação

_____. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural, EDUSP,1999.

PEDRO, Joana Maria. "A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003

PEIXOTO, Mariana. *Retrospectiva da obra de Wilma Martins chega ao Centro Cultural Minas Tênis Clube*. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/03/17/noticia-e-mais,152603/retrospectiva-da-obra-de-wilma-martins-chega-ao-centro-cultural-minas.shtml Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

PEREIRA. Simone Andrade. *Os anos dourados. Copacabana e o imaginário urbano dos anos 50*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teoria da Comunicação e da Cultura. Rio de Janeiro, 1991. **Mimeo**

PINHEIRO, Anna Marina Barbará. "Rose Marie Muraro: Pensamento, Subjetividade e Ação". In: *XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). 27 e 31 de julho de 2015. Florianópolis

PINTO, Céli Regina Jardim. "O feminismo bem-comportado de Heleieth Saffioti (presença do marxismo)". In: *Revista Estudos Fem*inistas vol.22 no.1 Florianópolis: UFSC, Jan./Apr. 2014

PINTO, Cristina Pereira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Editora perspectiva, 1990

POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art histories*. Oxford: Routledge, 1999

_____. In: *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. UK: Routledge, 2003

_____. *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive.* London/New York: Routledge, 2007

PONTES, Heloísa. *Interpretes da Metrópole.* São Paulo: EDUSP, 2010.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

_____. "De volta a (outra) pintura". In: *Jornal do brasil*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1975.

_____. "IX Bienal de Paris. Abertura e conteúdo". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1975.

_____. "IX Bienal de Paris. Informações de catálogo", In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1975.

_____. "Objetos Cotidianos". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1975

_____. "De que gênero é a arte?" In: *Jornal do brasil*, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1976

_____. "Ser Mostrar, Indagar". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1976.

Q

QUEMAIN, Alain. VILAS-BÔAS, Glaucia. *Arte e Vida Social. Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille, França: Open Edition Press, 2016. Disponível em: http://books.openedition.org/oep/482#access

R

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 1985

RAMIREZ, Mari Carmen. "Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina". In: *Arte da América do Sul: Ponto de Viragem.* Porto Alegre: Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989

REBOLLO, Lisbeth Gonçalves. "A trajetória plástica de Cybèle Varela". In: *Jornal da ABCA*. n° 29 - Ano XI – São Paulo, Dezembro de 2013

REICH, Wilhelm. *Revolução Sexual*. Tradução de Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil. Anos 60.* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006

Ribeiro, Marília Andrés. *Teresinha Soares*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2011.

_____. "Fiz do meu corpo a minha própria arte" Entrevista - Teresinha Soares In: *REV. UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.130-139, jan./dez. 2012

RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space.* New York: Routledge, 2016,

RIO, João do. "Mariposas de Luxo". In: *A alma encantada das ruas*. Coleção biblioteca carioca. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de doc. E Inf, Cultural, divisão de Editoração, 1995

RISÉRIO, Antônio. "A invenção da Praia". In: RISÉRIO, Antônio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004

_____. *Mulher, Casa e Cidade*. São Paulo: editora 34, 2015

RIVIÈRE, Joan. "Womanliness as a masquerade". In: *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, p. 306

ROCHA, Everardo. FRID, Marina e CORBO, William. "Modas de Mulher, Modos de Comércio: Camadas Médias, Cultura e Economia na História do Consumo Moderno". In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 22, n. 45, p. 217-247, jan./jun. 2016

ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos Relacionais*. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf

ROSA, Ana Beatriz. *Como um caso de assédio sexual no transporte público expôs como a Lei trata as mulheres.* Disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/2017/09/01/como-um-caso-de-assedio-sexual-no-transporte-publico-expos-como-a-lei-trata-as-mulheres_a_23193721/

ROSA, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* Tese de doutorado Universidad Complutense de Madrid p. 158 apud RICH, Adrienne: "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", en *Duoda. Revista d"Estudis Feministes*, n°10, 1996

_____. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2014

ROSLER, Martha. *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*. New York: MIT Press, October Books, 2004

ROUSSEAU, Jean Jacques. Emilio ou da educação. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995

RUBIN, Gayle. *O tráfico de Mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: editora UBU, 2017.

S

SACCA, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul - 1900 a 1980*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982

SALOMON, Nanette. "The Art Historical Canon: Sins of Omission". In: PREZIOSI, Donald. (Org.) *The Art of Art History: A critical anthology*. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. "On the Impossibility of Salomon in the Classroom". In: STEINBERG, Michael P., BOHM-DUCHEN, Monica. (Org.) Reading Charlotte Salomon. EUA: Cornell University Press, 2006.

SANTANA, Léa Menezes de. RUBIM, Lindinalva da Silva*. Feminismo e Pornografia: Distanciamentos e Aproximações e Possíveis*. In: Disponível em: http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/349/225 Acessado em 12 de dezembro de 2017.

SANTOS, Antonio. "Jornal d´Ela. Aqui o feminismo não tem vez". In: *Diário de notícias*, 16 de janeiro de 1974.

SANTOS, Neville. 2010. *Desigualdade e Identidade no Serviço Doméstico: Intersecções entre Classe, Raça e Gênero*. Dissertação de Mestrado. Goiás: UFG

SANTOS, Simone Alves. Assédio Sexual nos Espaços Públicos: Reflexões Históricas e Feministas in: história, histórias. Brasília, vol. 3, n. 6, 2015

SARFATY, Gretta. BECHERONI, Elvio. *Modificazione e appropriamento di uma identitá autonoma*. Milao: Prearo Editore, 1980

_____. *GRETTA. Aquarelas*, 1980. Folder de exposição.

SARTI, Cynthia Andersen. "O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória". In: Revista *Estudos Feministas*, Florianópolis: UFSC, 12(2): 264, maio-agosto/2004

SCHAPIRO, Meyer*. Impressionismo: reflexões e percepções.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHILLER, Beatriz. PASQUALINI, Vilma. "Wilma Pasqualini e a experiência americana". *Jornal do Brasil* 15 de novembro de 1978, página desconhecida

SCHMIDT, Simone Pereira. "O feminismo nas paginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90". In: *Revista estudos Feministas*. UFSC: Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 2, 2000.

SCHOR, Gabrielle. *Donna: avanguardia femminista negli anni 70*. Milano: Mondadori Electa, 2010

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969 Alguns esquemas". In*: O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

SENNET, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: editora Record, 2003

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: companhia das letras, 1992.

_____. *A Revolta da Vacina*. São Paulo: Cosac& Naify, 2010

SHAPIRO, Meyer. "Reviews. The New Viennese School". In: *Art Bulletin* Vol 18 No 2

SHIRAI, Mariana. "Lygia Pape redescoberta'. In: *Revista Época*. São Paulo, 14 de junho de 2011

SICUTERI, Roberto. Tradução de Norma Telles. *Lilith - A Lua Negra*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1998, pp. 114-115

SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

_____. "A arte de ser Mulher". In: *Revista Claudia*. N. 18, São Paulo, Ano X, julho de 1971.

SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura. Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64*. Barueri: São Paulo, Manole, 2010

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. "Mulheres Brancas no Fim do Período Colonial". In: *Cadernos Pagu* (4) 1995:

SILVA, Priscilla Ramos da. "Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos?" *IV Encontro de História da Arte* – IFCH / UNICAMP, 2008. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1. ed. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2008.

_____. "Memórias insuspeitas de uma artista brasileira: Julieta de França e a escrita de si". In: *Julieta de França. Lembrança de minha carreira artística*. BARON, Lia. BARON, Amanda. REIS, Nara. (Orgs). Rio de Janeiro: Coletiva Projetos culturais, FUNARTE, 2014.

SIMMEL, George. "Cultura Femenina". In: *Cultura Femenina y Otros Ensayos*. Madrid: Revista del Occidente, 1934

SIMÕES, Teresa. "1968 ex. Ind. Faixas de Memória". 16 de abril de 2008. In: Blog pessoal de Raul Correa-Smith. Disponível: www.flickr.com/photos/soiidig/4212930645/in/set-72157623537382199/ Acessado em: 13 de março de 2014

SIQUEIRA, Vera Beatriz. "Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel". In: *Concinnitas* | ano 2014, volume 01, número 24, julho de 2014

SOARES, Ricardo. "Mona Gorovitz volta aos oitos anos ausente". *O Estado de São Paulo*, 26 de outubro de 1988

SOARES, Teresinha. MOURA, Rodrigo. BECHELANY, Camila. *Quem tem medo de Teresinha Soares*? São Paulo: MASP, 2017

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1999

SOIHET, Rachel. "Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários". In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 591-611, setembro-dezembro/2005

_____. "Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 39-53, jan.-jun. 2007.

_____. "Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo". In: *Revista Espaço Acadêmico*, nº 84, maio de 2008, p. 03. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/084/84soihet.pdf Acessado em 18/01/2015

SOLBERG, Helena. *A entrevista* P&B. 16mm. 20 min. 1966.

SONTAG, Susan. "A Imaginação Pornográfica". In: *A vontade radical - Estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre, RS: Zoulk, 2009

SORENSEN, Anne Scott. KROLOKKENO, Charlotte. *Gender Communication Theories and Analyses. From Silence to Performance.* UK: SAGE Publications, 2005.

SPINELLI, Teniza Freitas. *Magliani: "Por enquanto, eu pinto..."* 11 de setembro de 1977, s/paginação

STEINEM, Gloria. *Minha vida na Estrada*. Tradução de Janda Montenegro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

STUDART, Heloneida. *Mulher, objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 1975.

SÜSSEKIND, Pedro. "A Grécia de Winckelmann". In: *Kriterion* vol.49 no.117 Belo Horizonte, 2008

SWAIN, Tania Navarro. *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação*, p. 12 Disponível em: http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-corpos_construidos.pdf

S/AUTORIA. "Woman's Building" In: *World's Columbian Exposition, Official catalogue*. Chicago, 1893, pp. XIV. Disponível em: https://archive.org/details/worldscolumbiane14worl Acessado em 20 de dezembro de 2017

_____. "Todos Aguardam a condenação". In: O Globo, 06 de fevereiro de 1960

_____. *Revista Realidade*. Janeiro de 1967

_____. "9ª Bienal de 22/9/1967 a 9/1/1968. Ditadura, arte pop e vandalismo marcam a nona edição". In: *Folha de São Paulo*, 22.set.1967.

_____. "As mulheres no poder". In: *Jornal do Brasil*, 27 de agosto de 1970

_____. "Mulheres 70. Da liberdade para o trabalho à ruptura total com o homem". In: *Jornal do Brasil*, 05 de setembro de 1970.

_____. "A nova consciência feminina". In: *Jornal do Brasil*, 18 de março de 1972. _____. "Heleieth vira estrela". In: *Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 1972.

_____. "Pornografia. Livros distribuídos pelo correio". In: *Jornal Diário do Paraná*. 30 de agosto de 1973

_____.*O Globo*. Rio de Janeiro. 03 de dezembro de 1973

_____. "O corpo desmembrado". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de novembro de 1973.

_____. Revista *Veja*. 25 de junho de 1975

_____. "Ângela Diniz é morta a tiros em Búzios, em 1976, pelo playboy Doca Street". In: O Globo, 04 de janeiro de 1976

_____. "PCB. A condição da mulher e a luta por transformá-la; Visão e Política do PCB". In: *Voz Operária*, n. 159, maio 1979

_____. "O corpo é a paisagem na obra de Pietrina". In: *O Povo*. Fortaleza 07 de fevereiro de 1982.

_____. "Heloneida Studart: jornalista, escritora, política, feminista e mãe de seis filhos". In: *Jornal EXTRA*. Rio de janeiro. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/rio/heloneida-studart-jornalista-escritora-politica-feminista-mae-de-seis-filhos-644653.html

T

TANSDCHEIT, Talita São Thiago. *A "PEC das Domésticas": Uma Análise do Trabalho Doméstico à Luz do Feminismo Negro*. Disponível em: www.sndd2016.eventos.dype.com.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=36

TAUNAY, Francisco de E. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

TERRA, Carlos Gonçalves. "Alfredo Galvão e a Escola de Belas Artes". In: *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA – 2002*. Acesso em: 21 de março de 2018. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto13.pdf

TRIZOLI, Talita. '"Tina América" – O Feminino na Produção Conceitual de Regina Vater'. In: *Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.* 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277902850_ARQUIVO_TinaAMERICA-fazendogenero9-2010B.pdf

_____. *Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação de mestrado Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2011

_____. "Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil". In: PALACIOS, Paula y POLO, Cecilia. *II seminario internacional historia del arte y feminismo del discurso a la exhibición.* Chile: DIBAM, MNBA-CL, Andros Impresores, 2014

_____. '"Eat Me: A Gula ou a Luxúria', de Lygia Pape. Produção e censura do desejo, feminismo e consumo". In: SZIR, Sandra. DOLINKO, Silvia. MARCHESI, Mariana. *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consume en las arte***s.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2015, p. 120.

_____. "Brazilian Art Guerrilla: expansion of poetic fields during the Brazilian military dictatorship in Anna Victoria Mussi and Teresa Simões". *N.Paradoxa*, v. 35, p. 03, 2015. Disponível em: http://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=35

_____. "Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino". In*: Anais do XXXVI colóquio Brasileiro de História da Arte*. Campinas, UNICAMP, 2016.

Disponivel em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_talita%20trizoli.pdf

TVASDOVSCAS, Luana. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2013.

_____. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2015

U

V

VANGEN, Michelle L., "Lef and Right: Politics and Images of Motherhood in Weimar Germany" Dissertation (2017). *CUNY Academic Works. Disponivel em:* htp://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1858 Acessado em 29 de janeiro de 2017.

VATER, Regina. *Restos da Paissagem.* Catálogo de exposição MAB-FAAP, 1976.

VEIGA, Ana Maria. *Estética e política no ciclo latino-americano de Helena Solberg*. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364418901_ARQUIVO_ArtigoAnpuh-AnaMariaVeiga.pdf Acessado em 10 de janeiro de 2018

VENÂNCIO, Renato Pinto. "A Maternidade Negada". In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004

VENTURA, Mauro. *Wanda Pimentel lança livro de imagens que resume sua trajetória desde os anos 1960*. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/wanda-pimentel-lanca-livro-de-imagens-que-resume-sua-trajetoria-desde-os-anos-1960-6999842 Acessado em 15 de setembro de 2017

VERGINE, Lea. L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940. Milano: Editore Gabriele Mazzotta, 1980.

VERZOTTI, Giorgio. "Gretta/Diagramma". In: *Magazine G7 Studio*. Italy, Milano, April 1979.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

VOLZ, Jochen. BIRNBAUM, Daniel. (orgs.). *Hilma af Klint: Mundos Possíveis*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.

VOSNE, Ana Paula Martins. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX.* São Paulo: Fiocruz, 2004

W

WARSH, Marie. SNEED, Gillian. *Diaries of an Artist. The Art and Writing of Rosemary Mayer* Disponível: https://brooklynrail.org/2016/04/criticspage/art-and-writing-of-rosemary-mayer acessado em 10 de abril de 2018

WENGER, Alexandre. « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au xviiie siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2007, consulté le 25 janvier 2018. URL: http://journals.openedition.org/clio/1787 ; DOI : 10.4000/clio.1787

WILDING, Faith. *By Our Own Hands*. 1977. Disponível em: http://www.womanhouse.net/related-content/ Acesso em 19 de fevereiro de 2018

WILSON, Elisabeth. *The sphinx in the City. Urban life, the Control of Disorder, and Women*. Los Angeles: University of California Press, 1992

_____. "O flâneur invisível". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 43-63, jul.-dez. 2013

WINCKELMANN, Johann Joachim. *History of the art of Antiquity*. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Tradução de Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

WOLFF, Janet. "The invisible flâneuse: women and the Literature of Modernity". In: *Theory, Culture & Society* 2, n. 03, 1985.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Nova Fronteira, 2004

_____. "Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres". In: *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2015

X

Y

Z

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983; 2 v.

ZEGHER, Catherine (org.) *Martha Rosler: posiciones en el mundo real.* Barcelona: Museu d´Art Contemporani de Barcelona, 2000.

ZIRBEL, Ilze. *Estudos Feministas e Estudos de Gênero no Brasil: Um Debate.* Tese de Doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

ZUCCO, Luciana. LISBOA, Teresa Kleba. "Rose Marie Muraro: uma mulher impossível". In: *Rev. Estud. Fem.* vol.22 no.2 Florianópolis May/Aug. 2014

Websites

https://www.arquitetasinvisiveis.com/

https://www.bibliaonline.com.br

http://www.bienal.org.br/

http://franciscanos.org.br

http://www.msmagazine.com/

https://www.rhodia.com.br/pt/company/sobre-o-grupo/a-rhodia-no-brasil/historia/index.html

Entrevistas

Ana Fortes. Conversa com a autora em 27 de agosto de 2017.

Angélica de Moraes. Entrevista com autora em 09 de novembro de 2017. Material inédito.

Anna Bella Geiger. Entrevista concedida a autora em 18 de outubro de 2017. Material inédito.

Anna Maria Maiolino. Entrevista com autora em 10 de julho de 2017. Material inédito.

Cybèle Varela. Conversa por telefone com a autora em 10 de março de 2018.

Daisy Peccinini. Entrevista com a autora em 05 de outubro de 2017. Material inédito.

Dileny Campos. Conversa em 17 de outubro de 2017.

Frederico Morais. Entrevista com autora em 27 de agosto de 2015.

Gisela Gorovitz. Conversa em 30 de outubro de 2017.

Gretta Sarfaty. Entrevista concedida a autora em 02 de dezembro de 2016. Material inédito

Iole de Freitas. Entrevista concedida a autora em 11 de outubro de 2015. Material inédito

Jeannette Priolli. Entrevista concedida à autora em 18 de novembro de 2017. Material inédito.

Julio Castro. Entrevista com autora em 19 de outubro de 2017. Material inédito.

Yolanda Freyre. Conversa por telefone com a autora em 28 de março de 2018. Material inédito.

Maria do Carmo Secco. Entrevista com a pesquisadora e curadora Giulia Lamoni em janeiro de 2012. Material inédito.

Maria Vilma Pasqualini. Conversa com a autora em 02 de abril de 2016

Monica Barki. Entrevista com autora em 20 de outubro de 2017. Material inédito.

Nelly Gutmacher. Entrevista a autora em 20 de outubro de 2017. Material inédito

Odila Ferraz. Entrevista concedida a autora em 23 de Agosto de 2015. Material inédito.

Pietrina Checcacci. Entrevista concedida a autora em 28 de março de 2016. Material inédito.

Regina Vater. Entrevista concedida a autora em março de 2009. Material inédito.

Regina Vater Entrevista concedida por email a autora em 25 de setembro de 2009. Material inédito.

Sonia Andrade. Entrevista concedida a autora em 17 de outubro de 2017. Material inédito

Sonia von Brüsky. Entrevista concedia a autora em 25 de outubro de 2017. Material inédito.

Teresa Nazar. Entrevista. São Paulo, 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zBGXeB-fh0w

Teresinha Soares. Entrevista concedida a autora em 04 de setembro de 2017. Material inédito.

Theresa Simões. Entrevista concedia a autora em 23 de agosto de 2015. Material inédito

Wilma Martins. Entrevista com a autora em 13 de novembro de 2015. Material inédito.