UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

PATRICIA BRANCO CORNISH

**Artistas mulheres na ditadura brasileira:
os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares**

Versão Revisada

De acordo:

Prof.^a Dr.^a Jane Aparecida Marques

São Paulo

2018

PATRICIA BRANCO CORNISH

**Artistas mulheres na ditadura brasileira:
os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Produção e Circulação da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jane Aparecida Marques

São Paulo
2018

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

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Branco Cornish, Patricia.

Artistas mulheres na ditadura brasileira : os casos de Wanda Pimentel e Teresinha
Soares / Patricia Branco Cornish ; orientadora Jane Aparecida Marques. -- São Paulo,
2018.

217 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Avant-Garde – Brasil – Anos 1960-70. 2. Artes – Brasil – Anos 1960-70. 3.
Feminismo. 4. Ditadura – Brasil. 5. Pimentel, Wanda, 1943-. 6. Soares, Teresinha,
1927-. I. Marques, Jane Aparecida. II. Título.

CDD 709.81

Nome: BRANCO CORNISH, Patricia

Título: Artistas mulheres na ditadura brasileira: os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Produção e Circulação da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jane Aparecida Marques

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Agradecimentos

Cheguei ao momento em que os três anos de mestrado passaram como um filme pela minha cabeça, de modo a me “desorientar”. Nesse período, conheci professores incríveis e aprendi muito, mas cheguei à conclusão do quanto ainda preciso aprender. Espero agradecer a todos que fizeram parte dessa jornada e, se não constam desta lista, culpo minha memória, e deixo aqui, de qualquer forma, o meu agradecimento.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Jane Marques, por ter me incentivado a pesquisar, publicar e sempre buscar o meu melhor como profissional e pesquisadora. Ao Prof. Dr. Edson Leite, agradeço pela ajuda que recebi na reta final da minha dissertação, assim como à toda a equipe do PGEHA, sempre disposta a me orientar nos trâmites burocráticos “uspianos”.

Aos meus professores do PGEHA, em especial à Prof.^a Dr.^a Helouise Costa e à Prof.^a Dr.^a Cristina Freire, pelas aulas incríveis e as generosas listas de referências bibliográficas. Pelo apoio e participação em minha banca de qualificação, sou grata ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrini e à Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto.

Agradeço aos meus companheiros do PGEHA, pela troca de conhecimento e pelo ambiente de respeito e companheirismo.

A todas as instituições e suas equipes de pesquisa que permitiram acesso a seus arquivos e bibliotecas, guiando-me generosamente em meu trabalho: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Biblioteca Lourival Gomes Machado, Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico Wanda Svevo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte da Pampulha, biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e a biblioteca do Instituto Itaú Cultural.

Ao meu marido, James, que sempre teve uma palavra de apoio nos momentos de inquietações intelectuais, por ser meu companheiro na vida familiar permitindo que eu me dedicasse ao mestrado. E ao meu filho, Oscar, por participar de todas as visitas às exposições de arte, acreditando que me ajudava a fazer meu “trabalho de escola”. Aos meus pais, Roberto e Angelina, por acompanharem meu crescimento pessoal com palavras de carinho.

Ao meu amigo, Roberto Ivo da Rocha, sou grata pelo otimismo e apoio às minhas empreitadas, além de todos os cafés e bate papos.

Felicidade do homem que conhece
aumenta a beleza do mundo e torna mais
ensolarado tudo o que há; o conhecimento
põe sua beleza não só em torno das coisas,
mas, com o tempo, nas coisas; — que a
humanidade vindoura dê testemunho dessa
afirmação!

Friederich Nietzsche (2004, p. 274)

RESUMO

BRANCO CORNISH, Patricia. Artistas mulheres na ditadura brasileira: os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares. 2018. 217 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este estudo investiga as produções artísticas de Wanda Pimentel e Teresinha Soares em meados da década de 1960 e início da década de 1970, com o objetivo de analisar a questão de gênero e a construção da subjetividade feminina. A pesquisa buscou analisar as relações estéticas das obras de Pimentel e Soares à luz das influências das teorias feministas que migravam dos Estados Unidos para o Brasil ao final dos anos de 1960. A partir disso, destacou as relações teóricas entre as questões de gênero e as práticas artísticas das vanguardas brasileiras. Ademais, esta pesquisa tratou da circulação das obras de Pimentel e Soares, visto que as artistas estiveram inseridas no circuito de arte brasileiro em exposições coletivas, salões e bienais no período estudado. Esse contexto de circulação permitiu uma visão crítica frente à retomada das obras dessas artistas em exposições internacionais nos últimos três anos, em virtude de uma política revisionista dos museus acerca das questões de gênero e da produção artística de países à margem dos centros culturais canônicos. O estudo amplia o conhecimento acadêmico sobre as produções artísticas realizadas por mulheres nas décadas de 1960 e 1970, que adotaram a crítica feminista sem se ater a movimentos sociais, contribuindo para o debate sobre a suposta marginalidade da mulher no circuito de arte brasileiro durante a ditadura militar.

Palavras-chave: gênero, vanguarda brasileira, arte brasileira de 1960/1970, Wanda Pimentel, Teresinha Soares.

ABSTRACT

BRANCO CORNISH, Patricia. Women artists under the Brazilian dictatorship: The cases of Wanda Pimentel and Teresinha Soares. 2018. 217 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This study investigates the artistic productions of Wanda Pimentel and Teresinha Soares in the mid - 1960s and early 1970s, with the objective of analysing the issue of gender and the construction of female subjectivity. The research seeks to analyse the aesthetic relations of the works of Pimentel and Soares in light of the influences of feminist theories that migrated from the United States to Brazil in the late 1960s. This highlights the theoretical relations between gender issues and the artistic practices of the Brazilian vanguard. In addition, this research looks at the circulation of the works of Pimentel and Soares given that both were part of the Brazilian art circuit in collective exhibitions and biennials in this period. This context of the circulation of art allows a critical view of the return of the work of these artists to international exhibitions in the last three years; a return driven by the revisionist policies of museums on issues of gender and artistic production in countries outside the canonical cultural centres. The study expands the academic knowledge about artistic productions made by women in the 1960s and 1970s, who adopted a feminist critique without reference to social movements, contributing to the debate about the supposed marginalisation of women in the Brazilian art circuit during the dictatorship military.

Keywords: gender, Brazilian avant-garde, Brazilian art in the 1960s and 1970s, Wanda Pimentel, Teresinha Soares.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Fountain</i> , Marcel Duchamp, 1917	32
Figura 2 – <i>Bed</i> , Robert Rauschenberg, 1955	34
Figura 3 – <i>Campbell's Soup Cans</i> , Andy Warhol, 1962	35
Figura 4 – <i>Reverie</i> , Roy Lichtenstein, 1965	35
Figura 5 – <i>Marilyn Monroe</i> , Andy Warhol, 1967	35
Figura 6 – <i>Sem Título</i> (Mao Tse Tung), Andy Warhol, 1972	35
Figura 7 – <i>Interior No. 4</i> , Assemblages, Tom Wesselmann, 1965	36
Figura 8 – <i>Girl with Hair Ribbon</i> , Roy Lichtenstein, 1965	36
Figura 9 – <i>West Motel</i> , Edward Hopper, 1957	36
Figura 10 – <i>CT Stokers</i> , Gerald Lang, 1964	36
Figura 11 – <i>The Gas Station</i> , George Segal, 1963	37
Figura 12 – <i>Os Desaparecidos</i> , Rubens Gerchman, 1967	37
Figura 13 – <i>O Futebol, Flamengo Campeão</i> , Rubens Gerchman, 1965	37
Figura 14 – <i>A História Errada</i> , Antônio Dias, 1966	38
Figura 15 – <i>Recortes</i> , Antônio Dias, 1967	38
Figura 16 – <i>Great American Nude #44</i> , Tom Wesselmann, 1963	40
Figura 17 – <i>Bedroom Painting #35</i> , Tom Wesselmann, 1967	40
Figura 18 – <i>Nude with Roses</i> , Tom Wesselmann, 1976	40
Figura 19 – <i>Abraço</i> , Teresinha Soares, 1968	40
Figura 20 – <i>Pernas pra que te quero</i> , Teresinha Soares, 1970	40
Figura 21 – <i>Bicho sendo manipulado</i> , Lygia Clark, s.d.	43
Figura 22 – <i>Caminhando proposição</i> , Lygia Clark, s.d.	43
Figura 23 – <i>Sem título (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1969	46
Figura 24 – <i>Sem título (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1969	46
Figura 25 – <i>Sem título (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1968	47
Figura 26 – <i>Sem título, (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1968	47
Figura 27 – <i>Sem título (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1969	48
Figura 28 – <i>Sem título (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1969	48
Figura 29 – <i>Caixa de Fazer Amor</i> , Teresinha Soares, 1967	49
Figura 30 – <i>A Mulher no Volante</i> , Teresinha Soares, 1968	49
Figura 31 – <i>Dentro do Útero</i> , Regina Vater, 1967	50

Figura 32 – <i>Kandarya-Mahadeva</i> , Jana Želibská, 1969	51
Figura 33 – <i>Cold Meat II</i> , Martha Rosler, 1972	52
Figura 34 – <i>Damp Meat</i> , Martha Rosler, 1972.....	52
Figura 35 – <i>Sem título (da série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1969	53
Figura 36 – <i>Performance Cut Piece</i> , Yoko Ono, 20 jul. 1964	54
Figura 37 – <i>Performance Cut Piece</i> , Yoko Ono, 20 jul. 1964.....	54
Figura 38 – <i>La Lengua</i> , Rómulo Macció, 1963	57
Figura 39 – <i>Cerrado por Brujería</i> , Luis Felipe Noé, 1963.....	57
Figura 40 – <i>Prueba de Novo</i> , Jorge de la Vega, 1963	57
Figura 41 – <i>Los exquisitos monocromáticos</i> , Jorge de la Vega, 1961.....	57
Figura 42 – <i>El paquete vasculonervioso</i> , Ernesto Deira, 1965	58
Figura 43 – <i>Fígado Conversando</i> , Anna Bella Geiger, 1968.....	58
Figura 44 – <i>Ônibus</i> , Rubens Gerchman, 1965	59
Figura 45 – <i>A Patronesse e Mais uma Campanha Paliativa</i> , Carlos Vergara, 196	59
Figura 46 – <i>Ensaio da Marly Tavares/Primeiro show de Elis Regina</i> , Carlos Vergara, 1964	60
Figura 47 – <i>A Zona – Desenhe Você Mesmo</i> , Wesley Duke Lee, 1965	60
Figura 48 – <i>Conversível no. 4</i> , Gastão Manuel Henrique, 1965	61
Figura 49 – <i>Auto-Retrato em Fases</i> , Roberto Magalhães, 1965	62
Figura 50 – <i>Histoire</i> , Peter Foldés, 1962	62
Figura 51 – <i>La vierge e sa mère</i> , Michel Macréau, 1962	62
Figura 52 – <i>O Comilão</i> , Gérard Tisserand, 1965	63
Figura 53 – <i>Glutão</i> , Antônio Dias, 1965.....	63
Figura 54 – <i>Le Barbecue de Justine</i> , Gianni Bertini, 1963.....	64
Figura 55 – <i>Concurso de Miss</i> , Rubens Gerchman, 1965.....	65
Figura 56 – <i>Concurso Miss Brasil</i> , Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1960.....	65
Figura 57 – <i>Marilyn Monroe</i> , Andy Warhol, 1967	65
Figura 58 – <i>Parangolés</i> , Hélio Oiticica, agosto de 1965.....	66
Figura 59 – <i>Subdesenvolvido (Popcreto)</i> , Waldemar Cordeiro, 1964.....	66
Figura 60 – <i>Retrato no Parque</i> , Vilma Pasqualini, 1965.....	67
Figura 61 – <i>Tropicália</i> , Hélio Oiticica, 1967-68	70
Figura 62 – <i>Face do Prazer (detalhe)</i> , Maria do Carmo Secco, 1967.....	71
Figura 63 – <i>Mademoiselle Godebska</i> , Mona Gorovitz, 1966	71

Figura 64 – <i>O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa</i> , Lygia Clark, 1967	72
Figura 65 – <i>Glu, Glu, Glu</i> , Anna Maria Maiolino, 1967	73
Figura 66 – <i>Caixa de Formigas</i> , Lygia Pape, 1967.....	73
Figura 67 – <i>Revista Navilouca</i> , 1972, p. 67	75
Figura 68 – <i>Revista Navilouca</i> , 1972, p. 47	76
Figura 69 – <i>Língua Apunhalada</i> , Lygia Pape, 1968.....	81
Figura 70 – <i>Teresinha Soares</i> , Coluna de Marisa Raja Gabaglia	85
Figura 71 – <i>Wanda Pimentel</i> (em exposição no Salão Nacional, no Rio de Janeiro) .	85
Figura 72 – <i>Sem título</i> , Teresinha Soares, 1966	86
Figura 73 – <i>Sem título</i> , Teresinha Soares, 1966	86
Figura 74 – <i>Ecce homo</i> , Anna Maria Maiolino, 1966	87
Figura 75 – <i>Pré-Estreia</i> , Rubens Gerchman, 1966	87
Figura 76 – <i>Foto de Teresinha Soares</i>	88
Figura 77 – <i>Experiência n. 3</i> , Flávio de Carvalho em <i>performance</i> , 1956.....	89
Figura 78 – <i>Situação T/T1</i> , Artur Barrio, 1970	95
Figura 79 – <i>Tiradentes: Totem monumento ao preso político</i> , Cildo Meireles, 1970.	95
Figura 80 – <i>Ela me Deu Bola (Camas)</i> , Teresinha Soares, 1970	96
Figura 81 – <i>Ela me Deu Bola (Camas)</i> , Teresinha Soares, 1970	96
Figura 82 – <i>Sem Título (da Série Envolvimento)</i> , Wanda Pimentel, 1968	97
Figura 83 – <i>Bed-In performance</i> , 1969.....	98
Figura 84 – <i>Guerra é Guerra Vamos Sambar</i> (da série <i>Guerra do Vietnã</i>), Teresinha Soares, 1968	99
Figura 85 – <i>Morra Usando as Legítimas Alpargatas</i> (da série <i>Guerra do Vietnã</i>), Teresinha Soares, 1968	100
Figura 86 – <i>Morrem Tantos Homens e eu Aqui Tão Só</i> (da série <i>Guerra do Vietnã</i>), Teresinha Soares, 1968	100
Figura 87 – <i>La Televisión</i> , Rubens Gerchman, 1967.....	101
Figura 88 – <i>Corpo a Corpo in cor-pus meus</i> , Teresinha Soares, 2017.....	104
Figura 89 – <i>Corpo a Corpo in cor-pus meus</i> , Teresinha Soares, 2017.....	105
Figura 90 – <i>Corpo a Corpo in cor-pus meus</i> , Teresinha Soares, 2007.....	105
Figura 91 – <i>Corpo a Corpo in Cor-pus meus</i> , Teresinha Soares, 1970.....	105
Figura 92 – <i>Corpo a Corpo in Cor-pus meus</i> , Teresinha Soares, 2007.....	105
Figura 93 – <i>Artigo “A mulher não é mais aquela”</i> , O Globo, 1966	110

Figura 94 – <i>Coluna Elegância e Beleza</i> , Revista O Cruzeiro, 15 out. 1960.....	112
Figura 95 – <i>Coluna Elegância e Beleza</i> , Revista O Cruzeiro, 15 out. 1960.....	112
Figura 96 – <i>Artigo Moda exige quadris perfeitos</i> , 1961	113
Figura 97 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1969	115
Figura 98 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	117
Figura 99 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	117
Figura 100 – <i>Still do vídeo Preparação I</i> , Leticia Parente, 1975	118
Figura 101 – <i>Still do vídeo Videotape</i> , Sônia Andrade, 1977	118
Figura 102 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	119
Figura 103 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	119
Figura 104 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	120
Figura 105 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1969	120
Figura 106 – <i>Também Filhos</i> , Teresinha Soares, 1968.....	121
Figura 107 – <i>Quinta Maternidade</i> , Teresinha Soares, 1968	121
Figura 108 – <i>Ele Tocou as Cordas do Meu Coração</i> , Teresinha Soares, 1967	122
Figura 109 – <i>Caixa de Fazer Amor</i> , Teresinha Soares, 1967	124
Figura 110 – <i>Caixa de Fazer Amor</i> , Teresinha Soares, 1967	124
Figura 111 – <i>Caixas de Morar</i> , Rubens Gerchman, 1966	124
Figura 112 – <i>Kehm</i> , Anna Maria Maiolino, 1967	126
Figura 113 – <i>O Bebê</i> , Anna Maria Maiolino, 1967	126
Figura 114 – <i>Retratos de um Álbum de Casamento</i> , Maria do Carmo Secco, 1968 ...	126
Figura 115 – <i>Cenas de um Casamento</i> , Maria do Carmo Secco, 1967	127
Figura 116 – <i>Embrião</i> , Anna Bella Geiger, 1967.....	128
Figura 117 – <i>Um homem e uma mulher</i> , Teresinha Soares, 1967	128
Figura 118 – <i>Corazón destrozado</i> , Delia Cancela, 1964	129
Figura 119 – <i>Orquestrando o Amor</i> , Teresinha Soares, 1968.....	129
Figura 120 – <i>Partilha dos Bens</i> , Teresinha Soares, 1968	129
Figura 121 – <i>Inseminação Artificial</i> (da série <i>Desenhos Espaciais</i>), Teresinha Soares, 1968	130
Figura 122 – <i>Meu Filho no Azul</i> (da série <i>Desenhos Espaciais</i>), Teresinha Soares, 1968	130
Figura 123 – <i>Acoplamento Bem-Sucedido I</i> (da série <i>Desenhos Espaciais</i>), Teresinha Soares, 1968	131

Figura 124 – <i>Acoplamento Bem-Sucedido II</i> (da série <i>Desenhos espaciais</i>), Teresinha Soares, 1968	131
Figura 125 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1982	133
Figura 126 – Série <i>Banco de Trás</i> , Rubens Gerchman, década de 1970	134
Figura 127 – <i>Sem título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	134
Figura 128 – <i>Changement de Vitesse</i> , Evelyne Axell, 1965	135
Figura 129 – <i>Erotomobile</i> , Evelyne Axell, 1966	135
Figura 130 – <i>Propaganda do Simca Chambord mostra a segunda feira do automóvel</i> , 1961	136
Figura 131 – <i>Propaganda do Volkswagem mostra a segunda feira do automóvel</i> , 1961	136
Figura 132 – <i>Mulher-Cobra</i> , Teresinha Soares, 1968	137
Figura 133 – <i>Still da performance Eye Body: 36</i> , Carolee Schneemann, 1963	137
Figura 134 – <i>Mulher-Águia</i> , Teresinha Soares, 1968	138
Figura 135 – <i>Marine</i> , Evelyne Axell, 1971	138
Figura 136 – <i>Deus criou o homem e...</i> (da série <i>Acontecências</i> , 1966-67), Teresinha Soares, 1967	140
Figura 137 – <i>De Tudo Aquilo que Poderia Ter Sido e Não Foi</i> , Cybèle Varela, 1967	142
Figura 138 – <i>Sem título</i> – “mulher crucificada” (da série <i>Acontecências</i> 1966-67), Teresinha Soares, 1966	143
Figura 139 – <i>Crucifixion</i> , Nikki de Saint Phalle, cerca de 1965	144
Figura 140 – <i>Super-t-Art</i> , Hannah Wilke, 1974	144
Figura 141 – <i>Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano</i> , Teresinha Soares, 1967	145
Figura 142 – <i>O Jogo do Desencontro A</i> , Teresinha Soares, 1967	146
Figura 143 – <i>O Jogo do Desencontro B</i> , Teresinha Soares, 1967	146
Figura 144 – <i>Étant Donnés: 1. La chute d’eau/ 2. Le gaz d’éclairage</i> , Marcel Duchamp, 1946-66	147
Figura 145 – <i>Casa Suspeita</i> (da série <i>Acontecências</i>) Teresinha Soares, 1967	148
Figura 146 – <i>Sem Título</i> (da série <i>Acontecências</i>), Teresinha Soares, 1967	148
Figura 147 – <i>Sem Título (Ciúme de Você)</i> (da série <i>Acontecências</i>), Teresinha Soares, 1966	149

Figura 148 – <i>Action Pants: Genital Panic</i> , Valie Export, 1969.....	151
Figura 149 – <i>Cena do filme Daddy</i> (vestida para atirar), Niki de Saint Phalle, 1972 .	151
Figura 150 – <i>Sem Título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	152
Figura 151 – <i>Sem Título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	153
Figura 152 – <i>Sem Título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	153
Figura 153 – <i>Sem Título</i> (da série <i>Envolvimento</i>), Wanda Pimentel, 1968	154
Figura 154 – <i>Semiotics of the Kitchen</i> , Martha Roesler, 1975.....	154
Figura 155 – <i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B, Rio de Janeiro, 21 abr. 1971	164
Figura 156 – <i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B, Rio de Janeiro, 16 abr. 1971	165
Figura 157 – <i>Eat me – Gula ou Luxúria?</i> , Lygia Pape, 1976	169
Figura 158 – “ <i>Objetos de Sedução</i> ”, Lygia Pape, 1976.....	169
Figura 159 – <i>Eat me – Gula ou Luxúria?</i> , Lygia Pape, 1976	169
Figura 160 – <i>The Dinner Party</i> , Judi Chicago, 1974-79.....	178
Figura 162 – <i>Ice Cream</i> , Evelyne Axell, 1967	182

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. CAPÍTULO 1 – OS CAMINHOS DA NEOVANGUARDA BRASILEIRA	27
1.1. DIÁLOGOS: AS (NEO)VANGUARDAS INTERNACIONAIS E A (NEO)VANGUARDA BRASILEIRA	28
1.1.1. A <i>POP ART</i> DO SUBDESENVOLVIMENTO	30
1.1.2. A NOVA FIGURAÇÃO BRASILEIRA	55
1.2. O TROPICALISMO E A <i>NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA</i>	68
2. CAPÍTULO 2 – ARTE E POLÍTICA: ARTE FEMINISTA BRASILEIRA.....	77
2.1. POLÍTICA NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970	77
2.2. CONCEITUALISMOS LATINO-AMERICANOS.....	89
2.3. PERSPECTIVA FEMINISTA NA DITADURA MORALISTA	106
2.3.1. A ARTE FEMININA BRASILEIRA	116
2.3.2. FAÇA AMOR E NÃO FAÇA GUERRA	132
2.3.3. ENTRE O AMOR E O ÓDIO: VIOLÊNCIA DOMESTICA.....	139
3. CAPÍTULO 3 – SISTEMA DA ARTE NA DÉCADA DE 60/70 E O CONTEXTO ATUAL.....	156
3.1. CARTOGRAFIA DA CRÍTICA FEMINISTA NO CAMPO DA ARTE.....	156
3.2. CIRCULAÇÃO DA ARTE: ARTISTAS BRASILEIRAS	161
3.2.1. O CIRCUITO DE ARTE BRASILEIRO: DEFINIÇÕES PERTINENTES	161
3.2.2. BRASIL, DÉCADA DE 1970: O QUE HAVIA DE “CIRCUITO ALTERNATIVO?	166
3.3. PIMENTEL E SOARES: DENTRO DO CIRCUITO DE ARTE NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	171
3.4. EXPOSIÇÕES DE ARTE “FEMINISTA” E/OU “FEMININA”	176

CONCLUSÃO.....	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	199
APÊNDICE A – NOTA SOBRE IDENTIDADE CULTURAL	211

INTRODUÇÃO

Por que pinto? Não sei. Tenho necessidade de
fazer alguma coisa.
(Wanda Pimentel, 1969, *apud*, MORAIS, 1969, p. 3)

Eu acho que o artista e a arte são um, não se
dividem e, de certa forma, essa maneira de eu ser,
ousada, crítica, com senso de humor, é parte da
minha obra.
(Teresinha Soares, 2017, *apud*, MOURA, R.; BECHELANY, C., 2017, p. 98)

Wanda Pimentel e Teresinha Soares são duas personalidades tão distintas, que nos levam à pergunta: como poderiam figurar juntas neste trabalho? No início consideramos analisar somente o trabalho de Wanda Pimentel, mas depois de conhecer o de Teresinha Soares, não resistimos à franqueza de suas obras. Encontramos um ponto em comum: a pintura de Wanda e as múltiplas obras de Teresinha dão ao espectador impressões sobre o que pensam as artistas sem muitos rodeios. A simplicidade de caráter de Pimentel toma forma em suas obras e essa característica dialoga diretamente com a personalidade simples e espontânea de Teresinha Soares.

Wanda Pimentel nasceu no Rio de Janeiro em 1943, onde atualmente vive e trabalha. A artista é uma mulher discreta e fala pouco, por isso suas entrevistas são raras. E mesmo na abertura de sua exposição, em 2017, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), ela não estava presente para a entrevista coletiva no *vernissage*. O catálogo da exposição não tem uma entrevista com a artista, ao contrário de Soares, que gosta de contar detalhes no seu catálogo. Pimentel chegou ao *vernissage* de mansinho e foi caminhando pela exposição; apenas de vez em quando os curadores pediam para serem fotografados ao seu lado. Frederico Moraes já apontava, em 1969, a contenção característica da artista: “Wanda sempre encabulada, mesmo com as coisas mais simples. Encarando tudo seriamente” (MORAIS, 1969, p. 3).

Na abertura de sua exposição *Envolvimentos* no MASP, em 2017, Pimentel preferiu sentar-se em um banco do museu, sozinha. Pimentel é avessa à atenção e entrevistas. E, quando nos aproximamos e perguntamos sobre a exposição, ela respondeu comentando o quanto gostava de vir para São Paulo e passar horas “perdida” entre os livros da Livraria Cultura, acrescentando que não era muito afeita às grandes aberturas de suas exposições. A

mesma Wanda de poucas palavras, como diria Frederico Moraes em sua coluna de artes plásticas, em 1969, “calou. Ficou enrustida. Agora, só resta sua pintura” (MORAIS, 1969, p. 3).

As pinturas de Pimentel (1969, *apud* MORAIS, 1969, p. 3), “de forma sutil, liricamente” contam como o ser humano, incorporado pela forma feminina, é transformado nos objetos que o cercam. Para Pimentel não existe uma solução para o modo como podemos reagir a este mundo, em que os objetos dentro de uma modernidade capitalista passaram a ter cada vez mais importância para o indivíduo atingir sua felicidade e plenitude. Conforme sugere a artista, talvez ao “andar sem roupas, como Adão e Eva. Quem sabe as pessoas não seriam mais felizes?” (PIMENTEL, 1969, *apud* MORAIS, 1969, p. 3).

Após cinquenta anos, as obras de Pimentel ainda capturam as nuances do mundo contemporâneo “mecanizado”, em que o ser humano deixa-se levar pelo fascínio da comunicação fácil e instantânea que a internet oferece, da mesma forma que os eletrodomésticos presentes em suas telas nos dão a sensação de “facilitar a vida” e de plenitude. Os momentos fugazes, de imagens que parecem de felicidade, postados em redes sociais eletrônicas, como *Facebook* e *Instagram* são muito parecidos com os “momentos” pintados por Pimentel na série *Envolvimento*. A mulher retratada nessa série parece estar feliz dentro de seu cotidiano na vida moderna, no entanto, nos resta certa ambiguidade sobre a imagem que vemos: seria realidade ou apenas uma projeção de desejo de felicidade a ser alcançada?

Pimentel nunca fez parte de um grupo ou vertente artística, nunca teve o hábito de citar nomes de teóricos ou pintores (MORAIS, 1969), nem fez arte combativa ou militante, características que divide com Teresinha Soares. Assim, fomos encontrando pontos convergentes entre as duas artistas de personalidades tão divergentes.

Teresinha Soares, por outro lado, tem uma personalidade cativante e borbulhante, conforme ela mesma afirmou: “eu gosto de ser admirada [...] eu gosto de chamar a atenção” (SOARES, 2016, *apud* MOURA; BECHELANY, 2017, p. 98). Teresinha Soares tomou o *spotlight* na *vernissage* de sua retrospectiva no MASP, em 2017, tendo permanecido, durante todo o evento, sentada sobre a montagem de madeira usada na re-*performance* de *Corpo a Corpo em cor-pus meus* - da mesma forma como se estivesse na *performance* original, em 1970, no Museu de Arte da Pampulha, em Minas Gerais. Soares estava rodeada por convidados e visitantes do museu que, espalhados pelas “curvas” da estrutura, conversavam animadamente. Às vezes, distribuía autógrafos e parava para fotografias.

Teresinha Soares, nasceu em 1927, é natural de Araxá, Minas Gerais, e hoje vive em Belo Horizonte e não atua mais como artista desde a década de 1970. Soares foi a primeira mulher a ocupar o cargo de vereadora em sua cidade natal, trabalhou na Caixa Econômica Federal e foi, até mesmo, eleita Miss Araxá. Formada em Letras, a artista escreveu peças de teatro e poemas. Soares conta, sem amarguras, que seu marido era machista e a fez abandonar o trabalho mas, em lugar de ficar deprimida por conta dessa condição dentro de seu casamento, ela fez construir um novo papel para si mesma na sociedade, dentro da condição de mulher casada e no contexto da época. Analisando sua maneira extravagante de se vestir e sua vasta produção de obras eróticas, além de *performances* que escandalizaram Belo Horizonte, podemos perceber que ela conseguiu construir sua nova subjetividade¹ na persona de artista.

Quando Soares afirma que é uma espécie de “Dona Olímpia de Belo Horizonte”² (SOARES, 2016, *apud* MOURA; BECHELANY, 2017, p. 99), ela indica que usa a loucura como uma situação de marginalidade social, como forma de enfrentar uma sociedade conservadora, patriarcal e em pleno autoritarismo militar das décadas de 1960 e 1970. Em entrevista, Soares relata que passou como “debiloide” (GABAGLIA, 1971, p. 10) e parecia que, em suas extravagâncias, ninguém a levava a sério - ainda mais sendo ela uma artista mulher. Dessa forma, Soares podia transitar da posição de *socialite*, casada com um diretor de jornal mineiro influente, para um comportamento transgressor de artista, sem que isso causasse preocupação quanto à censura de seu trabalho e à crítica de seu marido que, segundo ela, se tornou seu maior apoiador na carreira de artista (MOURA; BECHELANY, 2017).

Por um lado, Pimentel segue trabalhando em sua prática artística e, conforme comentou conosco no *vernissage* do MASP, está às voltas com obras que tratem de objetos que ela colecionou durante a sua vida. Soares, por outro, aos noventa anos de idade, está “maravilhada” e surpresa com a “redescoberta” de seu trabalho.

Nesta dissertação, visamos destacar a produção artística de Pimentel e Soares ao final da década de 1960 e início da década de 1970, levando em conta suas obras mais significativas, para debater a questão de gênero, que é o principal foco deste estudo.

¹ Foucault (1994) pensava na subjetividade como uma organização das propriedades internas do sujeito, tema que foi tratado em seu livro *Dit et Écrits* (1994) no volume 1. É possível que o sujeito possa se afirmar e construir sua identidade, passando por transformações, na medida em que percebe, em seu próprio meio, alterações dos valores e das condições.

² Olympia Angélica de Almeida Cotta, neta do Marquês do Paraná, era figura conhecida em Ouro Preto por adotar um vestuário extravagante (CINEMA DE ARQUIVO, 2012).

Portanto, não se trata de um estudo exaustivo de todas as obras, nem pretendemos demarcar toda a trajetória artística dessas artistas. Durante a pesquisa, os temas pertinentes à questão de gênero vieram de diversos ângulos, tais como os avanços tecnológicos (a viagem espacial da primeira mulher e a inseminação artificial), a vida na sociedade urbana inserida no capitalismo de consumo de massa e a violência no mundo (um exemplo disso seria a crítica feminina de Soares quanto à inutilidade da *Guerra do Vietnã*, que nos leva a pensar na violência da ditadura militar, que era parte desse contexto).

Por qual motivo a questão de gênero se tornou ponto chave? O período escolhido para desenvolver a pesquisa coincidiu com a ditadura militar brasileira e, além da questão da violência e da censura dirigidas aos dissidentes do regime, havia a questão de como a mulher era vista na sociedade brasileira do período. O final da década de 1960 marcou a “linha dura” do regime militar, a partir da promulgação do AI-5, que legitimou a cassação dos indivíduos que fossem contrários ao governo e, com relação a esse aspecto, havia forte controle das mentes e dos corpos dos cidadãos brasileiros. Em termos ideológicos, a produção de textos, arte e cinema estavam sob censura e, em termos do corpo, havia uma “patrulha moral” que condenava os ventos libertários do tropicalismo, que acenavam com a experimentação de drogas e o “amor livre”. Nesse sentido, a mulher foi colocada como o ponto de estrutura da família que era considerada a amálgama do sistema social aos olhos do regime. Dentro desse contexto surgem os movimentos feministas dos Estados Unidos, ao final da década de 1960, que chegaram de alguma forma ao Brasil e, se as mulheres não aderiram ao feminismo, ao menos isso despertou nelas a reflexão sobre suas posições na família e na sociedade. Considerando que Soares e Pimentel estavam no auge de suas produções nesse período e tratavam da questão da mulher, bem como do controle da prática sexual, a questão de gênero se faz imperativa neste estudo.

Partimos para a discussão de gênero devido a dois fatores relevantes. Em primeiro lugar, de acordo com Stuart Hall (2006), sobre o que provocou o “descentramento”³ do

³ Em seu livro, **A Identidade Cultural na Pós Modernidade** (2006), Stuart Hall aponta cinco fatores que causaram o “descentramento” do homem moderno. Descentramento foi um termo desenvolvido por Ernest Laclau (1990) e Hall se utiliza do conceito para determinar os fatores que constituem as causas deste fenômeno. O primeiro foi o pensamento Marxista que, ao ser reinterpretado a partir da década de 1960, teve uma leitura de que os indivíduos não poderiam ser autores da história, porque estavam limitados pelas histórias de outros indivíduos que os precederam, além de herdarem os recursos materiais e culturais de seus ancestrais. Com isso, o indivíduo perdeu totalmente a noção de agência individual (agência é um termo usado nos estudos de gênero, entre outros campos, para explicar a posição do indivíduo que tem sua própria opinião ou é capaz de ação voluntária, ou seja, ninguém faz ou fala por ele). O segundo descentramento era dado a partir das teorias sobre o inconsciente de Freud, porque, segundo este psicanalista, nossa identidade e sexualidade são formadas em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que não funciona dentro de uma lógica racional. Nessa

sujeito no capitalismo tardio, a partir da segunda metade do século XX. O autor (2006) aponta que as identidades modernas estão sendo fragmentadas, o que significa que o sujeito moderno, na modernidade tardia, não está sendo desagregado, mas “deslocado”. E esse deslocamento é devido a algumas rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Havia o pressuposto de que o sujeito moderno era unificado e racional, dado que havia sido liberado do dogma da religião – logo, era um homem científico. No caso do período que selecionamos para análise havia, primeiramente, do ponto de vista do contexto da ditadura militar, especial interesse em definir padrões de comportamento para a mulher, de forma conservadora, visando à regulamentação de valores e da moralidade, para formar mulheres obedientes às exigências do que o regime considerava “não subversivo” ou “normal”. Hall (2006) aponta essa característica do regime militar, como o “poder disciplinar” moderno, teorizado por Michel Foucault (1995)⁴, na medida em que seria uma forma de atuar nas práticas e nos discursos de subjetificação, com o intuito de criar corpos “domesticados”, que possam ser inseridos dentro do sistema, para não abalar o *status quo* e dar continuidade ao regime autoritário. O poder disciplinar visa manter a vida e as atividades dos indivíduos, incluindo “suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina” (HALL, 2006, p. 42).

Em segundo lugar, Hall (2006) aponta o movimento feminista tanto como um pensamento crítico, quanto como um movimento social, que abriu para o debate político público aspectos da vida social que eram considerados privados, como a sexualidade, o trabalho doméstico, a constituição de uma família e o cuidado com os filhos. O *slogan* do movimento feminista norte-americano, ao final da década de 1960, era “o pessoal é político”

teoria, Freud descobriu a ideia de um homem racional e cognoscente que foi construído pela teoria de Descartes (“penso, logo existo”), porque a formação da identidade não ocorre no nascimento do indivíduo, mas forma-se ao longo do tempo por processos inconscientes. O terceiro descentramento tratava da estrutura linguística: segundo Ferdinand de Saussure, não somos os autores dos significados e das afirmações que fazemos, pois a língua é um sistema social (e não individual). A linguagem, por ser social, é mutável, sendo que não temos controle sobre significados; portanto, perdemos o controle de criar um mundo fixo e estável. O quarto e o quinto descentramentos eram tratados em detalhes no texto principal, por serem pertinentes ao debate da construção do sujeito feminino e sua subjetividade (ou personalidade).

⁴ Stuart Hall parte principalmente do conceito de “controle e punição”, a partir da teoria de Foucault, quando este trata da “genealogia do sujeito moderno”. Foucault abordou um novo tipo de poder, o *poder disciplinar*, que se formou ao longo do século XIX e atingiu seu ápice no século XX. O poder disciplinar tem como preocupação principal vigiar e regular a espécie humana, ou uma dada população. Em segundo plano, fica a regulamentação de cada indivíduo, no que diz respeito a sua vida particular e, conseqüentemente, ao seu corpo. Os locais usados para vigiar a população moderna são instituições tais como quartéis, prisões, escolas e clínicas para doentes mentais, entre outras. Foucault desenvolveu o conceito de policiar e disciplinar em várias obras: **A História da Loucura** (1997), *O Nascimento da Clínica* (1963) e **Vigiar e Punir** (publicado em francês em 1975).

(HALL, 2006, p. 45). A principal contribuição do feminismo foi introduzir o debate sobre a formação das identidades de gênero e, dessa forma, o sujeito cartesiano e heterossexual foi desmantelado, abrindo espaço para a formação de múltiplos gêneros e colocando em xeque a noção de unidade das figuras do homem e da mulher como partes da “humanidade”.

Lygia Clark é uma artista sobre a qual há inúmeros estudos acadêmicos⁵, além de figurar em diversos livros⁶ sobre o período de 1960 e 1970, apesar de sua trajetória artística cobrir um período mais longo de tempo. A contribuição deste estudo, por seu turno, é trazer à luz narrativas de artistas que ficaram, de certa maneira, à margem da historiografia da arte brasileira. Como veremos ao longo desta dissertação, tanto Soares quanto Pimentel estiveram presentes no circuito da arte com participações em bienais e salões nas principais capitais brasileiras. Logo, a questão de estar à margem deve ser tratada de forma cautelosa, porque destacamos a questão da crítica e da historiografia da arte em relação à questão de gênero, e não necessariamente a negação da entrada da produção das artistas no circuito de arte. Podemos dizer que ambas as artistas permaneceram, de certa forma, ofuscadas pelas vanguardas carioca e paulista, predominantemente masculinas. Contudo, no caso de Soares e Pimentel, pode-se indicar que houve uma opção pelo isolamento, ao invés de formarem um grupo de artistas ou de se unirem aos homens da época.

Nesta dissertação, vamos analisar a série *Envolvimento*, criada por Wanda Pimentel. Trata-se de um conjunto de pinturas, feitas entre 1967 e 1984, sendo que os anos de maior produção da série se situam entre 1967 e 1969 (PEDROSA; SÁ, 2017), período conhecido na história brasileira como os “anos de chumbo”. As obras de Soares foram escolhidas por conta da presença de temáticas pertinentes ao debate da questão de gênero. A partir disso, devemos ressaltar que o objetivo, aqui, não foi traçar uma trajetória linear da produção da artista.

⁵ **O Espaço de Lygia Clark**, escrita por Ricardo Fabbrini (1991), tese de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; **Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas**, tese de mestrado por Eduardo Augusto Alves de Almeida (2013), defendida no Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; **Lygia Clark: a obra é o seu Ato**, por Risonete A. P. de Andrade (2003), dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas; **Lygia Clark: uma experiência de arte na vida de jovens cegos**, por Ana Carmen Franco Nogueira (2011), dissertação de mestrado em Educação, Arte e História, na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

⁶ Há diversos livros que tratam dos trabalhos e da trajetória de pesquisa que Clark adotou durante suas práticas artísticas. Destacamos, aqui, alguns deles: **O Espaço de Lygia Clark**, por Ricardo Fabbrini (1994) (derivado de sua tese de mestrado, defendida em 1991); **Lygia Clark: The abandonment of Art – 1948 – 1988**, por Cornelia H. Butler e Luis Perez-Oramas (2014); **Cartas 1964-74 Lygia Clark e Hélio Oiticica**, por Luciano Figueiredo (1996); **Lygia Clark: uma retrospectiva**, por Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte (2012); **Lygia Clark Obra Trajeto**, por Maria Alice Milliet (1997).

Assim, nossa escolha por Pimentel e Soares se deu por conta de um conjunto de fatores, ou seja, não somente pelo fato de as artistas terem sido objeto de poucas pesquisas acadêmicas anteriores, mas também pela possibilidade de acesso às suas obras - o que foi possível graças às retrospectivas que ambas as artistas tiveram no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2017.

Cabe-nos, ainda, destacar que este estudo teve como objetivo geral analisar a questão de gênero e a construção da subjetividade feminina, usando algumas obras de Teresinha Soares e Wanda Pimentel produzidas entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970.

Como objetivos específicos, delimitamos os seguintes:

1. mapear as exposições de arte com a participação de obras das artistas estudadas, para entender como ocorreu a classificação de suas obras em um contexto de mostra coletiva e, assim, analisar o tipo de classificação (de gênero ou regionalista, como representantes latino-americanas) que essas obras brasileiras receberam nos contextos internacional e nacional;
2. entender como ocorria a circulação das obras de Soares e Pimentel no sistema da arte das décadas de 1960/1970, verificando quais foram as obras exibidas, bem como as que foram rejeitadas pelo circuito. Buscamos verificar se a terminologia de arte marginalizada, ou seja, de obras que não se inseriram diretamente no sistema de arte, pode ser aplicada aos trabalhos de Soares e Pimentel, no contexto do período de estudo;
3. verificar se a arte produzida por Teresinha Soares e Wanda Pimentel estava diretamente alinhada ao movimento feminista norte-americano do final da década de 1960, ou se tinha como referencial temático as críticas ligadas aos problemas sociais e políticos locais.

Destacamos, ainda, que esta dissertação é de natureza exploratória. A escolha dessa metodologia deve-se ao fato de que o tema a ser investigado, as obras de Teresinha Soares e Wanda Pimentel, não ter sido amplamente coberto pela literatura existente. A pesquisa exploratória (SELLTIZ et al., 1974) nos oferece uma estrutura metodológica que nos permite analisar o circuito de arte em termos de processos, ao invés de termos absolutos e

estáticos. Isso nos auxiliará a entender o porquê de certos fenômenos ocorrerem no circuito de arte brasileira e internacional, bem como as forças e influências que movem esses acontecimentos.

A pesquisa exploratória facilita o exame de temas em profundidade e oferece ferramentas para estudar o embasamento de certas decisões, atitudes e comportamentos (SELLTIZ et al., 1974). Nesse caso, interessa-nos investigar os fenômenos que permearam os agentes envolvidos no circuito de arte, relacionados à circulação das obras de Teresinha Soares e Wanda Pimentel nas décadas de 1960/1970 e o retorno de suas obras com maior frequência, nos últimos três anos, quando elas passaram a expor nos circuitos de arte nacional e internacional.

A pesquisa foi conduzida, basicamente, a partir da coleta de dados secundários, compreendendo levantamento bibliográfico e pesquisa documental, como explicitados a seguir.

- a) **Pesquisa Bibliográfica** – Essa fase da dissertação demandou uma série de pesquisas teóricas sobre o tema da arte brasileira e arte internacional, no período entre 1950 (focado nas influências construtivas) e 1970. Foram pesquisados materiais em livros, revistas, teses e artigos, disponíveis em acervos de bibliotecas públicas e institucionais, tanto fisicamente quanto *online*.
- b) **Pesquisa Documental** – A segunda fase deste estudo ocorreu em paralelo à pesquisa bibliográfica: trata-se da busca por documentos pertencentes a acervos públicos e institucionais. Os principais documentos coletados foram catálogos de exposições de arte, documentos e correspondências pertinentes a curadores e artistas relacionados ao tema pesquisado, recortes de jornais e entrevistas *online*.
- c) **Pesquisa de Observação** – visita às exposições individuais de Teresinha Soares e Wanda Pimentel realizadas no MASP durante o primeiro semestre de 2017, em São Paulo.

Ressaltamos que Soares e Pimentel tiveram contato com a vanguarda carioca e com grupo menos numeroso de artistas paulistas que, durante a década de 1960 e início de 1970, trabalhavam imersos na linha da *Nova Figuração*, sob forte influência do *Nouveau Réalisme* da França e da *Pop Art* norte-americana, a que tiveram acesso por meio da IX Bienal de São

Paulo em 1967. Além disso, estavam presentes outras referências, como a *Nova Objetividade Brasileira* e os conceitualismos latino-americanos, regados pela mudança comportamental e visual decorrente da Tropicália. Tanto Soares, quanto Pimentel não estavam inseridas dentro de um movimento artístico específico, mas partiam da confluência de linguagens que chegavam ao Brasil no final da década de 1960.

No capítulo 1, apresentamos um mapeamento da neovanguarda brasileira, tendo em vista as principais mostras que chegaram ao Brasil, desde a primeira Bienal de Arte de São Paulo até as exposições do *nouveau réalisme* que ocorreram no Rio de Janeiro. Tratamos, ainda, do modo como a vanguarda brasileira reagiu a essas influências, tendo em vista o cenário político e social sob a ditadura militar.

Percorremos as influências construtivistas da década de 1950, que deixaram marcas pelos movimentos concreto e neoconcreto, dos quais surgiram Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, que influenciaram toda uma geração de artistas a partir da década de 1960. O capítulo 1 aborda, ainda, a *Pop Art* do “subdesenvolvimento”, que não estava diretamente ligada ao movimento norte-americano que era considerada esvaziada de sentido, mas que se apropriava dos símbolos do *mass media* e, em uma versão abasileirada, iria tecer críticas ferrenhas à nossa condição de subdesenvolvimento, em decorrência de falhas no projeto desenvolvimentista do governo militar. Esse capítulo apresenta os textos críticos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Daisy Peccinini, Lúcia Canongia, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Reis, Marília Andrés e Anne Cauquelin. No âmbito comportamental e social, abordamos a Tropicália, sob a luz dos conceitos oferecidos por Heloisa Buarque Hollanda e Celso Favaretto.

No capítulo 2, tratamos do contexto violento imposto pela ditadura militar, especialmente pela crítica dos artistas à violência como meio de controle de comportamentos considerados subversivos da população brasileira, caso se aliassem à ideologia socialista ou comunista. Discutimos o papel do artista e seu envolvimento político durante os anos do Centro Popular de Cultura (CPC), antes de 1964, quando os artistas acreditavam que poderiam levar para o povo uma arte que, utopicamente, visava a transformar a atuação popular para a tomada de poder, principalmente por via do teatro (HOLLANDA, 2004).

Apesar da ditadura militar, houve, no Brasil, um grupo de teóricas que se alinharam ao movimento feminista norte-americano de Betty Friedan, como Rosie Marie Muraro, Heloneida Studart e Carmen da Silva. Apesar dos textos feministas que circulavam ao final da década de 1960 e início de 1970, o movimento feminista no Brasil não ganharia força até

meados da década de 1980, já no período democrático, ou seja, com o término do governo militar. Destacamos o posicionamento de artistas brasileiras, como Soares e Pimentel, que nunca se alinharam com as lutas feministas, apesar de terem assumido a crítica do ponto de vista da mulher em suas obras.

Lembramos que houve, no início da década de 1970, grande influência da arte conceitualista no contexto latino-americano, que se distanciou da Arte Conceitual do hemisfério norte, para tratar de problemas locais. É nesse contexto que a *performance* entrou com maior força no trabalho de Teresinha Soares. Nesse aspecto, temos como suporte o conceitualismo latino-americano, sobre o qual escreveram Cristina Freire, Mari Carmen Ramírez e Luiz Camnitzer.

No capítulo terceiro, apresentamos o debate acerca do retorno das obras de artistas como Soares e Pimentel, o que integra um esforço revisionista não apenas por parte dos grandes centros culturais, mas também de outros centros periféricos, em relação à arte produzida na América Latina, assim como, à arte das décadas de 1960 e 1970 que escaparam do centro euro-americano. Ademais, adicionamos mais uma camada de complexidade ao colocarmos a intersecção de gênero dentro dos locais marginais da arte, em um esforço de exhibir em museus à margem das margens.

Ao final do relatório de dissertação, apresentamos nossas conclusões e sugerimos possibilidades de estudos futuros, entre eles: arte feita por outras artistas brasileiras durante o período cronológico pesquisado; estudos sobre a circulação de obras no circuito de arte brasileiro nas décadas de 1960 e 1970; exibição da arte brasileira no contexto de curadorias em museus internacionais e nacionais e, finalmente, o estudo de outros trabalhos realizados por Pimentel e Soares que não integraram esta pesquisa. Como elementos adicionais da dissertação, incluímos as referências bibliográficas e os anexos, que trazem informações complementares, tais como exemplos de obras de artistas que atuaram no período estudado, assim como recortes de jornais e revistas das décadas de 1960 e 1970 que nos ajudaram a entender a circulação de informação sobre a mulher, as ideias feministas desse contexto e o sistema de arte brasileiro.

1. CAPÍTULO 1 – OS CAMINHOS DA NEOVANGUARDA BRASILEIRA

Nossa proposta de tratar das trajetórias e obras de artistas mulheres nos compele a mergulhar nos estudos de gênero e da arte feminista no final da década de 1960 e início de 1970. No entanto, por estarmos no contexto brasileiro de uma ditadura militar, no qual a influência do movimento feminista norte-americano não foi totalmente absorvida como um movimento, optamos pelo caminho histórico da arte. Nosso objetivo é trabalhar as obras e as trajetórias de Wanda Pimentel e Teresinha Soares com cautela, para não denominar artistas como feministas, porque elas não estavam inseridas no mesmo contexto social das artistas norte-americanas e europeias no final da década de 1960. Por isso, optamos por trabalhar a partir de diálogos ou de intercâmbios entre as neovanguardas internacionais e as brasileiras, com base em como estas imprimiram suas tendências nas práticas de Pimentel e Soares.

Trabalhar com duas artistas brasileiras cujas produções coincidem com o final da década de 1960 e início de 1970 requer uma periodização dos fatos históricos e políticos, juntamente com a história da arte, e esta é a proposta para este capítulo. Artur Freitas aponta, em seu livro **Arte de Guerrilha** (2013), que é comum a falta de balizamento desses dois aspectos, porque o fator político costuma prevalecer nos estudos relativos a esse período.

No Brasil, a década de 1960 foi marcada por duas fases distintas (FREITAS, 2013), sendo o primeiro momento definido entre 1964 e 1968, que coincide com os anos imediatamente após o golpe militar, nos quais ocorreu a politização da arte, ao mesmo tempo em que convergiam as preocupações éticas da *Nova Figuração*, a influência estética da *Pop Art* e o programa ambiental de Hélio Oiticica. Trata-se de um período em que se deu uma “reavaliação estética e ideológica do ideário construtivo dos anos 1950” (FREITAS, 2013), assinalado pela forte presença, no cenário artístico e crítico, de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Esses nomes tiveram grande influência para toda uma nova geração de artistas que surgiu a partir de meados da década de 1960, incluindo Teresinha Soares e Wanda Pimentel, cujas produções são caracterizadas pelo tom realista e pela crítica da condição de subdesenvolvimento, da cultura de massas e do poder autoritário do período (FREITAS, 2013).

O segundo momento ocorreu após a implementação do Ato Institucional-5 (AI-5), num momento em que a liberdade foi cerceada pelo regime militar, tendo sido marcado pela

“tônica [...] do irracionalismo [...] experimentação, anarquismo, individualismo, [...] e que tem por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la [...] numa tendência ou, mesmo, em tendências definidas” (ARANTES, 1983, p. 14). Dentro desse contexto, podemos reconhecer que a produção de Teresinha Soares e Wanda Pimentel após o AI-5 é ora associada às influências construtivas, ora à *Pop Art* ou à *Nova Figuração*. Portanto, nosso trabalho busca ressaltar muito mais a construção e a expressão subjetiva feminina das artistas, do que tentar enquadrar suas obras dentro de uma linguagem precisa.

Partindo do pressuposto de que é necessária uma contextualização histórica para adentrarmos a análise das obras, realizamos um mapeamento dos principais acontecimentos da década de 1960, em termos de movimentos artísticos, exposições e proposições estéticas pelos artistas brasileiros, destacando como o cenário artístico nacional foi influenciado por vertentes internacionais e quando desenvolveu suas próprias ações estéticas e conceituais. A dissertação busca a contextualização artística, política e social para o período de 1960 e 1970 como pano de fundo para analisar as obras e a trajetória das artistas Wanda Pimentel e Teresinha Soares.

1.1. Diálogos: as (Neo)Vanguardas Internacionais e a (Neo)Vanguarda Brasileira

Nas décadas de 1960 e 1970, as experimentações da neovanguarda brasileira, inseridas no contexto da ditadura militar, estavam em diálogo com as movimentações artísticas internacionais. As vertentes artísticas internacionais participaram do campo cultural brasileiro através de exposições organizadas por galerias de arte particulares, principalmente no Rio de Janeiro, e pela Bienal de São Paulo, que discutiremos a seguir.

As neovanguardas brasileiras traçaram uma nova relação entre a arte e a política através da reconstrução de “novas poéticas que consideravam a importância da *Nova Figuração*, da cultura de massa, da cultura popular, dos avanços tecnológicos, e buscavam a inserção da arte na vida dos grandes centros urbanos” (RIBEIRO, 2012, p. 107). Essas preocupações também estavam presentes no contexto internacional; portanto, é importante traçar paralelos entre a produção artística local e os movimentos internacionais, como a *Pop Art*, originada nos Estados Unidos, e a *nouvelle figuration* vinda da França.

Segundo Fabbrini (2006), as décadas de 1960 e 70 marcam o período das “vanguardas tardias”, ou neovanguardas, segundo alguns autores, porque as vanguardas internacionais fechavam um ciclo que havia iniciado no final do século XIX com o impressionismo francês. As neovanguardas internacionais retomaram algumas propostas das vanguardas históricas do início do século XX, no entanto, elas se desenvolveram em sociedades bem distintas, que haviam passado por duas grandes guerras mundiais e pela intervenção opressora de regimes totalitários (RIBEIRO, 2012). Em um ambiente marcado pelo término recente da Segunda Guerra Mundial, o cenário político foi polarizado pela Guerra Fria, em que os Estados Unidos surgia como potência econômica e capitalista, em oposição à antiga União Soviética, líder do bloco socialista, e torna-se o polo difusor de cultura internacional (FABBRINI, 2006).

O florescimento das neovanguardas ocorre dentro do período de transição do modernismo para o pós-modernismo, que estava “intimamente relacionado com o surgimento do novo momento do capitalismo tardio de consumo” (JAMESON, 2006, p. 43). A nova configuração do capitalismo no período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial contribuiu para mudanças sociais, culturais e econômicas:

(...) a obsolescência planejada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no estilo, a penetração da propaganda, um nível de inserção na sociedade, até então sem paralelo, da televisão e da mídia em geral, a substituição da velha tensão entre a cidade e o campo, o centro e a província, pela tensão entre o subúrbio e a padronização universal, o crescimento de grandes estradas de alta velocidade e a chegada da cultura do automóvel (JAMESON, 2006, p. 43).

A produção estética pós-moderna foi entendida como uma reação contra padrões estéticos do alto modernismo, que estavam inseridos nos cânones institucionais, tais como os museus, as galerias de arte e as universidades. Concomitantemente, esse seguimento passou a ser visto como integrado à produção das mercadorias dentro da lógica do capitalismo, porque teria sucumbido a uma economia focada em produzir novas séries de produtos que, cada vez mais, parecessem novidades.

Jameson (2006) e Habermas (2000) decretaram o fim da arte com o final das vanguardas. Contudo, é preciso deixar claro que não foi a arte que morreu, mas o seu ideário moderno de transformar a vida por meio da arte. Ademais, as linguagens artísticas das vanguardas ainda estão presentes na arte contemporânea, mesmo que configuradas de uma outra forma, e devemos ter atenção ao utilizarmos o “prefixo ‘pós’ na expressão ‘pós-modernidade’ porque provoca “um afastamento da modernidade, seu descarte”

(FABBRINI, 2006, p. 36). Andreas Huyssen (2014), dentro de uma chave mais produtiva sobre o pós-modernismo, recupera o potencial crítico das neovanguardas, principalmente em relação à *Pop Art*, considerada um movimento chave, que rompeu com o projeto modernista do início do século XX. O autor vê no projeto moderno um caráter elitista, porque reforçava o distanciamento entre a cultura erudita e a cultura de massa, além de temer sua contaminação por influências vindas de uma sociedade mais industrial.

A potência do espírito pós-moderno se revelou quando as neovanguardas se apropriaram da cultura de massa e dos ícones midiáticos para articularem críticas ao cenário político, social e econômico dentro do novo contexto de capitalismo de consumo. Nas sociedades de consumo surgem, a partir da década de 1960, movimentos sociais libertários, tais como a contracultura e os movimentos esquerdistas (CANONGIA, 2005), que forneceram subsídios para as neovanguardas assumirem um papel crítico e político que trabalhasse diretamente a relação entre arte e vida, bem como entre a arte e a sociedade (RIBEIRO, 2012).

O contexto do pós-modernismo é visto por Andreas Huyssen (2007) como um momento fértil para o surgimento de “modernismos alternativos”, em que floresceram as produções artísticas fora do eixo hegemônico do hemisfério Norte (da América Latina, Ásia ou África). Tendo isso em vista, não deveria ser considerado um momento de declínio da cultura ocidental, como sugeriu Jameson (2006). A neovanguarda brasileira, que inclui a produção artística de Wanda Pimentel e Teresinha Soares, refletiu as particularidades de nossa cultura local, ao passo que fez releituras de tendências artísticas anteriores advindas dos “centros” culturais hegemônicos.

1.1.1. A *Pop Art* do subdesenvolvimento

A caracterização de neutralidade e imparcialidade da arte pop norte-americana é o ponto chave que a diferencia do que se desenvolveu no Brasil no mesmo período. O que foi assimilado da *Pop Art* norte-americana foram os aspectos superficiais e estéticos, tais como a iconografia urbana e a publicidade.

Mário Pedrosa foi crítico ferrenho da produção da *Pop Art* norte-americana, especialmente no texto “Quinquilharia e Pop Art”⁷ de 1967, em que ele afirma que o movimento não foi mais que uma reação ao *Expressionismo Abstrato*, como uma estratégia para lançar “os primeiros passos da ‘arte pós-moderna’” e que os artistas norte-americanos “são técnicos da produção em massa [...] [e] foram ou são formados em arte comercial” (PEDROSA, 1975, p. 178).

Pedrosa ressalta que o otimismo em relação à *Pop Art* e sua lide “com instrumentos operatórios da cultura e da tecnologia americana em sua especificidade” (1975, p. 178) chegou ao Brasil apenas como influência e não para reescrever a forma como a vanguarda brasileira pensaria a realidade local. No início da década de 1960, estávamos às voltas com o golpe militar e a preocupação política dos artistas brasileiros gerou poéticas e trabalhos mais “envolvidos com o conteúdo da crise [de liberdade] do que com as questões formais” que a *Pop Art* norte-americana trazia (CANONGIA, 2005, p. 50). Ademais, os artistas brasileiros preferiam a arte como “ação coletiva e não mais o simples fazer individual” (PEDROSA, 1975, p. 178).

A *Pop Art*⁸ surgiu como movimento nos Estados Unidos, no início da década de 1960, em meio a uma transformação social, política e econômica ligada ao capitalismo de consumo, que discutimos acima, que atingiu a maioria dos países ocidentais, inclusive o Brasil. Por isso, o contexto de seu surgimento e difusão internacional merece um breve esclarecimento. Em um contexto de Guerra Fria, os Estados Unidos exerciam a hegemonia política e econômica sobre a América Latina, a fim de evitar a “contaminação” política desta pelos movimentos socialistas, principalmente após a revolução Cubana no final dos anos de 1950. No campo cultural, a produção artística norte-americana tornou-se “referência obrigatória para a produção que se desenvolveu no pós-guerra, tendo a cidade de Nova Iorque como polo das principais ações culturais do mundo” (CANONGIA, 2005, p. 12 - grafia do texto). A *Pop Art* invadiu o cenário artístico internacional por meio de Leo

⁷ Mário Pedrosa publicou o original “Quinquilharia e Pop Art” no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 13 ago. 1967.

⁸ O termo *Pop Art* foi usado pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1958, para designar a cultura popular dos *mass media* norte-americanos (DANTO, 2009). É comum que a pop seja concebida como uma reação ao Expressionismo Abstrato. No entanto, Danto (2009) afirma que os artistas da pop estavam interessados em revolucionar o conceito de arte e passaram a testar os limites do que poderia ser considerado cultura erudita. Logo, a *Pop Art* surgiu para provocar uma fissura no espírito modernista, marcando o início do período chamado pós-modernismo (DANTO, 2009).

Castelli⁹, um dos *marchands* mais icônicos do século XX (CAUQUELIN, 2005, p. 121), que disseminou essa arte internacionalmente por meio de exposições, inclusive nas bienais de Veneza e de São Paulo.

Os Estados Unidos haviam despontado como polo cultural do Ocidente desde a década de 1950, quando surgiu o Expressionismo Abstrato ou *Action Painting*¹⁰, que bebeu da fonte dos movimentos modernos europeus, principalmente no Dadá do início de século XX, que valorizava as pulsões do inconsciente¹¹ e repudiava o caráter puramente estético da arte¹². Os artistas norte-americanos retomaram o pensamento do artista francês Marcel Duchamp de duas formas: a ideia de que a relação entre arte e o sistema social, político e econômico era um processo de integração e não de conflito (CAUQUELIN, 2005); e a estratégia do *ready-made*, que podia retirar um objeto de seu uso cotidiano e transferi-lo para outro meio físico, dando-lhe um novo sentido como obra de arte. A retomada de Duchamp foi possível porque ele voltou a viver nos Estados Unidos, exilado durante a Segunda Guerra Mundial, e já tinha uma reputação como o autor do *ready-made Fountain* (figura 1), um urinol que o artista assinou como R. Mutt (1917), e foi rejeitado na exposição da *Society of Independent Artists* em Nova Iorque, em 1917.

Figura 1 – *Fountain*, Marcel Duchamp, 1917
Réplica no Tate Modern de Londres
Porcelana, 36cm x 48cm x 61cm.

Fonte: Tate Modern.

⁹ Castelli era bem informado sobre os mercados nos Estados Unidos e na Europa, conhecia artistas, colecionadores e críticos de arte de onde trazia o consenso do que era “a boa arte do momento”.

¹⁰ *Action Painting* foi o nome que o crítico norte-americano Harold Rosenberg (1906 – 1978) deu ao Expressionismo Abstrato norte-americano. O contato com a boemia na Tenth Street, em Nova Iorque, levou Harold Rosenberg ao ramo da crítica de arte no final dos anos 1940. Ele achou sua fonte de inspiração na literatura romântica do século XIX; lia Baudelaire em profundidade e concordava com o autor: criticismo deve ser feito com paixão, tomando partido, e precisa reconhecer o heroísmo da vida moderna (ASHTON, 1980).

¹¹ Soussloff (2004, p. 62), em artigo sobre Jackson Pollock, escreve que as cartas do pintor mencionavam que “o sucesso de pintar vai de mãos dadas [...] [a] em psicologia, principalmente nas interpretações de sonhos”.

¹² Clement Greenberg, crítico de arte norte-americano, atacou veementemente o Expressionismo Abstrato, porque primava pela estética da arte pois era “mais ricas e mais profundas” (ASHTON, 1980, p. 623).

A retomada dos conceitos duchampianos contribuiu para a quebra das fronteiras entre as linguagens na arte. A arte moderna até então as classificava em compartimentos estanques, ou seja, pintura é pintura e escultura é escultura, mas isso afastou a arte da realidade caótica da vida real no mundo capitalista de consumo do pós-guerra. O embaralhamento das linguagens artísticas gerou o fenômeno da interdisciplinaridade e outros meios se uniram à arte, como fotografia, vídeo, cinema, música e poesia, e os artistas saíram da experiência puramente retiniana¹³ para um campo artístico de experimentações das linguagens típicas das neovanguardas.

Em meados da década de 1950, a quebra das linguagens é explícita nos eventos de John Cage¹⁴, que passou a experimentar com a música, criando eventos interdisciplinares, que incluíam as *assemblages* de Rauschenberg, a poesia de Charles Olson¹⁵ e a dança de Merce Cunningham¹⁶ (CANONGIA, 2005). Surgiram os *happenings*, o ápice do experimentalismo norte-americano, em que quaisquer materiais e espaços (de apartamentos a cidades) podiam participar da obra de arte. Ademais, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, artistas da Pop Art norte-americana, indicavam mudanças de estilo artístico que iriam abrir caminho para a *Pop Art* sem apresentar, contudo, as características óbvias desse movimento. A obra *Bed* (figura 2), criada em 1955 por Rauschenberg¹⁷, utiliza a colagem de elementos do cotidiano sem interesse estético sobre o quadro. Dessa forma, o artista remete à indiferença da escolha dos objetos no espírito duchampiano e na linha de trabalho de Kurt Schwitters¹⁸ (CANONGIA, 2005).

¹³ A obra não é mais para ser apreciada apenas visualmente, pela sua beleza. Na estratégia do *ready-made*, Duchamp retirou um objeto de seu uso cotidiano para transferi-lo fisicamente para outro meio, dando-lhe um novo sentido (obra de arte) (CAUQUELIN, 2005).

¹⁴ John Cage foi um compositor e teórico no campo da música. Ele foi pioneiro em experimentação musical e um dos mais influentes compositores da vanguarda norte-americana (JOHN CAGE TRUST, s.d.).

¹⁵ Charles Olson foi um poeta norte-americano que estava envolvido nas experimentações artísticas da Black Mountain College, ao lado de figuras como John Cage (ACADEMY OF AMERICAN POETS, s.d.).

¹⁶ Merce Cunningham foi um líder da vanguarda norte-americana especializado em dança e coreografia (MERCE CUNNINGHAM TRUST, s.d.).

¹⁷ Rauschenberg abriu o campo artístico para a transição do *Action Painting* para a *Pop Art*, sem ser marcado como um artista da Pop. Rosalind Krauss (2009, p. 156) enfatiza a importância do “[p]apel de Rauschenberg para a subjetividade e a consciência que o salvou do rolo compressor dos retratos de Warhol: Campbell, Campbell, Campbell.” Tradução nossa, a partir do original: “Rauschenberg’s service to subjectivity and conscious saves him from the steamroller of Warhol’s portraits: Campbell, Campbell, Campbell”.

¹⁸ Kurt Schwitters (1887 – 1948) foi um artista alemão que trabalhou em diversas linguagens e mídias, dentro dos movimentos Dadaísta, Construtivista e Surrealista: poesia, som, pintura, escultura, *design*, tipografia, e o que veio mais tarde a ser conhecido como instalação artística. Ele ficou famoso por sua colagem denominada *Merz* que foi criada a partir de detritos urbanos e objetos encontrados ao acaso (THE ART STORY, s.d.).

Figura 2 – *Bed*, Robert Rauschenberg, 1955
Óleo e lápis sobre travesseiro, *quilt* e lençol sobre suporte de madeira, 191,1cm x 80cm x 20,3cm
© 2017 Robert Rauschenberg Foundation.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78712?locale=en>

Esteticamente, a *Pop Art* assemelhava-se aos anúncios dos *mass media* e era marcada por cores chamativas de superfície chapada, típicas de cartazes de propaganda, com repetição dos temas e dimensões exageradas. A repetição das imagens anunciava, na época, o fim da criação do novo diante de uma sociedade que era invadida pelos processos de massificação na indústria, na comunicação em formatos *mass media* por meio da popularização dos filmes de *Hollywood* e da penetração da televisão nas residências de milhares de norte-americanos. O individualismo e a excessiva subjetividade do *Action Painting* já não condiziam com uma sociedade capitalista de consumo.

A *Pop Art* recolhia suas imagens do cotidiano dentro da chave duchampiana, a saber: bens de consumo (as sopas *Campbell* – figura 3); imagens populares de histórias em quadrinho (figura 4); fotografias de celebridades impressas em jornais e revistas, como as estrelas de Hollywood (*Marilyn Monroe*, figura 5) ou personalidades públicas internacionais (como *Mao Tse Tung*, figura 6) que são representadas sem expressões faciais significantes (DANTO, 2009).

Figura 3 – *Campbell's Soup Cans*, Andy Warhol, 1962.

Pintura em polímero sintético sobre 32 telas,
cada tela: 50,8cm x 40,6cm.

MoMA NY.

©2015 Andy Warhol Foundation/ARS, NY/TM
Fonte: Moma website.

Figura 4 – *Reverie*, Roy Lichtenstein, 1965
Silkscreen sobre papel, 77cm x 61cm.

Fonte: Artsy webpage.

Figura 5 - *Marilyn Monroe*, Andy Warhol, 1967
Screenprint em cores sobre papel, 150cm x 153cm.

Fonte: Sotheby's webpage.

Figura 6 – *Sem Título (Mao Tse Tung)*, Andy Warhol, 1972

Screenprint em cores sobre papel, 91,4cm x 91,4cm.

Fonte: Tate Modern webpage.

Na década de 1960, as vertentes neofigurativas internacionais – *nouvelle figuration*, *pop art*, *nouveau réalisme* – chegavam ao Brasil principalmente por meio das Bienais de São Paulo (PECCININI, 1999). A *Pop Art* chegou “oficialmente” ao Brasil durante a IX Bienal de São Paulo (1967), e entre os artistas norte-americanos expositores destacamos: Tom Wesselmann (figura 7), Roy Lichtenstein (figura 8), Edward Hopper (figura 9), Gerald Lang (figura 10) e George Segal (figura 11). Anteriormente, a Bienal, a crítica de arte e a estética da *pop* circulavam na imprensa brasileira por meio de textos críticos tal como o

publicado por Aracy Amaral no Suplemento Literário de São Paulo, em 07 de dezembro de 1963.

Figura 7 – *Interior No. 4, Assemblages*,
Tom Wesselmann, 1965.
Acervo: Museu Nacional da China.

Fonte: http://en.chinaculture.org/classics/2013-09/03/content_480924_2.htm

Figura 8 – *Girl with Hair Ribbon*,
Roy Lichtenstein, 1965.
Óleo sobre tela, 121,9cm x 121,9cm.

Fonte:
http://www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&year=65&work_id=278

Figura 9 – *West Motel*, Edward Hopper, 1957.
Óleo sobre tela, 77,8cm x 128,3cm.

Fonte:
<http://artgallery.yale.edu/collections/objects/52875>

Figura 10 – *CT Stokers*, Gerald Lang, 1964.
Óleo sobre tela, 77,8cm x 128,3cm.

Fonte: http://thefineartsociety.com/exhibitions/121/works/image_standalone513/

Figura 11 – *The Gas Station*, George Segal, 1963.

2 bonecos de gesso, máquina de vender Coca-Cola, 71 garrafas plásticas, 4 caixotes de madeira, prateleira de metal, 8 pneus, 30 latas de óleo, relógio elétrico, entre outros.

Espaço da Instalação: 2,59m x 7,32m x 1,22m.

© The George and Helen Segal Foundation / SODRAC, Montreal / VAGA, New York (2013).

Fonte: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=7517>

Apesar da crítica à *Pop Art*, Pedrosa (2004) reconheceu a influência desse movimento nas obras de artistas locais, como Rubens Gerchman (figuras 12 e 13) e Antônio Dias (figuras 14 e 15), a quem ele denominou de “popistas do subdesenvolvimento”¹⁹. Dias “prefere a grossura das novelas de rádio” ao invés dos “mitos dos heróis positivos da história em quadrinhos”, e que “para sua sede e sua fome, só mesmo a grossura do real [...] ou a substância da carne, do sangue, dessa trindade visceral intransponível – no homem e na mulher” (PEDROSA, 2004, p. 371). E Gerchman, prioriza “sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa [Rio de Janeiro] e seu amor extrovertido aos botecos, à luz néon, onde o povo frequenta” (PEDROSA, 2004, p. 368).

Figura 12 – *Os Desaparecidos*, Rubens Gerchman, 1967.

Acrílica sobre tela, 120 cm x 102 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural website

Figura 13 – *O Futebol, Flamengo Campeão*, Rubens Gerchman, 1965.

Acrílica sobre eucatex, 244 cm x 122 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural website

¹⁹ Mário Pedrosa publicou o texto original “Do Pop Americano ao Sertanejo Dias”, em *O Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 out. 1967.

Figura 14 – *A História Errada*, Antônio Dias, 1966.
Guache e nanquim sobre papel, 26 cm x 26 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM/RJ.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural website

Figura 15 – *Recortes*, Antônio Dias, 1967.
Guache e nanquim sobre papel, 67 cm x 60 cm.

Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/>

A pintura foi uma linguagem importante no início da carreira de artistas ícones da *Pop Art*, tais como Tom Wesselmann, Edward Hopper, Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Gerald Lang. Ademais, a pintura ainda permaneceu viva no Novo Realismo francês, que entrou no Brasil em meados da década de 1960. Dessa forma, podemos entender que a opção de Wanda Pimentel por utilizar a pintura como principal meio de expressão tem uma forte ligação com a estética e técnica inicial da *Pop Art*. Portanto, as pinturas de Wanda Pimentel não devem ser interpretadas como um retrocesso técnico, mas como uma opção consciente da artista pela pintura frente a seus contemporâneos, como Teresinha Soares, que partiu para experimentações com *silkscreen*, caixas, instalações e *performances*.

A *Pop Art* atingiu o contexto internacional apoiada no sucesso comercial e de marketing das galerias privadas norte-americanas, por isso foi uma arte de escopo estreito, majoritariamente masculina e norte-americana, que excluiu ou ignorou certos artistas, como as mulheres; e narrativas, como o lado andrógino de Andy Warhol, do *mainstream* da *pop* nos Estados Unidos (MORGAN, 2015). Partindo da premissa de uma arte marcadamente masculina para um público consumidor masculino, podemos introduzir o corpo feminino como uma imagem fetichizada como uma crítica à *Pop Art*, que de certa forma é abordada nas obras da série *Envolvimento* de Wanda Pimentel. Ao passo que Teresinha Soares irá se contrapor ao fetiche das formas femininas ao exaltar o corpo feminino e o prazer da mulher sem preocupações com normas impostas pela sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

Crítica ao fetichismo do corpo feminino na Pop Art

A Pop Art foi uma linguagem dominante e influenciadora nas décadas de 1960 e 1970 e merece um olhar crítico, uma vez que ela foi marcada por “uma colonização fetichista dos corpos femininos e pelo falocentrismo²⁰ do erotismo pop, o apagamento da subjetividade feminina, contra a qual muitas mulheres artistas reagiram através de seus trabalhos²¹” (MINIOUDAKI, 2015, p. 73). Dado que esta pesquisa busca resgatar a poética feminina nas obras de Wanda Pimentel e Teresinha Soares, iremos abordar a narrativa da história da arte hegemônica e que promove o apagamento de “modernidades alternativas” que Huyssen (2014) destacou como sendo a potência do espírito pós-moderno fora dos Estados Unidos e da Europa.

Tom Wesselmann, um dos ícones da *Pop Art*, abordou como nenhum outro o fetichismo sobre as partes erógenas do corpo feminino, como lábios, pés e mamilos. Os pedaços das mulheres de Wesselmann (figuras 16, 17 e 18) se assemelham esteticamente à representação do corpo feminino na série *Envolvimento* (figuras 23 a 26) de Wanda Pimentel, e têm em comum o ambiente privado rodeado de objetos típicos da vida urbana. Teresinha Soares também representou o corpo feminino em pedaços nas gravuras *Abraço* (figura 19), na qual aparecem os lábios e as mãos, e em *Pernas pra que te quero*²² (figura 20).

²⁰ Trata-se da representação consciente ou não da dominação masculina, e frequentemente envolve imagética do falo. O conceito foi originado no pensamento psicológico e tem sido usado para examinar como as expressões de masculinidade são usadas em textos e imagens para reforçar e reproduzir estruturas do poder patriarcal (CASTREE; KITCHIN; ROGERS, 2013).

²¹ Tradução nossa, a partir do original: “fetishistic colonisation off female bodies and the falloccentrism of pop eroticism, the eclipse of female subjectivity in pop, against which many female artists reacted with their work” (MINIOUDAKI, 2015, p. 73).

²² Teresinha Soares tem um traço mais delicado do que Tom Wesselmann, visto que as silhuetas na obra *Pernas pra que te quero* (1970) se assemelham mais aos trabalhos do artista francês Henry Matisse, especialmente as obras denominadas *Cutouts*.

Figura 16 – *Great American Nude #44*,
Tom Wesselmann, 1963.
Acrílico e colagem de papel sobre madeira com
radiador, telefone, casaco e roupa,
206cm x 269,9cm x 31,8cm.

Fonte: Sotheby's website

Figura 17 – *Bedroom Painting #35*,
Tom Wesselmann, 1967.
Óleo sobre tela, 213,4cm x 167,6cm.

Fonte: Artsy website

Figura 18 – *Nude with Roses*,
Tom Wesselmann, 1976.
Litografia e Screenprint, 56,5 x 76,2 cm.

Fonte: Phillips Auction website

Figura 19 – *Abraço*, Teresinha Soares, 1968.
Gravura em metal sobre papel, 49,5cm x 67,5cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, retrospectiva no
MASP (2017).

Figura 20 – *Pernas pra que te quero*,
Teresinha Soares, 1970.
Gravura sobre papel, 60cm x 46cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
retrospectiva no MASP (2017).

A iconografia do ambiente doméstico, juntamente com o corpo feminino que aparece como uma *commodity* social, oferece um campo rico para mapear as atitudes críticas da mulher durante o ápice da *Pop Art*²³ (MINIOUDAKI, 2015). O ambiente doméstico formou terreno fértil para as mulheres artistas contestarem o consumismo que foi impulsionado por uma avalanche de *advertisings* disseminados por meios como televisão, revistas, jornais e *outdoors* direcionados às mulheres, nas décadas de 1960 e 1970, que ainda permaneciam majoritariamente no trabalho doméstico. Pimentel, na série *Envolvimentos*, se aproxima de forma mais nítida da crítica feminista norte-americana frente à *Pop Art* no final da década de 1960, como veremos mais adiante nas obras críticas de Martha Roesler.

A presença do corpo feminino nas obras de Teresinha Soares e Wanda Pimentel torna-se o fio condutor para análise de suas produções artísticas, que pauta esta pesquisa. Como Otilia Arantes (1983) indicou, a produção artística do período, após a implantação do AI-5, é marcada por influências de várias vertentes, o que torna difícil “enquadrarmos” a produção das duas artistas, mesmo anteriormente a 1968. A pesquisa, portanto, assume um caráter rizomático, para destacar a interpretação do mundo pelos olhos femininos de Pimentel e Soares. Partindo dessa premissa, buscamos tratar da trajetória das artistas tendo como tema principal o corpo da mulher e da construção da subjetividade feminina, dentro de uma sociedade que não atingiu o desenvolvimento prometido pelos militares e, dessa forma, permaneceu à margem no sistema de produção capitalista.

Wanda Pimentel, a partir de 1965, passou a ter aulas com Ivan Serpa²⁴, um dos pioneiros do grupo construtivista carioca (COCCHIARALE, 2010, apud LABRA, 2010), no MAM-RJ. A artista estava conectada aos eventos políticos e sociais do Brasil ao final dos anos 1960 e se interessou pelas discussões com outros artistas sobre os rumos nos campos político e social frente à vigência do regime ditatorial brasileiro. Sobre esse período, a artista afirmou, sobre ela e os demais artistas: “ligados politicamente ao que estava ocorrendo, não

²³ Para efeito de simplicidade e para tornar a narrativa mais fluida trataremos as artistas mulheres como inseridas no contexto da *Pop Art*. No entanto, fica claro que, em termos de teoria da história da arte, o movimento da *Pop Art* foi marcadamente um movimento artístico masculino e norte-americano.

²⁴ Ivan Serpa (RJ, 1923 – 1973). Pintor, gravador, desenhista, professor. Fundou o Grupo Frente entre 1953-54, juntamente com Abraham Palatnik e Franz Weissmann, e desta forma abriga a produção concreta do Rio de Janeiro até 1956. A partir de 1963, intensifica-se seu interesse pela figuração, o que o aproximará de outros artistas que formaram a corrente da *Nova Objetividade Brasileira*, com exposições importantes para a arte contemporânea brasileira, como *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, como abordado nesta dissertação (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017).

íamos a museu à toa, mas para conversar. Trabalhávamos fugindo da polícia, foi um período terrível” (SEBASTIÃO, 2013)²⁵.

A série *Envolvimento* demonstra a convergência da vertente construtivista do mestre Serpa, o imaginário da *Pop Art* (que chegou através de revista e televisão), a sociedade de consumo e a *Nova Figuração* da vanguarda carioca, com a qual a Pimentel mantinha diálogo por meio das reuniões de artistas no MAM-RJ.

A influência concretista de Serpa é observada através da “organização espacial planar construtivista” (COCCHIARALE, 2010, apud LABRA, 2010, p. 12). Pimentel relatou que aprendeu com seu mestre “o pensamento rigoroso de que a obra não deve ter nada a mais nem a menos, arte não é artesanato [...] não era brincadeira de fim de semana. Para Serpa, quando se está começando a fazer arte, é preciso trabalhar todo dia” (SEBASTIÃO, 2013). A marca construtiva foi também detectada por Adriano Pedrosa (2017, p. 73): “tudo em cores chapadas [...] sem volume ou textura, sem pincelada ou gesto, numa pintura calculada, precisa, fria, numa composição de linhas duras, quase geométricas, ainda que flagrantemente figurativas”.

Ivan Serpa era parte do grupo neoconcreto²⁶ carioca, criado a partir de 1959, que foi articulado por Ferreira Gullar e rompeu com a ideologia construtivista²⁷, cuja produção ficou caracterizada como a da crise do projeto construtivo brasileiro, que havia se tornado inviável²⁸. Essa vertente permitiu que a arte fosse inserida no campo ideológico e no campo

²⁵ Entrevista de Wanda Pimentel a Walter Sebastião no *website* UAI.

²⁶ A publicação do *Manifesto Neoconcreto* marcou oficialmente o nascimento do neoconcretismo carioca. O Manifesto Neoconcreto foi publicado na página 5 do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 15 e 22 março de 1959. O Manifesto também foi publicado no catálogo da I Exposição Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que ocorreu entre 19 março e 19 abril de 1959, com a assinatura de artistas do meio artístico carioca: Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lígia Pape, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Franz Weissmann e Theon Spanudis.

²⁷ O concretismo brasileiro surgiu na década de 1950, quando o país passava pelo impulso desenvolvimentista com o plano “50 anos em 5”, instituído desde 1956 por Juscelino Kubitschek. O idealismo local acreditava que a sociedade industrial era a redenção do subdesenvolvimento social e cultural. Na arquitetura, surgiram as grandes construções de concreto e estilo modernista, como Brasília (1956-1960), por Oscar Niemeyer. Em 1951, teve lugar a I Bienal de São Paulo, que acelerou o intercâmbio entre os artistas brasileiros e a produção internacional, trazendo artistas de base construtivista europeia (DUARTE, 1998), ao passo que surgiam os primeiros artistas brasileiros alinhados às correntes construtivas, como Abraham Palatnik e Ivan Serpa. O grupo concretista carioca era formado por Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Franz Weissmann, na mudança para o neoconcretismo, Hélio Oiticica viria se juntar ao grupo carioca.

²⁸ Heloísa Buarque de Hollanda (2004) afirma que o concretismo caiu em uma armadilha porque a visão político-econômica dos artistas concretistas não se deu conta do “caráter estrutural do subdesenvolvimento no sentido de sua integração ao sistema capitalista internacional”, ou seja, dentro da racionalidade do sistema capitalista existia uma “relação de dependência entre as economias periféricas (subdesenvolvidas) e as centrais (desenvolvidas)” (HOLLANDA, 2004, p. 46). Logo, a modernização no Brasil era uma alteração para adequar o país a uma nova etapa de dependência econômica, e a vanguarda concretista a interpretou de forma equivocada e mitificada.

da discussão da cultura como produção social. Com isso, a arte neoconcreta tomou uma postura de igualdade frente à produção artística dos grandes centros culturais do hemisfério norte (DUARTE, 1998). O movimento neoconcreto trouxe a união entre arte e vida, para que a arte pudesse gradativamente ganhar o mundo real (CANONGIA, 2005). O neoconcretos estavam mais alinhados ao Expressionismo Abstrato norte-americano, que primava pela subjetividade e pela intuição, adotando uma prática mais expressiva, espontânea e com liberdade estrutural (PECCININI, 1999).

Em 1960, Lygia Clark abriu caminho para criar arte no espaço através de seus *Bichos* (figura 21) que exigem interação do expectador com a obra e que foram uma grande contribuição conceitual para a vanguarda brasileira. Em 1964, criou as “instruções” para o espectador completar sua obra *Caminhando* (figura 22) baseada no conceito de fita de *Moebius*.

Figura 21 – *Bicho* sendo manipulado, Lygia Clark, s.d.
©O mundo de Lygia Clark – Associação Cultural, Rio de Janeiro.

Fonte: Portal do Professor do MEC webpage

Figura 22 – *Caminhando* proposição, Lygia Clark, s.d.
©O mundo de Lygia Clark – Associação Cultural, Rio de Janeiro.

Fonte: Artslant webpage

Pimentel expôs pela primeira vez em 1966, na exibição dos alunos do MAM-RJ. Naquele momento, no entanto, ela desenhava sem as cores vivas que vimos na série *Envolvimento* (PEDROSA, 1969). Em entrevista a Vera Pedrosa (1969, p. 2), a artista confessa que depois que passou a trabalhar com as cores fortes “não fui mais cortada” e entrou para vários salões, como o Esso, o Verão, o Moderno e a Bienal da Bahia.

Pimentel confirmou que a linguagem da *Pop Art* estava presente entre os artistas brasileiros na década de 1960, porém não associa seu trabalho diretamente à essa tendência.

Em sentido contrário, ela afirma que os artistas brasileiros estavam buscando sua própria linguagem: “saíamos pouco do Brasil, não era possível dar um pulinho em Nova Iorque, em Londres. Na época, os artistas queriam encontrar a sua linguagem e não ser influenciados por um movimento” (SEBASTIÃO, 2013, n.p.).

As obras da série *Envolvimento* se aproximam da *Pop Art* por serem pinturas com cores marcantes, como o vermelho, o amarelo e o verde, além de pinceladas lisas e chapadas, que remetem aos anúncios de *outdoors*. A cor gráfica oferece um elemento industrial às composições das obras, e Pimentel utilizou a tinta vinílica sobre tela, a mesma utilizada no *silkscreen*. A composição não oferece ilusão de profundidade ou jogos de luz e sombra, mas apenas a vontade da artista de transmitir “o diário de uma vida” (MORAIS, 1969, p. 2).

Pimentel utilizou a estética do design gráfico, visto nos detalhes do contorno dos objetos e na representação limpa e direta, como se fossem imagens de propaganda em revistas de grande circulação. Ademais, Pimentel adotou o ambiente doméstico em suas pinturas que integram a referida série, o que também foi um ponto chave nas obras de Tom Wesselmann (figuras 16 a 18). Entretanto, afirmar que Pimentel se alinhou diretamente com a *Pop Art* seria uma análise reducionista, porque na série *Envolvimento*, a artista “demonstra um apreço maior por grandes planos de vontade construtiva” (LAGNADO, 2017, p. 45), enquanto flerta com a sociedade moderna e capitalista. A estética de *Envolvimento* se aproxima das obras de Gerchman (figuras 12 e 13) e Dias (figuras 14 e 15), que abordavam temas populares pertinentes à sociedade carioca em que viviam, além de também se aproximarem da estética popista.

Pimentel procura se distanciar teoricamente da *Pop Art*, apesar da semelhança estética, porque se preocupa em retratar seu entorno e a “mulher em geral” (SEBASTIÃO, 2013). Observamos, portanto, o interesse da artista pela temática de gênero. A *Pop Art* norte-americana imprimia um esvaziamento do objeto e do sujeito que o criou, ao passo que o objetivo de Pimentel era tratar a problemática de seu tempo no final da década de 1960: “a falta de perspectiva do homem, a sua alienação” (MORAIS, 1969, p. 2).

Nas pinturas de *Envolvimento*, Pimentel retrata cenas do ambiente interno de uma residência com partes do corpo feminino desnudo, como se esse corpo estivesse em “pedaços”, principalmente pernas e pés. As cenas são montadas como “um microcosmo de perspectivas fechadas, [e] é preenchido de coisas” (MORAIS, 1969, p. 2). Essa mulher confinada ao ambiente doméstico foi retratada por Pimentel em um tom voyeurístico, não sabemos sua identidade, portanto a personagem dos quadros permanece ambígua. Moraes

(1969, p. 3) afirma que a pintura de Pimentel “parece ser uma autobiografia do olhar, um olhar do qual, nós, espectadores, participamos fenomenologicamente. Exatamente porque a pintora está ‘presente’ sem aparecer na tela. Somos, então, cúmplices do seu olhar”.

Pimentel pintava em seu quarto, por isso, não seria difícil supor que ela permanecia no ambiente doméstico por longos períodos de tempo, o que lhe permitiu construir esse microsistema em suas pinturas. O ambiente interno pode ser pensado como um microcosmo de Pimentel, porque ela pintava dentro de seu quarto de dormir, que era também o seu atelier (MORAIS, 1969). Talvez por esse motivo, sua pintura tenha certo cunho intimista, dado que, em seu universo, trabalho e vida pessoal fundiam-se na vida real.

O ambiente externo era dominado pela violência dos centros urbanos e pela falta de liberdade de expressão imposta pela ditadura. Para resistir à adversidade imposta ao ser humano, Pimentel construiu um ambiente interior no qual essa mulher habita e interage com seu entorno, independentemente do que ocorre no ambiente externo. Michel de Certeau (1984) chamou essa tática de “modo de operar”, e exemplificou com o caso de um homem norte africano que habitava o subúrbio francês e, por não ter outra opção, teve que criar um espaço dentro de sua casa para chamar de seu, no qual ele pudesse encontrar formas de usar a ordem constrangedora em que vivia a seu favor.

Pimentel, ao criar o ambiente da casa, subverteu a ordem imposta pela ditadura e criou um espaço em que essa mulher pudesse se mover de forma independente do que acontece no espaço da rua, em que ela não obedece às leis do local e nem é definida por ele. Frederico Moraes (2010, p. 17) apontou que Pimentel, ao utilizar-se de “temas, imagens, colorido, relações espaciais, estrutura gráfica [...] para aumentar esta sensação de opressão e confinamento [...] expressa um sentimento dominante em sua obra – a solidão do ser humano”.

Os aparelhos elétricos entrelaçados com a mulher nos dão uma pista sobre a sociedade capitalista de consumo, além de serem indícios de uma crítica ao aumento da importância das máquinas na vida moderna cotidiana. O processo de modernização que os militares impunham ao Brasil, desde o início da década de 1960, refletiu-se na política de incentivo ao consumo de novos produtos. Portanto, a presença de produtos elétricos, como o aquecedor elétrico de água (figura 23) e o telefone (figura 24), indicam que o Brasil estava no rumo do crescimento e da expansão dos centros urbanos: o país se modernizava. O corpo cercado por aparelhos domésticos e tecnológicos, como máquina de costura, telefone,

aparelho de televisão e rádio, nos remete a pensar na tecnologia como extensão do corpo do homem, seguindo a teoria de Marshall McLuhan²⁹ (1996).

Figura 23 – *Sem título* (da série Envolvimento),
Wanda Pimentel, 1969.
Óleo sobre tela, 130cm x 97cm.
Coleção Marisa e Arthur Peixoto, Rio de Janeiro.

Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com.br/2013/06/-pimentel-obras-e-livro.html>

Figura 24 – *Sem título* (da série Envolvimento),
Wanda Pimentel, 1969.
Óleo sobre tela, 130cm x 97cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, comodato no
MAM Rio de Janeiro.

Fonte: Catálogo da exposição Envolvimentos
Wanda Pimentel (2017).

A mulher que pode desfrutar da tecnologia moderna pertence a uma classe média, ou seja, os objetos a definem como alguém com bom poder aquisitivo para adquirir um rádio (figura 25) e um ventilador (figura 26). A artista retrata pedaços de um corpo feminino, que não estão em uma posição superior à dos objetos que o cercam: são os objetos que passam a envolver esse corpo feminino pois, para a artista, “a coisa mais triste é o homem ser dominado pelas coisas [...] dominado não [...] envolvido” (MORAIS, 1969, p.2).

²⁹ A tecnologia como extensão do corpo do homem foi tratada por McLuhan no livro **O meio é a mensagem**, que foi publicado pela primeira vez em 1964.

Figura 25 – *Sem título* (da série Envolvimento),
Wanda Pimentel, 1968.
Vinílica sobre tela, 100cm x 80 cm.
Coleção Particular (proprietário pediu anonimato).

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
da retrospectiva no MASP (2017)

Figura 26 – *Sem título*, (da série Envolvimento),
Wanda Pimentel, 1968
(da série Envolvimento).
Vinílica sobre tela, 130,5cm x 97 cm
Coleção João Sattamini.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
da retrospectiva no MASP (2017)

A questão de gênero assumiu um estilo sutil em Wanda Pimentel, se comparada à Teresinha Soares. Entretanto, permanece reveladora para analisar a condição econômica e social da mulher na sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970 na poética das duas artistas. O Brasil ainda apresentava uma visão conservadora quanto à inserção da mulher no mercado de trabalho, porque sua posição, até então, era a de “rainha do lar”. Ademais, podemos pensar no papel das mulheres artistas que não encontravam sempre a mesma receptividade que seus colegas homens em galerias e exposições.

No âmbito social e comportamental, o corpo da mulher foi palco de debate sobre padrões de comportamento e sexualidade, uma vez que havia um setor conservador na sociedade brasileira, definido como estando à direita, que se alinhava ao governo militar e demandava um alto padrão moral da mulher, baseado em princípios religiosos de uma maioria católica.

Pimentel, por exemplo, retrata o corpo feminino se “relacionando” com os objetos de uma sociedade ocidental e moderna que, por força do capitalismo tardio, na concepção de Frederic Jameson (2006), se espelha no *American way of life* como uma forma de progresso. A condição moderna oferece progressos tecnológicos que prometem tornar a vida

do homem moderno melhor e mais eficiente, enquanto o *advertising* oferece a felicidade na possibilidade de consumo dos bens anunciados.

Outra possibilidade de analisarmos a série *Envolvimento* é do ponto de vista da posição da mulher na sociedade brasileira frente à não inserção no mercado de trabalho. Pimentel retrata uma mulher sozinha e confinada ao ambiente doméstico junto a suas tarefas diárias. Ao colocar pernas e partes do corpo junto com objetos da casa e do cotidiano, Pimentel teria a “intenção de demonstrar a opressão que eles exercem sobre nós” (MORAIS, 2010, p. 10). O cotidiano se torna opressivo e seus objetos, uma lembrança deste marasmo que cercam os dias de uma “rainha do lar”.

Pimentel trabalha a dominação dos objetos tecnológicos ao colocá-los em proporções agigantadas, em comparação ao do corpo da mulher que os manuseia, como o telefone (figura 27). A dominação pelos objetos ocorre também naqueles não elétricos, tais como o moedor de grãos (figura 28), que aparecem em escala superior ao do corpo da mulher. Dessa forma, podemos ver as preocupações da artista sobre a condição humana ser subjugada pelos avanços tecnológicos. Existem dois grupos de objetos nas pinturas: os objetos de comunicação que ligam o mundo interno ao externo, e o segundo grupo, formado por artigos de uso pessoal para cuidar da aparência física de uma mulher.

Figura 27 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1969.
Óleo sobre tela, 130cm x 97cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

Fonte:
<http://arteseanp.blogspot.com.br/2013/06/wanda-pimentel-obras-e-livro.html>

Figura 28 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1969.
Óleo sobre tela, 130cm x 97cm.
Coleção da Artista, Rio de Janeiro.

Fonte: Catálogo da exposição *Envolvimentos*
Wanda Pimentel (2017).

Pimentel comenta sobre sua pintura:

Acho que tem tanta coisa errada. Não sei, o homem alienado, o homem coisificado [...] eu olho e pinto [...] olho as coisas, os edifícios, os objetos que me envolvem e a todos nós [...] os objetos que me dominam [...] eu procuro mostrar essa dominação do homem pelos objetos sem agressividade, de uma forma sutil, liricamente (MORAIS, 1969, p. 3).

Teresinha Soares toma a questão do corpo da mulher por um prisma irracional que favorece a construção da personalidade feminina através das pulsões libidinais que foram exaltadas pelo movimento da contracultura³⁰ no final da década de 1960, bem como da total experimentação dos meios que inclui desenhos, pintura, “caixas” objeto, poesia e performance.

A relação entre o corpo e a máquina, na visão de Teresinha Soares, por outro lado, tratou de tornar o próprio corpo uma máquina³¹ com engrenagens, fios, e pequenas garrafas com vaselina como na obra *Caixa de Fazer Amor* (figuras 29, 110 e 111), como se quisesse erotizar a máquina (MORAIS, 2017). A mulher no volante (figura 30) apresenta o corpo da mulher transformado na própria máquina, no veículo, o que pode ser interpretado como uma metáfora sobre a mulher que pode conduzir seu próprio corpo na direção que desejar.

Figura 29 – *Caixa de Fazer Amor*, Teresinha Soares, 1967. Madeira, tinta plástica, 60cm x 55cm x 37 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, retrospectiva no MASP (2017).

Figura 30 – *A Mulher no Volante*, Teresinha Soares, 1968 (série A Mulher em 10 Parágrafos). Tinta sobre papel, 50cm x 69,5cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, retrospectiva no MASP (2017).

³⁰ O tema da contracultura será tratado com detalhes no capítulo 2.

³¹ Marshall McLuhan menciona que a *Pop Art* servia como um lembrete de que a sociedade estava moldada em uma existência de produtos e imagens que não são feitos para aguçar a percepção, mas para insistir em sua fusão com esses objetos, em uma simbiose similar à do homem primitivo com o seu ambiente, em uma relação de codependência (McLUHAN, 1974, apud MORGAN, 2015).

O tema do corpo se envolvendo com a máquina também foi abordado pela artista Regina Vater, na obra *Dentro do Útero* (figura 31), que foi escolhida para representar o Brasil na V Bienal de Paris, em 1967. Apesar de não se declarar feminista, a artista trabalhou o corpo feminino em sua produção artística a partir do final da década de 1960. Pelas cores usadas, o azul, o amarelo e o vermelho, vemos que Vater também flertou com a estética da *Pop Art*, no entanto a obra aparece como forte crítica ao ser humano mentalmente enclausurado pela máquina, no caso, a televisão.

Figura 31 – *Dentro do Útero*, Regina Vater, 1967.
Guache sobre papel.

Fonte: PAULA, 2015, p. 35.

As artistas mulheres, ao final da década de 1960, tinham a preocupação de celebrar o corpo feminino em um esforço de recuperação de sua sexualidade e dos prazeres que foram silenciados na cultura ocidental (MINIOUDAKI, 2015). Por exemplo, outras artistas em várias partes do mundo dividiam essa crítica sobre o corpo da mulher como celebração e recuperação de sua identidade como, por exemplo, no caso de Jana Zelibská, a artista da extinta Tchecoslováquia, que evidencia partes erógenas da mulher em *Kandarya-Mahadeva* (figura 32). Os artistas homens e norte-americanos da *Pop Art* retratavam a figura feminina vazia de sentido porque estavam na chave da apropriação dos *mass media* que se utilizava do corpo feminino como um fetiche para vender produtos para a nova sociedade de consumo que se formava na década de 1960 e, por isso, não tinham uma visão crítica da posição da mulher na sociedade.

Muitas artistas tiveram que lidar com a nova configuração social após a Segunda Guerra Mundial através das artes e adotaram a cultura de massa como linguagem. Elas

puderam, assim, verbalizar suas subjetividades enquanto se posicionaram de forma crítica na “sociedade de espetáculo”, termo cunhado por Guy Debord (1967).

Figura 32 – *Kandarya-Mahadeva*, Jana Želíbská, 1969.
Instalação, mídia mista, plástico, espelho, neon, dimensões variáveis.

Fonte: <http://www.e.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/jana-zelibska>

A domesticidade, presente nas pinturas de Wanda Pimentel, havia sido evocada também por muitas artistas norte-americanas, como um local de liberdade criativa e sexual (MINIOUDAKI, 2015) e não apenas o espaço da clausura. Mesmo as artistas norte-americanas geograficamente próximas ao movimento da *Pop Art*, como Martha Roesler e Rosalyn Dexler, ficaram à margem do circuito *mainstream* dominado por Andy Warhol, Frans Wesselmann e Roy Lichtenstein (LAGNADO, 2017).

Martha Roesler, em especial, subverte a iconografia doméstica e o corpo feminino para criticar a *Pop Art* e contestar sua posição subalterna na arte. Nas obras *Cold Meat II* (figura 33) e *Damp Meat* (figura 34) fez uma crítica aberta ao uso do corpo feminino como fonte de prazer para o *male gaze*, utilizando imagens da revista *Playboy* transpostas em objetos usados pelas donas de casa e esposas. Pimentel trabalhou nesta linha crítica, mas tratou a nudez feminina de forma sutil porque, dentro dos padrões da ditadura militar, seu trabalho seria taxado como pornografia e enquadrado categoricamente contra a moral e bons costumes. Os renomados artistas da pop internacional ocupavam, na época, “todos os manuais pedagógicos e institucionais enquanto a ausência de mulheres se esconde atrás de argumentos falaciosos baseados na qualidade artística” (LAGNADO, 2017, p. 47).

Figura 33 – *Cold Meat II*, Martha Rosler, 1972.

Fonte:
<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/biddle/biddle8-7-2.asp>

Figura 34 – *Damp Meat*, Martha Rosler, 1972.

Fonte:
<https://contxpression.wordpress.com/2015/10/26/tate-modern-in-london-shows-unknown-pop-from-unexpected-countries/>

A sociedade brasileira ainda apresentava retrocessos quanto à emancipação da mulher na vida política, social e econômica, uma vez que era esperado das mulheres que se casassem e cuidassem dos filhos. Pimentel representou essa mulher atrelada às “prendas do lar” em vários de seus quadros na série *Envolvimentos*, especialmente na figura 35, ao retratar uma mesa posta para o café e a mulher ao lado parece esperar que outra pessoa (provavelmente seu esposo) venha desfrutar de sua comida. A mulher foi, dessa forma, representada em uma posição mais passiva de espera do protagonista da vida familiar, que é o homem que trabalha e tem sua vida ligada ao mundo exterior.

Figura 35 – *Sem título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1969.
Acrílica e tinta hidrocor sobre tela, 116cm x 89cm.
Coleção João Sattamini, MAC-Niterói.

Fotografia: Patrícia Branco Cornish, durante a retrospectiva no MASP (2017).

Pimentel tratou da denúncia sobre a grande clausura da mulher nas obrigações domésticas, porque poucas mulheres no Brasil se aventuravam no trabalho fora do ambiente doméstico. A segunda onda feminista norte-americana, no final da década de 1960, já havia conquistado mais autonomia financeira e social para as mulheres naquele país. Segundo Frederico Moraes (1969, p. 3): “Nos quadros de Wanda Pimentel não vejo apenas medo dos objetos, mas, sobretudo, uma sensibilidade muito feminina e doméstica de ver as coisas por dentro, calmamente, uma sensibilidade que busca a intimidade das coisas. Na sua pintura, mais que a espécie (o homem) o gênero (a mulher).”

A apresentação de corpos femininos em pedaços nas obras de Roesler (figuras 33 e 34), Wesselmann (figuras 16 e 17), Pimentel (figuras 25 e 26), Soares (figuras 19 e 20) e Želibská (figura 32) indica a ansiedade do ser humano advinda do período pós-guerra, em que ele se vê submerso em uma sociedade esvaziada de propósito em face de um mundo capitalista, voltado para o consumo de massa, enquanto é sufocado por *advertisings* (MINIOUDAKI, 2015).

As dilacerações do corpo e as pulsões de desejo do sujeito pós-moderno³² já estavam presentes em outras práticas artísticas que trabalhavam a questão do corpo, da visceralidade e de dilacerações do corpo por meio da *performance* e do vídeo arte. Dentro da linha conceitualista, da qual Teresinha Soares recebeu mais influência, como veremos em suas caixas e *performances*, temos a *performance Cut Pieces*, realizada em 1964, em Kyoto (Japão), por Yoko Ono, que integrava o grupo *Fluxus*. Nela, os espectadores se aproximavam de Yoko Ono e, com a tesoura que ficava diante da *performer*, cortavam uma parte de sua roupa, até que ela ficasse praticamente nua (figuras 36 e 37).

Figura 36 – Performance *Cut Piece*, Yoko Ono, 20 jul. 1964, Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japão. Fotógrafo anônimo, cortesia de Lenono Arquivo.

Fonte:

<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/>

Figura 37 – Performance *Cut Piece*, Yoko Ono, 20 jul. 1964, Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japão. Fotógrafo anônimo, cortesia de Lenono Arquivo.

Fonte:

https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964

Se Roesler e Dexler tiveram visibilidade limitada diante de ícones masculinos da *Pop Art*, como Wesselmann e Warhol, então o que dizer de artistas brasileiras fora do eixo hegemônico do hemisfério norte? No Brasil, a falta de visibilidade dos trabalhos de mulheres

³² Mário Pedrosa considerava a arte de vanguarda como pós-moderna, como mencionou no artigo “Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, que foi publicado pela primeira vez no **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, em 1966.

brasileiras junto ao mercado e circuito de arte, nas décadas de 1960 e 1970, frente aos renomados Hélio Oiticica, Antônio Dias e Cildo Meireles, para citar alguns, é uma questão para a qual diversos curadores têm voltado sua atenção, na chave de uma reparação histórica da produção feminina. Nossa hipótese é que, em virtude de inúmeras exposições realizadas nos últimos quatro anos em instituições museológicas internacionais em que figuraram os trabalhos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares, os curadores brasileiros tomaram para si a tarefa de representar as artistas brasileiras em seu próprio território. Daí teriam surgido as retrospectivas de Pimentel e Soares no MASP, em 2017.

O cenário artístico brasileiro estaria tão focado na ditadura militar, que teria ignorado as obras que tratavam das questões de gênero? Conforme análises de obras de artistas mulheres do Brasil, nos deparamos com o constante questionamento do papel da mulher na sociedade brasileira durante os anos de 1960 e 1970, e sua exclusão em partes da nossa historiografia. Existe um reconhecimento nacional e internacional no âmbito institucional de museus, assim como do mercado, das artistas Lygia Pape e Lygia Clark, e das modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. No entanto, muitas outras artistas precisam ser estudadas, para conhecermos a diversidade da produção artística feminina no Brasil. Por exemplo, existe uma gama grande de artistas mulheres das décadas de 1960 e 1970 que indicam que a artista brasileira não se contentaram em ser apenas “rainhas do lar”, mas também buscaram, por meio da arte, construir suas subjetividades, como no caso de Wanda Pimentel, Teresinha Soares, Regina Vater, Regina Silveira, Maria do Carmo Secco e Anna Maria Maiolino, apenas para citar alguns exemplos.

1.1.2. A Nova Figuração brasileira

A *Pop Art* não foi a única manifestação artística ligada à imagem na década de 1960. Concomitantemente, surgiram o *nouveau réalisme* e a *nouvelle figuration*, na Europa, que eram as propostas da Escola de Paris, contrárias ao informalismo, dando indícios de que “a arte se relacionava cada vez mais com a realidade do momento” (PECCININI, 1999, p. 12).

A nova figuração brasileira se alinhava com a vertente francesa porque ambas estavam preocupadas com a realidade histórica daquele momento, em que o artista estava consciente de sua inserção no ambiente urbano e de sua posição crítica dos compromissos

éticos e políticos dentro da sociedade em que vivia. Canongia (2005), por outro lado, defende que a nova figuração foi influenciada pela *Pop Art* “através da retomada da figura, da eloquência cromática e da iconografia urbana” (CANONGIA, 2005, p. 50), com incorporação de imagens do *mass media*. No entanto, a autora reconhece que os questionamentos dos artistas brasileiros divergiam da *Pop Art*, pois estavam imersos em uma situação política de ditadura militar e repleta de pulsões apaixonadas à flor da pele. No Rio de Janeiro, a nova figuração encontrou terreno fértil para florescer com liberdade e ousadia, devido à existência de uma geração de artistas vinculados ao neoconcretismo, que “havia introduzido o elemento expressivo, pessoal, a espontaneidade e a liberdade estrutural na impessoalidade da arte concreta [...] [e que] procurava um tipo de síntese dialética entre razão e intuição pela participação do espectador na obra” (PECCININI, 1999, p. 97).

A neovanguarda carioca

O Rio de Janeiro, que tinha sido a capital do Brasil até 1960³³, mantinha um caráter internacional em termos de receptor de exposições com diversas vertentes. A vinda de artistas provenientes da *nouvelle figuration* da Escola de Paris, e da *otra figuración* da Argentina, foram as principais influências para a formação da nova figuração carioca. As exposições “de passagem” pela cena carioca eram eventos visuais que mostravam as possibilidades de práticas artísticas para os jovens artistas brasileiros de vanguarda que vinham de formação da xilogravura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre eles: “Antônio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Ângelo de Aquino, Roberto Magalhães”³⁴ (PECCININI, 1999, p. 108), e Anna Maria Maiolino (2014). Enquanto Wanda Pimentel estudou com Ivan Serpa, e Anna Maria Maiolino, com Décio Vieira e Aluísio Carvão no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), Teresinha Soares fez alguns cursos também no MAM-RJ. Era assim que os artistas se mantinham informados sobre as tendências e as práticas dos jovens cariocas.

³³ Brasília foi oficialmente inaugurada em 21 de abril de 1960 como a nova capital política do Brasil (DUARTE, 1998).

³⁴ Para exemplo de obras destes artistas ver: Antônio Dias - *Glutão* (figura 53); Rubens Gerchman - *Ônibus* (figura 44); Carlos Vergara - *A Patronesse e Mais uma Campanha Paliativa* (figura 20); Roberto Magalhães - *Auto-Retrato em Fases* (figura 49).

Em 1963, a Galeria Bonino fez a primeira exposição da corrente da *otra figuración* argentina e mostrou os trabalhos de Romulo Macció (figura 38), Luis Felipe Noé (figura 39), Jorge de la Vega (figuras 40 e 41) e Ernesto Deira (figura 42). Esses artistas haviam absorvido as influências do informalismo e do expressionismo abstrato, e partiram para “uma figuração em que o essencial não era a representação do objeto, mas o signo e os valores psicológicos que se atribuíam às imagens” (PECCININI, 1999, p. 99).

Figura 38 – *La Lengua*, Rómulo Macció, 1963.
Sem informação de dimensão e material.
Galeria Rubbers Internacional.

Fonte: Artsy Website.

Figura 39 – *Cerrado por Brujería*, Luis Felipe Noé, 1963.

Óleo e colagem sobre tela, 199 cm x 249 cm.
Acervo Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

Fonte: Artsy Website.

Figura 40 – *Prueba de Novo*, Jorge de la Vega, 1963.
Óleo e colagem, 130 cm x 200 cm.

Fonte: Artnet Website.

Figura 41 – *Los Exquisitos Monocromáticos*, Jorge de la Vega, 1961.
Óleo e colagem, 116.2 cm x 89.2 cm.

Fonte: Artnet Website.

A liberdade técnica e temática dos artistas argentinos veio ao encontro das aspirações dos jovens artistas cariocas, que se impressionaram com a crítica social e política em favor do humanismo, em face do período político agitado do governo de João Goulart (PECCININI, 1999) que antecedeu o golpe militar de 1964.

Entre os temas presentes, destacou-se a visceralidade, por exemplo, na obra *El paquete vasculonervioso* (figura 42) de Ernesto Deira, cuja influência notamos nos trabalhos realizados na década de 1960 de Anna Bella Geiger (*Fígado Conversando* – figura 43), Rubens Gerchman (*Ônibus* – figura 44) e Carlos Vergara (*A Patronesse e Mais uma Campanha Paliativa* – figura 45).

Figura 42 – *El paquete vasculonervioso*,
Ernesto Deira, 1965.
Pintura sobre tela.

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/53/1e/bd/531ebdca074237f71a9fb4e158822318.jpg>
g

Figura 43 – *Fígado Conversando*,
Anna Bella Geiger, 1968.
Água forte, água tinta e recorte, 30cm x 50cm.

Fonte: Jaremtchuck, 2007, p. 153.

Figura 44 – *Ônibus*, Rubens Gerchman, 1965.
Acrílica sobre relevos em madeira, 210 cm x 236
cm.
Coleção do Artista.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural website.

Figura 45 – *A Patronesse e Mais uma Campanha Paliativa*, Carlos Vergara, 1965.
Óleo sobre tela, 114cm x 146cm.
Acervo: Coleção particular.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural website.

Ceres Franco, proprietária da Galeria Relevo, localizada no Rio de Janeiro, juntamente com Jean Boghici, organizou a vinda de artistas franceses para a VII Bienal de São Paulo, em 1963. O grupo participaria de uma sala especial com a exposição *Oeil de Boeuf*, onde foram expostas obras que já haviam sido mostradas na Galeria Relevo. Essas empreitadas particulares da Galeria Relevo também contribuíram para a recepção das correntes artísticas francesas no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM-RJ) durante a mostra *Opinião 65*, realizada no MAM-RJ, entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965 (PECCININI, 1999). Ceres Franco lançou vários artistas cariocas, tais como Dias, Gerchman e Magalhães, e apoiou suas exposições em Paris.

Em 1964, a Galeria Relevo mostrou as obras de artistas franceses, como Michel Macréau, Gérard Tisserand, Gianni Bertini e Peter Foldés das vertentes da *nouvelle figuration* e das *Mythologies Quotidiennes*, que depois participariam da mostra *Opinião 65*. Essas obras se destacavam pela ausência de preocupações de estilo e havia inovações nas narrativas que se assemelhavam às técnicas das histórias em quadrinho e do cinema:

(...) a divisão da superfície em cenas sucessivas [...] inspirados nas imagens animadas do cinema e da televisão, como também nos *comic-strips* [...] ou faziam abordagens de temáticas de violência ou de crítica social irônica, censura e militarismo [...] de imediata repercussão em nosso meio, sob regime militar recente (PECCININI, 1999, p. 103).

Opinião 65

Segundo Paulo Sergio Duarte (1998), *Opinião 65* não foi apenas uma exposição de ruptura com a arte de períodos anteriores, como Ceres Franco declarou no texto de apresentação da mostra, mas também marcou época por ter sido capaz de aglutinar linguagens que estavam em gestação. Ademais, o autor destacou que, durante *Opinião 65*, pela primeira vez “a questão política e a crítica social apareceriam integradas às novas linguagens” nas artes plásticas do Brasil. *Opinião 65* trouxe uma somatória de várias linguagens presentes na arte brasileira, desde as vertentes mais figurativas com Rubens Gerchman (figura 44), Antônio Dias (figura 14 e 15), Carlos Vergara (figura 45 e 56), Wesley Duke Lee (figura 47) e Vilma Pasqualini (figura 60), até as experimentações neoconcretas de Gastão Manuel (figura 48) (REIS, 2006).

Figura 46 – *Ensaio da Marly Tavares/Primeiro show de Elis Regina*, Carlos Vergara, 1964.
Aquarela e tinta sobre papel, 53 cm x 70 cm.
Participou da mostra *Opinião 65*.

Fonte: http://www.artnet.com/artists/jorge-de-la-vega/prueba-de-nuevo-H_XKPiKZFE8Rw2YMeBmYqA2

Figura 47 – *A Zona – Desenhe Você Mesmo*, Wesley Duke Lee, 1965.
Participou da mostra *Opinião 65*.
Guache e Colagem, sem medidas.

Fonte:
<http://www.artesquema.com/2015/11/01/opinioao-65-50-anos-depois/>

Figura 48 – *Conversível no. 4*, Gastão Manuel Henrique, 1965
Participou da mostra *Opinião 65*.
Guache e Colagem, sem medidas.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (online)

Ferreira Gullar (1965) afirmou que *Opinião 65* tratou de temas universais no âmbito local:

Uma arte como esta, que se funda na opinião, na crítica, difere fundamentalmente de uma arte [Pop Art] apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. [...] Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos (GULLAR, 1965, p. 225).

Os artistas franceses trazidos pela Galeria Relevo para expor na *Opinião 65* foram, entre outros, Michel Macréau, Gérard Tisserand, Gianni Bertini e Peter Foldés, que trataram principalmente do tema da violência e da crítica social (PECCININI, 1999). Logo, notamos a representação do corpo humano machucado, em pedaços, como mostra Roberto Magalhães (*Auto-Retrato em Fases* – figura 49) ou inserido em uma multidão de pessoas, geralmente em situações confusas e de luta, como na obra *Histoire* (figura 50), de Peter Foldés. A imagem do corpo feminino foi tema de algumas obras, tal como a pintura *La vierge e sa mère* (figura 51), de Michel Macréau, em que a mulher está desnuda e imersa em uma paisagem de caos. Certamente, isso influenciou Wanda Pimentel e Teresinha Soares, quando retratam mulheres em pedaços ou exaltaram certas partes do corpo feminino.

Figura 49 – *Auto-Retrato em Fases*, Roberto Magalhães, 1965.
Aquarela sobre papel, 20cm x 18cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (online)

Figura 50 – *Histoire*, Peter Foldés, 1962.
Guache, 70 x 51cm.

Fonte: Catálogo da Exposição: *Opinião 65 – 30 anos* (1995).

Figura 51 – *La vierge e sa mère*,
Michel Macréau, 1962.
Óleo sobre tela, 60 x 80cm.

Fonte: Catálogo da Exposição: *Opinião 65 – 30 anos* (1995).

A pintura *O Comilão* (figura 52), do francês Gérard Tisserand, trata do tema da gula e do prazer de comer. O frango tem dimensões exageradas pela perspectiva do observador e, ao fundo, o indivíduo comilão parece estar saciado e regurgitando o que já

comeu. A pintura nos remete ao desejo criado pelas propagandas do *mass media*, que raramente é saciado, e o homem ainda voraz regurgita para poder consumir mais daquilo que está diante de seus olhos. Antônio Dias também abordou o prazer de comer no quadro *Glutão* (figura 53), e retomou a visceralidade da vertente *otra figuración* argentina (como na obra de Ernesto Deira, figura 42). O estômago repleto de alimento faz uma alusão à condição do artista, que se vê incapacitado de mudar a situação frente ao golpe militar de 1964 e, sem outra alternativa, tem que engolir o golpe, que é bastante indigesto.

Figura 52 – *O Comilão*, Gérard Tisserand, 1965.
Guache, 36,5cm x 53cm.

Fonte: Catálogo da Exposição: *Opinião 65 – 30 anos* (1995).

Figura 53 – *Glutão*, Antônio Dias, 1965.
Massa em relevo em madeira, 60cm x 51,7 cm
Exposto em *Opinião 65* no MAM/RJ.
Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ,
Rio de Janeiro.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/antonio-dias-glutao>

O corpo e as vísceras permaneceram constantes na produção da vanguarda brasileira até o início dos anos 1970, quando o Brasil já se encontrava sob o regime da linha dura do governo militar, com o cerceamento de liberdade de expressão após a promulgação do AI-5, em 1968.

Gianni Bertini trabalhou a pintura e colagem, como fez Rauschenberg em *Bed* (figura 2), na obra *Le Barbecue de Justine* (figura 54). Os franceses absorveram da influência da *Pop Art* norte-americana graças às exposições de artistas desse movimento em Paris durante a década de 1960, que foram organizadas graças à rede de relacionamentos que o *marchand* Leo Castelli mantinha com os galeristas parisienses (CAUQUELIN, 2005).

As mulheres retratadas por Bertini aludem ao confronto (ou similaridade) entre o desejo pelo corpo feminino, na imagem de mulheres do *pin up*³⁵ da cultura popular e de massa, e o desejo pelo alimento, indicado na palavra *barbecue* (traduzido do francês “churrasco”).

Figura 54 – *Le Barbecue de Justine*, Gianni Bertini, 1963.
Colagem e pintura sobre tela, 100 x 81cm.

Fonte: Catálogo da Exposição: *Opinião 65 – 30 anos* (1995).

O corpo da mulher também teve ressonância entre artistas brasileiros, como no caso de Rubens Gerchman³⁶, que faz uma crítica aos concursos de *miss* no Brasil, na obra *Concurso de Miss* (figura 55), tendo em vista que esse tipo de evento exalta a beleza física da mulher como entretenimento para o público no Maracanãzinho e para os telespectadores da TV Tupi³⁷ (figura 56).

³⁵ Um pôster (ou calendário) que mostra uma pessoa famosa ou *sex symbol*. Em geral, mulheres seminuas são usadas como modelos de *pin up*. As imagens são produzidas para distribuição em massa, com forte apelo de cultura popular. A figura da modelo *pin up* tem o intuito de ser mostrada de maneira informal e colada na parede.

³⁶ O artista usou as técnicas e a representação da *Pop Art* tiradas de revistas e quadrinhos, inspirado pelo seu trabalho como diagramador na *Revista Sétimo Céu*, da Editora Manchete (MURA, 2013).

³⁷ A Rede Tupi teve a supremacia dos programas de televisão durante as décadas de 50 e 60 no Brasil, até 1965 quando foi fundada a Rede Globo. Em 1965, o governo militar fez a concessão para a implementação da televisão no Brasil, com o intuito de um controle ideológico, e foi quando surgiu a Rede Globo.

Figura 55 – *Concurso de Miss*, Rubens Gerchman, 1965.

Acrílica sobre tela.

Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-RJ.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (online)

Figura 56 – Concurso *Miss Brasil*, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1960.

Fonte:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=miss%20brasil&past=ano%20196

As candidatas ao concurso de *miss* apareciam alinhadas e bem arrumadas (figura 56), como se fossem produtos em gôndolas de um supermercado para o consumo visual das massas. A imagem da mulher surgia, nesses concursos, de forma esvaziada de sentido, porque a beleza física era o que estava em jogo, e essa representação da *miss* nos remete à obra *Marilyn Monroe* (figura 57), de Andy Warhol, cuja imagem de *sex symbol* foi explorada para entretenimento por Hollywood e pelo *mass* mídia.

Figura 57 – *Marilyn Monroe*, Andy Warhol, 1967.

Portfólio de 10 impressões, cada um mede: 91,5cm x 91,5cm.

© 2015 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: MOMA New York.

Finalmente, a participação de Hélio Oiticica em *Opinião 65* marcou o uso do corpo para a execução de seus *Parangolés*³⁸. Oiticica vestiu Nildo, o passista da Estação de Mangueira, com capas coloridas e este dançou dentro do MAM-RJ. Nildo se movia de forma a dar vida para a obra, e o Parangolé, por sua vez, “levava-o a experimentar pela dança ou movimento, o elemento cor (‘estrutura cor’)” (REIS, 2006, p. 34). Mário Pedrosa³⁹ descreveu a participação do espectador na obra de Oiticica e Lygia Clak:

Como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação (PEDROSA, 2006, p. 144).

Waldemar Cordeiro apresentou o popcreto *Subdesenvolvido* (figura 58) que, como “fragmentos de realidades denunciavam a alienação, o consumismo, a miséria e o autoritarismo” (PECCININI, 1999, p. 51). Os popcretos mantinham sua característica de obra, ao passo que nos *Parangolés* “a noção tradicional da obra e sua materialidade se dissolviam” (REIS, 2006, p. 37). Os Popcretos, de Waldemar Cordeiro, e os *Parangolés* (figura 59), de Hélio Oiticica, quebraram a necessidade de discussão entre figuração e abstração naquele momento, e “eles sentiram, cada um no seu círculo, a crise da utopia construtiva” (PECCININI, 1999, p. 113).

Figura 58 – *Subdesenvolvido* (Popcreto), Waldemar Cordeiro, 1964.

Fonte: CAMNITZER (2007, p. 98).

Figura 59 – *Parangolés*, Hélio Oiticica, 1965.

Fonte: Catálogo: Opinião 65 – 30 anos (1995).

³⁸ O termo Parangolé é proveniente da gíria carioca e significa muitas coisas, entre elas: conversa absurda, sem sentido, conversa mole, objeto sem jeito, confusão, uma roupa (DICIONARIO INFORMAL, s.d.)

³⁹ Mário Pedrosa escreveu o texto “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” que foi publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 1966.

Nossa crítica à mostra *Opinião 65* está em seu caráter “masculino”, visto que Vilma Pasqualini⁴⁰ foi a única mulher a participar, em um total de 28 expositores. Pasqualini abordou a temática do corpo com uma perspectiva crítica quanto à questão de gênero, na obra *Retrato no Parque* (figura 60). A artista retratou o seu desejo de ser livre quanto à possibilidade de outras personalidades e gêneros, e comentou: “quando coloco meu rosto naquele corpo sou uma trapezista ou um Tarzan” (COUTINHO; ARAGÃO, 1995). A artista nos leva a pensar que por dentro somos todos iguais, as visceralidades são as mesmas, tanto para homens, quanto para mulheres, e apenas o aspecto físico externo nos diferencia. Naquele momento, a sociedade brasileira ainda colocava a mulher em plano secundário em relação ao homem, e a existência de uma única mulher em *Opinião 65* denuncia as barreiras enfrentadas por mulheres artistas ao entrar no mercado de arte e expor seus trabalhos.

Figura 60 – *Retrato no Parque*, Vilma Pasqualini, 1965.
Óleo sobre madeira, 152cm x 120cm.

Fonte: Catálogo *Opinião 65 – 30 anos*.

⁴⁰ Em 1965, Pasqualini foi escolhida para expor na IV Bienal de Paris. A artista trabalhou no ramo publicitário e tinha uma formação de gravurista pelo MAM-RJ, sob a orientação de Johnny Friedlaender. Vilma trabalhou como ilustradora na Revista Esso, no Jornal do Brasil e nas editoras Expressão e Cultura e Nova Fronteira, entre outras (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

1.2. O tropicalismo e a *Nova Objetividade Brasileira*

O tropicalismo não foi um movimento que surgiu a partir de um grupo organizado ou de um manifesto. Favaretto (1996) aponta que o tropicalismo teve sua formação a partir do *III Festival de Música Popular Brasileira (MPB)*⁴¹, realizado em outubro de 1967, em que Caetano Veloso e Gilberto Gil cantaram *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*, respectivamente. Essas canções surpreenderam o público porque suas letras não traziam as críticas de cunho político-social típicas de festivais anteriores. A imprensa brasileira se utilizou das *performances* de Caetano e Gil para anunciar o surgimento de uma nova posição artística da “juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*” (FAVARETTO, 1996, p. 21).

A produção cultural do tropicalismo foi marcada por “fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade” (HOLLANDA, 2004, p. 65), que indicam um debate aprofundado sobre a modernidade por parte dos integrantes do movimento tropicalista e outros artistas na passagem da década de 1960 para 1970. A sociedade se deu conta de que o Brasil era um país subdesenvolvido e seguia dependente do capital estrangeiro, sem nenhum projeto de futuro para mudar essa condição.

O tropicalismo resumia as ansiedades com os rumos da modernidade, a desconfiança de uma esquerda ortodoxa e literária e o autoritarismo da direita militar após o golpe de 1964. Essas ansiedades davam lugar para outras preocupações: “o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição [militar] promovia a inquietação, dúvida e a crise da intelectualidade” (HOLLANDA, 2004, p. 70).

Ao final da década de 1970 chegaram ao Brasil os ventos da contracultura, vindos dos Estados Unidos e da Europa que, segundo Cláudio Coelho (2005), funcionaram como um movimento de ruptura com a ideia de modernização da sociedade brasileira imposta pelo regime militar a partir do golpe de 1964. Na ditadura militar, o estado impunha racionalidade, com o intuito de organizar as diversas dimensões da vida social, e a contracultura visava a combater essa perspectiva autoritária. Os jovens passaram a desconfiar de todas as formas de autoritarismo, obviamente por parte da direita no poder,

⁴¹ Realizado em São Paulo e transmitido pela Rede Record.

mas também da parte do marxismo da esquerda, que se opunha ao governo, como ideologia redentora (HOLLANDA, 2004).

O desinteresse pelo debate político começava a se delinear e o engajamento na prática política era substituído pela mudança no estilo de vida. A partir da contracultura, acreditava-se na possibilidade de uma transformação social a partir de uma revolução do indivíduo. Dessa forma, o tema político foi substituído pelo tema de liberdade do corpo e da repressão ditatorial, ao passo que a liberdade individual poderia ser atingida com o “uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc.” (HOLLANDA, 2004, p. 72).

A estética do tropicalismo combinou, de um lado, a moda psicodélica, uma mistura de *hippie* e música *pop* e, de outro, a “revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de ‘cafonismo’” (FAVARETTO, 1996, p. 21). O tropicalismo, assim como a *Pop Art*, tomou a questão da imagem como sendo objeto da modernidade artística, da indústria cultural, da sociedade de consumo e de sua inserção no circuito de arte. Ademais, o primitivismo antropofágico⁴² foi mobilizado para atingir o sincretismo cultural entre o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro, além de possibilitar a criação de um humor corrosivo, e de uma atitude anárquica frente aos valores burgueses (FAVARETTO, 1996).

Em janeiro de 1967, Hélio Oiticica e outros artistas⁴³ assinam a *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, marcando o comprometimento da vanguarda brasileira em denunciar “tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda”. A *Declaração* abriu vários debates ao final da década de 1960: sobre a “relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive”; que cada integrante deveria empregar seu conhecimento para caminhar “no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade”, e opor-se “a todo isolacionismo dubio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural”⁴⁴. Oiticica havia aberto o debate

⁴² Segundo a teoria de Oswald de Andrade, essa operação ocorre por meio da mistura dos elementos contraditórios que se enquadram em oposições arcaico-moderno ou local-universal e, ao tomar conhecimento dessas oposições culturais a cultura brasileira (antropofágica), devora a cultura que vem do exterior. A *Pop Art* norte-americana é uma influência, mas que na vanguarda foi absorvida e modificada com a visão dos artistas brasileiros, caracterizando a capacidade de assimilar o que vem de fora em uma ação antropofágica. A cultura assimilada não é uma copiada, mas criticamente assimilada, e a retomada da antropofagia ocorre na década de 1960, no tropicalismo (OBVIOUS MAG webpage, s.d.)

⁴³ Artistas que assinaram a declaração: Antônio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Ligia Pape, Glauco Rodrigues, Sarni Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Zílio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes, Mario Barata (“Declaração de princípios básicos da vanguarda”, jan. 1967).

⁴⁴ Neste paragrafo os trechos extraídos da “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, jan. 1967.

da existência de uma vanguarda nacional desde as discussões de *Propostas 66*⁴⁵, como sendo um fenômeno típico brasileiro e não como um “arremedo internacional de país subdesenvolvido [...] como até agora o pensa a maioria [...] da crítica podre e fedorenta” (OITICICA, 2006, p. 148).

A mostra *Nova Objetividade Brasileira* foi realizada entre 6 e 30 de abril de 1967, no MAM-RJ, e coincidiu com o auge do Tropicalismo, além de ter sido uma das últimas mostras antes da implementação do AI-5, em 1968. A exposição se tornou icônica, porque em seu catálogo, Hélio Oiticica lançou o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, além de expor sua obra ambiental *Tropicália* (figura 61), que inspirou o nome do movimento tropicalista. O programa de ação da vanguarda brasileira, nesse momento, voltou-se para o coletivo e suas proposições trataram da realidade brasileira, que estava em posição vulnerável diante da conjuntura de ditadura militar e do consumismo superficial da arte e “de suas propostas movidas pelo gosto, pela moda da classe dominante” (PECCININI, 1999, p. 151).

Figura 61 – *Tropicália*, Hélio Oiticica, 1967-68.
Instalação dos Penetráveis PN2 “Pureza é um mito” e PN3 “Imagético”.

Fonte: Museo Reina Sofia website.

Oiticica considerava *Tropicália* um penetrável em que “a vocação construtiva e a sensorialidade exaltada convivem apesar de antagônicas” (PECCININI, 1999, p. 151) e o espectador ficava livre para caminhar pelos labirintos com duas instalações denominadas Penetráveis: PN2– Pureza É um Mito (1966) e PN3– Imagético penetráveis (1966-1967). O

⁴⁵ Texto original: “Situação da Vanguarda no Brasil”, apresentado por Hélio Oiticica durante *Propostas 66*, evento realizado em 1966, na FAAP em São Paulo, com um fórum de debates entre artistas e críticos de arte.

artista utilizou materiais que remetiam ao imaginário exótico de um país tropical com plantas, areia, araras, e as construções faziam alusão aos barracos da favela que ele frequentou no morro da escola de samba da Mangueira.

A *Nova Objetividade Brasileira* também contou com a contribuição fundamental de mulheres artistas para a crítica à instituição da obra de arte, ao golpe militar de 1964, e à questão de gênero. A questão do corpo da mulher e as pulsões do desejo estavam presentes nas obras das cinco expositoras: Maria do Carmo Secco, Mona Gorovitz, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape e Lygia Clark.

Maria do Carmo Secco tratou da temática do corpo feminino do ponto de vista do prazer íntimo por meio da obra *Face do Prazer* (figura 62) e Mona Gorovitz adotou um tom mais irônico na *assemblage* de calcinhas na obra *Mademoiselle Godebska* (figura 63).

Figura 62 – Detalhe da obra *Face do Prazer*,
Maria do Carmo Secco, 1967.

Esmalte, vinil sobre madeira aglomerada,
63,5cm x 120cm.

Apresentada na mostra *Nova Objetividade Brasileira*.

Fonte: PECCININI, 1999, p. 145.

Figura 63 – *Mademoiselle Godebska*,
Mona Gorovitz, 1966.

Papel, lingerie e fitas sobre madeira, 49cm x 64cm.
Apresentada na mostra *Nova Objetividade Brasileira*.

Fonte: PECCININI, 1999, p. 148.

Lygia Clark propôs uma arte sensorial na obra *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (figura 64), em que um homem e uma mulher vestem macacões de operários e com seus olhos tampados por capuzes não podem se ver, mas podem se reconhecer através do

tato. Clark inverteu os papéis ao vestir a mulher com um macacão com pelos semelhantes aos do corpo masculino e o homem com um macacão com seios e textura macia, em alusão ao corpo feminino.

Figura 64 – *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa*, Lygia Clark, 1967.

Fonte: <https://inanimanti.com/2015/01/07/solo-atraverso-il-corpo/>

A revista **Malasartes** (1975, p. 21), uma produção alternativa que teve três exemplares publicados no início da década de 1970, comenta sobre *Roupa-Corpo-Roupa*⁴⁶: “um homem e uma mulher vestem-se com roupas frouxas. Ela lhe toca o peito e encontra formas postiças, lisas e suaves. Ele a toca, ela é rugosa e peluda. Cada qual se descobre no inverso da imagem do outro, reflexo oposto de seu próprio sexo”. Clark abre a possibilidade de um gênero mais fluido ao trocar os aspectos biológicos entre homem e mulher, e essa crítica estava bastante relacionada à questão de gênero como um construto social e não apenas físico. Vilma Pasqualini já havia abordado a possibilidade de troca de gênero na obra *Retrato no Parque* (figura 60), que foi exposta em *Opinião 65*.

Anna Maria Maiolino apresentou as obras *Psssiu!* e *Glu Glu Glu* (figura 65), que tratam do tema da repressão decorrente da ditadura militar. *Glu Glu Glu* se assemelha à composição de Antônio Dias na obra *Glutão* (figura 53), na qual a artista apresenta o indivíduo com a boca aberta como se tivesse sido forçado a comer algo. As vísceras expostas

⁴⁶ Texto *Roupa Dentro do Corpo* escrito por Rubens Gerchman.

estão em diálogo com a *otra figuración* argentina, como na obra *El paquete vasculonervioso* (figura 42), por Ernesto Deira, e mesmo em *O Fígado Conversando*, de Anna Bella Geiger (figura 43).

Lygia Pape apresentou também a arte como forma de desejo e para consumo na obra *Caixa de Formigas* (figura 66), em que aborda a questão “gula ou luxúria?” A artista retomaria o tema uma década mais tarde, em um projeto que abordaria a questão da mulher como objeto de desejo e consumo, assim como a obra de arte que foi absorvida pelo sistema de arte. A partir de 1970, o mercado de arte no Brasil passa a se profissionalizar, no momento em que houve um rápido crescimento no número de galerias privadas e leilões de arte.

Figura 65 – *Glu, Glu, Glu*,
Anna Maria Maiolino, 1967.
Acrílica sobre tecido estofado e madeira,
110,50cm x 59cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-RJ.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (online)

Figura 66 – *Caixa de Formigas*, Lygia Pape, 1967
Acrílico, formigas, carne, texto,
35cm x 25cm x 10cm.

Fonte: Fundação Lygia Pape (online)

As questões do corpo feminino apresentadas por Maria do Carmo Secco e Mona Gorovitz, assim como a descoberta de outros gêneros na mulher, de Lygia Clark, ecoavam nas poéticas de Wanda Pimentel e Teresinha Soares. A partir desse detalhamento do panorama artístico brasileiro, passamos a trabalhar a questão de gênero nos trabalhos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares.

O movimento tropicalista e as condições para a sobrevivência do movimento de vanguarda iriam terminar, com a promulgação do AI-5, em 1968, quando a ditadura assumiu

a linha dura aos opositores do regime ditatorial. Este período ficou conhecido na história brasileira como “anos de chumbo”. Segundo Roberto Schwarz (1978, p. 71), entre 1964 e 1968, a produção artística da esquerda estava “nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos [...]”. No entanto, a partir do AI-5 desapareceram as condições de liberdade de expressão que permitiam proposições coletivas como a *Nova Objetividade* (PECCININI, 1999).

Na área cultural, esse período ficou conhecido como pós-tropicalista e foi marcado por um forte tom contestador pela sociedade e pela neovanguarda artística dando espaço para: “o uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado [que] são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político”. (HOLLANDA, 2004, p. 77).

Na década de 1970, surgiram algumas publicações alternativas, escritas e publicadas pelos próprios artistas, como as revistas **Navilouca**⁴⁷ e **Malasartes**. **Navilouca** torna-se interessante dentro da nossa pesquisa, porque abre a discussão para o desejo de liberação sexual e o desejo erótico que permeia toda a produção artística de Teresinha Soares e, em algumas das obras da série *Envolvimento*, de Wanda Pimentel, que iremos discutir a seguir. Abaixo, vemos uma matéria (figura 67) com imagens de um casal se beijando, cercadas por imagens menores com corpos desnudos e *close-ups* de lábios femininos que podiam beijar, fumar e beber. Essa liberdade do corpo feminino pode ser pensada como uma alusão à liberdade da mulher, que ganha equivalência ao do homem, em termos de direito a provar dos prazeres da vida.

⁴⁷ **Navilouca**, organizada por Waly Salomão e Torquato Neto, teve uma única edição e foi publicada no Rio de Janeiro em 1972. Foi inspirada no nome do navio da Idade Média (Stultifera Navis) que recolhia os doentes com problemas mentais, os desgarrados e os fora da lei (HOLLANDA, 2004). A revista trouxe uma multiplicidade de linguagens de poetas, cantores, escritores, cineastas e artistas plásticos, e soube combinar a experimentação, o comportamento e a crítica. Torquato Neto, um dos organizadores de **Navilouca**, foi internado em um hospital psiquiátrico e, posteriormente, veio a cometer suicídio, antes da publicação da revista. A publicação reuniu os intelectuais desgarrados e loucos que viviam a marginalidade definida pela boa ordem imposta pelos militares. A liberação sexual e o desejo erótico foram tratados em **Navilouca** e mostravam as inquietações dos jovens em relação à liberdade do corpo na virada da década de 1960 para a de 1970.

Figura 67 – Revista **Navilouca**, 1972, p. 67.

Fonte: <https://www.facebook.com/naviloucaalmanaqueadosaqualoucos/>

A necessidade de liberação do corpo, que estava sob a repressão do regime militar, também pode ser vista na página feita Jorge Salomão que, retratado nu na praia (figura 68), convida o leitor para “estraçalhar as neuras pelas vontades do corpo”, de forma a “transformar o corpo sofrido em corpo alegre”.

Figura 68 – Revista **Navilouca**, 1972, p. 47.

Fonte: <https://www.facebook.com/naviloucaalmanaquedosaqualoucos/>

2. CAPÍTULO 2 – ARTE E POLÍTICA: ARTE FEMINISTA BRASILEIRA

Lidar com a história artística nas décadas de 1960 e 1970 requer uma aproximação pela história política do Brasil, visto que, em diversos graus, a violência institucionalizada pelo Estado repressivo da ditadura militar deixou marcas físicas ou psicológicas na população brasileira, e isso inclui a classe artística.

Os artistas souberam capturar e trabalhar em suas obras o sentimento de impotência daqueles anos de repressão e censura, que foram perpetrados por uma facção do governo militar que acreditava na eliminação dos comunistas e políticos corruptos por meio da violência. Isso ocorria desde os primeiros anos do golpe de 1964, segundo afirma Carlos Fico (2002), mas após o AI-5, a violência foi institucionalizada em interrogatórios de presos políticos.

Na década de 1960, os artistas brasileiros foram influenciados pela leitura de livros de Herbert Marcuse (1955) e Jean-Paul Sartre⁴⁸ (1960). Com isso, os artistas concretistas deram o fôlego para uma visão utópica da estetização da vida através da arte e da arquitetura. Dessa maneira, muitos artistas alinhados politicamente com as ideias da esquerda sonharam com uma possibilidade de uma revolução pelo povo por meio da arte, com os espetáculos de teatro que se realizavam em sindicatos e nas portas de fábricas. Esses anos utópicos puderam existir até o decreto do AI-5, em 1968; a partir desse momento, qualquer tentativa de levantar o povo contra o regime militar era considerado crime e, com isso, a esquerda deixou de existir formalmente como unidade partidária próxima do povo. As mudanças políticas e sociais no Brasil nos anos 1960 e 1970 impactaram as práticas artísticas entre artistas da vanguarda nacional. Iremos discutir essas transformações com mais detalhes nesse capítulo.

2.1. Política no Brasil nas décadas de 1960 e 1970

⁴⁸ Jean Paul Sartre, filósofo francês, visitou o Brasil na década de 1960 para divulgar seu livro **Crítica da Razão Dialética** (1960), a convite de Jorge Amado. (BORTOLOTTI, 2013).

Os anos que antecederam o golpe militar de 1964 foram marcados por uma euforia desenvolvimentista no campo econômico, sob o comando do então presidente Juscelino Kubistchek, seguido pelos anos populistas dos governos de Jânio Quadros e João Goulart, que culminaram no golpe militar. As consequências do desenvolvimento no plano econômico-político foram a modernização do Brasil: mais precisamente, houve uma expansão do mercado interno, para satisfazer o interesse de uma classe burguesa em crescimento.

No período imediatamente anterior a 1964, os intelectuais buscavam no passado as raízes nacionais do povo brasileiro, para construir um futuro baseado no progresso revolucionário e criar uma nova nação. O Centro Popular de Cultura (CPC) buscou sistematizar suas posições dentro do contexto político e cultural do Brasil, postulando que, fora da arte política, não havia arte popular (HOLLANDA, 2004). Para criar as condições de revolução, a partir do povo, o CPC organizava “teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos” (SCHWARZ, 1995, p. 81). Marcelo Ridenti (2000) denomina de romantismo revolucionário⁴⁹ as ideias dos meios intelectuais da esquerda brasileira nesse período, porque se baseiam na utopia da integração do homem simples do povo com o intelectual.

Hollanda (2004) afirma que a arte popular revolucionária correspondeu a uma demanda política e cultural da época e que, apesar de engajada, não desempenhava a função revolucionária a que se propunha. A produção artística do início da década de 1960, apesar de falhar em fazer a revolução, conseguiu um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais. No entanto, o golpe militar de 1964 dificultou a atuação dos CPCs e as elites intelectuais de esquerda assumiram o papel de agentes de resistência popular contra a ditadura até 1968. Contudo, após o AI-5, qualquer crítica ao governo militar brasileiro foi eliminada.

O regime militar tinha o objetivo de garantir o capital e proteger o Brasil contra a ameaça comunista, sendo que os generais envolvidos no golpe previam a intervenção militar como uma ação temporária, com o retorno ao sistema democrático previsto para ocorrer no curto prazo (SHTROMBERG, 2016). Não houve resistência por parte da população, devido

⁴⁹ Ridenti, para trabalhar o conceito de romantismo revolucionário, se apoia no sentido proposto por Michael Löwy e Robert Sayre. Esses autores definem que o romantismo é crítico de uma modernidade, ou seja, da civilização capitalista moderna, baseado em ideias do passado. Uma das críticas românticas do capitalismo chama-se romantismo revolucionário e/ou utópico e está ligada a uma vertente marxista, que é compartilhada entre outros por Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, E. P. Thompson e Raymond Williams.

à falta de organização política e de armas; logo, a facção ideológica da direita teve um acerto de contas entre gerais.

Entre 1964 e 1968, a elite intelectual⁵⁰ ligada à produção ideológica da esquerda⁵¹ foi poupada, mas o conteúdo marxista não pôde sair dessa elite e migrar para as massas populares. Logo, o que produzia era para consumo próprio. A produção cultural engajada acontecia dentro de um “circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumida por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes de classe média” (HOLLANDA, 2004, p. 35). Nesse período, a vanguarda brasileira passou por uma fase mais experimental em “um momento marcado [...] pela crescente politização da atividade artística” (FREITAS, 2013, p. 3), que pôde ser observada nas exposições coletivas do período, tal como *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Proposta 65*, *Proposta 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967. Essas exposições colocaram em xeque os ideais estéticos e ideológicos das correntes construtivistas dos anos 1950 e os artistas brasileiros passaram a questionar o entorno político e social, de forma que abrigaram as sementes para a formação do conceitualismo latino-americano nas décadas de 1960 e 1970, das quais iremos tratar adiante.

Esses acontecimentos levaram muitos artistas a atrelarem suas práticas artísticas ao desejo de resistência civil, em linha com os acontecimentos sociais e políticos do Brasil. O artista brasileiro, pertencente à burguesia urbana, encontrou inspiração na *Pop Art* norte-americana e no *nouveau réalisme* francês para expressar as temáticas de uma vida urbana, tal como a superlotação dos transportes públicos, a poluição e a violência urbana (PECCININI, 1999). Por isso, se deu a preponderância de obras com temas sobre “ídolos do cinema, TV, futebol, cartazes publicitários, violência; [...] ou contestação [...] ianque – a bomba, o militarismo” (PECCININI, 1999, p. 16). Os artistas brasileiros buscavam a comunicação fácil e rápida com o público para repassar a crítica, o humor, e as experiências sensoriais, tendo grande influência da arte participativa de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A partir de 13 de dezembro de 1968, com a promulgação do AI-5, sob o governo de Costa e Silva, reduziu-se drasticamente os direitos de liberdade de expressão da sociedade civil brasileira, incluindo a censura da imprensa e de algumas atividades denominadas

⁵⁰ Integravam a elite de esquerda: estudantes, artistas, jornalistas, sociólogos, arquitetos, economistas e algumas facções do clero (SCHWARZ, 1978)

⁵¹ Era uma esquerda mais jovem que absorvia as informações dos processos de guerrilha revolucionária da América Latina e dos movimentos estudantis de jovens da Europa. A situação muda no final de 1968 “quando é oficialmente reconhecida a existência de guerra revolucionária no Brasil” (SCHWARZ, 1995, p. 85).

diversões públicas⁵², como revistas, rádio e TV, se sistematizou dentro do projeto repressivo da linha dura. Em 1969, o General Emílio Garrastazu Médici assumiu o poder e afirma-se que, entre 1968 e 1974, “o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial” (GASPARI, 2002, p. 129). A censura e a violência até então direcionadas aos indivíduos da militância esquerdista passaram a afetar o campo cultural. Logo, artistas e intelectuais passaram a ser perseguidos pela ditadura militar (MESQUITA, 2015, p. 31).

Carlos Fico (2002) chama a atenção para uma historiografia que minimiza a existência de censura, torturas e perseguições antes do AI-5, argumentando que foi uma tática do governo de Castelo Branco fazer vista grossa para muitas críticas sobre a violência que saíam na imprensa naquela época, visto que o governo queria manter a coesão do regime militar. Havia grupos militares que, desde o início do golpe, apoiavam uma forma mais efetiva de conter os rebeldes esquerdistas (GASPARI, 2002) mas que, no longo prazo, principalmente após o AI-5, contribuiu para a institucionalização de locais de interrogatório dentro de guarnições militares como uma forma de combater a corrupção e os suspeitos de subversão. Por outro lado, essas formas mais repressivas de coerção pelos militares foram uma resposta ao crescimento das guerrilhas armadas de esquerda⁵³ que, em alguns casos, eram treinadas por membros de movimentos libertários latino americanos, tal como o cubano (RIDENTI, 2005).

Dentro desse contexto de violência física e psicológica contra a população brasileira sob o regime da ditadura militar, nota-se o crescimento da temática do dilaceramento do corpo por parte dos artistas (JAREMTCHUK, 2007), como na obra *Língua Apunhalada* (figura 69), de Lygia Pape⁵⁴.

⁵² A censura das diversões públicas, que existia desde 1946, foi admitida pelo regime militar, sendo que a função fundamental desse mecanismo era proibir assuntos que “na ótica que vigorava, afrontavam os ‘bons costumes’” (FICO, 2002, p. 257).

⁵³ Por volta de meados da década de 1960, o terrorismo de esquerda, que vinha da Ação Popular, um grupo católico, formou uma comissão militar para treinar militantes, inclusive com viagens à Havana (Cuba), para treinar um grupo guerrilheiro para derrubar o governo militar (GASPARI, 2002). Disso resultou o temor por parte dos militares de uma revolução do lado da esquerda política.

⁵⁴ Lygia Pape, em seus depoimentos, assumiu que fora presa e torturada durante o regime militar: “sou uma das raras artistas plásticas que participaram desse período, no sentido físico da coisa. Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade” (PAPE, 1998, p.77).

Figura 69 – *Língua Apunhalada*, Lygia Pape, 1968.

Fotografia.

Fundação O mundo de Lygia Pape©.

Fonte: Projeto Lygia Pape website.

A censura foi um mecanismo indispensável para manter a utopia autoritária da facção militar. E, nesse sentido, torna-se importante apontar a diferença entre a censura política, que era veiculada na imprensa, e a censura da moral, que controlava as mensagens em diversões públicas⁵⁵ que eram consideradas impróprias do ponto de vista moral do comportamento individual dos brasileiros. Os militares consideravam que uma crise moral - que iremos discutir adiante em detalhe- poderia dar força para a expansão do movimento comunista internacional, que tinha “o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens para os vícios (drogas e sexo livre) e disseminar maus hábitos” (FICO, 2002, p. 260).

Os critérios e os mecanismos de censura pelo governo militar visavam a determinadas fatias da sociedade, tais como os movimentos estudantis ligados a grupos de esquerda, grupos católicos, dos movimentos LGBT e pessoas de cor, mas não diretamente aos movimentos de vertente feminista (FICO, 2002). As mulheres estavam engajadas em uma luta pela defesa dos direitos civis e pela liberdade política, que afetava a toda a sociedade, e não reivindicavam os direitos específicos de gênero, como faziam os movimentos feministas nos Estados Unidos no mesmo período (HOLLANDA, 2002).

Enquanto a luta armada contra a ditadura crescia em grupos clandestinos, a produção cultural ia se esvaziando e as poucas manifestações eram de um grupo reduzido ou de resistência individual de alguns artistas após o AI-5 (RIDENTI, 2005). Isso provocou

⁵⁵ As formas de entretenimento coletivas eram o teatro, o cinema, as revistas e a TV (FICO, 2002).

a “fratura no cenário artístico e intelectual nacional” que levou “diversos opositores do regime à prisão ou ao exílio” (COUTO, 2012, p. 76).

A década de 1970 passou a ser conhecida como vazio cultural, devido à drástica redução das propostas experimentais, em comparação à efervescente década de 1960. Em 1969, foi proibida a exposição, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dos artistas selecionados para participar da VI Bienal de Paris e, como retaliação, as delegações estrangeiras fizeram um boicote⁵⁶ à X Bienal de São Paulo (FREIRE, 2006), com o apoio do crítico de arte francês, Pierre Restany.

A patrulha moral na ditadura militar

Ao lado de jovens com fortes ideais políticos e libertários, existia uma parte da sociedade civil que era conservadora e apoiava o regime militar quanto à censura moral, porque acreditava que os bons costumes preconizados pelos militares ajudariam a proibir o uso de drogas e condenar a liberdade sexual, que chegara ao Brasil pela influência dos movimentos da contracultura europeia e norte-americana. Os militares se beneficiavam do apoio da direita conservadora, porque era capaz de conter a população dentro de um padrão comportamental conservador, o que facilitava a administração do país e, em certos casos, justificava o uso de violência e tortura para conter os indivíduos acusados de subverter a ordem da sociedade.

O regime militar estava baseado em uma construção maniqueísta entre o bom/ocidente/capitalista e o demônio/oriental/comunista⁵⁷ (COWAN, 2016, p. 52) e, dentro desse binário ideológico, foi possível que o corpo feminino se tornasse o território ideal para justificar a batalha entre o bem e o mal dentro de um regime autoritário. À mulher eram proibidos comportamentos que, para o homem, eram totalmente aceitáveis e normais. É a partir dessa percepção que iremos, mais adiante, abordar as questões de gênero nas obras de Pimentel e Soares. Se o propósito era impor comportamentos que se encaixassem na ordem

⁵⁶ Em junho de 1968, brasileiros exilados e outros artistas europeus se reuniram no Museu de Arte Moderna de Paris assinaram o manifesto **Non à la Biennale**, com o apoio do crítico de arte francês Pierre Restany. Essa manifestação visava mostrar ao mundo as restrições ao direito de expressão por parte da população brasileira imposta pelo AI-5. Esse boicote durou até 1983, quando os militares deixaram o poder (FREIRE, 2006).

⁵⁷ Tradução nossa, a partir do original: “Good/West/Capitalism” and Evil/East/Communism” (COWAN, 2016, p. 52).

de um país bem governado - na visão do regime militar, é claro - o uso de violência seria justificável.

À parte conservadora da população civil, que era formada pela elite da direita política, caberia a missão de apregoar o alto padrão moral e de apoiar uma cultura que se opusesse à contracultura que reverberava na música, na arte e no estilo de vida dos jovens brasileiros. Um modo de vida mais progressista era visto como uma subversão dos padrões sociais, que poderia contaminar o *status quo* da política militar em aliança com as elites.

O regime apoiava várias empreitadas culturais que promovessem um modelo de comportamento da população civil, principalmente para os jovens, que eram mais influenciáveis pela contracultura. Um exemplo interessante de difusão cultural, apoiada pelo regime, de uma ideologia conservadora, eram os romances sentimentais⁵⁸, que serviam para entreter as mulheres da classe média e baixa. Esse tipo de literatura trazia temas de romance e paixão, encabeçados por personagens femininos como bastiões da decência, honestidade e força de caráter, o que, em um país com desigualdade de gênero, apenas servia para reforçar a necessidade da população feminina de se conformar com o bom comportamento. Os conceitos de amor e sexo eram fundidos no amor ideal, e a protagonista desse tipo de romance era geralmente uma mulher virgem cujos sacrifícios para guardarem suas virtudes eram, no final da trama, compensados com um bom casamento católico (DE ANDRADE; SILVA, 2010)⁵⁹.

Para Freire (2006, p. 28) é nesse momento que “o corpo e as ações dos artistas passam a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções”. Neste sentido, Wanda Pimentel e Teresinha Soares se apropriam das questões do corpo feminino e da posição da mulher na sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970, dentro de suas obras, para formar uma crítica sobre o próprio corpo, que se torna um objeto censurado e definido por padrões morais, sociais, políticos e econômicos preconizados pela ditadura militar.

⁵⁸ A principal autora dos romances sentimentais era a escritora espanhola Corin Tellado, que atingiu grande sucesso durante o regime ditatorial de Francisco Franco (1939 – 1975). Esse tipo de publicação era de pequeno porte, para ser levada para qualquer lugar e tinha um custo muito baixo, o que facilitou sua propagação junto à classe feminina média e baixa.

⁵⁹ O Brasil era majoritariamente um país católico. Logo, o sexo antes do casamento era veementemente condenado pela igreja e era honra para a família que a mulher se casasse virgem. Após o casamento, era esperado que a mulher tivesse filhos e formasse a base para a família brasileira, por isso, o anticoncepcional também era condenado.

As mulheres artistas que trabalharam nesse contexto repressor se utilizaram de estratégias de sobrevivência para seguir produzindo criticamente suas obras. Portanto, se o objetivo era viabilizar a produção e evitar a prisão, Pimentel e Soares saíram fisicamente ilesas desse período ditatorial. No entanto, as questões comportamentais restritivas impostas às mulheres nas décadas de 1960 e 1970 provavelmente deixaram muitas marcas psicológicas nas gerações que compartilharam a mesma história. O fato de não terem sido perseguidas pelo regime militar, e nem tampouco suas obras terem sido enquadradas como arte de guerrilha, no formato que Frederico Moraes lançou no início da década de 1970⁶⁰, não diminui a contribuição dessas duas artistas para a crítica social e política do entorno em que viviam.

As questões de gênero tratadas por Pimentel e Soares, assim como outras artistas tal como Regina Vater e Anna Maria Maiolino, receberam menor atenção nas pesquisas acadêmicas sobre o período ditatorial, porque a crítica política à ditadura ou às instituições artísticas oficiais dominou a tônica das discussões sobre o período (DUARTE, 1998). Todavia, quando entendemos a censura moral empreendida pela ditadura, fica evidente o motivo pelo qual a crítica de gênero precisa ser estudada dentro do período de governo militar.

Soares e Pimentel não participaram de grupos de artistas de vanguarda e preferiram trabalhar isoladamente em suas próprias temáticas. Soares, que era casada com Britaldo Soares, jornalista influente, fazia parte da elite mineira e era mãe de cinco filhos. Por isso, não tinha a intenção de ser mártir dentro de uma revolução artística anti *establishment*. Soares era dona de uma personalidade extrovertida e se vestia de forma excêntrica (figura 70) e foi, muitas vezes, considerada uma personagem surreal na conservadora sociedade brasileira, que vez por outra a chamava de “birutinha” (GABAGLIA, 1971). Portanto, dentro desse estilo pessoal, ficaria difícil apontá-la como artista subversiva, apesar de ter mostrado uma arte bastante provocativa do ponto de vista feminino, destacando a sexualidade e o prazer feminino, que eram temas contrários à censura moral.

Vera Pedrosa (1969), em sua coluna para o jornal carioca *Correio da Manhã*, descreveu Pimentel como uma pessoa tímida, vestida toda de preto e sem maquiagem (figura 71). É possível que a artista buscasse ser discreta e não levantar suspeitas com relação ao seu posicionamento crítico frente ao regime. Pimentel afirmou que o clima para um artista

⁶⁰ Geração do AI-5, assim nomeada por Frederico Moraes, era composta por Antônio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles.

durante a ditadura não era tranquilo, comentando que “trabalhávamos fugindo da polícia, foi um período terrível” (PIMENTEL, 2013, apud, SEBASTIAO, 2013).

Figura 70 – *Teresinha Soares*, Coluna de Marisa Raja Gabaglia, em O Globo, Rio de Janeiro, 12 jun. 1971.

Fonte: Arquivo Biblioteca UFMG.

Figura 71 – *Wanda Pimentel* (em exposição no Salão Nacional, no Rio de Janeiro), Moraes, 14 nov. 1968, p. 3.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do RJ.

Teresinha Soares já participava da cena artística de Belo Horizonte desde 1966, quando fez a sua primeira mostra coletiva no XXI Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte (MOURA, 2017). As pinturas em nanquim e guache sobre papel (figuras 72 e 73) eram de mulheres nuas em alto contraste em preto, branco e vermelho que se assemelham à estética de *Ecce Homo* (figura 74), feita também no ano de 1966 por Anna Maria Maiolino⁶¹, que foi inspirada na técnica do cordel nordestino brasileiro. Ambas as artistas tratam da sensualidade do corpo feminino de forma sutil e velada, mas Soares irá abandonar essa característica para se tornar mais explícita em sua crítica feminina.

Frederico Moraes (2017) enfatiza que Soares recebeu influência da *Pop Art* norte-americana e da nova figuração por meio da releitura de outros artistas brasileiros, como Wanda Pimentel e Maria do Carmo Secco. No entanto, o crítico afirma que as figuras “prosaicamente feias” (MOURA, 2017, p. 24) receberam maior influência de Rubens

⁶¹ A partir de meados da década de 1960, Maiolino adotou as formas pouco definidas nas obras inspiradas na literatura de cordel e que dialogam com as figuras com traços de pouco detalhes nas obras de Rubens Gerchman, que era seu esposo na época.

Gerchman, como notamos em *Pré-estreia* de 1966 (figura 75), e essa influência é também reconhecida pela historiadora Cecília Fajardo-Hill (2017). Ademais, Gerchman foi um dos primeiros artistas da vanguarda a realizar obras em formato de caixa e se apropriar abertamente das técnicas da *Pop Art*, com temas urbanos, bem como o trabalho com cores fortes e chapadas, como nos *outdoors*, influências que irão reverberar nas obras de Soares. Pimentel também recebeu grande influência de Gerchman, com quem aprendeu a pintar. Além disso, admirava os trabalhos de Antônio Dias (figura 53) e Maria do Carmo Secco (figura 62, 114 e 115) (PEDROSA, 1969).

Figura 72 – *Sem título*, Teresinha Soares, 1966.
Nanquim e guache sobre papel, 70cm x 50cm.
Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Figura 73 – *Sem título*, Teresinha Soares, 1966.
Nanquim e guache sobre papel, 70cm x 50cm.
Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Figura 74 – *Ecce homo*, Anna Maria Maiolino, 1966.

Xilogravura em cores, 38,4cm x 25,3cm.
Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fonte: MAM SP website, 2017.

Figura 75 – *Pré-Estreia*, Rubens Gerchman, 1966.
Tinta acrílica sobre madeira, 1,22cm x 1,42cm.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017.

Em seus primeiros anos como artista (1965-66), Teresinha Soares assinava suas obras sob o pseudônimo de Therry, porque não queria prejudicar a imagem de seu esposo, o jornalista Britaldo Soares, que era conhecido na *high society* de Belo Horizonte. A partir de 1967, Soares passa a se apropriar da sua carreira artística e a assinar em seu nome as obras de sua primeira exposição individual, chamada *Caixas e Óleos*, na Galeria Guignard, em Belo Horizonte.

A atuação artística de Soares capturou a condição da artista mulher e da própria mulher como subalterna dentro da lógica moralista da sociedade brasileira da época. Isso ocorreu porque Soares, ao mesmo tempo que queria ser artista, entrava em conflito com questões pessoais de mulher casada com um homem reconhecido por sua profissão proeminente. Soares assumiu um nome masculino enquanto artista mulher e, em outro momento de sua carreira, quando já assinava suas obras como Teresinha Soares, optou por se vestir com roupas de gala masculina para provocar a sociedade machista em que ela vivia e, dessa forma, a artista investigava o feminismo, a questão de gênero e ao mesmo tempo trabalha na vertente do conceitualismo⁶².

⁶² No subcapítulo a seguir, temos a descrição completa de conceitualismo dentro do contexto latino americano e sua posição distinta da Arte Conceitual, que se desenvolveu no contexto europeu e norte-americano.

Em 1967, Soares embaralhou as barreiras entre arte e vida, quando deixou que a artista tomasse o lugar da mulher Teresinha e, em um ato audacioso, se vestiu com *smoking* e gravata⁶³ (figura 76), desafiando a tradicional sociedade mineira quanto à questão de identidade, porque eliminou a barreira de gênero como uma constituição puramente física e imutável, sendo este o princípio que permeava as discussões de gênero que iremos abordar adiante. Soares trazia suas inquietações pessoais para o campo artístico, a respeito das limitações impostas ao gênero feminino em sua sociedade.

Figura 76 – Foto de Teresinha Soares (vestida com *smoking* e gravata).

Fonte: <https://www.uai.com.br>

Flávio de Carvalho tratou da questão de gênero ao passear pelas ruas no *New Look* (figura 77), em 1956, um traje composto de saia, blusa larga e sandálias apropriados para um clima tropical. Vestido com sua criação, caminhou pela movimentada Rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo. A multidão foi provocada pela exposição das pernas do artista em um traje socialmente aceito como para uso feminino, a saia. Com isso, o artista questionou os comportamentos padrões da época, do mesmo modo que Soares.

⁶³ “Em 67, compareceu a um baile no Automóvel Clube usando um *smoking* [...] que provocou o seguinte comentário do governador Israel Pinheiro (1896-1973): ‘Uai, Britaldo [marido de Teresinha Soares] está dançando com um homem?’” (SOARES, 2016, *apud* MOURA, 2017, p. 19).

Figura 77 – *Experiência n. 3*, Flávio de Carvalho em performance, 1956 (vestindo o *New Look* pelas ruas do centro da capital de São Paulo).
© Arquivo J. Toledo.

Fonte: <https://performatus.net/estudos/flavio-de-carvalho-marcia-x/>

2.2. Conceitualismos latino-americanos

Sol Lewitt (1967), artista conceitual norte-americano, ao afirmar que a arte conceitual é intuitiva, abre espaço para iniciarmos discussões sobre outras possibilidades ao redor desse movimento, que entrou para o cânone da história da arte nos Estados Unidos e Inglaterra. Toma-se o texto *A arte depois da filosofia*, de Josephy Kosuth (1969), como o início oficial da arte conceitual. No entanto, esse texto foi bastante dogmático, porque travou a associação entre arte conceitual e a supremacia da linguagem verbal como se fossem sinônimos (FREITAS, 2013). Por isso, assumiu uma postura mais rígida do que a definição proposta por Sol Lewitt:

Em arte conceitual a ideia de conceito é o aspecto mais importante do trabalho [...]. Esse tipo de arte não é teórico ou ilustrativo de teorias; é intuitivo, é envolvido com todos os tipos de processos mentais⁶⁴ (LEWITT, 1967, p. 71).

No entanto, a arte conceitual tomou outros formatos fora dos Estados Unidos e da Europa como, por exemplo, na América Latina, em que as práticas artísticas que surgiram durante os anos de 1960 e 1970 passaram a ser definidas como conceitualismos na historiografia contemporânea. Os conceitualismos surgiram como uma resposta a uma série

⁶⁴ Tradução nossa, a partir do original: In conceptual art the idea of the concept is the most important aspect of the work. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes (LEWITT, 1967, p. 71).

de circunstâncias sociais e artísticas, como a falha das promessas dos projetos hegemônicos e desenvolvimentistas, o surgimento de regimes totalitários militares na região, e a mudança de paradigma no entendimento do papel da vanguarda artística no contexto local (RAMÍREZ, 1999).

Segundo Ramírez (1999), Freire (2006) e Camnitzer (2007), os conceitualismos latino-americanos não tinham como objetivo seguir as tendências vindas dos centros culturais, apesar de terem havido intercâmbios entre artistas brasileiros e estrangeiros. No Brasil, Walter Zanini, enquanto diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), entre 1963 e 1978, tornou esse museu “um laboratório para artistas” e estimulou trocas “para além do circuito oficial e hegemônico centralizado nos Estados Unidos e na Europa Ocidental [...] em especial no leste da Europa (Polônia e ex-Tchecoslováquia) e na América Latina” (FREIRE 2013, p. 9-10).

A definição de quem foi artista conceitualista gera controvérsias entre autores nacionais. Portanto, nossa pesquisa não busca debater se Pimentel e Soares eram artistas conceitualistas, mas marcar as influências do conceitualismo sobre as obras de arte a serem analisadas, por apresentarem um caráter efêmero e crítico no que se refere às questões do corpo⁶⁵ (FREIRE, 2006), da interação sensorial⁶⁶ (RAMIREZ, 1999), da violência⁶⁷ (FREITAS, 2013), e do uso de linguagem⁶⁸ (RAMÍREZ, 1999).

Pimentel utilizava a pintura e, apesar de ser uma técnica tradicional e formalista, a artista tirou proveito dessa linguagem para ficar na contramão do conceito de desmaterialização da obra de arte, o que a aproxima de um tipo de conceitualismo que não era restrito à técnica adotada pelos artistas. A arte conceitual estava muito mais preocupada

⁶⁵ Durante a década de 1960 e 1970 “o corpo e as ações dos artistas passam a ser esse locus privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos” (FREIRE, 2006, p. 51).

⁶⁶ Mari Carmen Ramirez (1999) menciona o viés conceitualista das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, no que se refere a incluir o corpo e as experiências sensoriais na proposição conceitual. A autora trata da influência desses dois artistas para a geração de vanguarda no Brasil. A participação do espectador na obra assume uma dimensão crítica, segundo a autora, associada com a necessidade de se transformar os campos da política, do social e da ética.

⁶⁷ O tema da violência foi tratado de forma mais enfática por Artur Freitas (2013) quando abordou a obra *Tiradentes* de Cildo Meireles, em que galinhas são queimadas durante o evento *Do corpo à Terra* em 1970, em Belo Horizonte. Ricardo Fabbri (2013), no prefácio do livro **Arte de Guerrilha**, menciona a radicalização das obras quando o artista incorpora a violência à obra com uma reação ou resposta à “violência do mundo” que, no caso do Brasil, trata dos indivíduos que sofreram com a violência do regime militar e que foi comum na região latina (Argentina, Chile e Peru tiveram regimes ditatoriais durante décadas de 1960 a 1980).

⁶⁸ Mari Carmen Ramirez (1999) define o artista como codificador ou organizador de sentidos e, no contexto da América Latina, algumas táticas ficaram evidentes, tais como a substituição da tautologia por metáfora e analogia, a exaltação da imagem e o valor perceptivo das palavras, e a produção de ironia.

com o conceito da desmaterialização do objeto artístico, como propôs a escritora norte-americana Lucy Lippard, que fez a ponte entre a arte conceitual e a realidade social, em seu livro **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972** (FREITAS, 2013). Ademais, Pimentel trabalhou intensamente o tema do corpo feminino na série *Envolvimento*. Soares, por outro lado, partiu para a performance e as caixas eram o que estava mais alinhado com a estética da vanguarda brasileira, por meio da utilização de materiais precários e obras de natureza efêmera⁶⁹ e, portanto, de cunho mais utópico e que se aproximava da vertente conceitualista. Soares, apesar de pertencer a uma classe social entre média e alta, não trabalhou com materiais nobres além dos quadros e de suas caixas, que ela mesma produzia em um espírito “do it yourself” em seu estúdio, dentro de sua casa.

Mari Carmen Ramírez foi a primeira a usar o termo conceitualismo no contexto latino-americano, em ocasião de seu texto no catálogo da mostra (1999) **Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s**, realizada no *Queens Museum of Art*, em Nova Iorque (EUA). A autora não considera o conceitualismo um estilo ou movimento, mas “uma estratégia de anti-discursos cujas táticas evasivas questionam tanto a fetichização da arte quanto aos sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio”⁷⁰ (RAMÍREZ, 1999, p. 53).

A ênfase não está no fazer artístico, mas no modo como o artista pensa a arte e o seu relacionamento com a sociedade, o que Ramirez (1999) chama de “conceitualismo ideológico”. A arte assume uma força social porque, a partir de um contexto político, a arte se torna um veículo para entender e problematizar o real, ou seja, tudo aquilo que faz parte da vida. Nesse sentido, tanto as obras de Pimentel, quanto as de Soares assumem um caráter conceitualista quanto à crítica da questão de gênero e a posição da mulher na sociedade brasileira. E, por fim, dentro dos conceitualismos, os artistas lançaram mão de teorias da comunicação e da informação para investigar a transmissão de significados para o público, na contramão da arte conceitual que, por sua vez, era “caracterizada como um modelo de

⁶⁹ Cristina Freire (2006, p. 26) afirma que as obras de arte nas décadas de 1960 e 1970 eram caracterizadas pela “transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, sobretudo frente à realidade socioeconômica da América Latina, tornam-se alternativas críticas”.

⁷⁰ Tradução nossa, a partir do original: “a strategy of antidiscourses whose evasive tactics call into question both the fetishization of art and its systems of production and distribution in late capitalist society” (RAMÍREZ, 1999, p. 53).

não disponibilidade [para o público] e que resistia em produzir audiências⁷¹” (RAMÍREZ, 1999, p. 56).

O Brasil teve um conceitualismo bastante ativo frente a seus vizinhos latinos, porque seu projeto desenvolvimentista propiciou certo grau de crescimento da população urbana, a criação de uma infraestrutura cultural (com a abertura da Bienal de São Paulo, em 1951), a introdução dos meios de comunicação de massa (principalmente a televisão e o rádio – com destaque para o estabelecimento da Rede Globo)⁷², com o apoio do regime militar, que serviu como meio difusor da propaganda da ditadura para uma vasta região. Esses fenômenos locais se desenvolviam em meio a um contexto internacional turbulento: nos movimentos anti-imperialistas na Guerra do Vietnã; na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos; no sucesso da Revolução Cubana de 1959, e nos movimentos estudantis em maio de 1968, na França. Dessa forma, o trabalho inicial dos artistas conceitualistas latinos, entre as décadas de 1950 e 1970, antecipou as formas de conceitualismo político que viriam a se desenvolver nos países do centro nas décadas de 1970 e 1980, como o feminismo e o multiculturalismo (RAMÍREZ, 1999)

Luis Camnitzer, artista e autor uruguaio, define o conceitualismo como “uma confluência e uma síntese de diferentes tendências artísticas, ao invés de um desenvolvimento de oposição formalista em relação aos estilos [no caso, a arte conceitual] que o precederam”⁷³ (CAMNITZER, 2007, p.153). O autor traçou as ligações entre o contexto histórico de cada país latino e suas respectivas produções artísticas. No caso do Brasil, ele destacou a importância de Oswald de Andrade como o indivíduo que contribuiu para o uso de apropriação da cultura estrangeira como uma atitude proposital e subversiva dentro do antropofagismo. Portanto, na década de 1960 o que se “canibalizava” pelos artistas brasileiros era a cultura norte-americana, com um toque de saudosismo do modernismo antropográfico propagado na década de 1920, que tomou forma no Tropicalismo.

Cristina Freire (2006) destaca a importância da influência do grupo *Fluxus*, que atuou na Europa e nos Estados Unidos entre 1962 e 1978, para a formação do conceitualismo no Brasil. O *Fluxus* tinha um caráter interdisciplinar e uma “tendência crítica à arte objetual

⁷¹ Tradução nossa, a partir do original: “a model characterized by its ‘non-availability’ and resistance to producing audiences.” (RAMÍREZ, 1999, p. 57).

⁷² Na década de 1970, a Rede Globo surge como a maior emissora de TV no Brasil, tendo sua fundação apoiada pelo regime militar. As telenovelas da Globo surgiram como o principal meio de entretenimento das mulheres, que ficavam em casa e assistiam às propagandas de produtos de limpeza e higiene.

⁷³ Tradução nossa, a partir do original: “a confluence and a synthesis of different artistic tendencies rather than from a development of a formalist opposition to styles preceding it” (CAMNITZER, 2007, p.153).

que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista etc” (FREIRE, 2006, p. 8). Ademais, tomava as atuações sociais e políticas de forma radical, o que encontrou terreno fértil no contexto da ditadura militar brasileira.

Walter Zanini⁷⁴, além de tornar o MAC-USP o polo cultural de São Paulo na ditadura militar, contribuiu para a disseminação das obras e artistas do *Fluxus* entre artistas brasileiros, porque ele convidou aqueles artistas a contribuir com obras⁷⁵ para exposições no MAC-USP nas décadas de 1960 e 1970. Dária Jaremtchuk (2007) afirma que as conexões de Zanini com artistas internacionais americanos e europeus permitiram que a Arte Conceitual entrasse para os debates críticos na imprensa brasileira e entre críticos de arte no início da década de 1970. Com isso, refuta a afirmação de Mari Carmen Ramírez (1999), de que o conceitualismo latino americano abarcava arte de referências próprias, sem vínculos com a arte que ocorria no eixo anglo-saxônico.

O MAM, no Rio de Janeiro, foi o polo difusor e Wanda Pimentel, inserida no grupo de artistas da vanguarda carioca, pôde beber de todas as influências artísticas das décadas de 1960 e 1970. Teresinha Soares estudou esporadicamente no MAM-RJ e visitava a cena artística carioca com frequência, assim como seus contemporâneos mineiros, o que permitiu a Minas Gerais desenvolver sua própria neovanguarda, que teve o artista e crítico de arte Frederico Moraes como o principal interlocutor, ao organizar mostras icônicas na historiografia brasileira, como a *Semana de Vanguarda e Objeto e Participação*, ambas em 1970 (RIBEIRO, 2012).

A partir do final da década de 1960, além da Arte Conceitual, chegariam ao Brasil as primeiras ideias do feminismo da segunda onda, principalmente através de escritoras norte-americanas como Betty Friedan. É nesse contexto que analisaremos a questão de gênero e o feminismo em conexão com a produção artística de Pimentel e Soares.

⁷⁴ Walter Zanini permaneceu como diretor do MAC-USP de 1963 a 1978 (FREIRE, 2013). Freire destaca o “MAC do Zanini” durante os anos de formação da geração de artistas conceitualistas do Brasil, quando o museu se tornou um local de experimentação para eles. Ademais, Zanini promoveu a troca de trabalhos entre a produção brasileira, os artistas e os museus internacionais, por meio de uma rede de contatos, que possibilitou mostras no MAC-USP e contribuiu para a formação de um dos maiores acervos de arte conceitual na América Latina (FREIRE, 2013).

⁷⁵ Atualmente, o acervo do MAC-USP conta com 116 obras do *Fluxus* (ATANIA, 2011).

O corpo em tempos de guerra e violência

Teresinha Soares participou da mostra *Objeto e Participação*, que acontecia em paralelo às manifestações *Do Corpo à Terra*, ambos organizados pelo crítico de arte Frederico Moraes, entre 17 e 21 de abril de 1970, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Moraes⁷⁶ era um crítico militante e propunha uma crítica criadora que atuasse do “lado de dentro da arte em parceria com os artistas” (FREITAS, 2013, p. 28-29). Moraes é fonte importante para este estudo, pois foi o crítico que mais apoiou as artistas Pimentel e Soares, por meio de sua coluna no *Diário de Notícias* ou por meio de textos para os catálogos das exposições dessas artistas.

Do Corpo à Terra, realizada no auge da repressão ditatorial, marcou as apresentações das “situações limites”, por parte de artistas, que fugiam da tradicional vanguarda brasileira, que foram denominados por Frederico Moraes como o grupo de artistas do AI-5. As “situações” que se tornaram icônicas foram as *Trouxas Ensanguentadas*⁷⁷ (figura 78), que Artur Barrio espalhou ao redor do córrego de Belo Horizonte. O episódio teve seu auge na marcante apresentação da morte, por meio de vísceras espalhadas em espaços públicos. A obra se aproxima da vertente da vanguarda destrutiva da arte, porque apresenta a efemeridade do corpo, no sentido de desova de cadáveres por parte do esquadrão da morte, o que remete aos corpos de presos políticos desaparecidos durante o período mais repressivo da ditadura. Outra situação marcante foi *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (figura 79), realizada por Cildo Meireles, que queimou galinhas vivas em uma referência à figura de Tiradentes, que se sacrificou para salvar o povo brasileiro da monarquia portuguesa. O evento acontecia durante as comemorações oficiais da semana da Inconfidência Mineira. Com isso, Meireles quis mostrar a hipocrisia dos militares em exaltar a memória de Tiradentes, que era um símbolo da liberdade, em meio a uma ditadura, que era a antítese do que Tiradentes significava (FREITAS, 2013, p. 228).

⁷⁶ Frederico Moraes foi entrevistado por Francisco Bittencourt para o **Jornal do Brasil**, em 9 de maio de 1970, em artigo intitulado “A geração tranca-ruas”. Moraes afirmou que “vanguarda não é atualização de materiais [...] é um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente”.

⁷⁷ A obra se chama *Situações T/TI* (1970), e consistiu em várias ações, mas a mais importante foi aquela em que Barrio depositou 14 trouxas de carne (incluindo ossos, barro, sangue, espuma, tecido, cordas e barro) próximas ao córrego Ribeirão Arrudas, que também era um esgoto a céu aberto, localizado próximo ao Parque Municipal de Belo Horizonte. As ações foram registradas e são os vestígios dessa “situação limite”.

Figura 78 – *Situação T/TI*, Artur Barrio, 1970
(Obra conhecida como “*Trouxas Ensanguentadas*”)

© Instituto Inhotim (2016).

Registro fotográfico da ação *Do Corpo à Terra*,
Belo Horizonte.

Fotografia 16 mm transferida para mídia digital.

Fonte: http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm

Figura 79 – *Tiradentes: Totem monumento ao preso político*, Cildo Meireles, 1970.
Registro fotográfico da ação *Do Corpo à Terra*,
Belo Horizonte.

Fotografia: © Luiz Alphonsus.

Fonte: *Revista Arte y Critica* (2016)

A mostra *Objeto e Participação* ficou um tanto ofuscada pela importância dada às “situações limites” em *Do Corpo à Terra*, porque estas trataram da violência pelo regime militar de forma visceral e marcaram uma geração de artistas “de guerrilha” (FREITAS, 2013). Entretanto, nossa pesquisa destaca a participação de Teresinha Soares, que foi expositora em *Objeto e Participação* com a obra *Ela me Deu Bola (Camas)* – figuras 80 e 81. Soares afirmou que foi o primeiro trabalho de arte que ela colocou no chão porque, como se tratava de uma cama, o lugar natural seria colocá-la no chão, e o título buscou o jogo de palavras porque a bola refere-se à bola de futebol e ao ato de “dar bola”, no sentido de a mulher dar atenção e flertar com o homem (SOARES, 2017, *apud*, MORAES; BECHELANY, 2017).

Ela me Deu Bola é composta por três camas, cada uma com as cores um dos três times de futebol, a saber Brasil, Flamengo e Atlético Mineiro. Na parte logo acima das camas, havia portas recortadas em formatos sinuosos, semelhantes ao corpo feminino que, quando eram abertas, exibiam, nas abas internas, os rostos de famosos jogadores de futebol da época: Pelé, Tostão e Yustrich.

Figura 80– *Ela me Deu Bola (Camas)*, Teresinha Soares, 1970.
Pintura sobre compensado de madeira, tecido, colchões e dobradiças, dimensões variáveis.
Coleção da artista, Belo Horizonte. Obra destruída.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/a-pantagruelian-pop-teresinha-soares-erotic-art-of-contestation>

Figura 81– *Ela me Deu Bola (Camas)*, Teresinha Soares, 1970.
[Artista sentada sobre a obra na exposição *Objeto e Participação*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte].

Fonte: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/a-pantagruelian-pop-teresinha-soares-erotic-art-of-contestation>

A artista abordou o tema do corpo e a interação sensorial, ao abrir a obra para a participação direta do público, que foi convidado a abrir as portas que cobriam as camas e a se deitar sobre elas. Segundo Soares, alguns espectadores, na mostra de 1970, fingiam que estavam fazendo amor, o que a artista considerou coerente, porque “a cama é onde você nasce, morre, faz filhos, faz amor, descansa e sonha...” (SOARES, 2017, p. 102). Enquanto Barrio e Meireles adotaram a destruição de corpos, Soares trabalhou a criação da vida com

a cama que representa o local onde as pessoas “fazem filhos” e “sonham”, atuando na linha oposta, mas em sintonia com as heranças das vanguardas construtivas.

O tema do futebol estava em alta em 1970 porque foi um ano de Copa do Mundo, em que o futebol foi utilizado como propaganda, por parte do regime militar, para a construção da identidade nacional. Essa Copa foi importante porque o Brasil se tornou o primeiro país tricampeão do evento. Vencer no futebol atendia à construção do discurso ufanista do governo militar, sobretudo do então presidente da república o General Garrastazu Médici, que era um torcedor de futebol fanático. Logo, o êxito da seleção no exterior dava a impressão de uma nação organizada, disciplinada e estruturada pelo regime militar desde 1964. Médici buscou se aproximar da população ao participar dos festejos de recepção da seleção de futebol vitoriosa no Palácio do Planalto, em Brasília, e posou para fotografos junto aos jogadores com a taça Jules Rimet (MARCZAL, 2011).

Wanda Pimentel também abordou o tema da cama (figura 82), em 1968, na série *Envolvimento*, ao representar a mulher no espaço íntimo do quarto, certamente um local propício para o encontro amoroso. A sensualidade da obra está em mostrar apenas as pernas da mulher, porque Pimentel tem um estilo sutil que insinua. As roupas sobre o gaveteiro, principalmente o sutiã, indicam que a mulher acabou de se despir.

Figura 82 – *Sem Título* (da Série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1968.
Vinílica sobre tela, 130cm x 97,2 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ.

Fonte: Catálogo da exposição *Envolvimentos*, de Wanda Pimentel, MASP (2017).

A cama tomou um lugar de dimensão crítica ao final da década de 1960, quando John Lenon e Yoko Ono realizaram a ação, ou *performance*, *Bed-In* (figura 83), em oposição à Guerra do Vietnã. Aproveitando a atenção da mídia por conta de seu casamento, o casal, em plena lua de mel, ocupou uma cama no Amsterdam Hilton por uma semana, e a imprensa foi convidada a entrar no quarto entre 9h e 21h para fotografar e entrevistar o casal. Yoko Ono fazia parte do Grupo *Fluxus* que, como mencionamos, marcou a fase da arte conceitual e influenciou artistas brasileiros.

Figura 83 – *Bed-In* performance, 1969.

Protesto pacífico de John Lenon e Yoko Ono no Amsterdam Hilton em oposição à Guerra do Vietnã, em

1969.

Fonte: http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1887244_1860965,00.html

A crítica à Guerra do Vietnã foi abordada em uma série especial dedicada ao tema, realizada por Teresinha Soares. O Brasil, bem como outros países da América Latina, sofria a intervenção política e econômica dos Estados Unidos, que visava a proteger o continente do perigo comunista que atuava por meio de guerrilhas armadas locais que queriam a libertação do Cone Sul⁷⁸.

Soares não conhecia Yoko Ono como uma artista do *Fluxus*, mas como a esposa de John Lenon (FAJARDO-HILL, 2017). Entretanto, a linguagem crítica em relação à violência da guerra surge como ponto comum entre ambas as artistas. Em *Guerra é Guerra*

⁷⁸ Os Estados Unidos lideraram uma operação militar na América Latina, chamada de Operação Condor, que envolvia o governo de vários países, como Brasil, Chile, Argentina, Paraguai e Uruguai. O objetivo dessa operação era impedir o perigo comunista de se espalhar na região do Cone Sul. O Center for Justice and Accountability estimou que cerca de 50 mil pessoas foram assassinadas, 30 mil desapareceram e 400 mil foram presas [THE CENTER FOR JUSTICE & ACCOUNTABILITY, s.d.].

Vamos Sambar (figura 84), que faz parte da série *Guerra do Vietnã*, Soares retrata os foliões no Carnaval, do lado direito do quadro, que estão representados nas cores verde, amarelo, azul e branco, o que nos remete ao povo brasileiro. As pessoas, ao dançarem, podem esquecer suas próprias mazelas, no caso, a ditadura, e partem para um mundo de fantasia e liberação do corpo. Ao lado esquerdo do quadro, a violência é mostrada na figura de um policial com um cassete e, ao seu lado, um corpo caído, podem também ser uma alusão à violência da ditadura. No entanto, a crítica abertamente se refere à Guerra do Vietnã.

Figura 84 – *Guerra é Guerra Vamos Sambar* (da série *Guerra do Vietnã*), Teresinha Soares, 1968.
Técnica mista, pintura sobre madeira recortada, 116cm x 150cm x 2,5cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Soares se apropria do formato de filme na feitura das obras da série *Guerra do Vietnã*, com cenas sequenciais de uma história ou de histórias simultâneas, ao passo que a perfuração de películas é aplicada nas bordas do quadro, o que o aproxima mais de uma narrativa, do que de uma pintura estática. Ao se apropriar do formato do *mass media*, Soares faz uma crítica sobre a imposição da publicidade na vida cotidiana (FREITAS, 2013), como na obra *Morra Usando as Legítimas Alpargatas* (figura 85). De acordo com Soares (s.d., *apud* RIBEIRO, 2017), a televisão era uma novidade no final da década de 1960, que reunia a família no final do dia para ver as notícias do mundo. A artista se lembrava do fato de as notícias serem patrocinadas por marcas de roupas e alimentos, enquanto noticiavam o que a guerra estava fazendo com os vietnamitas; por isso, a menção às alpargatas no título da obra.

Figura 85 – *Morra Usando as Legítimas Alpargatas* (da série *Guerra do Vietnã*), Teresinha Soares, 1968.
Técnica mista, pintura sobre madeira recortada, 116cm x 152,8cm x 2,5cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

A guerra também separava as pessoas: no caso, os homens que iam para o combate e deixavam suas mulheres sozinhas no país de origem. Soares (s.d., *apud* RIBEIRO, 2017) se solidarizava com essas mulheres, por esse motivo, fez a obra *Morrem Tantos Homens e eu Aqui Tão Só* (figura 86).

Figura 86 – *Morrem Tantos Homens e eu Aqui Tão Só* (da série *Guerra do Vietnã*), Teresinha Soares, 1968;
Técnica mista, pintura sobre madeira recortada, 116cm x 150cm x 2,5cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

O estilo de Soares foi influenciado pelo tropicalismo, com suas cores fortes e alegorias da cultura popular, que a curadora Sofia Gotti (2017) denominou de “pantagruélico” em uma referência ao romance renascentista de François Rabelais. O termo “pantagruélico” invoca a contraposição entre uma cultura popular espalhafatosa e a cultura burguesa preexistente que é imperfeita e cheia de contradições (GOTTI, 2017). Dessa forma, podemos entender a união do conteúdo importado da *Pop Art*, com cores fortes e os símbolos do *mass* mídia, mas que tratam de tópicos e problemáticas locais, da mesma forma com que Rubens Gerchman fez em sua obra *La Televisión* (figura 87). Soares utiliza a alegoria carnavalesca, com indivíduos que parecem realizar uma performance dentro do quadro ou em suas “obras caixas”, e torna-se óbvia a existência de elementos visuais das mídias, como filme e televisão.

Figura 87 – *La Televisión*, Rubens Gerchman, 1967.
Técnica mista sobre Eucatex, 122 cm x 80 cm,
Coleção Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (online)

Soares se lança na cultura popular, através do uso de hipérbole de imagens carnavalescas que chegam a ser grotescas e exageradas (GOTTI, 2017), como se fossem cenas extraídas das chanchadas brasileiras típicas da época. A forma como Soares mostra os corpos femininos e masculinos se afasta do pudor e da vergonha. O carnaval traz a liberação de cores, fantasias e comportamentos, que servem para romper com o cotidiano da ditadura militar e com a atitude conservadora em relação ao corpo e ao sexo.

Corpo a Corpo in cor-pus meus: performance do prazer

Em 1970, Soares indiretamente cruzou o caminho artístico com Antônio Manuel, outro artista da “arte de guerrilha”, dessa vez no Salão de Arte Moderna do Museu do Rio de Janeiro. Soares enviou a obra *Corpo a Corpo in cor-pus meus* (figuras 88 a 92⁷⁹), com dimensão de 24m². Apesar de ter sido aceita, sua obra não foi exposta, porque a organização do salão informou que estavam acima da medida máxima permitida. Soares (2017) protestou a respeito dessa decisão arbitrária, mas foi ignorada pela organização do salão.

Antônio Manuel, ao contrário de Soares, foi recusado nesse salão, mas como Artur Freitas (2013) ressaltou, não foi a recusa de qualquer obra material, mas a proposta de o próprio Manuel ser a ideia de obra. Como protesto a essa recusa, Manuel apareceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na noite de abertura do salão e começou a se despir na frente do público. A obra protesto tomou o lugar da obra recusada e o evento foi chamado, anos mais tarde, de *O Corpo é a Obra*. Essa operação foi influenciada, segundo Manoel (s.d., *apud* FREITAS, 2017), pelos *happenings* do grupo *Fluxus*.

Ao final da década de 1960, o corpo tornou-se “o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis – a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como invenção, reinvenção e indagação da linguagem” (FREIRE, 2006, p. 16). Frederico Moraes escreveu o texto **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”**, em 1970, no qual fez uma apologia ao uso do corpo para fazer arte como uma forma do homem deixar de “coisificar-se”. Segundo Moraes (1970), o homem nunca está de corpo presente nas suas relações com outros homens, pois sempre existe a intermediação de signos e sinais. Isso ocorre porque a tecnologia traz a ausência e o distanciamento; logo, deve-se buscar a “arte corporal, arte muscular” (MORAIS, 1970. p. 59).

Devido a sua natureza efêmera, *Corpo a Corpo in cor-pus meus* se alinhava ao conceitualismo que estava em alta naquele período, tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina. Para a curadora Fajardo-Hill (2017, p. 44) “é uma obra multimídia que incorpora escultura, poesia [feita por Soares] [...], vídeo, performance e um texto científico do médico, dramaturgo e ator Jota Dangelo”. Soares conseguiu (na mesma versão de 1970) em *Corpo a Corpo in cor-pus meus*, colocar o público em um ambiente com alta carga

⁷⁹ A *performance* de Soares foi realizada novamente na abertura da exposição *Quem tem Medo de Teresinha Soares?*, em 27 abr. 2017, no MASP. As figuras 88 e 89 foram imagens captadas em fotografias pela autora desta dissertação.

sensual, “levando-o a uma experiência corpórea que envolvia cumplicidade com seu corpo” (FAJARDO-HILL, 2017, p. 45). Soares descreveu sua *performance*-obra: “o próprio nome do trabalho diz tudo sobre o corpo. Cor-pus: Cor, Beleza, Saúde, Vida. Pus: Declínio, Doença, Velhice, Morte. E nessa dicotomia, Eros versus Tanatus”⁸⁰.

A *performance* contava com uma grande estrutura de madeira pintada de branco com formas variadas e curvas sinuosas (figuras 88 a 92). Soares (2017) pensou no Jardim do Éden, e os *performers* representavam Adão e Eva mas, na verdade, eram sempre três dançarinos que realizavam a *performance*. O formato dos módulos veio dos desenhos do álbum *Eurótica*, uma série de 32 serigrafias de autoria de Soares, e “reproduziam formas estilizadas de seios e falos” (FAJARDO-HILL, 2017, p. 44). A primeira versão dessa *performance* foi realizada em 1970 no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e depois na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Apesar do insucesso por não ter sido exibida no salão do MAM-RJ em 1970, a obra foi apresentada na XI Bienal de São Paulo, em 1971 (SOARES, 2016, *apud* MORAES; BECHELANY, 2017).

No início da *performance*, as luzes estão acesas e sobre a estrutura de madeira de cerca de 24m², na cor branca, três dançarinos – duas mulheres e um homem – vestidos de preto dançam em movimentos sensuais. Os movimentos dos *performers* simulam um encontro sexual entre homem e mulher, entre as duas mulheres e, às vezes, entre os três *performers* simultaneamente. Após alguns minutos de iniciada a *performance*, a luz é apagada e a única iluminação é uma projeção de imagens que remetem a formas de células se dividindo e de esperma sobre os dançarinos (figura 90)⁸¹. Ao lado, a voz de Soares recita os versos de Jota Dangelo sobre a fecundação e anatomia, misturando com versos do álbum *Eurótica* (1970)⁸²: “não seja medíocre/ nem seja modesto/ penetre no meu ventre/ aprofunde-se no meu mistério/ busque e rebusque nas tripas/ o que sobrou ao coração/ quero ver suas mãos sujas/ e na boca/ todo o gosto do meu sangue/ envolva-me num mar de raiva/ trague-me como a noite/ fustigue-me com seu falo/ seja senhor e seja macho/ carnívoro, faminto, insaciável/ da minha carne/ por favor, não seja medíocre/ nem acomodado” (MOURA; BECHELAMY, 2017, s.p.)

⁸⁰ Na mitologia grega, Eros simboliza o amor e a vontade de viver, ao passo que Tanatus é o declínio e a morte (ADKINS; POLLARD, 2018).

⁸¹ A autora estava presente durante a performance realizada na abertura da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, em 27 abr. 2017, no MASP.

⁸² Autoria de Teresinha Soares.

Com esses versos entendemos como Soares pôde chocar a tradicional sociedade mineira, com seus comportamentos que exigiam da mulher discrição e submissão e, ao homem, os amores ilícitos com suas amantes ou os serviços de prostíbulos. Frederico Morais escreveu a introdução do álbum *Eurótica*, e atribuiu à “civilização tecnológica” a “continuação da repressão da libido” (MORAIS, 1970, capa da obra de arte). O crítico utilizou-se do livro **Eros e a Civilização** (1955), de Herbert Marcuse⁸³, para explicar que as necessidades instintivas do homem são incompatíveis com a sociedade moderna e civilizada, e promoveu o uso do corpo contra a “máquina” (não a máquina que facilita nossa vida, mas a máquina política, cultural e educacional). Ao controlarmos a livre expressão da arte, controlamos a livre expressão do sexo; portanto, o livre exercício do sexo exigia liberdade social e política e, para atingir essa liberdade, o artista precisava de atitude de vanguarda. Partindo dessas premissas, Morais aponta que os desenhos de *Eurótica* são uma espécie de território livre e “são plenos de Eros, de vida”. Por isso, guardam uma potência de vanguarda e de guerrilha. Para Morais, Soares era, em matéria de arte erótica, uma guerrilheira.

Figura 88 – *Corpo a Corpo in cor-pus meus*, Teresinha Soares, 2017.
[versão da performance realizada na exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, em 27 abr. 2017, no MASP].

Fotografia: Patricia Branco Cornish, MASP (2017).

⁸³ O livro de Marcuse foi amplamente disseminado no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, e lido por Teresinha Soares, como afirma Fajardo-Hill (2017).

Figura 89 – *Corpo a Corpo in cor-pus meus*,
Teresinha Soares, 2017
[versão da performance realizada na exposição
Quem tem medo de Teresinha Soares?, em 27
abr. 2017, no MASP].

Fotografia: Patricia Branco Cornish, MASP
(2017).

Figura 90 – *Corpo a Corpo in cor-pus meus*,
Teresinha Soares, 2007
[versão da performance realizada na exposição
Neovanguardas, no Museu de Arte da Pampulha].

Fonte:

<http://outrapresenca2013.blogspot.ca/2013/12/aconteceu-no-museu-travessias-e.html>

Figura 91 – *Corpo a Corpo in Cor-pus meus*,
Teresinha Soares, 1970
[*Performers* na versão realizada no Museu de
Arte da Pampulha].

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de
Teresinha Soares*, MASP (2017).

Figura 92 – *Corpo a Corpo in Cor-pus meus*,
Teresinha Soares, 2007
[Instalação e os visitantes da exposição circulando e
se sentando na estrutura antes e depois da
performance no Museu de Arte da Pampulha, Belo
Horizonte, 1970].

Fonte: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/museu-resgata-importante-produ%C3%A7%C3%A3o-dos-anos-1960-70-1.305878>

2.3. Perspectiva feminista na ditadura moralista

O feminismo entrou no Brasil de forma gradual, mas não com a mesma intensidade com que isso ocorria nos EUA e na Europa, porque tínhamos o problema da ditadura, que minava a fala democrática e colocava a mulher na posição de detentora da moral e bons costumes, dentro do ideário de regulamentação social da ditadura militar.

Surgia, nos Estados Unidos, a segunda onda do movimento feminista, ao final da década de 1960, em virtude do crescimento do nível escolar e da participação das mulheres no mercado de trabalho, ao mesmo tempo em que persistiam as expectativas com relação à continuidade de sua atuação simultânea na vida doméstica. Esse episódio do movimento feminista marcou uma luta contra a falta de igualdade entre os sexos, no âmbito público, que era inseparável do que se passava na vida privada (SCHNEIDER, 2009). Essas reivindicações feministas do Atlântico Norte não aterrissaram de forma revolucionária em terras brasileiras durante as décadas de 1960 e 1970, porque aqui as condições sociais, políticas e econômicas estavam atribuladas pelo regime ditatorial, apoiado por uma parte da sociedade civil bastante conservadora.

Pesquisas com mulheres que participaram da guerrilha armada esquerdista contra os regimes militares na América Latina mostram que elas apenas conheceram o feminismo em sua plenitude quando estavam em exílio na Europa e nos Estados Unidos (VEIGA, 2011). Enquanto as mulheres estavam engajadas nas guerrilhas esquerdistas, no território latino americano, eram regidas pelos ensinamentos que circulavam na cartilha de Che Guevara, que ditava que as mulheres guerrilheiras deveriam assumir funções de apoio como cozinheiras, enfermeiras e médicas (GUERRILLA WARFARE, 1961). Naquele momento, as mulheres não viam problema algum nesses papéis fora do comando da guerrilha, porque fazer parte de uma resistência política, mesmo que não pegando em armas, já constituía ato subversivo, uma vez que “representou uma profunda transgressão com o que era designado à época para a mulher” (SARTI, 1998, p. 3).

Se, na guerrilha armada, a mulher era relegada a uma posição subalterna aos seus companheiros homens, dentro da historiografia da arte, ainda resta muito trabalho para trazer à tona histórias de mulheres que foram capazes de críticas contundentes. Joan Wallach Scott (1983), professora emérita do *Institute for Advanced Study*, em Princeton, propõe estudarmos a história das mulheres de forma a iluminarmos as estruturas das vidas de

mulheres ordinárias, e também das heroínas, para entendermos a consciência feminina que motivou os seus comportamentos.

O foco passa a ser então o que Scott (1983) chama de “agência feminina”, ou seja, quais os papéis das mulheres na história, e quais as experiências qualitativas experimentadas por elas que as distinguem fortemente das experiências masculinas. Não se trata de compilar um bando de histórias para destacar a existência das mulheres na história da arte, mas ressaltar as experiências pessoais e subjetivas que são tão importantes quanto as atividades públicas e políticas, pois a subjetividade muitas vezes influencia a esfera pública. Portanto, Soares e Pimentel abordaram a questão de gênero na arte não com o intuito de causar uma revolução que daria à mulher uma nova posição na sociedade brasileira, nem com o objetivo de negar o masculino. As artistas buscavam criar suas próprias subjetividades⁸⁴ como artistas e mulheres brasileiras inseridas em um ambiente político e artístico de exceção democrática.

Levantar a questão do feminismo nos leva a definir os estudos de gênero⁸⁵, o que nos permite criar a narrativa da artista mulher dentro do meio artístico, que foi marcadamente, no Brasil, um meio masculino, porque essa mulher buscou se representar e representar o mundo a partir de sua condição de mulher, branca, de classe média ou alta, em um país latino-americano. Tratamos do conceito de identidade cultural em detalhe para definir a posição de onde falamos e de quem falamos neste trabalho (APÊNDICE A). O termo gênero nos permite entender que existe uma diferença conceitual entre o sexo e a identidade, ou seja, que a estrutura biológica não forma a identidade sexual e social.

Scott (1996), renomada escritora de estudos de gênero, propõe uma definição de gênero simples:

Minha definição de gênero tem duas partes e várias subcategorias. Elas estão inter-relacionadas, mas devem ser analiticamente distintas. O cerne da definição está em uma conexão entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado em diferenças percebidas entre os sexos, e gênero é uma forma primária de significar relações de poder. Mudanças na organização das relações sociais sempre correspondem a mudanças em representações de poder, mas a direção das mudanças não é necessariamente uma via de mão única. Como elemento constitutivo de relações sociais baseado em diferenças percebidas entre os sexos, o gênero envolve quatro elementos relacionados: primeiramente,

⁸⁴ Para Michel Foucault (1994) nossas subjetividades são formadas pela nossa sujeição a vários discursos que posicionam o sujeito dentro de uma relação de conhecimento-poder. Nas políticas de identidade, as mulheres proporcionam vozes alternativas, por meio de suas subjetividades femininas, dentro de uma arena política que é dominada pela hegemonia masculina. Ademais, o processo de construção de subjetividade é marcado por ser uma transformação, não é algo acabado, mas passível de mutações e adaptações.

⁸⁵ A Antropologia produziu as primeiras teorias de gênero no período após a Primeira Guerra mundial, especialmente com Margaret Mead, no seu livro **Coming of Age in Samoa** (1928) porque instituiu o diálogo para os pesquisadores reavaliarem comportamentos fixos de homens e mulheres e verificarem que os estereótipos são contingentes e não determinantes por natureza (SMITH, 2001).

símbolos culturalmente disponíveis que evocam múltiplas (e frequentemente contraditórias) representações [...] Eva e Maria são símbolos de mulher, por exemplo, na tradição ocidental cristã – mas também, mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção [...] segundo, conceitos normativos que estabelecem interpretações de sentido dos símbolos, que visam limitar e conter suas possibilidades metafóricas. Estes conceitos são expressos em religião, educação, ciência [...] e geralmente assumem a forma fixa de binários opostos [...] que marcam feminino e masculino [...] [a terceira subcategoria das relações de gênero é] incluir noções de política e referência a instituições e organizações sociais [...]. O quarto aspecto do gênero é a identidade do sujeito (SCOTT, 1996, p. 167-168, tradução nossa).

Simone de Beauvoir, ao escrever o **Segundo Sexo**, em 1949, contribuiu para o campo filosófico do estudo de gênero, porque abriu as discussões que distinguem a anatomia biológica das expectativas sociais na construção do gênero. Ou seja, a grosso modo, sexo é uma constituição biológica, ao passo que gênero é o termo usado para descrever características socialmente construídas de masculinidade e feminilidade (INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA OF THE SOCIAL SCIENCES, 2008). Para Beauvoir, um indivíduo não nasce mulher, mas ele se torna uma mulher, a partir da construção social de sua subjetividade.

O movimento feminista entra para o campo artístico a partir do momento em que as mulheres, nos Estados Unidos, na década de 1960, foram para as ruas protestar contra a Guerra do Vietnã e pelos direitos humanos e acabaram por descobrir suas próprias opressões (SCHNEIDER, 2009). Michelle Perrot (1992) esclarece, em **História das Mulheres no Ocidente**, que as mulheres, em plena década de 1960, ao se virarem para seus passados, não viram muitas protagonistas e se deram conta que foram representadas na arte, mas não figuraram como atrizes principais. A arte tomou um rumo contestador a partir do momento em que as artistas passam a incorporar a luta pelos direitos das mulheres em suas poéticas e, então, convergem no tempo histórico com o florescimento da Arte Conceitual.

Vale a pena ressaltar que uma facção do movimento feminista tomou posição mais radical, sendo chamada de “feminismo radical ou liberação feminina” (SCHNEIDER, 2009), cuja ideologia se baseia no fato de que a opressão da mulher ocorre devido à falta de igualdade de gênero. A radicalização do discurso político do movimento feminista adentrou a proposta artística de muitas artistas norte-americanas, assim como algumas escritoras da época. Muitas artistas brasileiras, incluindo Pimentel e Soares, não se identificavam com o feminismo artístico radical, porque o consideravam uma arte panfletária, visto que localmente as preocupações estavam centradas na conturbada situação política da ditadura.

Teresinha Soares comenta, sobre o feminismo radical das norte-americanas:

(...) quando eu vi a Betty Friedan (1921-2006) colocar fogo no 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. Crescer através do estudo, de técnicas modernas. Cuidar do corpo, da saúde. Proteção contra o estupro, contra a violência. Sempre, na minha casa, eu pautei, assim, as filhas e os filhos por igual. Elas tiveram a mesma educação que os meninos tiveram (SOARES, 2016, *apud* MOURA; BECHELANY, 2017, p. 103).

Apesar de Soares (2017) ser avessa ao feminismo de Friedan, isso não a coloca contra o movimento feminista, apenas a distancia do radicalismo da autora norte-americana. Soares, através de sua arte que celebrava a sexualidade e o desejo feminino, contestou na prática a sociedade moralista e conservadora da qual era integrante: “minha arte é realista precisamente porque condeno os falsos valores de uma sociedade a que pertenço. Realista e erótica minha arte é como a cruz para o capeta”⁸⁶ (SOARES, 2016, *apud* MORAIS, 2017, p. 51).

O Brasil estava atrasado em relação aos movimentos feministas do exterior, devido à falta de acesso às obras do início do feminismo, como *O Segundo Sexo*, que foi traduzido em 1960 por Sergio Milliet. Isso corresponde a onze anos de atraso em relação a publicação do original na França (TRIZOLI, 2011). Antes da década de 1970, havia poucos livros no Brasil que lidavam com as questões da mulher na sociedade moderna (BARROS, 2017), porém foram populares os textos curtos e de leitura rápida sobre as atitudes feministas nas colunas de Carmen da Silva para a revista *Cláudia*, entre 1963 e 1984.

Carmen da Silva foi pioneira na publicação de um livro de cunho feminista em 1966, **A Arte de ser Mulher**, que lida com a condição social das mulheres no Brasil, conforme mostra a reportagem abaixo, sobre o lançamento do livro (figura 93):

⁸⁶ Trecho extraído do catálogo da exposição **O artista brasileiro e a iconografia de massa**, realizada na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1968, no Rio de Janeiro. Soares participou da exposição com a obra *Roberto Carlos cantai por nós* (1968) (MORAIS, 2017), mas não obtivemos imagens da obra no material pesquisado.

Figura 93 – Artigo “A mulher não é mais aquela”.
O Globo, 25 abr. 1966.

A Mulher Não é Mais Aquela

Globo 25-4-66

Se daqui a uns quinze anos os problemas que encaro nestas páginas tiverem sido superados e tornados superfluos — então estarão justificadas coisas muito mais importantes do que o livro — diz Carmen da Silva, autora de “A Arte de Ser Mulher”, que acaba de ser lançado no Rio, e será autografado na próxima semana em Belo Horizonte.

Para a escritora — também psicóloga e jornalista — já não existe o “eterno feminino”, ou o “sexo frágil”: acenando com uma nova perspectiva de vida para a mulher, Carmen propõe e discute o problema de sua independência, induzindo a leitora a considerar com mais seriedade a fruição de seus direitos.

A DESTRUIÇÃO DO MITO

O livro “A Arte de Ser Mulher” reúne uma série de artigos já publicados em alguns jornais e revistas do País, onde a autora inaugurou uma nova espécie de orientação à mulher, sem chegar à concessão do tão conhecido “consultório sentimental”. Na verdade, ela pode dizer coisas contundentes a determinado tipo de mulher e provocar as mais diversas reações: desde os maiores elogios aos protestos mais veementes. Mas o ponto positivo da questão é que, contra ou a favor, a leitora é obrigada a pensar nos problemas propostos e discutidos. As respostas costumam ser inflamadas: as mulheres, feridas, protestam. Em um dos artigos, por exemplo, “A Rainha Triste”, a autora diz: “A rainha do lar queixa-se constantemente das crianças, das empregadas, da modista, da falta de tempo, da monotonia ou da multiplicidade de suas tarefas. Transforma em tragédia os miúdos inconvenientes da vida diária: o enguiço do televisor, uma nódoa no tapete, um bolo solado. Combate com desesperada sanha cada ruguinha incipiente e muitas vezes chora diante do espelho ou contemplando antigas fotografias. Suas distrações têm um matiz de intensidade compulsiva: o cinema, o jantar com esticada, o biriba, os chás, tornam-se outros tantos deveres a cumprir. Ou então renuncia totalmente a distrair-se: um dia alega cansaço, no outro está indisposta, no terceiro não tem nada para vestir e assim vai se fechando cada vez mais entre quatro paredes.”

Eis a mulher reduzida à sua escassa geografia, sofrendo suas dores imaginárias, acalentando seus hábitos de há muito tempo, vítimas de sua realidade. Sem dúvida que as palavras de Carmen são incômodas para a “rainha do lar”: ela está cuidando de destruir o mito, acordá-la para a realidade, arrancando-a de suas desculpas de “tapar o sol com a peneira”: “E com toda essa insatisfação acumulada dentro de si, adoram seus filhos, amam seus maridos com amor ciumento, exigente e possessivo; afirmam que a maior glória da mulher é reinar num lar e se declaram felizes — felicíssimas, graças a Deus.”

O HOMEM PROTESTA

Não são só as mulheres que protestam, quando atingidas pelos artigos da autora. Muitos homens reagem violentamente também, enviando-lhe cartas de acusação, como se a autora estivesse desencaminhando suas noivas e esposos. Isso acontece sempre, quando o tema do artigo é a liberdade. Segundo Carmen, “já nessa atitude vai implícita a admissão do valor da independência, pois um ser independente não é suscetível de ser desencaminhado e muito menos, pela leitura de uma série de artigos. “Não há textos, conferências, conselhos ou exortações capazes de exercer influência adversa sobre a mente equilibrada, que pensa com autonomia e julga com isenção — isto é, a mente de um ser livre. De modo que esses ardorosos defensores do velho esquema de dependência feminina, em última instância não confiam — e sabem que não podem confiar — no critério das esposas, precisamente pelo fato de elas não serem independentes.”

Quanto aos protestos das mulheres, são prova de uma grande preguiça mental, um imenso pânico ante o desconhecido: “Deixe-nos em paz, queremos continuar acreditando que tudo está bem assim; quem é a senhora para vir pôr o dedo na chaga que preferimos manter oculta?” Carmen explica: “Mais passionais que sólidos, seus argumentos têm todo aspecto de uma discussão consigo mesmas, como se lutassem contra o incipiente e penoso reconhecimento de que as coisas não estão bem assim.”

QUEM CONTRA QUEM?

Outro problema que Carmen da Silva explica é “o ponto justo onde a mulher se insere na sociedade como pessoa, como ente social, como ser independente. O caminho para a afirmação individual. O modo de se realizar como criatura humana. Tudo isso sem provocar conflitos no lar, sem sacrificar a felicidade doméstica, sem prejudicar a condição de esposa, mãe, companheira do homem, educadora dos filhos.”

Segundo a autora o problema é interpretado de maneira inteiramente errada. As mulheres acreditam que seria necessária uma reeducação masculina, que os homens têm todos os direitos e isso não é justo. A opinião de Carmen é a seguinte: “Sustento que o problema não é de ajuste sexual, mas sim pessoal e social. Nada de achar que nossas mães cumpriram mal sua missão ou que nossos homens não nos ajudam. Mesmo sendo certas essas acusações, não nos ajudam a sair do pântano — e é isso que queremos fazer.”

Fonte: <http://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=17&idc=155>

Carmen, no artigo acima, menciona que “contra ou a favor, a leitora [de **A Arte de Ser Mulher**] é obrigada a pensar nos problemas propostos e discutidos” sobre a condição da mulher na sociedade brasileira. A reportagem destaca um trecho do livro que fala da *Rainha Triste*, que é a mulher na condição de “rainha do lar”⁸⁷, e que se queixa em relação às crianças, empregadas, costureira ou da multiplicidade de suas tarefas ao desempenhar as “prendas do lar”. Carmen aponta que, além das tarefas domésticas esperadas da mulher, existe uma exigência da sociedade brasileira para ela se manter jovem e bela. Carmen escreveu que a “rainha” combate as rugas com “desesperada sanha” e chora diante do espelho revendo suas fotografias antigas, como uma alusão aos tempos em que era uma mulher jovem e bela.

Carmen enfatizou o dilema dessa “rainha” em ser sempre “jovem e bela” ao comentar que a mulher da década de 1960 sucumbia aos apelos do *marketing* de cosméticos devido ao bombardeio de anúncios veiculados nas revistas da época.

A revista **O Cruzeiro**⁸⁸, uma publicação popular nos anos 1960 e 1970, tinha como público alvo a classe média, em especial as mulheres. Veremos, na coluna “Elegância e Beleza” (figura 94), supostos conselhos de beleza no artigo **A Partir dos Quarenta Estacione na Idade Indefinível**. No recorte da direita (figura 95), a propaganda do batom incita a sofisticação ao misturar palavras em inglês ao português, enquanto a coluna ao lado direito apresenta o artigo de aconselhamento sobre qual seria o tamanho dos cabelos.

⁸⁷ Expressão endereçada às mulheres, por ser o lugar de direito que essa mulher deveria ocupar em sua fase adulta, conforme discussões nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Ainda hoje, esse termo é usado no Brasil, referindo-se à mulher que se “dedica as prendas do lar”, sem ocupar uma profissão no mercado de trabalho.

⁸⁸ Revista ilustrada, lançada no Rio de Janeiro, que circulou semanalmente entre 1928 e 1975, editada pelos Diários Associados, sob a direção de Assis Chateaubriand, um dos mais importantes capitalistas no país. Essa publicação foi influente entre as mulheres e homens por estimular o consumo de novos produtos no Brasil. O Brasil estava em sua fase desenvolvimentista dentro da sociedade moderna de consumo, herança do governo Juscelino Kubistchek (JK), e deslancharia no governo militar sob o mote “50 anos em 5”, quando se intensifica a entrada de empresas multinacionais no Brasil (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO, s.d.).

Figura 94 – Coluna Elegância e Beleza, Revista O Cruzeiro, 15 out. 1960, p. 79.

Elegância e Beleza

ELZA MARZULLO

CUIDE BEM DO PESCOÇO: CREME RICO COM LEVE MASSAGEM.

A PARTIR DOS QUARENTA ESTACIONE NA IDADE INDEFINÍVEL

A chegar aos quarenta anos, não se apovore entre novas idades com coragem e uma boa carga de recursos. Não tenha ignorância, o que seria pior, mas procure criar e manter uma idade indefinível. É o momento de cuidar muito de si mesma, de se posicionar fisicamente, evitando excessos em todos os campos de atividade e principalmente, no comer, no beber, no fumar. Lembra-se que nos quarenta não nos recuperamos logo das doenças, dos desgostos e preocupações. O tempo, agora, passa depressa, e a estrada que está à nossa frente deve ser percorrida, queramos ou não. Mas depende de você diminuir a marcha para retardar o mais possível o encontro com a velhice. Não seja nervosa, não se irrite com facilidade; lembre-se de que, alcançada essa etapa, a mulher deve compensar o que lhe falta em juventude e frescor com fascínio, inteligência e elegância.

É a idade em que a pele começa a se tornar seca, desidratada, mesmo que tenha sido normal no início, e manifesta sua incapacidade de renovar-se; ajude-a com um tratamento de reeducação a fim de que ela possa respirar normalmente e as células renove-se possam renovar-se. Há muitos tratamentos e aparelhos modernos que reduzem as linhas faciais, devolvendo ao rosto firmeza e colorido. Na maioria dos casos, é suficiente um tratamento por ano (de dez ou quinze sessões). Se as rugas e as sulcos forem profundos, serão atenuados, se forem superficiais, desaparecerão.

Não negligencie os cuidados diários: pele muito manuseada acaba cansada, dando ao rosto um aspecto fadado e envelhecido. Cuide de sua pele pela manhã e à noite, mas durma com o rosto bem limpo; nunca durma e principalmente durma com a pele coberta de creme porque, como dissemos, é a idade em que os tecidos começam a relaxar-se e de pouco a se dilatar.

Cuide muito bem do pescoço: dá-lhe nutrição diária, por meio de um creme rico, aplicado em leve massagem, que, perfurando a pele, se estenda até o couro. Para movimentos para fortalecer os músculos dessa região. As convulsões relaxam a pele, tendo como efeito o mesmo. São muito eficazes, combinadas com ginástica com movimentos amplos, são muito eficazes, combinadas com ginástica com movimentos amplos, são muito eficazes, combinadas com ginástica com movimentos amplos.

O CRUZEIRO, 15. 10. 1960

continua na página 80

Fonte: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 95 – Coluna Elegância e Beleza, Revista O Cruzeiro, 15 out. 1960, p. 80.

Há uma nova cor...
— um rosa-alaranjado maravilhoso! —
para a **beleza** de seus lábios...

é FRENCH MELON

exclusiva do
inigualável
baton Instant Color

COTY

saída de 1960... C.F. 118,
ação subversiva C.F. 85.

OS CABELOS NÃO DEVEM SER LONGOS NEM MUITOS CURTOS

continuando da página 79

da cabeça para a frente, até o queixo tocar o peito, e para até sentir pressão sobre a nuca.

Se tem vida social muito ativa, reserve três dias da semana para dormir de novo a dez horas, assim evitará ozeiras, congestões e palpitações inchadas. Não leia na cama, diminua o tempo dedicado à leitura antes de dormir. Com os lábios, a tensão dos músculos faciais, mantendo uma expressão serena, mesmo que em seu lábio haja uma tremenda linha, regulará melhor que todos os cremes combater as rugas e os "lembres-se de que, se dormir sob tensão excessiva, seu rosto é abençoado marcado". A noite, aplique um creme especial para as pálpebras inferiores e nas cavidades externas dos olhos; e o creme que acostumamos conservar dentro o sono.

Atenção ao penteado: cabelos longos, soltos, desordenados ficam bem só nas juventudes. Mas, para evitar um extremo caia no outro, usando cabelos muito presos, em molitura lá que assim a pouca juventude dos tempos, os cabelos se curtos, que também envelhecem. Use cabelos de comprimento médio, nem muito longos nem muito curtos, que fiquem um pouco vaporosos para manter os cabelos.

É o momento de você usar meias, mesmo em pleno verão. Lembra-se que suas pernas podem ser perfuradas de linha, perderam o frescor da juventude. Use meias transparentes, coloridas, e suas pernas parecerão nuas.

É também o momento da ginástica: leve, rítmica, para liberar a circulação. Não esqueça! A essa idade se quer a representação, quando são perdidos, facilmente arrebatados. Se o peso além do normal, procure perder o excesso, mas lembre-se de não magra, procure alcançar o peso normal e seu rosto será iluminado. Realiza inteligentemente os "exercícios", mas evita excessos; prefira conservar a vida natural, que é formada músculos fortes e exercitados.

Um último conselho: não se fe nas antigas: fe-se apenas amiga lazarca e no mundo específico. Ela lhe dará uma crítica diária e sincera que lhe permitirá estacionar na idade indefinida.

O CRUZEIRO, 15. 10. 1960

Fonte: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

O ápice da “ditadura da beleza” aparecia em reportagens sobre medidas ideais (figura 96) para o corpo feminino, o que se tornou um ponto de crítica para muitos artistas. Tanto Pimentel, quanto Soares, mostram corpos femininos fora do padrão de beleza em mulheres sem formas definidas ou com os membros cortados.

Figura 96 - Artigo *Moda exige quadris perfeitos*; *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 07 jun. 1961. Página 4.

Moda exige quadris perfeitos

A medida dos quadris sempre foi uma das grandes preocupações da mulher elegante. Muitas necessitam, para usar as linhas modernas, de uma receita-milagre para reduzir o seu volume. Analisemos o problema.

A medida dos quadris não significa muito em si. Não significa mais, pelo menos, do que a medida do busto. Da mesma maneira que uma mulher de costas estreitas pode ter o busto normalmente desenvolvido, e uma mulher de ombros volumosos possuir um busto liso, com exatamente as mesmas medidas.

A proporção dos quadris deve ser considerada em relação ao conjunto da silhueta. Com as costas estreitas e os quadris volumosos, podem parecer muito fortes. Neste caso, não é necessário tentar reduzir o volume dos quadris, mas, sim, desenvolver os músculos dos ombros e os dorsais.

Por outro lado, estar-se-á o desenvolvimento da região que nos preocupa, praticando a natação ou o remo, que acentuaria a forma triangular do tronco.

A medida dos quadris, ainda que não queiramos dizer grande coisa, as medidas serão consideradas normais se a medida dos quadris for igual à metade da altura, mais 6 centímetros. Assim, se você tem 1,62 de altura, deverá ter de quadris 81 mais 6, ou sejam, 87 centímetros.

Como reduzir o volume dos quadris. Será fácil?

Não, honestamente. Os quadris são as partes do corpo mais difíceis de modificar, quer para mais quer para menos.

Concluído, praticando conscientemente uma ginástica local, seguida de massagens, conseguir-se-á, pelo menos, perder alguns centímetros.

Vestindo uma calça justa de plástico, efetuar-se-ão, por exemplo, os exercícios das bailarinas ou das esgrimistas, cuja linha de quadris é sempre tão graciosa.

Vejamos aqui alguns outros exercícios que servirão para ajudá-la a contornar, em parte, este problema:

— Apolar a mão esquerda em uma barra ou suporte e alisar a perna direita para frente e para trás, muito rapidamente, com os músculos do pé estendido. Dez minutos depois repetir a operação com a outra perna.

— Ainda na mesma posição inicial, lança-se a perna para o lado e traz-se, de novo, para junto do outro pé, arrastando-o e colocando-o à frente do outro.

— Com as mãos nos quadris, faz-se uma flexão para a frente, profundamente, sobre um joelho dobrado. Repete-se a operação, mudando de perna após dez minutos.

— O mesmo movimento que o precedente mas sobre o lado, com o braço esquerdo elevado acima da cabeça e o direito alongado. Repetir a operação com o outro braço direita depois a esquerda sobre os calcanhares, muitas vezes seguidas.

— De joelhos, sentar a

João Dória criou este modelo. O estampado acentua as linhas da silhueta.

Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=medidas%20ideais&pasta=ano%20196

Entre as escritoras brasileiras mais prolíficas no contexto feminista da década de 1970, destacamos Rosie Marie Muraro e Heloneida Studart. Muraro publicou seu primeiro livro feminista, a **Liberação Sexual da Mulher** (1970), que tratava de “uma vivência prazerosa da sexualidade” (PINHEIRO, 2015) sob influência das correntes feministas norte-americanas, principalmente de Betty Friedan e das ideias de Hebert Marcuse (1955). Muraro, em plena ditadura militar, organizou a vinda de Friedan para o Brasil, em 1971,

para o lançamento da versão em português de **A Mística Feminina** (1963), o que provocou reação negativa por parte da ala conservadora da Igreja Católica e da própria mídia (BARROS, 2017).

Studart, jornalista e escritora, foi outra figura importante no feminismo brasileiro e publicou o livro **Mulher objeto de cama e mesa** (1974). Em um formato de panfleto doutrinário, o livro foi distribuído entre as jovens brasileiras e criticava a desvalorização do papel da mulher como mãe e esposa na formação da sociedade moderna. Studart ressaltou a importância da pílula, pois o medicamento permitiu que as mulheres se livrassem de suas funções meramente reprodutivas. Segundo a autora, o movimento feminista tem funções libertárias e “a mulher, à beira do século XXI, tem a sua capacidade de começar a fazer a civilização. Em caso contrário, corre o risco de acabar no museu como espécie obsoleta” (STUDART, 1974, p. 53).

Havia em Studart um tom agressivo e preconceituoso em relação à mulher que não estava inserida no mercado de trabalho, pois ela se referia ao meio doméstico como estúpido, infantil e embrutecedor da mente feminina:

(...) o meio doméstico é culturalmente muito pobre, não solicitando o emprego da mente. A inteligência que não é desafiada e não responde ao desafio vai ficando embrutecida e limitada. Sem conseguir alcançar o desenvolvimento que é originário das relações de produção e das trocas sociais, o QI feminino acaba sofrendo a mesma diminuição que se verifica no QI das crianças miseráveis [...] (STUDART, 1974, p. 40).

Não haveria superação da condição de ser inferiorizada sem a inserção da mulher no mercado de trabalho ou nos estudos acadêmicos: “no mundo do crochê, panos de prato, das fraldas por lavar, sem cursos, sem bibliotecas, sem seminários, sem congressos, sem qualquer capacidade decisória, como poderiam deixar de ser um pouco débeis mentais?” (STUDART, 1974, p. 40).

Studart e Carmen da Silva se dirigem às suas leitoras de forma bastante pejorativa, porque a salvação para essas mulheres das décadas de 1960 e 1970 era se unir ao homem no mercado de trabalho, visto que as tarefas domésticas não produziam o conhecimento que a mulher precisaria para sobreviver no futuro e no mundo exterior a sua casa. As escritoras feministas, ao se alinharem com as ideias de Betty Friedan, o fazem porque a crítica da autora norte-americana pode ser aplicada de forma mais direta à realidade brasileira, devido

à sua linguagem mais direta. Simone de Beauvoir⁸⁹ (1949), por outro lado, era considerada, no Brasil, uma leitura elitista e de jargão rebuscado. No entanto, falham em notar que Beauvoir construiu um pensamento filosófico que dialogava com questões psicológicas e fisiológicas da questão de gênero, e não apenas com as de cunho financeiro, como propunham Studart e Da Silva.

Ao partir para o mercado de trabalho, a mulher saíria da condição de ser domesticada e teria condições de atingir sua emancipação intelectual, quebrando o isolamento em relação ao mundo externo. O discurso panfletário feminista encorajava as donas de casa a se rebelarem contra a condição de subordinação financeira ao homem, mas não ofereciam ferramentas ou ideias para apoiar essa emancipação.

Pimentel captura esse debate sobre a questão de independência financeira da mulher moderna (figura 97), ao passo que sua maior preocupação gira em torno de manter-se bem arrumada para o olhar do marido. Essa discussão ecoa na crítica de Teresinha Soares, porquanto o fato de a mulher ter de suportar as infidelidades do marido, como ela mostra nas obras *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano* (figura 141) e *Jogo do Desencontro* (figuras 142 e 143), que iremos discutir adiante, porque não tinha trabalho e, logo, não tinha a independência para buscar uma nova vida fora do matrimônio.

Figura 97 – *Sem título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1969.

Vinílica sobre tela, 130cm x 97cm.

Coleção Particular, proprietário solicitou anonimato.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, da exposição *Envolvimentos Wanda Pimentel*, MASP (2017).

⁸⁹ No Brasil, o livro *O Segundo Sexo* (1949) se popularizou a partir da primeira tradução para o português.

2.3.1. A arte feminina brasileira

As mulheres souberam absorver certa influência da crítica ao padrão de comportamento (casar e cuidar dos afazeres domésticos) e à falta de acesso ao mercado de trabalho, vindos da segunda onda feminista que se radicalizava nos Estados Unidos. A crítica da vida feminina foi capturada nas poéticas das artistas brasileiras e destacamos, aqui, vários temas doas quais trataremos a seguir em maior detalhe: a beleza ideal feminina – representada no corpo perfeito e fetichizado pelo *marketing* de *mass* mídia; o isolamento da mulher na vida doméstica; a realização feminina de ser mãe e a possibilidade do amor no casamento, que eram visões contrárias ao feminismo radical das norte-americanas; o interesse pela biologia do corpo feminino; e o prazer sexual feminino.

As artistas passam a criticar os modelos de beleza impostos à mulher pelos meios de comunicação de massa – televisão, revistas, filmes de Hollywood e *outdoors* – que iam ao encontro do modelo de mulher que a ditadura militar esperava dentro de um comportamento padronizado que buscava moldar as subjetividades femininas. O universo feminino mostrado na série *Envolvimento*, por Pimentel, aponta para os objetos e artigos eletrônicos que tocam os meios de comunicação, como discutimos no capítulo 1 e, em outra instância, trata dos “artigos que ajudam a melhorar e/ou ressaltar a figura feminina ‘para o olhar de um outro’ (badulaques, cosméticos, moda e acessórios)” (ALONSO, 2017, p. 34).

Pimentel capturou com precisão a mulher moderna que parece responder positivamente à sociedade de consumo emergente no Brasil no final dos anos 1960. A mulher que sucumbe ao consumo quando prova sapatos (figura 98) no interior de uma loja de calçados com um espelho de chão típico nesse tipo de comércio. Está presente, ainda, variada linha de sapatos dentro de caixas ou expostos na prateleira ao lado. O outro quadro (figura 99) mostra o interior de um amplo guarda-roupa na moda, de forma que “Wanda Pimentel amplia sua crítica e, redundantemente, [e] mostra a mulher [...] submetida à indústria de cosméticos, da beleza mercantilizada, a mulher-mercadoria” (MORAIS, 1969, p. 3).

Figura 98 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1968,
Vinílica sobre tela, 116cm x 89cm.
Coleção Particular, proprietário solicitou
anonimato.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, da exposição
Envolvimentos Wanda Pimentel, MASP (2017).

Figura 99 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1968,
Vinílica sobre tela, 81cm x 64cm.
Coleção Roger Wright, comodato na Pinacoteca
do Estado de São Paulo.

Fonte: Catálogo da exposição
Envolvimentos Wanda Pimentel, MASP (2017).

Leticia Parente⁹⁰ critica a questão da beleza da mulher aos olhos dos outros, no caso do homem, a “quem a mulher deve procurar agradar” visualmente, seguindo os padrões comportamentais da época. Parente, no vídeo *Preparação I* (1975) – figura 100, se coloca em frente ao espelho e começa a se maquiar, mas a maquiagem é feita sobre esparadrapos que cobrem a boca e os olhos, nos quais a artista desenha uma nova boca e novos olhos, em substituição aos originais. O batom usado por Parente para desenhlar uma nova boca promete lhe trazer uma beleza melhorada, que não é a original da artista, o que remete a uma busca incessante da mulher por melhorar sua aparência. O vídeo sem edições mostra uma cena de pouco requinte, que trabalha com a verdade de modo direto, contrastando com o objetivo de Parente em criar uma mulher bonita e perfeita.

⁹⁰ Parente foi artista pioneira no vídeo arte e reunia o grupo de artistas cariocas em seu estúdio, onde realizaram as primeiras experiências com o vídeo no Brasil.

Figura 100 – *Still* do vídeo *Preparação I*, Leticia Parente, 1975.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>

Sonia Andrade⁹¹ também criticou a beleza que a televisão mostra no vídeo *Videotape* (1977) – figura 101 – em que a artista faz a higiene de seus dentes para no final dar um sorriso perfeito de comercial de pasta de dente para a câmera. A cena se passa dentro de um aparelho de televisão, o qual, por sua vez, é filmado, como um filme dentro do filme, e a artista apresenta uma dupla crítica às promessas de felicidade do *marketing*, nem que seja em um sorriso falso, e o crescimento da influência da televisão na vida do brasileiro.

Figura 101 – *Still* do vídeo *Videotape*, Sonia Andrade, 1977.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>

Voltando ao texto de Carmen da Silva, discutido anteriormente, outro aspecto levantado foi a relação entre a “rainha” e o ato de se distrair além das tarefas domésticas. Carmen mencionou que a “rainha” ora se distraia compulsivamente no jantar, no jogo ou

⁹¹ Andrade foi aluna de Parente durante as reuniões dos artistas no estúdio de Parente no Rio de Janeiro.

nos chás com as amigas, como mais uma entre as múltiplas tarefas a serem cumpridas na sua vasta lista de deveres; ora renunciava a sua diversão e alegava todos os tipos de problemas para ficar em casa e, como registrou Carmen, “assim vai se fechando cada vez mais entre quatro paredes”. Essa discussão trata com agudez da restrição espacial dentro do lar e reflete a posição da mulher na sociedade brasileira daquela época.

Wanda Pimentel trouxe a questão da restrição espacial, ou isolamento, com maior intensidade na obra *Sem Título*, na figura 102. A mulher está sentada e calmamente observa a porta se abrir ligeiramente, revelando o mundo exterior. Ela tem a opção de sair, mas permanece do lado de dentro, e o observador captura esse momento no formato voyeurístico próprio de Pimentel. Na figura 103, a mulher permanece dentro de sua casa, mas a sensação de clausura é mais aparente, pelo fato das venezianas ao fundo estarem cerradas. Logo, resta a ela a opção de se comunicar com o mundo através do telefone. Essa mulher talvez esteja falando com outras mulheres na mesma situação de isolamento ou esteja falando com o marido, que passa a maior parte do dia no trabalho. Pimentel mostra as persianas fechadas, o que pode representar a clausura mental da mulher, que Carmen da Silva tão veementemente combatia em seus artigos e livros nas décadas de 1960 e 1970.

Figura 102 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1968.
Vinílica sobre tela, 116cm x 89cm.
Coleção Lili e João Avelar, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, da exposição.
Envolvimentos Wanda Pimentel, MASP (2017).

Figura 103 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1968.
Óleo sobre tela, 116cm x 89cm.
Coleção Lili e João Avelar, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, da exposição.
Envolvimentos Wanda Pimentel, MASP (2017).

Carmen rebateu que a mulher “rainha” canaliza suas frustrações no excessivo amor e cuidado com os filhos, no amor ciumento ao marido e na suposta felicidade de reinar dentro do lar, ao invés de confrontar sua verdadeira insatisfação. Observamos essa sensação de clausura mental nas obras de Pimentel, pois a mulher parece ser emancipada apenas na forma em que vive, ao ter acesso aos bens de consumo da vida moderna, mas sua condição ainda é de estar presa mental e fisicamente ao lar. Segundo Cocchiarale (2010), as mulheres da série *Envolvimento*, de Wanda Pimentel, são desprovidas de identidade porque são os objetos que as cercam que lhes conferem identidade, em outras palavras, “reduzida e mensurada pelos objetos, a mulher torna-se deles um refém” (COCCHIARALE, 2010, *apud* LABRA, 2010, p. 13).

Pimentel representou a mulher presa às suas tarefas para manter casa em ordem, tal como passar roupa (figura 104) e costurar (figura 105).

Figura 104 – *Sem título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1968. Acrílica e tinta hidrocor sobre tela, 130cm x 98cm. Coleção Art Institute of Chicago.

Fonte:
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/234433?search_no=1&index=7

Figura 105 – *Sem título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1969. Acrílica e tinta hidrocor sobre tela, 116cm x 89cm. Coleção Wanda Pimentel.

Fonte: <http://theartnewspaper.com/reports/it-s-pop-art-but-not-as-we-know-it/>

Enquanto que, para muitas autoras feministas, o destino de se casar e ser mãe era visto com um ponto negativo na emancipação financeira e social da mulher, muitas artistas, como Teresinha Soares, Anna Maria Maiolino e Maria do Carmo Secco, celebraram com júbilo a maternidade e a possibilidade de amor no casamento. As artistas não desejavam a total abolição do papel de ser mãe, mas buscavam uma reconciliação entre a vida materna e a possibilidade de se dedicarem ao seu trabalho intelectual como artistas plásticas.

O prazer sexual, tão celebrado nas obras de Teresinha Soares, não a impediu de expressar o quanto se realizava na condição de ser mãe, e esse fato reflete sua vida pessoal, uma vez que a artista teve cinco filhos. Soares, assim como outras artistas mulheres da América Latina, criticava o feminismo norte-americano e europeu pois, apesar de ter alguns objetivos de luta pelo direito feminino em comum com essas vertentes, via nelas “uma perspectiva burguesa e imperialista” (FAJARDO-HILL, 2017, p. 40). Soares foi na contramão do feminismo tradicional, porque enalteceu a sensualidade e a beleza do corpo feminino e “celebrava o poder de dar a vida que cabe à mulher” (FAJARDO-HILL, 2017, p. 40) como vemos na forma romântica como retratou a maternidade em *Também Filhos* (figura 106) e *Quinta Maternidade* (figura 107).

Figura 106 – *Também Filhos*, Teresinha Soares, 1968.

Gravura em metal sobre papel, 42cm x 31,5cm (cada).

Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Figura 107 – *Quinta Maternidade*, Teresinha Soares, 1968.

Gravura em metal sobre papel, 47,5cm x 62,5cm (cada).

Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Soares celebrava o amor em suas obras e, mais uma vez, a vida da artista era refletida na sua arte, visto que ela foi casada com Britaldo Soares por mais de cinquenta anos. Em *Ele tocou as cordas do meu coração* (1967) – figura 108 –, o romance aparece de forma explícita e o espectador é convidado a mover um mecanismo que toca um sino dentro do violão que é a silhueta de um corpo, como em um ato de despertar para o amor.

Figura 108 – *Ele Tocou as Cordas do Meu Coração*, Teresinha Soares, 1967.
Madeira recortada, tinta acrílica, sino, luzes, 42cm x 31,5cm (cada).
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish na exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*, MASP (2017).

A obra *Ele Tocou as Cordas do Meu Coração* (figura 108) foi mostrada na primeira mostra individual de Soares na Galeria Guignard, na capital mineira, em 1967, intitulada *Caixas e Óleos*. A artista investiu nas relações públicas ao atrair para a abertura críticos de peso na época (MOURA, 2017), como Jayme Mauricio, que viajou do Rio de Janeiro para prestigiar o trabalho de Soares e lhe rendeu uma crítica no jornal carioca **Correio da Manhã**. Harry Laus, do **Jornal do Brasil**, comentou na época “a obra de Teresinha Soares surpreendeu a multidão presente à inauguração pela audácia da temática, quase sempre

erótica, sacudindo as velhas tradições mineiras com um trabalho sério, arrojado e atual” (LAUS, s.d., *apud* BECHELANY, 2017, p. 71).

Frederico Moraes escreveu o texto para a exposição *Caixas e Óleos* e esse evento marcou a aproximação profissional do crítico com Soares⁹², que viria a se tornar o principal promotor de sua obra (MOURA, 2017). O crítico mineiro não poupou elogios ao trabalho de Soares: “Produz como se estivesse possuída pelo demônio, é algo fisiológico, inadiável, intransferível, como a necessidade de, repentinamente, chorar, gritar, dar socos ou dizer um palavrão” (MORAIS, 1967, *apud* MOURA, 2017, p. 24). Moraes comentou sobre o trabalho de Soares:

(...) massacrado pelo excesso de informações, o homem (espectador) de hoje é desatento, não vê, não ouve, não tem tempo. Para comunicar intensamente a este homem desatento e ocupado, o artista precisa, por conseguinte, dizer as coisas claramente, sem sutilezas, ter a coragem de dizer o óbvio e, se preciso for, dar-lhe socos na cara, pegá-lo pelo pescoço, derrubá-lo no chão (MORAIS, 1967, *apud* MOURA, 2017, p. 24).

Caixas e Óleos marcam a conexão de Soares ao que a vanguarda brasileira trouxe para a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967 no MAM-RJ, como a *Caixa de Formigas* (figura 66) de Lygia Pape. Na Galeria Guignard, Soares expôs pela primeira vez *A Caixa de Fazer Amor* (figuras 110 e 111), cuja representação do corpo humano toma formas e cores que dialogam diretamente com *Caixas de Morar* (figura 111) do artista Rubens Gerchman.

⁹² Soares havia sido aluna de Frederico Moraes em 1966, na Faculdade de Arte da UFMG.

Figura 109 – *Caixa de Fazer Amor*,
Teresinha Soares, 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico,
60cm x 55cm x 37cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
retrospectiva no MASP (2017).

Figura 110 – *Caixa de Fazer Amor*,
Teresinha Soares, 1967
(detalhe das duas garrafas de vaselina)
Madeira, tinta plástica, metal, plástico,
60cm x 55cm x 37cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
retrospectiva no MASP (2017).

Figura 111 – *Caixas de Morar*, Rubens Gerchman, 1966.
Tinta acrílica sobre madeira, 1,22cm x 1,42cm.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017.

Em *Caixa de Fazer Amor* (figuras 109 e 110), as figuras de perfil na parte de cima não apresentam gênero definido e se olham como se estivessem prestes a se beijar e, no interior, há um coração de tecido que parece precariamente ligado às figuras apenas pelos fios elétricos. Nas laterais, dois vidros com vaselina (figura 110) indicam um produto para facilitar a relação sexual. O espectador pode utilizar a manivela que está na obra, mas ela não serve para nada além de produzir alguns ruídos de engrenagem. A obra se diferencia das caixas de outras artistas, porque trata de forma direta da relação sexual, e ganhou notoriedade ao ser exposta em duas ocasiões em 1967: na IX Bienal de São Paulo, a “bienal da pop”, que trouxe uma delegação de artistas da *Pop Art* norte-americana (RIBEIRO, 2017), como discutimos no Capítulo 1 desta dissertação; e no 1º. Concurso Box-Form da Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

Caixa de Fazer Amor foi a primeira caixa temática que deu origem a outras duas obras que foram expostas na IX Bienal de São Paulo, em 1967: *Ele Tocou as Cordas do Meu Coração* (figura 108) e *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano* (figura 141), que Marília Andrés Ribeiro (2017, p. 62) definiu como “*assemblages* neofigurativas, construídas de maneira policromada e objetos industriais, tem como eixo a explosão do erotismo feminino e a construção de uma paisagem amorosa que apresenta o encontro do homem e da mulher”.

Outras artistas brasileiras que se casaram e constituíram família, ao passo que tentavam manter suas práticas artísticas em uma dupla jornada (mãe e artista), retrataram a vida feminina por um prisma romântico, assim como Soares. Por exemplo, Anna Maria Maiolino (2014) comentou que o indivíduo não é somente um projeto da arte, mas tem muitos desejos e projetos e, com essa atitude, ela própria foi se constituindo como indivíduo e mulher. Maiolino confidenciou que desejou “ter casa, filhos... ser dona de casa” (MAIOLINO, 2014, p. 11); e ao retratar seus desejos como mulher, em *Ecce Homo* (1966) – figura 74, e mãe de família, celebrada na gravura *O Bebê* (1967) – figura 113, sentiu-se hostilizada pela crítica de arte: “para alguns críticos naquele período foi considerada como prosaico, banal e óbvio. Era um tema socialmente excluído ... e ainda é” (MAIOLINO, 2014, p. 11). Apesar desses exemplos, Fajardo-Hill (2017) reitera que foram poucas as mulheres artistas que abordaram o tema da maternidade no período em questão.

Figura 112 – *Kehm*, Anna Maria Maiolino, 1967.
Acrílico sobre madeira, 180cm x 158cm x 19cm.
© Anna Maria Maiolino.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/anna-maria-maiolino-kehm>

Figura 113 – *O Bebê*, Anna Maria Maiolino, 1967.
Xilogravura.

Fonte: <https://annamariamaiolino.com/pt/index.html>

Em uma sociedade conservadora como a brasileira, a ideia de sexo estava ligada aos valores de casamento e da constituição de uma família, sendo que a mulher se encontrava restrita a essa delimitação social moralista, porque o sexo lhe era permitido apenas se fosse dentro do matrimônio. Maria do Carmo Secco retrata essa promessa de felicidade do casamento e da maternidade de forma crítica ao apresentar a mulher sorrindo em todas as suas obras que tratam destes temas (figuras 114 e 115). As obras de Secco podem ser entendidas em chave positiva, como as de Soares e Maiolino; no entanto, o casamento e a maternidade podem ser vistos como um ideal esperado da mulher por sua família e pela sociedade.

Figura 114 – *Retratos de um Álbum de Casamento*, Maria do Carmo Secco, 1968.
Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex, 31cm x 240cm.

Fonte: Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 115 – *Cenas de um Casamento*, Maria do Carmo Secco, 1967.
Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex, 31cm x 240cm.

Fonte: Catálogo da exposição *The World Goes Pop*, realizada no Tate Modern, 2015, p. 70.

Soares, assim como outras artistas, também se interessou pela temática das entranhas e das vísceras, que foi bastante trabalhada pelos artistas na mostra *Opinião 65*, com grande influência da *nouvelle figuration* francesa, de que tratamos no capítulo 1. Por isso, as artistas mulheres se apropriaram dessa poética para dissecar o corpo feminino que, ora aparece com as entranhas expostas, ora recortado em pedaços, com maior frequência nas obras ao final da década de 1960.

O interesse por detalhes anatômicos nesse período, entre artistas brasileiras, coincide com vários progressos na saúde e no acesso à informação sobre anatomia. Primeiramente, surgem os primeiros transplantes e o corpo humano não se limita mais ao pleno sistema biológico, podendo sofrer alterações, assim como uma engrenagem mecânica (JAREMTCHUK, 2007). Em 1964, o primeiro transplante do coração do mundo foi feito na Cidade do Cabo, na África do Sul, e, em 1968, o cardiologista Euryclides Zerbini fez o primeiro transplante de coração no Brasil. Em segundo lugar, a popularização de publicações como *Medicina e Saúde*, vendidas em bancas de jornal, tornaram acessíveis ao público leigo conhecimentos sobre o interior do corpo humano. E, finalmente, teve início a comercialização da pílula anticoncepcional⁹³, que influenciou o comportamento sexual da mulher, que passou a ter controle da natalidade e, portanto, a liberou do peso do sexo para a procriação e para o sexo antes do casamento.

Anna Bella Geiger fez toda uma série chamada de “visceral” (JAREMTCHUK, 2007, p. 71) na década de 1960 e tratou do tema da maternidade na obra *Embrião* (1967) – figura 116. Geiger também reconheceu que as representações do corpo humano pelas artistas

⁹³ No Brasil, a pílula anticoncepcional passou a ser vendida em 1962, dois anos após ter sido aprovada pelo *Food and Drug Association* (FDA), nos Estados Unidos.

mulheres nas décadas de 1960 e 1970 têm “um certo conteúdo erótico na tendência orgânica. [...] O erótico correspond[ia] a uma relação. Na procura da vivência orgânica, não se deve buscar o aspecto plástico, estético e sim essa mesma relação íntima com o ser que cria” (JAREMTCHUK, 2017, p. 74).

Soares tratou dos órgãos internos pela fusão total dos órgãos masculinos e femininos na série *Um Homem e uma Mulher*, de 1967, reforçando o que Geiger comentou a respeito da tônica erótica e da vivência orgânica. Os corpos entrelaçados (figura 117) não nos permitem definir homem ou mulher na obra, apenas identificamos as trompas e o útero, um seio e uma mão que acaricia uma cabeça, mas todo o restante fica para a criatividade do espectador imaginar no encontro dos corpos.

Figura 116 – *Embrião*, Anna Bella Geiger, 1967.
Gravura em metal sobre papel, 74,5cm × 55,5cm.

Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/anna+bella+geiger>

Figura 117 – *Um homem e uma mulher*,
Teresinha Soares, 1967.
Serigrafia sobre papel, 66cm × 48cm.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

O corpo feminino é registrado de forma romântica pelas artistas latino americanas frente às artistas europeias e norte-americanas (FAJARDO-HILL, 2017). Por exemplo, a artista argentina Delia Cencela toma a paixão e o amor na forma de um coração em tamanho anormal e o desencontro amoroso, que é um risco nos relacionamentos, é mostrado quando ela despedaça partes do órgão, como vemos em *Corazón destrozado* (figura 118). A estética de Cencela se aproxima das serigrafias de Soares, que mostram corpo feminino com

silhuetas acentuadas com grandes corações vermelhos que refletem a vida e o amor, como em *Orquestrando o Amor* (figura 119) e a *Partilha dos Bens* (figura 120).

Figura 118 – *Corazón destrozado*, Delia Cancela, 1964.
Óleo sobre tela, fita de tecido e madeira, 150cm x 100cm.
Coleção Mauro Herlitzka, Buenos Aires, Argentina.

Fonte: <http://www.20minutos.es/fotos/cultura/el-arte-pop-politico-y-radical-no-anglosajon-11615/2/>

Figura 119 – *Orquestrando o Amor*,
Teresinha Soares, 1968.
Serigrafia sobre papel, 48cm x 33cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Figura 120 – *Partilha dos Bens*, Teresinha
Soares, 1968.
Serigrafia sobre papel, 48cm x 33cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Teresinha Soares captou os avanços da medicina em *Inseminação Artificial* e *Meu Filho em Azul* – figuras 121 e 122 –, em que vemos a cabeça de um homem como uma tampa para um vidro (tubo de ensaio, provavelmente) e, dentro do vidro, há o órgão sexual masculino acoplado a um tubo que se liga a uma engrenagem que inferimos ser o corpo feminino.

Figura 121 – *Inseminação Artificial*
(da série *Desenhos Espaciais*), Teresinha Soares,
1968.

Tinta sobre papel, 79cm × 59cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Figura 122 – *Meu Filho no Azul*
(da série *Desenhos Espaciais*), Teresinha Soares,
1968.

Tinta sobre papel, 79cm × 59cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Em *Acoplamento Bem-Sucedido I e II* (figuras 123 e 124), da série *Desenhos Espaciais* (1968), Soares mostra seu interesse pelos avanços da ciência e pelo corpo como uma máquina, que ela mostra nas engrenagens e tubos que saem de um desenho e, no outro, dando a impressão de corpo e máquina em simbiose. O nome da série *Desenhos Espaciais* também remete à corrida espacial, que foi um dos mais competitivos campos de batalha na Guerra Fria entre Estados Unidos e a antiga União Soviética, da mesma forma que o corpo da mulher foi campo de batalha na liberação sexual com o advento da pílula anticoncepcional (FRIGERI, 2015). A viagem ao espaço era um tema de fantasia nas mentes

da década de 1960, especialmente daquelas que viviam sob a cortina de ferro (FRIGERI, 2015), enquanto, no Brasil, de forma um pouco distinta, o totalitarismo era conhecido via ditadura militar.

Figura 123 – *Acoplamento Bem-Sucedido I* (da série *Desenhos Espaciais*), Teresinha Soares, 1968.

Tinta sobre papel, 79cm × 59cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Figura 124 – *Acoplamento Bem-Sucedido II* (da série *Desenhos espaciais*), Teresinha Soares, 1968.

Tinta sobre papel, 79cm × 59cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Rodrigo Moura (2017), curador do MASP, chama a atenção para uma possível influência da obra de Ismael Nery no trabalho de Soares. No artigo **O humanismo de Ismael Nery** (BENTO, 1966), publicado na *Revista GAM*, de dezembro de 1966, notamos a retomada pelo interesse ao trabalho de Nery, a partir de meados da década de 1960, em virtude de dois eventos: uma retrospectiva de Nery na Petite Galerie, em novembro e dezembro de 1966, e a inclusão das obras do artista na sala do “Surrealismo e Arte Fantástica” na VIII Bienal de São Paulo (BENTO, 1966). Esse texto sobre Nery foi importante, porque pudemos identificar as características do artista⁹⁴ e, com isso, foi

⁹⁴ O texto apresenta uma crítica da obra de Ismael Nery, ressaltando seu interesse pela relação de dois ou três indivíduos no quadro que remetem principalmente a relações potenciais de Adão e Eva e, de uma forma moderna, o pintor aborda assuntos eróticos e sexuais. Existe a fusão dos dois seres humanos e, em sua fase

possível associarmos, de forma direta, as características surrealistas do pintor nas obras de Soares. Nery dissecou e desarticulou o corpo humano, fundiu os corpos de homens e mulheres, fez alusões eróticas e ressaltou vísceras e veias dos corpos femininos como se fossem canos que saem de “monstros mecânicos da era da cibernética” (BENTO, 1966, p. 9).

2.3.2. Faça amor e não faça guerra

Os artistas ao final da década de 1960 abraçavam os ideais da contracultura acerca de práticas de liberdade sexual, de experimentações com drogas e do *rock & roll*. Ao lado de toda essa pulsão liberal ou libidinal, o regime militar pregava os bons costumes e a mulher como a cabeça principal do núcleo familiar.

Soares sempre teve o tema erótico e sensual em uma linguagem direta, mas Pimentel preferiu tratar do tema de forma sutil e velada. O corpo da mulher é desenhado de forma mais explícita nas obras de Pimentel, o que nos induz a pensar no tema da emancipação sexual da mulher. Mas Pimentel hesita em confirmar o tema da liberação da mulher, em entrevista a Adriano Pedrosa (2017, p. 67): “eu sempre achei que a coisa tinha que ser mostrada de uma maneira sensível e ao mesmo tempo discreta [...] acho que hoje em dia é diferente. As mulheres se colocam muito mais, tem muito mais coragem”.

Pimentel induz a pensar na mulher como um ser com pulsões e paixões sensuais que se distancia daquele ser que se encarrega ao cuidar do lar, do marido e dos filhos. A artista é sutil ao indicar o erotismo quando exorta o espectador de suas obras a assumir o papel de um *voyer* ao olhar pelo buraco da fechadura (figura 125) (LAGNADO, 2017).

surrealista, ele partiu para dissecar e desarticular o corpo humano. Antônio Bento (1966, p. 9) ressaltou que “em alguns desenhos dessa época, Ismael transformou as vísceras ou as artérias e veias das mulheres em canos, que saíam em largas aberturas feitas nos flancos das figuras [...] como se fossem monstros mecânicos da era da cibernética”.

Figura 125 – *Sem título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1982.
Acrílica sobre tela, 54cm x 65cm.
Coleção Particular.

Fonte: Catálogo da exposição *Envolvimentos Wanda Pimentel*, MASP (2017).

No entanto, Pimentel, em uma única obra da série *Envolvimento*, aborda de forma explícita a liberação sexual feminina ao pintar uma mulher desnuda (figura 127), ou melhor, suas pernas que nos levam a pensar na nudez. O cenário remete ao banco de trás de um carro, fazendo alusão ao sexo casual, que foi retratado com ímpeto por Rubens Gerchman⁹⁵ na série *No Banco de Trás* (década de 1970) – figura 126.

A mulher no automóvel (figura 127) foge da cena doméstica típica da série *Envolvimento* que discutimos anteriormente. O veículo estacionado, uma vez que o velocímetro está no zero e as chaves não estão na ignição, juntamente com as pernas desnudas sobre o banco da frente mostram que ela está deitada no banco de trás. A presença de dois cigarros acesos no painel frontal do carro indica que a mulher está acompanhada e a imagem do cigarro após o encontro sexual é símbolo típico em vários filmes hollywoodianos.

As cores vermelha e amarela são as mesmas que predominam na obra *Caixa de Fazer Amor* (figuras 109 e 110) de Soares, sendo que o vermelho que é a cor externa do

⁹⁵ Rubens Gerchman abordou a relação sexual dentro do automóvel na série *No Banco de Trás* ao longo da década de 1970, e posterior à obra de Pimentel. Gerchman “pretendia libertar-se dos nós da hipocrisia de costumes que a partir do golpe militar de 1964 passou a ser regra de comportamento oficial, principalmente através dos meios de comunicação, porta-vozes da ideologia estatal” (MURA, 2013, p. 188).

carro, assim como a do painel, simbolizando o amor. Isso indica o carro como o local para encontros amorosos. O vermelho também pode indicar perigo, porque no carro os amantes podem ser surpreendidos a qualquer momento, o que alude a encontros clandestinos ou proibidos.

Figura 126 – Série *Banco de Trás*,
Rubens Gerchman, década de 1970.
Litografia, 107cm x 78,5cm.

Fonte: <http://www.evandrocarneiroleiloes.com/145675?artistId=88123>

Figura 127 – *Sem título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1968.
Óleo sobre tela, 116cm x 89cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ
Fotografia: Patricia Branco Cornish, da exposição
Envolvimentos Wanda Pimentel, MASP (2017).

A obra da mulher no carro de Pimentel (figura 127) também dialoga diretamente com os trabalhos de Evelyne Axell, artista belga que se destacou nas décadas de 1960 e 1970 por uma arte erótica e feminista. Veremos, adiante, dois exemplos, intitulados *Changement de Vitesse* (1965) – figura 128 – e *Erotomobile* (1966) – figura 129. Ambas podem ser aproximadas, na medida em que são artistas produtoras de crítica dos produtos de consumo, mas que, ao mesmo tempo, lutam para não sucumbir ao prazer do consumo (no caso, desfrutar o carro). Teresinha Soares tratou do prazer da mulher ao conduzir um automóvel na obra *Mulher no Volante* (figura 30).

Figura 128 – *Changement de Vitesse*,
Evelyne Axell, 1965.
Óleo sobre tela, 102cm x 102cm.

Fonte: <http://broadway1602.com/artist/evelyne-axell/>

Figura 129 – *Erotomobile*,
Evelyne Axell, 1966.
Óleo sobre tela, com pneu pintado 150cm x 150cm.

Fonte: http://www.mayorgallery.com/exhibitions/131/works/image_standalone545/

Axell adotou propositadamente uma linguagem sexista quanto ao corpo feminino na relação com o carro, para transmitir a mensagem de que a mulher pode ter suas fantasias na cultura visual ocidental. Dessa forma, Axell pôde transgredir os estereótipos e o corpo feminino fetichizado típicos da *Pop Art* e do *mass media*, passando a enfatizar experiências homossexuais e autoeróticas das mulheres em *Erotomobile* (figura 129) e “efetivamente expôs e explodiu a lógica do olhar masculino (*male gaze*)” (MINIKOUADI, 2015, p. 89). Pimentel atingiu o mesmo efeito crítico na obra do automóvel, não de forma tão explícita quanto a de Axell. Soares tratou do homoerotismo na *performance Corpo a Corpo in corpus meus* (1970) da qual tratamos anteriormente.

O Brasil passava pela modernização e o crescimento do consumo: a população era inundada pelas campanhas publicitárias de novos produtos, que tornavam quase impossível não sucumbir aos desejos de compra. A industrialização da economia brasileira ganhava força com a implantação da indústria automobilista em território nacional, e o carro passou a ser um sonho de consumo entre a população. De um lado, a imagem da mulher se tornou um fetiche pelas mãos do *marketing* para atrair o consumidor masculino, como nas propagandas para automóveis (figuras 130 e 131) e, dessa forma, a mulher como indivíduo era oprimida. Por outro lado, as consumidoras queriam se identificar com a imagem da mulher bonita e sofisticada que era apresentada em revistas e na televisão. Portanto, a mulher

das décadas de 1960 e 1970 sofria e sentia prazer nessa simbiose com a cultura de massa (MINIOUDAKI, 2015).

Figura 130 – Propaganda do Simca Chambord mostra a segunda feira do automóvel, na revista *O Cruzeiro*, 16 dez. 1961.

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=simca%20chambord>

Figura 131 – Propaganda do Volkswagen mostra a segunda feira do automóvel, na revista *O Cruzeiro* 16 dez. 1961.

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=134082&Pesq=simca%20chambord>

Em oposição a simbiose com a máquina em um sentido de prazer pelo consumo, Soares vai explorar o prazer feminino com a natureza. A artista foi leitora de Herbert Marcuse, mais especificamente da obra *Eros e a Civilização* (1955), em que encontramos ecos da ideia de satisfação e plenitude na relação entre o homem e a natureza, não no sentido de dominação daquele sobre a natureza, mas através da liberação de forças libidinais intrínsecas entre ambos.

Esta opção indicou que Soares sairia da crítica a respeito do comportamento conservador da sociedade mineira, como fez em *Acontecimentos* que vamos discutir adiante, para partir para a exaltação do corpo e liberação sexual da mulher, como vemos na poética da obra *Mulher-Cobra* (figura 132). A cobra é a tentação que entrou no Edén e provocou o pecado capital, e Soares indica nesta obra que foi a mulher que incitou o homem a provar do pecado original por influência da serpente. Ao mesmo tempo, Soares trabalha a alegoria religiosa sob o catolicismo que critica a prática sexual de forma livre para a mulher.

Fajardo-Hill (2017) aponta para a forte conexão da obra *Mulher-Cobra* com *Eye Body: 36. Transformative Actions for Camera* (1963) da performer norte-americana Carole Schneemann (figura 133). *Eye Body* foi a primeira vez que Schneemann usou seu corpo, o

que causou polêmica entre os críticos de arte, e ela passou a ser taxada como narcisista e pornográfica dentro de seu próprio meio artístico, conforme afirma Kristine Stiles (1998, *apud* FAJARDO-HILL, 2017).

Figura 132 – *Mulher-Cobra*, Teresinha Soares, 1968
Tinta sobre papel, 46cm x 31,5cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*,
MASP (2017)

Figura 133 – *Still* da performance *Eye Body: 36. Transformative Actions for Camera*, Carolee Schneemann, 1963.
Impressão de gelatina sobre papel, 24,7cm x 27,3cm
Coleção da artista, Nova Iorque.

Fonte: Christie's (online)

A *Mulher-Águia* de Soares (figura 134) novamente entra em diálogo com a obra *Marine* de Evelyne Axell (figura 135), uma vez que Axell também ficou conhecida por exaltar o prazer do corpo feminino nas décadas de 1960 e 1970.

Figura 134 – *Mulher-Águia*, Teresinha Soares, 1968.

Tinta sobre papel, 46cm x 31,5cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patrícia Branco Cornish,
exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*,
MASP (2017).

Figura 135 – *Marine*, Evelyne Axell, 1971.
Óleo sobre tela, 131cm x 161cm.

Fonte: <http://www.natalieseroussi.com/en/artistes/oeuvres/3/evelyne-axell#oeuv-2>

Soares foi uma artista excêntrica para a classe média alta da qual fazia parte e fez críticas contundentes ao conservadorismo mineiro. Ela afirma que “todo artista, no fundo, não passa de um marginal [...] o artista é sempre marginalizado pela sociedade”⁹⁶. Nessa perspectiva, Soares se aproxima de Hélio Oiticica, que exaltava o indivíduo que fica à margem do sistema oficial. Mas para Soares, era sua própria escolha se tornar marginal em sua sociedade mineira.

Foram um tanto pejorativas as críticas sobre a personalidade de Soares, como a de Marisa Raja Bataglia (1971, p. 10) para *O Globo*, em que a jornalista escreveu sobre a obra *Corpo a Corpo in cor-pus meus*: “rapazes e moças de malha negra vão se esfregar a fim de ilustrar a obra” e ainda “tô achando que essa Teresinha é uma gozadora, e que a debilóide sou eu”.

⁹⁶ Trecho extraído do **Lux Jornal**, de 20 de outubro de 1968, na pasta de Teresinha Soares na Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, em 8 de maio de 2017.

Apesar dos comentários críticos a Soares no seu papel de artista, o campo da cultura brasileira passaria a ser ocupado cada vez mais por mulheres na década de 1970. Em 1977, Raquel de Queiroz, escritora brasileira conhecida pelas suas obras de dramaturgia e crônica social, tornou-se a primeira mulher a ter uma “cadeira” na Academia Brasileira de Letras, no entanto ela já havia recebido outros prestigiados tal como o Prêmio Jabuti de Literatura Infantil, em 1969. Queiroz foi uma figura importante para a literatura nacional porque em seu primeiro romance, *O Quinze*, ela inaugura “um novo processo da ficção brasileira”, em que ela aborda “os grandes problemas do homem, do mundo e da vida” ao retratar a vida na seca do Nordeste brasileiro (FILHO, 1977).

Lygia Fagundes Teles também se destacou na literatura brasileira, e recebeu o prestigiado Prêmio Jabuti, em 1963. Em 1967, Telles foi autora, junto com Paulo Emílio Sales Gomes, do roteiro *Capitu* baseado no livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. E por esse roteiro ela recebeu o Prêmio Candango por melhor roteiro cinematográfico (ACADÊMIA BRASILEIRA, [2002]). Em 1985, Teles entrou para a Academia Brasileira de Arte.

2.3.3. Entre o amor e o ódio: violência doméstica

Na exposição *Caixas e Óleos* (1967), Soares também expôs a série *Acontecimentos* (1966-1968), que marca o uso de meios de comunicação de massa na feitura da obra de arte. Soares destaca nesta série o uso da estética de quadrinhos e do jornal impresso⁹⁷, pois parte de notícias reais para construir as histórias de mulheres, sempre em tom crítico, em uma composição diagramática típica de notícias de jornais, como a obra *Deus Criou o Homem e...* (figura 136).

⁹⁷ O esposo de Teresinha Soares, Britaldo Soares, era jornalista e diretor dos Diários Associados em Minas Gerais. Por isso, nesse início de carreira, ela tenha sido tão marcada pelas notícias de jornal, assim como pela estética e pela diagramação típicos da série *Acontecimentos*. No entanto, ao final da década de 1960, outros meios de comunicação tomaram as massas e cresceram em importância, uma tendência que estava em linha com as influências da *Pop Art* norte-americana.

Figura 136 – *Deus criou o homem e...* (da série *Acontecências*, 1966-67), Teresinha Soares, 1967.
Óleo e colagem sobre tela, 67 x 52 cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Soares recortava as frases de jornais e as colava sobre a tela, depois pintava as figuras com feições pouco expressivas e enigmáticas, como se usassem máscaras. O erotismo surge de forma muito velada, aproximando-se da poética sutil de Wanda Pimentel. As imagens se fundem e se misturam “gerando uma espécie de narrativa teatral, cartunesca ou carnavalesca” (MOURA, 2017, p. 21) que mostram a influência dos quadrinhos típicos das obras da *Pop Art*.

Acontecências foi a primeira série com temas bastante marcantes que seguiu na produção de Teresinha Soares. Trata de assuntos relacionados à mulher, como descrito por Soares: aborda a “violência [da sociedade e do marido] contra a mulher, a prostituição e a liberação sexual (BECHELANY, 2017, p. 72), além da traição masculina no casamento. Os crimes passionais eram corriqueiros nos jornais mineiros e nacionais, como por exemplo o assassinato de Gislene das Chagas, em 1963, pelo seu marido diante de delegados e escrivães dentro da delegacia de polícia em Belo Horizonte (HISTÓRIA DA POLÍCIA, [1965]). O

mais famoso foi o assassinato da *socialite* mineira Ângela Diniz, conhecida como a “pantera de Minas”, pelo namorado Doca Street, em 1976. Nesse caso, Doca Street foi condenado a cerca de 15 anos de prisão (apenas cumpriu cerca de 3 anos), e no dia de sua condenação ele recebeu apoio da população “conservadora” por ter agido em legítima defesa da honra (BRUM, [2006]).

Soares (2017, p. 105) fala abertamente sobre como se sentia sobre a situação da mulher na sociedade nas décadas de 1960 e 1970:

Mulher que divorciava era puta. Mulher não podia sair sozinha, não podia entrar em um bar, não podia ter sede na rua, nem entrar e pedir um copo d’água. Mulher tinha que estar junto com o marido, em uma coleira. Depois, os absurdos do homem. Tratava as mulheres como bem queria. Tinha as amantes fora de casa, e a mulher não podia falar nada, tinha que aceitar. Não trabalhava, não tinha dinheiro, não tinha sustento. Tudo isso era um peso muito grande para a mulher e, depois os assassinatos, as coisas que acontecem até hoje. [...] O outro matou a Angela Diniz (1944-1976) [...] hoje ele está livre. [...] Não devemos concordar com isso. Eu sou contra a violência.

Soares comenta como a mulher das décadas de 1960 e 1970 era classificada em duas formas opostas: ou era santa ou perdida. Essa caracterização binária, entre o bem (santa) e o mal (perdida), é entendida por Stuart Hall (1997) com uma visão reducionista sobre o outro- no caso, a mulher. Hall desenvolveu sua teoria com base em diferença de raça, mas o sentido pode ser extrapolado para a diferença entre gêneros na época discutida. Se a mulher era santa e de natureza dócil, então ela se encaixava nos padrões comportamentais esperados pela sociedade. No entanto, se fugisse às regras e quebrasse os tabus da época, então a mulher era classificada como algo maléfico e negativo para a sociedade. A conduta da mulher estaria sempre dentro de uma tensão entre o positivo e o negativo.

Soares (2016, *apud* MOURA, 2017, p. 38) concluiu que a mulher foi descrita em dois binários opostos: por um lado “sublimada como mulher-santa-mãe ou massacrada” e, por outro lado, colocada como “mulher-objeto-comida do bicho-homem papão”. Soares (2016, *apud* MOURA, 2017, p. 39) é veemente ao afirmar que “não queremos ser santas, mas sim ter a possibilidade de errar e também poder acertar. Nasce uma nova Mulher. Descobrimos seu corpo, e seu sexo, ela almeja ser sujeito e não objeto”.

Cybèle Varela aborda a questão da mulher santificada e a *femme fatale*, em sua obra *De Tudo Aquilo que Poderia Ter Sido e Não Foi* (1967) – figura 137 –, em que a mulher bem-comportada como uma freira parte para a transgressão de mostrar mais suas pernas e,

dessa forma, ela se torna mulher objeto e apenas suas pernas são parte principal de seu ser, como mostra o quadro da direita.

Figura 137 – *De Tudo Aquilo que Poderia Ter Sido e Não Foi*, Cybèle Varela, 1967.

Esmalte sintético sobre madeira, 65cm x 81cm (cada).

Acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), Brasil.

Fonte: http://www.cybelevarela.com/pt/obras_1960.html

A violência doméstica contra a mulher era notícia comum na época e Soares, ávida leitora de jornais, utilizou-se do tema para compor *Acontecimentos* como uma crítica às penas de prisão atenuadas em casos de feminicídio, quando o homem alegava legítima defesa da honra. Infelizmente, trata-se de uma prática jurídica ainda presente no Código Penal Brasileiro. As leis que tornam as penalidades mais estritas quanto à violência doméstica e de gênero contra a mulher são muito recentes, como a lei “Maria da Penha”, criada em 2006 (JUSBRASIL, 2007), e a lei do feminicídio, em 2015 (DIREITOS BRASIL, s.d.). O machismo que Soares (2017) condena não era apenas de aspecto de violência física, mas também o da psicológica. A artista comenta que seu marido, apesar de suas qualidades, era machista, e quando ela se casou, teve que largar o emprego e vender seu imóvel.

Na obra *Sem título – “mulher crucificada”* (figura 138), a mulher aparece sobre uma cruz negra que divide o plano em quatro partes. A figura arredondada indica o corpo feminino, que toma posição na cruz. Sem dúvida, há a crítica de Soares, sobre as mulheres não quererem ser consideradas santas, mas donas de seu próprio corpo, e a crucificação representa a condenação da mulher pelos padrões conservadores da sociedade nas décadas de 1960 e 1970. As cores rosa e vermelho remetem ao mundo feminino, porém o vermelho pode indicar sangue, que estaria ligado ao conceito do sofrimento feminino na violência recebida da sociedade.

Figura 138 – *Sem título – “mulher crucificada”*.
(da série *Acontecimentos* 1966-67), Teresinha Soares, 1966.
Óleo sobre tela, 74cm x 55cm.

Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da mostra *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

A técnica de misturar o plano de fundo e a figura central indica o início de um estilo marcante de Soares, que aparecerá em trabalhos futuros. A crucificação foi tema para outras artistas contemporâneas a Soares, como a francesa Nikki de Saint Phalle, com *Crucifixion* (figura 139), em que a mulher aparece com formas voluptuosas e com as pernas abertas para o público e, em seu peito, aparecem colagens de bonecos que remetem ao instinto materno. Dessa composição, surgiu o binômio mulher tentadora e mãe. Hannah Wilke, artista norte-americana, fez o ensaio fotográfico *Super-t-Art* (1974) – figura 140, na década de 1970, no qual ela aparece parcialmente coberta com um pano branco que remete à crucificação, enquanto seu salto alto lhe confere a feminilidade e a imagem real de mulher atual. Ao remeter à crucificação, as artistas questionam os ensinamentos cristãos que colocam a carga do pecado capital sobre a mulher, o que se reflete na forma como o corpo da mulher é empregado em obras da *Pop Art* e nos meios de comunicação de massa para o consumo do olhar masculino.

Figura 139 – *Crucifixion*, Nikki de Saint Phalle, cerca de 1965.
236cm x 147cm x 61,5cm.
Coleção do Centre George Pompidou, Paris, França.

Fonte: Centre Pompidou website.

Figura 140 – *Super-t-Art*, Hannah Wilke, 1974
Impressão fotográfica sobre papel, 25cm x 20cm.
Hannah Wilke Collection, Los Angeles, EUA.

Fonte:

<http://information.tv5monde.com/terriennes/les-artistes-feministes-se-reapproprient-leur-corps-3318>

Soares conta sobre sua “formação cristã vinda de berço” (RIBEIRO, 2011, p. 11), e comenta que, conforme foi se tornando mulher, sentia o dogma religioso pesar em sua relação com a ideia de sexo. Essa experiência entre prazer e punição ficou bem marcada na obra *Sem título – “mulher crucificada”* (figura 138) (SOARES, 2016, *apud* MOURA, BECHELANY, 2017).

Eu nasci numa 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. [...] a menina-mocinha[...] acaba às vezes sentindo um pouco de medo com relação à religião, com relação à família [...]. (SOARES, 2016, *apud* MOURA; BECHELANY, 2017, p. 99)

Soares criticou os padrões de comportamento da mulher, que deveria ser santa; e também a conduta masculina, marcadamente machista na sociedade mineira, à qual Teresinha Soares estava vinculada, por se permitir uma vida sexual livre, incluindo relações extraconjugais.

Soares abordou da questão da infidelidade masculina de forma aberta na obra *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano*⁹⁸ (figura 141), e em *O Jogo do Desencontro* (figuras 142 e 143). Nessa última, flagramos os amantes em pleno ato ilícito. O machismo que imperava na sociedade brasileira admitia a infidelidade masculina como algo que a mulher das décadas de 1960 e 1970 deveria suportar em silêncio, porque o divórcio não era uma saída, uma vez que não era bem visto pela sociedade.

Figura 141 – *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano*,
Teresinha Soares, 1967.
Pintura sobre madeira recortada,
objetos e tecido, 60cm x 73cm x 10cm.
Obra destruída.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, MASP (2017).

Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano mostra três indivíduos em uma simbiose dos corpos femininos (mulher e amante) e do masculino (marido). A presença de dois relógios indica que o homem se divide entre duas vidas, uma com a esposa em casa e a outra com a amante fora do domicílio. Teresinha Soares (2017, p. 105) descreve sua obra:

⁹⁸ Essa obra fez parte da primeira exposição individual de Soares, na Galeria Guignard, em Belo Horizonte, em 1967, mas foi destruída e apenas registros fotográficos sobreviveram. A obra foi feita em madeira recortada e as pinturas com cores vivas indiciam influência da *Pop Art*, além dessa obra apresentar grandes formas quadradas que dividem o espaço do trabalho.

(...) o homem com a mulher [na parte superior], e atrás dele, a amante escondida. É muito bonito porque tem aquela inspiração japonesa, do Yin e Yang, para representar o masculino e o feminino e um armariozinho forrado de veludo que, quando você abre, tem um osso de cachorro pendurado, que simboliza a vida de casado. Tem uma gaveta aberta onde há um tecido em que está escrita a palavra “honra” e desenhado um alvo, numa referência aos homens que estavam matando suas mulheres. Esse trabalho é sobre a ideia terrível de que o homem pode defender a sua honra com as próprias mãos e ser inocentado dos crimes que comete contra as mulheres.

Em *O Jogo do Desencontro*, a porta que cobre os amantes, em que está escrito “o marido com a outra” (figura 142), convida o espectador a usar o “levante aqui” para retirar a porta e contemplar de forma voyeurística o ato sexual ilícito dos amantes, que aparece na figura 143, abaixo. Frederico Moraes (2017) afirma que a profundidade da imagem e a porta que se levanta remete à obra *Étant donnés* (figura 144) de Marcel Duchamp, que foi revelada apenas após a morte do artista francês. Duchamp convida o observador a olhar através do buraco da fechadura, semelhante ao ato voyeurístico que Wanda Pimentel trouxe em suas obras da série *Envolvimento*, para que a mulher seja observada em sua posição de colapso no solo.

Figura 142 – *O Jogo do Desencontro A*,
Teresinha Soares, 1967.
Pintura sobre madeira, 60cm x 50cm x 8cm
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*,
MASP (2017).

Figura 143 – *O Jogo do Desencontro B*,
Teresinha Soares, 1967.
Pintura sobre madeira, 60cm x 50cm x 8cm
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fotografia: Patricia Branco Cornish,
exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*,
MASP (2017).

Figura 144 – *Étant Donnés: 1. La chute d'eau/ 2. Le gaz d'éclairage*, Marcel Duchamp, 1946-66
(Ao lado a montagem da porta que contém um par de orifícios pelo qual o espectador olha a olha na figura da direita).

Técnica mista, 242,6cm x 177,8cm.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, EUA.

Fonte: <http://surtdecasa.cat/emporda/arts/marcel-duchamp-la-bisbal-demporda>

A infidelidade do marido devia-se a uma atitude liberal para com o comportamento sexual dos homens que, além de terem suas amantes, poderiam recorrer ao sexo casual nos prostíbulos, o que foi abordado nas obras *Casa Suspeita* (figura 145), e *Mamãe eu Quero* (figura 146), da série *Acontecimentos* de 1967, em um período em que Soares ainda assinava sob o pseudônimo Thery (MORAIS, 2017). O termo “casa suspeita” é antigo e típico da década de 1960 na sociedade mineira, utilizado como eufemismo para a palavra bordel (MORAIS, 2017). Temos, novamente, uma alusão à liberdade do homem de ir em busca de prazer fora do casamento, o que era vetado à mulher, tanto a solteira, quanto a casada. As casas de prostituição eram conhecidas como “Casas de Amor de Luxo”, porque os estabelecimentos mais famosos e antigos eram frequentados por políticos, delegados e juízes entre outros com alto poder político e financeiro (HISTÓRIA DA POLÍCIA, [1965]).

A porta no canto inferior direito mostra uma silhueta que parece feminina e misteriosa, na cor vermelha que simboliza o amor, como que olhando quem passa e pronta para convidar os clientes para que, podemos inferir pelos dizeres acima da porta, “venha comigo”. A proposta sexual, como “fazemos qualquer negócio”, é uma alusão direta à prostituição como trabalho, assim como a oferta de “fazer a experiência”, no canto superior

esquerdo, que indica a experiência sexual como um serviço para o cliente e, ainda, com direito a algo “extra”, como vemos escrito no ombro da mulher.

Figura 145 – *Casa Suspeita* (da série *Acontecências*)
Teresinha Soares, 1967.
Óleo e colagem sobre tela, 75cm x 66cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*, MASP (2017).

Figura 146 – *Sem Título* (da série *Acontecências*),
Teresinha Soares, 1967.
Óleo sobre tela, 74cm x 55cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*, MASP (2017).

Em “*Mamãe eu Quero*” (figura 146), vemos, na parte superior uma janela em que a mulher pintada em vermelho, a cor da paixão e do amor, está à espera de alguém e, como se fosse uma sequencia na cena de um filme, na cena ao lado ela é surpreendida acariciando uma outra pessoa. No lado esquerdo do quadro, uma mulher desnuda está parcialmente pintada em vermelho, o que pode indicar sua capacidade de dar satisfação física temporariamente à outra pessoa, que aparece aos seus pés. Soares comenta que, nessa obra, aparece alguém e diz “quero fazer amor, quero sexo, quero alguma coisa... que a mãe sempre trava! Então, aparece uma mão chamando, “vem cá” (SOARES, 2016, *apud* MOURA; BECHELAMY, 2017, p. 101). No canto inferior direito, vemos uma mão em cor vermelha que sai pela porta e parece acenar para quem que passa na rua, indicando que aquele lugar é onde se acha a satisfação.

A mulher domesticada que se rebela

Outra temática de *Acontecências* é a da mulher que se revolta contra a violência do marido e da sociedade, tomando a justiça em suas próprias mãos, como na obra *Sem Título (Ciúme de você)* – figura 147.

Figura 147 – *Sem Título (Ciúme de Você)* (da série *Acontecências* 1966-67), Teresinha Soares, 1966
Óleo sobre tela, 74cm x 55cm.
Coleção da artista, Belo Horizonte.

Fonte: Catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*, MASP (2017).

Nessa obra, a mulher assume o papel de protagonista da história ao usar a violência, dar um tiro na amante e no marido ou, então, contra a violência psicológica que sofre por parte do marido, em uma atitude que podemos interpretar como uma vingança ou uma autodefesa da honra feminina. Apresentada como uma composição dinâmica, se aproxima de recortes de filmes, porque há vários planos para essa narrativa. No plano principal, uma

mulher segurando um revólver aponta para a figura no canto direito; no plano superior, há uma terceira figura de lábios carnudos e vermelhos. Essa tríade indica um crime passionai cometido por uma mulher. As três figuras apresentam bocas: a mulher que detém a arma (à esquerda) tem a boca aberta e parece falar com a personagem à direita; esta tem uma boca com dentes quebrados ou irregulares, sugerindo decadência física, mas pode também ser moral; a boca maior e vermelha indica lábios sedutores com batom vermelho, mas também pode indicar sangue e dor.

A indicação da morte aparece em duas instâncias: no canto superior direito, uma cruz em rosa indica a feminilidade que pode ser associada à mulher que atira; no entanto, também pode indicar que a mulher sofreu uma punição, assim como a cruz pode representar julgamento e condenação. Na parte inferior, aparecem duas pernas esticadas no chão que parecem de um homem; ao fundo, uma vela, como se a mulher que atirou tivesse que velar o corpo do marido que a traiu. Vemos, ainda, por trás da vela, uma silhueta em negro, como se fosse a da viúva. A cena doméstica partilhada pela mulher que atirou e pelo esposo aparece no canto inferior esquerdo, uma vez que o vestido está nas mesmas cores da figura da mulher que está com a arma, e a maleta parece ser do marido que chega do trabalho e é recebido com um copo com algo para beber.

A temática de mulheres com porte de arma ou atirando foi mais comum do que pensávamos entre as artistas da década de 1960 e 1970. A artista alemã Valie Export em *Action Pants: Genital Panic* – figura 148 – realizou uma *performance* em um encontro de cineastas na Alemanha, na qual tinha a região genital de sua roupa recortada e segurava uma metralhadora, enquanto andava pelo cinema à meia luz. A artista francesa Niki de Phalle fazia obras com bolhas de tinta e latas coladas em telas ou madeira, e depois realizava uma *performance* para atirar e dar um efeito de tinta escorrendo pela obra como se fosse sangue. Saint Phalle fez também o filme *Daddy (Papai)*, em que ela atira na figura paterna (figura 149), que pintou *La Mort du Patriarche (A Morte do Patriarca)*, como uma forma de aniquilar a figura abusiva de seu pai na vida real.

Figura 148 – *Action Pants: Genital Panic*, Valie Export, 1969.

Impressão fotográfica, 135cm x 100cm.

Fonte:

<http://www.artperformance.org/2014/12/genital-panic.html>

Figura 149 – Cena do filme *Daddy* (vestida para atirar), Niki de Saint Phalle, 1972.

Fonte:

http://glamourandglitter.typepad.com/glamour_glitter/2009/05/index.html

A mulher retratada por Pimentel na série *Envolvimento* mostra também a faceta psicológica da rebeldia contra a vida enclausurada no lar. Na obra *Sem Título* (figura 150), o ambiente é o da cozinha em que a mulher estaria preparando uma refeição, supostamente o café da manhã, em virtude dos objetos observados: uma xícara de café no canto inferior esquerdo da pintura, o espremedor de laranja no lado inferior direito e, na parte central, sobre o fogão, uma chaleira que mostra que o leite transbordou ao ser fervido. Pimentel coloca a mulher caminhando sobre as superfícies da cozinha, como se tivesse perdido o controle da situação e, dessa forma, subverte a harmonia do lar do qual, supostamente, deveria cuidar e organizar. Contudo, a desorganização dos objetos indica que a mulher quebra o *status quo* de tranquilidade doméstica em um ato de rebeldia.

A imagem do leite derramado poderia aludir ao ditado popular “não chorar sobre o leite derramado”, no sentido de que a mulher deve seguir o seu destino dentro do casamento realizando as tarefas no lar, devido à falta de perspectiva de outra atividade (por exemplo, uma profissão fora de casa). Mas se essa mulher fosse leitora dos textos feministas de Carmen da Silva, como tratamos anteriormente, ela se veria em uma situação de aprisionamento e se revoltaria contra os objetos ao seu redor.

Figura 150 – *Sem Título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1968.
Vinílica sobre tela, 130cm x 98cm.
Coleção Hecilda e Sérgio Fadel.

Fotografia: Patricia Branco Cornish, da exposição *Envolvimentos Wanda Pimentel*, MASP (2017).

No decorrer dos anos, a mulher, nas pinturas de Pimentel, passou “a dissecar cada um dos espaços domésticos [...] arrancou o reboco das paredes, abriu portas há muito tempo fechadas” (MORAIS, in LAVRA, 2010, p. 10). A mulher passa a fazer parte de um ambiente com paredes descascadas (figuras 151 e 152), como se ela estivesse se desfazendo desse ambiente de conforto para tentar sair para a vida pública. Trata-se de uma metáfora para uma mulher que quer se emancipar da vida doméstica e alçar voos para fora do lar, talvez em um trabalho externo e longe dos afazeres domésticos. A mulher que se rebela na obra de Pimentel assume a mesma rebeldia da mulher que atira na obras de Soares.

Figura 151 – *Sem Título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1968. Acrílica e tinta hidrocor sobre tela, 116cm x 89cm. Coleção Particular, proprietário solicitou anonimato.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 152 – *Sem Título* (da série *Envolvimento*), Wanda Pimentel, 1968. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ. Acrílica e tinta hidrocor sobre tela, 116cm x 89cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Pimentel transforma a cozinha no campo de batalha dessa mulher que quer encontrar seu lugar na sociedade, preferencialmente fora do ambiente doméstico. Então, ora a mulher está em harmonia com esse local de vivência (figuras 25, 26, 104 e 105), ora ela entra em combate com a cozinha (figuras 150 e 153), que é onde ela produz o alimento para a família e garante a perpetuação da espécie. Para Pedrosa (2017, p. 73), os líquidos que derramam e o caos são “um símbolo de excesso, de transbordamento, de ebulição, de fervura, de queima, de fogo, de explosão”. E “nesse pequeno e perigoso microcosmo, essa cena de interior, um canto da casa, um fragmento do ambiente doméstico, há um mundo de caos em volta da mulher” (PEDROSA, 2017, p. 73).

Martha Roesler também colocou na cozinha a sua crítica de gênero na sociedade das décadas de 1960 e 1970, e notamos a proximidade crítica com Pimentel. No entanto, ressaltamos que Pimentel precedeu Roesler em termos de rebelião na cozinha. No icônico vídeo *Semiotics of the Kitchen* (*Semiótica da Cozinha*, 1975) – figura 154, Roesler anuncia os nomes dos utensílios de cozinha de forma plácida mas, ao utilizá-los, ela toma uma postura agressiva e de rebelião à monotonia da vida doméstica.

Figura 153 – *Sem Título* (da série *Envolvimento*),
Wanda Pimentel, 1968.
Vinílica sobre tela, 116cm x 91,7cm.
Colección Malba, Museo de Arte
Latinoamericano de Buenos Aires.

Fonte: MALBA website.

Figura 154 – *Semiotics of the Kitchen*, Martha
Roesler, 1975.
Still do vídeo.

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>

Após a análise de parte das obras de Pimentel e Soares, pudemos entender como a criação do sujeito feminino e a resistência ao entorno, desfavorável à mulher na sociedade brasileira, foi marcada pelo processo de confrontar dois mundos distintos, o que Rancière (2009) define como “partilha do sensível”⁹⁹. Segundo esse autor, existem dois mundos: um mundo comum em que vive a maioria e, portanto, perceptível com o apoio do *mass mídia*; e outro mundo, que ninguém ouve, vê ou percebe, mas que existe dentro desse mundo comum que, contudo, quase nunca se torna visível ou tem voz. Mas esse mundo “imperceptível” pode ser trazido à tona através da arte, visto que esta transforma a forma como vemos a realidade e proporciona a oportunidade de criarmos novas formas de relações

⁹⁹ Rancière define partilha do sensível: “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

sociais (RANCIÈRE, 2010). É quando se cria um dissenso¹⁰⁰ entre uma parte que quer ser vista e notada, em contradição a uma maioria homogênea, que a arte se torna política.

Portanto, Pimentel e Soares, ao tornarem visíveis suas críticas sociais, políticas e econômicas (dissenso) através de suas ferramentas artísticas, foram capazes de se tornar sujeitos políticos. Isso se deu porque a política não é uma questão de poder, mas uma capacidade do artista de se opor e criticar o entorno do mundo comum da maioria (RANCIÈRE, 2010). Em vista disso, podemos concluir que Soares e Pimentel agiram como forças motoras para se tornarem companheiras legítimas no diálogo político nas décadas de 1960 e 1970, da mesma forma que os artistas icônicos na arte de guerrilha, tal como Cildo Meireles, Arthur Barrio e Antônio Dias.

Pimentel e Soares criaram uma forma de resistir à partilha do sensível que classifica corpos e subjetividades em ordem hierárquica do que conta como parte comum (relevante para a sociedade comum) e o que deve ser excluído. Nesta pesquisa, esperamos ter sido capazes de mostrar como as duas artistas foram capazes de criar uma resistência à partilha do sensível em uma linguagem própria, e através de suas personalidades e roupas, como forma de construir “zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta” (RANCIÈRE, 2010, p. 72).

Após a discussão da importância das obras de Pimentel e Soares para o debate da arte que denunciou a condição da mulher na sociedade brasileira, partimos para analisar como ocorreu a circulação das obras dessas artistas no contexto contemporâneo (Capítulo 3), uma vez que elas já tratavam de questões que hoje tomaram uma grande proporção, tais como: questão de gênero; liberdade sexual; oportunidades na vida política, social e econômica para a mulher brasileira.

¹⁰⁰ Dissenso, segundo Rancière (2010), é o conflito entre o *sensorium* e a forma como entendemos o mundo a nossa volta, ou seja, como tentamos dar sentido a nosso mundo.

3. CAPÍTULO 3 – SISTEMA DA ARTE NA DÉCADA DE 60/70 E O CONTEXTO ATUAL

Primeiramente, iremos contextualizar as exposições das quais Wanda Pimentel e Teresinha Soares participaram no circuito de arte brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970. Ao analisar as exposições de que ambas participaram, evidenciamos que as duas artistas não tiveram uma posição secundária no circuito de exposições, mas estiveram presentes primordialmente em mostras coletivas em várias capitais brasileiras, tal como salões de arteg. Esses salões eram os principais locais para os artistas da época mostrarem seus projetos e obras de arte.

Em seguida, vamos analisar casos específicos de exposições de arte internacionais que tiveram diversos temas para recortes curatoriais e possibilitaram a exibição as obras de Teresinha Soares a Wanda Pimentel. Veremos que as obras de ambas as artistas, ora estão em uma exposição de contexto de *Pop Art* internacional, ora assumem o papel de arte radical da América Latina. Existem várias correntes revisionistas da arte da região da América Latina, o que favorece o regionalismo, ao passo que faz uma intersecção com a questão de gênero.

3.1. Cartografia da Crítica Feminista no Campo da Arte

Ao avaliarmos o contexto na área da arte das décadas de 1960 e 1970, precisamos levar em conta, além da análise das obras e do percurso das artistas, a história e a crítica de arte sobre o período. O movimento feminista de que tratamos no capítulo anterior foi um posicionamento político que evoluiu para a discussão de gênero, que hoje engloba outras categorias além do feminismo, por exemplo, os estudos *queer* (BUTLER, 2006). A arte feminista é caracterizada pela “indagação consciente e política do lugar das mulheres na história da arte” e a crítica sobre a “sociedade ‘patriarcal’ passa pela tematização do corpo feminino e da afirmação de sua força sexual” (SIMIONI, 2011, p. 384), como vimos na obra de Teresinha Soares de forma mais explícita, e de forma mais velada nas obras de Wanda Pimentel.

No Brasil, a relação entre o movimento feminista e o posicionamento crítico da mulher no circuito das artes, no período, não pode ser considerado como uma relação causal, porque aqui as artistas não se alinhavam diretamente ao movimento norte-americano. As artistas brasileiras acreditavam que apenas o caráter político dominava totalmente a expressão artística e os objetos artísticos ficavam reféns de uma única interpretação e crítica. No Brasil, o movimento feminista estava ligado ao Partido Comunista ou à Igreja, e se formou a partir de pequenos grupos clandestinos que eram encabeçados por mulheres que moraram no exterior e conheceram de perto o feminismo norte-americano, ou por mulheres mais atreladas aos movimentos que reivindicavam melhores condições sociais para mulheres e para comunidades de baixa renda.

Segundo a professora Mariza Correa (2001), havia ainda o grupo das universidades, que era formado por pesquisadores que investigavam a condição da mulher no Brasil ao final da década de 1970. A autora ressalta também que a mulher e suas reivindicações específicas no plano social, político e econômico passaram a ganhar fórum oficial de discussão apenas em 1975, quando a ONU decretou o Ano Internacional da Mulher (CORREA, 2001). Correa chama a atenção para a importância do ângulo cultural para o debate de sexo e gênero dentro do regime autoritário da ditadura, e menciona a música e o teatro como “catalizadores da opinião pública” (CORREA, 2001, p. 21).

No Brasil, os coletivos de artistas eram em sua maioria compostos por homens. No Rio de Janeiro, um deles ficou conhecido como “grupo dos quatro”, composto por Rubens Gerchman, Antônio Dias, Pedro Geraldo Escosteguy e Roberto Magalhães. E, em São Paulo, havia o Grupo Rex Gallery & Sons, que teve uma existência breve, de junho de 1966 a maio de 1967, composto por Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Frederico Nasser, José Resende e Carlos Fajardo¹⁰¹. Eles ficaram conhecidos pelo *happening* que marcou o encerramento do grupo *Exposição-Não-Exposição*, em que as obras de Nelson Leirner foram expostas, os convidados podiam levar as obras que quisessem e em apenas oito minutos a mostra tinha acabado (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017).

As mulheres como grupo organizado foi algo raro, como destaque, temos as reuniões de Anna Bella Geiger junto ao grupo de artistas cariocas que experimentavam com

¹⁰¹ Para mais informações, acessar o “Programa de televisão americano ‘The Creative Person’ entrevistando Wesley Duke Lee na ocasião da abertura da Rex Gallery and Sons na cidade de São Paulo em junho de 1966”. A galeria é do Grupo Rex, grupo de artistas paulistanos ‘especializados em arte de vanguarda’ (YOUTUBE, 2011).

a vídeo, mas não era exclusivamente masculino e, entre os componentes, estavam Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado e Leticia Parente (JAREMTCHUK, 2007).

Os Estados Unidos, por ser o berço do movimento feminista e do *Women's Liberation Movement*, foi terreno fértil para uma mobilização mais organizada por parte das artistas. Em 1970, surgiu o primeiro curso para artistas mulheres, o *Feminist Art Program*, inaugurado por Judy Chicago que, em seguida, recebeu Miriam Schapiro - ambas as artistas, na época, se tornaram professoras do programa. Segundo Chicago (1971), a falta de mulheres artistas era devido ao *personality structure*, ou seja, a estrutura de personalidade que, segundo ela, era a circunstância em que a mulher vivia na sociedade: não era esperado que a mulher tivesse uma opinião, porque não se pensava que ela tivesse capacidade para formular um pensamento crítico (CHICAGO, 1971). Tanto Schapiro quanto Chicago argumentavam que uma classe formada apenas por pessoas do sexo feminino permitiria a essas artistas dividirem suas experiências mais pessoais como mulheres, porque o novo curso proporcionava um “ambiente seguro” para elas se expressarem. A forma como Chicago falava de suas alunas no artigo de 1971 era bastante pejorativa e carregada de tom paternalista, sugerindo que sem ela essas “meninas” não teriam a força de sair para o mundo e enfrentar o desafio de serem artistas.

Linda Nochlin, escritora norte-americana, discute a existência de artistas mulheres de renome no artigo “Why Have There Been No Great Women Artists?”, publicado na revista *Art News*, em 1971, e responde a essa pergunta recusando as corriqueiras explicações sobre o porquê de as mulheres artistas não atingiram o grau de grandiosidade equivalente a um Picasso, um Matisse ou um Warhol. A autora responsabiliza o sistema educacional e as instituições, em sentido amplo, por não proporcionarem às mulheres as mesmas oportunidades que foram dadas aos homens. Nochlin aponta que a história da arte foi responsável por ter dado ao gênio criador um poder misterioso e atemporal que se tornaram fatos incontestáveis e que, sem dúvida, são orientados por interesses institucionais.

Peggy Phelan, escritora norte-americana especialista em *performance*, no catálogo da exposição *Wack*, mencionou que:

A influência do feminismo na história da arte e teoria não deveria ser subestimada, embora o seja muitas vezes. Trabalhos feministas críticos e criativos têm sido responsáveis por amplas transformações na forma de fazer arte e também na forma de se escrever sobre arte nos últimos quarenta anos. Teoria da arte sem a noção das implicações da globalização sobre classe, raça, e gênero dentro e fora do mercado de arte, assim como os diferentes vetores de poder que trabalham em

vários contextos culturais, é agora visto como limitado, senão de uma desesperança inocente (PHELAN, 2007, p. 347).

No Brasil, destacamos a escritora e professora Heloisa Buarque de Hollanda (2006), que trata da participação da mulher na produção artística, principalmente na poesia e artes plásticas. Ela realizou, juntamente com Paulo Herkenhoff, a exposição *Manobras Radicais*, no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, em 2006. Essa mostra foi o resultado da pesquisa de Hollanda sobre os desdobramentos das atividades artísticas e políticas das mulheres brasileiras na virada do século XXI. Foi a primeira exposição no Brasil que se discutiu, por meio de uma exposição de arte, a potência de uma ironia crítica, o humor e a independência radicalmente criativa da arte pelas mulheres no século XXI.

Hollanda (2017) aponta que, na “descentralização dos fluxos da economia da informação e, sobretudo, de prevalência das lógicas do consumo”, ocorre uma mudança na forma como os modelos teóricos se estruturam, e agora prevalecem “as noções de ‘diferença’”. De acordo com essa autora, devemos tentar responder à hipótese do porquê estamos vendo a volta da arte brasileira, mais precisamente a da América Latina e, principalmente, feita por mulheres artistas das décadas de 1960 e 1970. Observamos que as exposições dos últimos quinze a vinte anos tendem para uma visão de América Latina sem a distinção para o Brasil, conceito que foi iniciado por Mari Carmen Ramirez, em 2009, e que foi aplicado na exposição *Wack!*, no MOCA, em 2009; e na *Radical Women*, no Hammer Museum, em 2017.

Hollanda (2017) afirma que essa tendência nas artes plásticas está na nova lógica da sociedade de consumo que se volta contra a massificação e homogeneização, favorecendo as estratégias de diversificação. No contexto de diversificação, a autora questiona como a arte feminista pode se tornar forte e ainda prevalecer diante de tantas outras diversificações, ou seja, diante da arte LGBT ou *queer*, a arte do movimento negro, a arte indígena etc. A autora não propõe uma solução para a questão, mas nos chama a atenção para a forma como a arte feminista evoluiu paralelamente ao movimento feminista, principalmente o norte-americano. Nos anos 1960, o movimento feminista adotou uma posição radical com demandas agressivas para igualdade entre os sexos, buscando demarcar seu território. A esse posicionamento, Hollanda chama de “guerra de posição” do movimento feminista, que se baseia na teoria de Gramsci (1988) e é assim definido porque visava ao longo prazo. Por isso, precisou desenvolver consenso na sociedade civil antes que qualquer mudança a favor das mulheres pudesse ocorrer.

Por outro lado, nas décadas de 1970 e 1980 ocorreu a busca da valorização da diferença “como importante elemento de negociação social e cultural e, particularmente, elemento vital de interpelação da episteme totalizante da modernidade e seus discursos falo/etnocêntricos” (HOLLANDA, 2017). No campo político, observamos nesse período o surgimento do movimento de mulheres negras, cujas demandas ficaram de fora do feminismo da década de 1960, que era predominantemente de mulheres brancas de classe média. Nesse momento, Hollanda (2017) novamente se refere a Gramsci (1988) e chama o período de guerra de manobra, que é uma tática de ataque direto e com vistas ao curto prazo. Nessa postura, o movimento feminista passa a entrar em debates teóricos mais profundos, questionando o papel do feminismo na sociedade contemporânea do século XXI. Mas, no campo artístico, segundo Hollanda (2017), existe uma incerteza quanto à vitalidade e inovação da produção artística, que ela exemplifica em seu texto *Pós-feminismo* e propõe que busquemos a interpretação do mundo pelas novas artistas plásticas, a partir de sua perspectiva de gênero, porque elas não expõem suas preocupações sem se atrelar às ideologias feministas combativas e provenientes dessa guerra de manobra de ataque direto, mas de forma a preservar suas feminilidades.

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008) é uma das pesquisadoras que se dedica à história de mulheres artistas no Brasil, autora do livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. Ademais, Simioni pesquisa exposições de arte feminina e analisa a questão do feminismo frente à questões de curadoria. Recentemente, Simioni (2016) escreveu o artigo *Artistas brasileiras e o mercado: um encontro peculiar*, em que trata da arte por mulheres brasileiras que desfrutam de prestígio nacional e internacional, na contramão do que acontece com as obras de arte de mulheres de outros países ocidentais. A valorização das mulheres artistas na academia de artes, na produção de arte, como historiadoras e críticas de arte tornou-se um fenômeno recente na historiografia brasileira. Por isso, nosso interesse em expandir esse campo pela análise das obras e percursos de Teresinha Soares e Wanda Pimentel nesta pesquisa.

Aumentaram também, nos últimos anos, as exposições dedicadas às mulheres artistas tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Assim, analisar as principais exposições faz parte desta pesquisa, para compreendermos se as mulheres sempre ocuparam lugar secundário no circuito de arte ou não.

3.2. Circulação da Arte: artistas brasileiras

3.2.1. O circuito de arte brasileiro: definições pertinentes

Para seguir com a análise sobre o crescente interesse acerca da arte de mulheres artistas da América Latina, é necessário entender algumas definições sobre os *players* do sistema da arte. Mas, primeiramente, vamos tratar de algumas definições pertinentes a esta pesquisa, começando pelos conceitos de sistema (ou circuito de arte), muitas vezes usados com o mesmo sentido. De acordo com a definição apresentada pela pesquisadora Maria Amélia Bulhões (2014, p. 15):

(...) conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.

O conceito proposto por Bulhões (2014) é bastante amplo para englobar todos os atores desse processo de fazer do trabalho artístico uma obra de arte para ser inserida no mercado e vendida ao seu colecionador, como que fechando um ciclo entre produção e consumidor final. Assim como Bulhões, propomos investigar o sistema da arte, como é formado e influenciado, a partir do conceito de “campo” de Pierre Bourdieu (1984). Entendemos que as forças do sistema da arte no campo cultural existem em paralelo ao campo econômico e social na sociedade moderna capitalista.

Segundo Bourdieu (1984), os sistemas funcionam devido a algum tipo de crença de que “o valor artístico dos objetos [de arte] resulta da trama de todos os agentes que participam do processo e de suas respectivas crenças na estrutura já estabelecida” (MARQUES; CORNISH, 2015, p. 148). Dentro dessa trama de relações, cria-se o conceito e o valor da própria arte, bem como o valor individual de cada obra, e o poder de criar e legitimar a arte torna-se mais forte à medida que a trama esteja mais oculta. Os indivíduos inseridos nas estruturas do sistema da arte, como críticos, curadores e *marchands*, por exemplo, definem o que hoje vemos como arte, porque ganharam de nossa sociedade o poder de rotular como arte certas produções e quem são os artistas.

Dentro dessa perspectiva, a produção artística pode ser vista como uma forma de colocar a ideologia hegemônica da classe dominante, atingida pelo campo econômico ou social, para futuras gerações e, dessa forma, perpetuar e preservar a classe dominante existente.

De acordo com Bulhões (2014), nos anos de 1960/70, o sistema da arte no Brasil estava bastante fechado e pouco profissionalizado, porque estava concentrado nas mãos de poucos indivíduos que exerciam múltiplas funções, restringindo a possibilidade para novos atores entrarem nessa trama de relacionamentos. Por exemplo, Frederico Moraes, que mencionamos como principal interlocutor e divulgador das obras de Teresinha Soares e Wanda Pimentel, em sua coluna no jornal *Diário de Notícias*, nas décadas de 1960 e 1970. Moraes também organizava exposições e eventos em museus, como *Do Corpo à Terra*, que foi realizado em Belo Horizonte, em 1970. No entanto, a influência de Moraes não possibilitou que os artistas que ele apoiava fossem reconhecidos pelo mercado de arte e passassem a ser amplamente colecionados.

Na década de 1960, as artes visuais eram sinônimo de estabilidade financeira, porque a elite brasileira econômica, que se formou nos anos do milagre econômico, via nas artes uma forma de investimento, mas também uma forma de mostrar que era erudita e tinha uma distinção social como amante das artes (BULHÕES, 2014).

A arte comercializada seguia duas vertentes: uma arte modernista e figurativa, e outra por um grupo de artistas especializados em abstração, que por sua vez tinha duas perspectivas: uma mais “informal e intimista” e outra “mais geométrica e racional”. Essas correntes tão distintas eram tratadas em âmbito comercial no sistema da arte brasileiro, de forma harmoniosa para satisfazer o mercado local (BULHÕES, 2014).

Por outro lado, a década de 1960 marcou uma maior profissionalização do mercado, com o surgimento da galeria de arte como um empreendimento econômico, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo. O Rio de Janeiro foi, sem dúvida, o mercado mais movimentado da época, com a presença da Galeria Bonino, do casal argentino Bonino, que se destacou na realização de intercâmbio entre artistas do Brasil e de Buenos Aires, como tratamos no capítulo 1. A Petite Galerie, que recebeu a exposição *Teresinha Soares*, realizada entre 12 e 23 de julho de 1971. Com curadoria de Frederico Moraes, foi encabeçada por Franco Terranova, que se destacou também pela *Exposição de Caixas*. E a Galeria Relevo, de propriedade de Ceres Franco e Jean Boghici, que também abordamos no primeiro

capítulo, trouxe os artistas do *Nouveau Réalisme* francês e o crítico Pierre Restany para o Brasil, que orquestraram a realização de *Opinião 65* no MAM-RJ.

Em São Paulo, a atuação de galerias era bem mais discreta que no Rio de Janeiro, a figura do *marchand de tableaux* era prática comum e envolvia o investimento de capital na compra de obras diretamente do artista, o que lhes conferia mais poder de interferência na obra do artista. Esse grupo era composto por *marchands* estrangeiros, entre eles os citados donos de galerias do Rio de Janeiro e de São Paulo, Giuseppe Baccaro e Pietro Maria Bardi que, segundo Bulhões, possuíam a *expertise* do mercado de arte estrangeiro (capital cultural) e as conexões pessoais (capital social)¹⁰², bem como conheciam imigrantes italianos e franceses com poder aquisitivo para vender as obras dos artistas que representavam (capital econômico).

No período analisado (décadas de 1960 e 1970), os jornais foram os principais meios de comunicação para influenciar a população sobre a exclusividade de ser um colecionador, especialmente pelas colunas de arte escritas por especialistas, como Mário Pedrosa, que escrevia sobre artes visuais no *Jornal do Brasil* entre 1957 e 1971 (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018); e Frederico Moraes, que escrevia a coluna sobre artes plásticas no jornal *O Globo* entre 1975 e 1987 (RIBEIRO, 2017).

Na década de 1970 houve o surgimento das primeiras proprietárias de galerias de arte brasileiras, como Luisa Strina, em 1974, e Raquel Arnaud, em 1972. Atualmente, a presença de mulheres à frente de galerias no Brasil é bastante representativa, se comparada com outros mercados latino-americanos de arte, e mesmo Londres ou Nova Iorque.

Em 1971, a Bolsa de Arte foi inaugurada no Rio de Janeiro para ser uma casa de leilões de arte, e funciona até hoje atendendo aos mercados de arte brasileiro e internacional. Como afirmou Bulhões (2014), o mercado era bastante restrito e participavam do conselho

¹⁰² O sistema de arte pode ser analisado através do conceito de campo de Pierre Bourdieu (1984) para determinar os agentes e as forças que o regem. Bourdieu propõe investigar e evidenciar as forças invisíveis que movimentam os campos e não o funcionamento dos mesmos. Bourdieu define “campo” como o “espaço de jogo” que é formado por um campo de relações objetivas, tanto entre indivíduos, quanto entre instituições que competem entre si por um mesmo objetivo. O campo cultural pode ser assim definido como um “espaço de jogo”, em que as classes dominantes utilizam de suas riquezas (capital econômico) e relacionamentos (capital social) para influenciar o tipo de arte que é capaz de legitimar suas posições de prestígio para futuras gerações. Para Bourdieu (1973), os sistemas funcionam porque existe algum tipo de crença que os mantêm em operação, e dentro dos sistemas de arte existem indivíduos que recebem o poder de rotular graças ao poder que lhes foi conferido pela sociedade de legitimar o que é arte e quem são os artistas. No caso de Pietro Maria Bardi, por exemplo, existia a crença de que seu conhecimento erudito e europeu sobre arte lhe conferia legitimidade para escolher o tipo de obras que os imigrantes europeus, financeiramente bem-sucedidos na nova terra (Brasil), iriam colecionar.

da Bolsa de Arte pessoas influentes no sistema de arte, como o jornalista Roberto Pontual (JORNAL DO BRASIL, 21 abr. 1971). A Bolsa de Arte fazia a propaganda de seus leilões como um mercado de ação: “Estamos lançando ações de Portinari, Guignard”, e prometiam transparência dos preços através dos pregões (figura 155). O proprietário da Bolsa, no dia da inauguração, claramente indicou a existência de um desejo “especulativo” da arte em sua entrevista: “O novo investidor [em arte] ... ele simplesmente reconhece que um quadro também custa dinheiro e que pode ser comprado agora por um preço e vendido mais tarde por outro, menor ou mais elevado” (JORNAL DO BRASIL, 28 abr. 1971).

Figura 155 – Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 21 abr. 1971. Página 3.

ESTAMOS
LANÇANDO AÇÕES DE
PORTINARI
GUIGNARD
PANCETTI, VOLPI
DI E OUTROS
GRANDES

Uma grande notícia para
colecionadores e investidores:
finalmente o Brasil
vai ter a sua **Bolsa de Arte**.
Onde todos os interessados
poderão comprar, vender ou trocar
obras de arte.
Com Certificado de Autenticidade.
Cotação determinada
pelo índice do valor
médio das peças, apurado
em Pregão diário.
Grandes leilões mensais
com 200 a 300 peças.

BOLSA DE ARTE
DO RIO DE JANEIRO

Inauguração e 1º Pregão – 26 de abril, às 21 horas. Praça General Osório, 53

Fonte:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=23325&Pesq=bolsa%20de%20arte

Como concorrência, a Petite Galerie lançou o sistema de leilão para a venda de obras de arte, conforme observamos no desenvolvimento do mercado na coluna *Zózimo*, do jornalista Zózimo Barrozo do Amaral, no *Jornal do Brasil* (16 abr. 1971), como uma coluna social das artes plásticas. Em anúncio do leilão da Petite Galerie, notamos que existia a oferta de crédito por parte de uma financiadora para a compra das obras de arte (figura 156), e o anúncio mencionava artistas modernistas em conformidade com a explicação de Bulhões sobre a promoção de obras para investimento. A Petite Galerie, enquanto espaço que expunha obras de vanguarda de Teresinha Soares, trabalhava na venda de artistas modernistas, o que explica o modelo de negócios. Afinal, sabemos que Teresinha Soares

teve poucas de suas obras comercializadas, mas a galeria precisava gerar receita e, se garantia com a venda de artistas modernistas como Di Cavalcanti e Picasso, e de outros artistas de segunda geração do modernismo abstrato, como Volpi.

Figura 156 – Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 16 abr. 1971. Página 3.

pg
Petite Galerie
e

ERNANI LEILOEIRO
convidam para o
**LEILÃO DE ABRIL
DE 1971**

- PORTINARI
- PICASSO
- GUIGNARD
- VOLPI
- PANCETTI
- DACOSTA
- MARCIER
- VISCONTI

e muitos outros

DATA DO LEILÃO:
Hoje, às 21 hs.,
ÚLTIMO DIA

Este **LEILÃO DE ABRIL**
é o 1.º do ano da nova
sede da **PETITE GALE-
RIE**, na Rua Barão da
Tôrre, 220, Ipanema.

**Crédito, Financiamento e In-
vestimentos COPEG S/A** fi-
nancia as obras do leilão
pelo **Crédito Direto ao Con-
sumidor**, com os juros mais
baixos da praça.

COPEG

R. Barão da Torre, 220,
Ipanema.
Tel. 267-0921. (P)

Fonte:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=23325&Pesq=bolsa%20de%20arte

A profissionalização das galerias de arte e o comércio de obras na década de 1970 deu-se devido aos compradores acreditarem que poderiam investir em arte porque era esperado que o bem artístico fosse se valorizar, visto que o alto processo inflacionário demandava investimento em ativos que se aumentassem em valor com o tempo. Com isso, o que se via era a transformação das obras de arte em *comodities*, em uma profissionalização do mercado brasileiro que buscava se aproximar dos mercados de arte estrangeiros.

3.2.2. Brasil, década de 1970: o que havia de “circuito alternativo?”

Malasartes¹⁰³ foi uma publicação de três exemplares feita por artistas na década de 1970, da qual destacamos um texto de Ronaldo Brito relacionado ao circuito de arte, em que o autor trata a questão de mercado de arte, esclarecendo como o mercado o afeta. No texto denominado “Análise do Circuito”, Brito (1976, p. 5) define como “elementos do circuito – artistas, críticos, colecionadores, *marchands* e público” e chama a atenção para o fato de todos estarem a serviço do mercado de arte.

Brito (1975, p. 5) considera, que naquele momento, o circuito de arte e o mercado de arte “pareciam uma coisa só”. Nesse sentido, sua definição se aproxima da proposta de Bulhões, pois é abrangente. No entanto, Brito distingue mercado de arte como sendo uma atividade econômica que tomou conta do “circuito” de forma negativa. Segundo o autor, o mercado quer “conquistar um público de formação distinta à história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe” (BRITO, 1975, p. 5). Essa afirmação vai ao encontro da oferta de financiamento pela Petite Galerie, que queria tornar obras de arte acessíveis a compradores que poderiam obter crédito.

¹⁰³ **Malasartes** contou com três publicações na década de 1970, a seguir: exemplar n. 1, de setembro a novembro de 1975; exemplar n. 2, de dezembro a janeiro de 1976; exemplar n.3, de abril a junho de 1976. A publicação foi dirigida e editada por críticos e artistas como Waltércio Caldas, Cildo Meirelles, Bernardo de Vilhena, Carlos Zílio, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Carlos Vergara. Como indicado na publicação, tratava-se de “uma revista sobre a política das artes [...] [e] preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas” (1975, p. 4, Introdução). Nesse momento ocorria o *boom* do mercado da arte no Brasil e a revista buscava se posicionar a respeito desse novo mercado, e sobre o que acontecia no mercado internacional. A revista apresentou, pela primeira vez, a tradução de Joseph Kosuth sobre arte conceitual para tratar dos avanços dessa linguagem internacionalmente.

Brito era contundente ao criticar o mercado como conservador, pelo fato de que se utilizava de táticas de bloqueio e recuperação para controlar a produção e a fruição da arte. O bloqueio que ele mencionava era o das críticas contemporâneas, enquanto recuperava uma produção modernista que já estava institucionalizada em coleções públicas (no caso, o MAC-USP, o MASP, a coleção Mário de Andrade, que foi adquirida a partir de 1968 pela Universidade de São Paulo). E o controle da fruição era visto como a forma como eram feitas as leituras dessas produções modernistas e transferidas para o público. Logo, o mercado não se ocupa apenas da produção financeira, mas “age de modo a criar um sistema fechado dentro do qual o trabalho vai obrigatoriamente circular, desde a sua própria concepção até a venda” (BRITO, 1975, p. 5).

Brito fez exame detido acerca de algumas partes do circuito que demonstram as manipulações de mercado, em prol de enfatizar certa produção a ser comercializada. Primeiramente, ele abordou a questão do lugar de exposição como manipulador de sentidos, como Duchamp explorou ao expor o mictório em uma galeria e o tornou uma obra de arte (*Fountain*, figura 1). Em segundo lugar, ele tratou dos textos críticos que “funcionam como esotéricos apoios publicitários às obras” (BRITO, 1975, p. 5), porque tornam-se imprescindíveis para manter a arte no terreno do sublime e do ininteligível, como critica Brito. Conforme abordamos, Roberto Pontual era um dos principais críticos de arte na década de 1970, e um dos membros do conselho da Bolsa de Arte, em consonância com o que Bulhões atestou sobre o nosso sistema da arte: fechado e sem reciclagem de profissionais. Ao colocar um nível de discurso sobre a obra de arte, os críticos têm o poder de tornar uma obra de arte um “objeto cultural e em seguida um objeto de prazer e consumo” (BRITO, 1975, p. 5).

Brito profetizou, ainda, que o mercado da arte iria, em algum momento, se confrontar com a arte contemporânea, ou seja, com a arte daquele momento da década de 1970, e que os mesmos processos de bloqueio e recuperação aconteceriam novamente como um “novo” ciclo na arte contemporânea, e como ele preconizou: “o jogo recomeça, com as mesmas regras” (BRITO, 1975, p. 6).

Carlos Zílio também escreveu nessa primeira edição de **Malasartes** sobre sua primeira exposição individual em 1975, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt¹⁰⁴, no Rio de Janeiro, que segundo Jaremtchuk (2007) era considerada uma

¹⁰⁴ Segundo Jaremtchuk (2007), a galeria de propriedade de Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt teve uma existência efêmera e, no entanto, foi capaz de dar apoio às poéticas inovadoras. Nessa galeria foram

galeria alternativa no início da década de 1970. Segundo Zílio, a exposição tinha como objetivo criticar o circuito de arte, mas sem isolar-se dele, ficando inserida no ambiente e apenas a crítica das obras saíam do eixo comum e comercial do circuito naquele momento. A mostra foi “um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura” (ZÍLIO, 1975, p. 28). De fato, a mostra buscou uma alternativa aos aspectos retrógrados do mercado da época.

Em São Paulo, a Galeria Arte Global, de propriedade da Rede Globo também tinha uma linha mais experimental e exibiu Wanda Pimentel, além de Regina Vater, Maria do Carmo Secco, Lygia Pape e Anna Bella Geiger (JAREMTCHUK, 2007). Mas apesar do referido “tom experimental”, a Galeria Global fechou a exposição de Lygia Pape¹⁰⁵ no mesmo dia de sua abertura, em 11 de maio de 1976, em que a artista apresentou a obra *Eat me – Gula ou Luxúria?*, que mais tarde foi exibida na Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) (JAREMTCHUK, 2007). Nessa obra, Pape criticou a questão da mulher-objeto na sociedade patriarcal e de consumo da imagem da mulher em *advertisings* e nas artes plásticas, por exemplo.

Eat me – Gula ou Luxúria?, na versão apresentada no MAM-RJ, contou com a venda de pequenos objetos (perfumes, espelhos, saquinhos de papel com um beijo) – figuras 157 e 158 – a um valor simbólico que o público poderia pagar e levar para casa como um “objeto de arte”, assim, o espaço de exposição (a galeria) foi tratado como farmácia ou supermercado (figura 159). Os estandes de vendas de produtos tinham letreiros de neon e o ambiente na cor vermelha parecia convidar o visitante a um ato sensório e sedutor de comprar arte. Pape nessa operação fez uma crítica à obra de arte como um objeto de consumo¹⁰⁶ e “o valor simbólico atribuído aos bens culturais” (JAREMTCHUK, 2007, p. 68).

expostos trabalhos de Luis Alphonsus, Cildo Meireles, Mira Schendel, Antônio Dias, Hervé Fischer do Coletivo de Arte Sociológica, dentre outros.

¹⁰⁵ Não se tratou de uma censura imposta pela ditadura militar, mas da própria Rede Globo (JAREMTCHUK, 2007).

¹⁰⁶ O artigo sobre *Eat me – Gula ou Luxúria?*, na revista **Malasartes** (1976), mencionou que Pape era uma artista à margem do mercado, ou seja, suas criações artísticas não eram feitas para a venda, mas para a crítica da artista sobre a sociedade em que vivia.

Figura 157 – *Eat me – Gula ou Luxúria?*,
Lygia Pape, 1976.
Saquinhos de papel contendo objetos de sedução.
©Lygia Pape.

Fonte: Catálogo exposição *Preço da Sedução* (2004).

Figura 158 – “*Objetos de Sedução*”,
Lygia Pape, 1976.
©Lygia Pape

Fonte:

http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=2969

Figura 159 – *Eat me – Gula ou Luxúria?*,
Lygia Pape, 1976
Bancadas na exposição com os saquinhos de
objetos.
©Lygia Pape

Fonte: Catálogo exposição *Preço da Sedução* (2004).

Lygia Pape escreveu sobre *Eat me – Gula ou Luxúria?* na segunda edição de **Malasartes** (1976), e afirmou que sua obra “desliza sobre qualquer linguagem ou espaço ideológico que me interesse” (PAPE, 1976, p. 22), isso ocorre porque a obra discutida foi criada a partir do conceito da fita de Moebius¹⁰⁷. Portanto, uma proposição artística pode ter

¹⁰⁷ A fita de Moebius é um conceito matemático que já abordamos no capítulo 1. Como a fita toma a forma do símbolo do infinito, no projeto de Pape significa que um mesmo projeto ou obra pode ter múltiplos significados, como no caso da obra *Gula ou Luxúria?*.

múltiplos significados. Dentro dessa obra, Pape criticou o circuito de arte que, em última instância, dirigia sua crítica ao canal por onde expunha a obra, o MAM-RJ. Nesse posicionamento, sua proposta se aproxima da crítica que mencionamos de Zílio quando da exposição na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt.

Após a década de 1970, marcada por forte influência conceitualista, como vimos na publicação do texto de Joseph Kosuth e nas experimentações dos artistas no “MAC do Zanini”, partimos para uma nova década em que o final das perseguições pelo AI-5 lideraram uma nova geração mais descontraída da crítica social e política. A década de 1980 foi marcada pelo retorno à pintura como principal suporte, uma vez que os artistas dessa nova geração se distanciavam do conceitualismo da década passada na forma de realizar a feitura da obra, retomando o uso de materiais que os conceitualistas consideravam nobres. O conceitualismo no Brasil foi marcado pelo uso de materiais baratos e precários, que eram uma forma de fazer uma referência à condição do artista brasileiro que vivia em um país que não é rico e desenvolvido. Por isso, o baixo custo de feitura da obra remete à condição econômica brasileira da época (FREIRE, 2013).

No entanto, como aponta Aracy Amaral (2006), os professores dessa nova geração foram artistas conceitualistas (Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner), principalmente entre os jovens de São Paulo, que vinham em sua maioria da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP. Então, afirmar que houve total ruptura com a década anterior seria ignorar essas influências. A poética de Jac Leirner, por exemplo, mostra que a geração de 1980 não rompeu totalmente com a influência conceitualista, quando analisamos sua obra de cigarros Marlboro (AMARAL, 2006). Houve uma mudança no eixo de influência que passou dos Estados Unidos para a Itália e Alemanha, e os artistas se inspiravam nas teorias de Bonito Oliva, assim como a geração de 1970 bebeu das ideias de Pierre Restany. As palavras de ordem nos escritos de Oliva referiam-se ao prazer de pintar, à despreocupação com a alta e baixa cultura e a distância da ideologia (AMARAL, 2006).

Em termos de circuito da arte, surgiram novos *marchands* que se interessaram pelos artistas do que ficou conhecido da “geração 1980”, como Thomas Cohn, que levou os trabalhos desses artistas para a Feira Arco de Madri, em 1984 (AMARAL, 2006). A Galeria Triângulo, em São Paulo, se especializou nesses artistas jovens da pintura (AMARAL, 2006), e Luísa Strina, que já estava no mercado desde a década de 1970, passou a se interessar por novos artistas ao expor na feira Art Basel a partir de 1992, conforme consta no site de sua galeria, possibilitando a saída desses trabalhos para o exterior. Nessa época,

surgiu Beatriz Milhazes, como afirmou Aracy Amaral (2006, p. 211), e assumiu “o decorativismo como algo natural na prática artística, sem falsos preconceitos”; lembremos que, hoje, as obras da artista atingem valores recordes em leilões internacionais. Em novembro de 2012, por exemplo, a obra *Meu Limão*, de Beatriz Milhazes foi vendida por USD 2,1 milhões (incluindo impostos e o percentual de ganho do leiloeiro).

3.3. Pimentel e Soares: dentro do circuito de arte nas décadas de 1960 e 1970

Simioni e Fetter (2016), no artigo *Brazilian female artists and the Market*, tratam da questão de gênero no contexto brasileiro e argumentam que ser mulher não proibiu que algumas artistas fossem valorizadas, tanto em termos de participação em de acervo renomados, quanto a atingirem valores mais altos que seus contemporâneos homens em leilões. As autoras argumentam que os estudos sobre arte por mulheres na Europa e nos Estados Unidos partiam da premissa de que as mulheres foram excluídas dos cânones artísticos e, com base nisso, partiram para provar essa hipótese. As autoras mostram, por meio de valores de leilões em casas internacionais, que, no Brasil, a realidade é outra, porque as artistas modernistas, como Tarsila do Amaral e Anita Malfati, bem como as contemporâneas, a saber, Adriana Varejão e Beatriz Milhazes, ganharam notoriedade por alcançarem valores de mercado recordes.

Nesse aspecto concordamos com a observação de Simioni e Fetter (2016) ao destacarem que as artistas brasileiras não foram e não são secundárias quando o fator é gênero. Ao analisar a trajetória de exposições de arte de Teresinha Soares e Wanda Pimentel nas décadas de 1960 e 1970 – ver quadros 1 e 2 a seguir – notamos que elas foram muito ativas no circuito de arte em termos de exposições coletivas e individuais nas principais capitais brasileiras, incluindo a Bienal de São Paulo. Simioni e Fetter (2016) argumentam que a afirmação da exclusão das mulheres deu-se em maior parte nos Estados Unidos e na Europa, mas não se aplica da mesma forma ao Brasil.

Partindo do pressuposto de Simioni e Fetter (2016), verificamos que a hipótese se aplica para as artistas Wanda Pimentel e Teresinha Soares. A análise das participações de ambas as artistas em exposições, salões e bienais nos permite afirmar que as mulheres tiveram lugar no circuito brasileiro de arte. Não tratamos de valor de mercado das obras,

como o fez Simioni e Fetter, porque as obras de Teresinha Soares não aparecem à venda no mercado de arte. Portanto, não existe possibilidade de realizarmos uma análise com base nos mesmos parâmetros definidos por Simioni e Fetter (2016).

Resumimos todas as participações das artistas em exposições individuais e coletivas entre 1966 e 1977, para coincidir com o período em que Teresinha Soares se manteve ativa como artista plástica, haja vista que, após esse período, ela não produz mais, ao contrário de Wanda Pimentel que ainda permanece ativa em seu trabalho artístico.

No quadro 1, podemos notar que, em termos de exposições individuais, os números não foram significativos, se compararmos com as participações em exposições coletivas (quadro 2) para o mesmo período. Wanda Pimentel exibiu suas obras duas vezes na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1970 e 1973, que foram intercaladas por uma exposição de Teresinha Soares na mesma galeria, em 1972. Pimentel fez exibição na França, em 1969, no mesmo ano em que participou da pré-bienal de Paris, realizada no MAM-RJ, mas fechada pela ditadura.

Quadro 1– EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS PIMENTEL E SOARES

Ano	Exposições Individuais – Wanda Pimentel	Exposições Individuais – Teresinha Soares
1967		Galeria Guignard, Belo Horizonte
1968		Galeria Art-Art, São Paulo Galeria Pilão, Ouro Preto, MG Galeria Encontro, Brasília
1969	Galeria Debret, Paris, França Galeria Relevo, Rio de Janeiro	Museu da Dona Beja, Araxá, MG
1970	Petite Galerie, Rio de Janeiro	
1971		<i>Corpo a Corpo in cor-pus meus</i> , Petite Galerie, Rio de Janeiro
1973	Petite Galerie, Rio de Janeiro	
1974	Galeria de Arte Global, São Paulo	
1975	Bolsa de Arte, Rio de Janeiro	
Total	6 exposições individuais	7 exposições individuais

Fonte: Catálogos das exposições *Quem tem medo de Teresinha Soares?* e *Wanda Pimentel Envolvimentos*, ambos publicados pelo MASP, em 2017.

As exposições coletivas marcaram a trajetória sólida de Pimentel e Soares no circuito de arte ao final de 1960 e meados da década de 1970. Soares participou de 50 exposições,

incluindo mostras em salões, bienais, panoramas e coletivas no exterior, entre 1966 e 1976, enquanto Pimentel participou de 21. Em termos de bienais, Soares teve três participações na Bienal de São Paulo, em 1967 (IX Bienal), 1971 (XI Bienal) e 1973 (XII Bienal), além de uma participação na II Bienal da Bahia, em 1968. Já Pimentel, em termos de bienais, teve maior diversidade, e participou de cinco bienais distintas: Bienal de São Paulo, em 1971; Bienal da Bahia, em 1966; na pré-Bienal de Paris, em 1969; Bienal de Paris, em 1971; e Bienal da Colômbia, em 1972.

Tanto Soares, quanto Pimentel, por serem artistas de fora de São Paulo, foram convidadas a expor no *Panorama de Arte Atual Brasileira*, no Museu de Arte Moderna (SP). Notamos que nenhuma das duas artistas participaram de exposições no MAC-USP no período analisado, época em que esse museu universitário prestigiava a experimentação dos artistas de vanguarda.

Quadro 2 – EXPOSIÇÕES COLETIVAS PIMENTEL E SOARES

Ano	Exposições Coletivas – Wanda Pimentel	Exposições Coletivas – Teresinha Soares
1966	I Bienal Nacional da Bahia, Salvador I Salão de Ouro Preto, MG	XXI Salão Nacional de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte
1967		I Salão do Pequeno Quadro na Galeria Guignard, Belo Horizonte XXII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte Artistas mineiros na Imprensa Oficial, Belo Horizonte Pague e Leve, Galeria Guignard, Belo Horizonte I Salão Nacional do Desenho Brasileiro, Ouro Preto, MG I Salão Nacional de Pintura Jovem, Petrópolis, RJ 1º Concurso Box-Form, Petite Galerie, Rio de Janeiro XVI Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Ano	Exposições Coletivas – Wanda Pimentel	Exposições Coletivas – Teresinha Soares
1967		<p>Artistas Mineiros, Petite Galerie, Rio de Janeiro</p> <p>IX Bienal de São Paulo</p> <p>XVI Salão Paulista de Arte Moderna, SP</p> <p>III Salão de Arte Contemporânea de Campinas, SP</p> <p>II Salão de Arte do Espírito Santo</p> <p>IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília.</p>
1968	<p>II Salão Esso, MAM RJ</p> <p>XVII Salão Nacional de Arte Moderna, RJ</p>	<p>II Salão Esso, MAM RJ</p> <p>XVII Salão Nacional de Arte Moderna, RJ</p> <p>II Bienal Nacional da Bahia, Salvador</p> <p>XXIII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte</p> <p>I Feira de Arte na Galeria Triângulo, Belo Horizonte</p> <p>Salão de Arte de Ouro Preto, MG</p> <p>O artista e a iconografia brasileira de massa, Rio de Janeiro</p> <p>VI Salão Nacional do Paraná</p> <p>Salão de Arte de São Paulo</p> <p>IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas, São Paulo</p> <p>Três aspectos del grabado contemporâneo brasileño, México</p>
1969	<p>Representação Brasileira à Bienal de Paris, MAM RJ</p> <p>Salão da Bússola, MAM RJ</p> <p>I Salão de Verão, MAM RJ</p> <p>V Salão de Arte Contemporânea de Campinas, MAC</p> <p>XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, RJ</p>	<p>I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, MG</p> <p>Pintores do Brasil, Paço das Artes, São Paulo</p>

Ano	Exposições Coletivas – Wanda Pimentel	Exposições Coletivas – Teresinha Soares
1970	<p>Pré-bienal de São Paulo</p> <p>II Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM SP</p> <p>VIII Resumo de Arte do Jornal do Brasil, MAM RJ</p> <p>Art Brésilien Contemporain, Musée d'Art et d'Histoire, Genebra, Suíça</p>	<p>70 anos de retrospecto da pintura em Minas, Palácio das Artes, MG</p> <p>Objeto e Participação, semana de arte de Vanguarda, Palácio das Artes, MG</p> <p>II Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, MG</p> <p>Semanas brasileiras em cartazes, Alemanha</p> <p>I Salão do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte</p> <p>Reitoria da Universidade de Minas Gerais</p>
1971	<p>VII Bienal de Paris, França</p> <p>XI Bienal de São Paulo</p>	<p>XI Bienal de São Paulo</p> <p>III Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, MG</p> <p>Artistas mineiros 60-70, V Festival de Inverno de Ouro Preto, MG</p> <p>I Salão de Arte da Eletrobrás, MAM RJ</p> <p>Collection Brésil, Maison du Brésil, Paris</p>
1972	<p>III Bienal de Arte de Coltejer, Medellín, Colômbia</p> <p>IV Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM SP</p>	<p>IV Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM São Paulo</p> <p>Artists from Minas Gerais, Brazilian-American Cultural Institute, Washington DC, Estados Unidos</p> <p>IV Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, MG</p> <p>II Salão do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG</p>
1973	<p>Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, Galeria Collection, São Paulo</p> <p>V Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM SP</p>	<p>Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro</p> <p>Pré-Bienal de São Paulo no Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG</p> <p>XII Bienal de São Paulo</p> <p>V Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, MG</p>

Ano	Exposições Coletivas – Wanda Pimentel	Exposições Coletivas – Teresinha Soares
1974	28 Artistas del Brasil, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo La Tertulia, Cali, Colômbia	
1975		
1976	Arte Brasileira na Coleção Gilberto Chateaubriand – os Anos 60/70, MAM Bahia, Salvador e Casarão João Alfredo, Recife	VIII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, MG II Festival de Arte, Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG Mulher-Arte do Neo-Impressionismo até Agora, Palácio Pedro Ernesto, Rio de Janeiro
Total	21 exposições individuais	50 exposições individuais

Fonte: Catálogos das exposições *Quem tem medo de Teresinha Soares?* e *Wanda Pimentel Envolvimentos*, ambos publicados pelo MASP, em 2017.

Verificamos, nas listas das exposições, coletivas que o modelo de salões era a forma mais utilizada pelos artistas para exibir seus trabalhos, e que as mostras estavam concentradas na região sudeste do Brasil. A possibilidade de expor no exterior era bastante rara e foram poucas as exposições internacionais para Soares e Pimentel, o que mudou muito nos últimos três anos, quando analisamos as exposições de ambas as artistas, e cresceu a demanda pela arte de mulheres dos países da América Latina.

3.4. Exposições de Arte “Feminista” e/ou “Feminina”

Tratamos, a seguir, das exposições de arte realizadas nos últimos dez anos que tiveram como tema a mulher artista, tanto no contexto brasileiro quanto no internacional. As exposições parecem integrar uma agenda coordenada internacional, porque vemos ora as artistas brasileiras em um contexto internacional abrangente, como Teresinha Soares e Wanda Pimentel em exposições da *Pop Art* internacional, ora dentro de uma especificidade da arte por mulheres na América Latina.

Dividimos a análise pelo texto de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2011) que aponta para uma tendência do sincronismo nas mostras sobre mulheres a partir de 2009 ao escrever a resenha da exposição *Elles*¹⁰⁸, realizada no Centre Georges Pompidou de Paris, e também destacou a exposição *Wack! Art and Feminist Revolution* no Museum of Contemporary Art¹⁰⁹, em Los Angeles, com curadoria de Cornelia H. Butler.

Butler (2007) organizou a exposição *Wack!* ao redor de alguns temas centrais, como: histórias de família, conhecimento e poder, silêncio e ruído, intervenção social, fazendo a história da arte, falando em público, corpo como um meio, e padrões e montagens. Butler (2007) tinha como ambição para a mostra *Wack!* destacar a importância do movimento feminista dos anos 1970 na arte, porque ela afirma que era o mais influente movimento internacional no período após a Segunda Guerra Mundial.

Nossa pesquisa nos catálogos das exposições que tratam da *Pop Art* fora dos cânones norte-americanos, realizadas nos últimos três anos, mostra que o feminismo foi uma influência importante. No entanto, não foi com a intensidade que Butler gostaria. Como discutimos, Leo Castelli foi um *marchand* influente e que colaborou com redes de galerias e contatos internacionais para lançar e sedimentar a *Pop Art* internacionalmente. O feminismo não tinha o suporte de instituições e curadores da mesma forma que a *Pop Art* teve. Por isso, acreditamos que a afirmativa de Butler é um pouco ambiciosa.

Além da falta de apoio para as obras feministas circularem no sistema de arte (na década de 1970), as próprias artistas fora dos Estados Unidos muitas vezes não queriam atrelar suas práticas ao movimento feminista. Teresinha Soares, por exemplo, veementemente negou qualquer aproximação com o feminismo no final da década de 1960, e Regina Vater, segundo Talita Trizoli (2011) não se considerava uma artista feminista. Portanto, a intenção de Butler (2007) de tratar do feminismo como um movimento internacional pode ser considerada como utópica e não atingiu o Brasil nas mesmas proporções que nos Estados Unidos, porque no Brasil as mulheres estavam engajadas na crítica social de inserção no mercado de trabalho e em oposição à ditadura militar.

Butler (2007) parte da premissa de que todas as artistas beberam da mesma fonte, que é o feminismo norte-americano, de alguma forma. Não concordamos, porque se

¹⁰⁸ Simioni fez uma resenha do catálogo *Elles@centrepompidou, Artistes Femmes dans La Collection du Musée National d'Art Moderne*, Centre de Création Industrielle, exposição organizada pelo Centre Pompidou, em Paris (2009).

¹⁰⁹ Exposição realizada entre 4 de março a 16 de julho de 2007, que, segundo o *site* do museu, foi considerada a primeira mostra institucional a examinar de forma compreensiva o legado internacional da arte feita sob a influência do feminismo.

considerarmos Lygia Clark e suas obras, desde a década de 1950, vimos que ela estava em seu próprio tempo trazendo suas próprias preocupações quanto à participação do espectador para realizar a obra como em *Roupa-Corpo-Roupa: o eu e o tu* (figura 64) ou usando seu próprio corpo como obra, por exemplo na obra *Caminhando* (figura 22). Clark estava bem à frente do movimento feminista que se desenvolvia nos Estados Unidos. Mesmo Lygia Pape, na obra *Língua Apunhalada* (figura 69), utiliza sua própria imagem para fazer sua crítica à repressão imposta pela ditadura, mas pode ser interpretada na chave social sobre a mulher ser ouvida no campo político e social. Dessa forma ela estava à frente do movimento feminista norte-americano.

O ano de 2009 para a arte feminista teve outros eventos marcantes, como a entrada da categoria para uma instituição museológica quando o Brooklyn Museum, em Nova Iorque, inaugurou o primeiro espaço no mundo para expor exclusivamente arte feminista. O mesmo museu incorporou permanentemente à sua coleção a obra *The Dinner Party*¹¹⁰ (figura 160) de Judi Chicago, que foi a mulher que fez a institucionalização da educação da artista feminista nos Estados Unidos. Para inaugurar esse espaço exclusivo da arte feminista, o museu lançou a exposição inaugural *Global Feminisms*, financiada pela Fundação Elizabeth A. Sackler, que também doou a obra de Judy Chicago para a coleção do museu.

Figura 160 – *The Dinner Party*, Judi Chicago, 1974-79.
Cerâmica, porcelana, tecido, 1463 cm × 1463 cm.
Brooklyn Museum, Doação de Elizabeth A. Sackler Foundation.
© Judy Chicago.

Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

¹¹⁰ Uma obra de arte monumental que englobava 3 (três) mesas alinhadas na forma de um triângulo, onde estavam postos 39 pratos e cada um simbolizava uma personalidade feminina importante.

Em 2009, o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque lançou o livro **Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art**, com as obras de artistas mulheres de sua coleção permanente. O lançamento foi precedido por um simpósio nomeado *The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts*, patrocinado pela filantropa Sarah Peter.

O texto de introdução por Cornelia Butler (2009), que foi a curadora da mostra *Wack!, The Feminist Present: Women Artists at MoMA*, destacou que entre os cânones femininos da arte moderna estavam as brasileiras Lygia Clark e Mira Schendel, o que contraria a hipótese de que mulheres sempre foram excluídas da história da arte, exposições e coleções de arte. O que notamos ser interessante no catálogo foi, por se tratar do acervo de obras modernas realizadas por mulheres no acervo do MoMA, o capítulo dedicado a Lygia Clark, Gego¹¹¹ e Mira Schendel foi escrito de forma a colocar as obras de Hélio Oiticica, Carlos Cruz-Diez e Jesus Rafael Soto como originais e as mulheres como posteriores. Sabemos que Lygia Clark trabalhava dentro do concretismo antes de Hélio Oiticica, e foi pioneira na arte participativa com a criação da obra *Bichos* (figura 21), em 1950.

A ocorrência desses eventos paralelos, com foco na arte por mulheres, não foi por acaso, mas por confluência de esforços de curadoras norte-americanas, conforme afirmou Maura Reilly (2007), curadora da nova galeria feminista do Brooklyn Museum. Como ela mencionou “estamos finalmente nos infiltrando” em uma alusão a uma tática de guerra. Talvez essa tenha sido a resposta ao artigo de Nochlin (1971), quase quarenta anos depois de sua publicação, pois as mulheres que ascenderam a postos de influência em instituições museológicas se aliaram a filantropas mulheres para permitir a criação de um novo espaço para a arte feita por mulheres dentro das instituições norte-americanas.

No Brasil, Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Henkerhoff foram curadores da mostra *Manobras Radicais*, no Centro Cultural Banco do Brasil (SP), em 2006. Em 2007, apesar de não ter um cunho feminino ou feminista, podemos destacar a exposição *Arte como Questão: Anos 70*, no Instituto Tomie Ohtake, devido a uma grande representação de mulheres artistas, entre elas Wanda Pimentel, com a obra *Bueiros* (1969-70); Regina Vater, com as obras: *Natureza still Alive* (1974), *O que é Arte?* (s.d.), *Christmas Underground* (1974); Regina Silveira, com a obra *Biscoito Arte* (1976); e Maria do Carmo Secco, com as

¹¹¹ Gego é o nome usada pela artista venezuelana Gertudre Goldschmidt de origem alemã.

obras *A Casa do Homem – Espaços Poéticos* (1975/76) e *A Casa do Homem – Espaços Perdidos* (1975/76), entre outras.

Em 2010, o MAC Niterói realizou uma retrospectiva das obras de Wanda Pimentel com as obras que integram o acervo do Museu e da Coleção João Sattamini que estão em comodato para o museu. Em 2012, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, no Rio de Janeiro, organizou a exposição *Mulheres: Coleção João Sattamini*, que incluiu obras por Wanda Pimentel. Segundo o *site* do MAC Niterói, a exposição se inspirou na exposição *Elles* do Centre George Pompidou, em 2009.

No entanto, em termos de exposições de arte que passam a dar uma maior visibilidade para as obras de Wanda Pimentel e Teresinha Soares, destacamos os últimos três anos no âmbito internacional. O ano de 2015, foi marcante para ambas as artistas, porque tiveram grande projeção internacional em decorrência de suas participações em exposições coletivas, como *International Pop*, *The World Goes Pop* e *Radical Women*, que vamos discutir adiante, com outros artistas de renome.

Coincidentemente, duas exposições focadas na *Pop Art* em diferentes continentes marcaram a participação de Pimentel e de Soares no circuito artístico internacional. Wanda Pimentel participou da exposição *International Pop*, organizada pelo Walker Art Center de Minneapolis nos Estados Unidos, realizada entre 11 abril e 29 agosto de 2015. Essa mostra foi itinerante e seguiu para o Dallas Museum of Art, entre 11 outubro 2015 e 17 janeiro 2016, e encerrou no Philadelphia Museum of Art, entre 18 fevereiro e 15 maio de 2016.

Não se tratou de uma mostra de artistas mulheres, mas buscou retomar a produção artística de locais fora dos contextos norte-americano e britânico, como Japão, América Latina e Leste Europeu, que tiveram influência da *Pop Art*. Os curadores mencionaram que a exposição tinha como foco “aproximar uma vasta gama de artistas e contextos geográficos situados em emergentes sociedades de consumo e industrialização nos anos 1950 e 1960”¹¹² (ALEXANDER; RYAN, 2015, p. 8). Tal escopo para a exposição é bastante fluido se reflete na escolha das obras expostas, por exemplo, foram exibidas as obras dos ícones norte-americanos Andy Warhol e Jasper Johns. Quando os curadores chamam a mostra de *International Pop* imaginamos as reverberações da *Pop Art* em outras localidades, como a introdução do catálogo indica, mas os cânones estavam fortemente representados na mostra.

¹¹² Nossa tradução do original: “a broad array of artists and geographic contexts situated in the burgeoning new consumer and industrialized societies of the 1950s and 1960s”.

Quanto à América Latina, uma das escolhas que causaram inquietação foi a obra *La Civilización Occidental y Cristiana*, do argentino León Ferrari que, naquele momento, estava envolvido com a vanguarda argentina e, desde *Tucumán Arde*¹¹³, se alinhava ao conceitualismo latino-americano. Por isso, se deu nosso estranhamento: pela obra de Ferrari ter sido incluída dentro do contexto da *Pop Art*.

Entres as obras de brasileiros estavam, de forma mais inquietante ainda, *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles, que era uma forte crítica ao circuito de mercadoria de consumo e alinhada também ao conceitualismo local. A maior surpresa foi encontrar no catálogo da mostra a obra *Seja Marginal, Seja Herói*, de Hélio Oiticica, porque essa obra vem de uma fase de Oiticica em que ele primava por tudo o que ficava à margem da sociedade, e estava às voltas com Cara de Cavalo, um dos maiores traficantes do Rio de Janeiro na década de 1960.

As obras de Meireles e Oiticica são mostradas em um contexto de *Pop Art*, mas seus conteúdos remetem a uma concepção de criar algo fora do circuito *mainstream*. Por exemplo, as garrafas de Cildo Meireles foram concebidas para circular como interferência nos circuitos de troca de mercadorias na vida real. E apenas depois de algum tempo as garrafas retornam na forma de *Projeto Coca-Cola* para o mundo da arte (FREITAS, 2013). Ao passo que a obra de Andy Warhol da garrafa de Coca-Cola é considerada “como mera constatação da iconografia de massa” (FREITAS, 2013, p. 99). A obra de Oiticica *Seja Marginal, Seja Herói* é um chamado para o artista atuar na marginalidade do sistema de arte, ao passo que tudo o que a *Pop Art* representou foi o *mainstream* do sistema da arte.

Raymundo Colares, Antônio Dias e Claudio Tozzi nos parecem escolhas apropriadas para estar presentes em *International Pop*, porque eles trataram da sociedade de consumo e do *mass media* de forma direta, apesar das obras estarem sempre ligadas a uma crítica social brasileira. Claudio Tozzi, em especial, fez apropriações de imagens de histórias em quadrinhos, como na obra *A Subida do Foguete* que o coloca esteticamente muito próximo ao artista pop norte-americano Roy Lichtenstein, como na obra *Whaam!*.

¹¹³ Foi uma exibição coletiva organizada pela vanguarda argentina a partir de notícias e dados reais sobre o que se passava na província de Tucumán. A região foi impactada pelo fechamento de usinas de processamento de açúcar que eram a maior fonte de empregos para a população local. O governo argentino promoveu essa quebra da indústria local, porque tinha uma representação sindical forte. O resultado foi pobreza na região, que forçou a mão de obra sem emprego nas usinas a buscar outras fontes de subsistência fora de sua terra natal. As notícias da época não mostravam a verdadeira situação de pobreza e fome dessa região, mas os artistas levantaram dados e na exposição de nome *Tucumán Arde* trouxeram à tona a realidade que a mídia controlada pelo governo tentava mascarar (MACBA, 2008).

Entre as artistas brasileiras, *International Pop* mostrou dois quadros de Wanda Pimentel, que fazem parte da Coleção Lili e João Avelar (figuras 102 e 103) e a obra *Kehm* (figura 112) e Anna Maria Maiolino, que nos parecem pertinentes à mostra, uma vez que dialogavam com outras obras críticas feitas por mulheres artistas, como Delia Cancela, na obra *Corazón destrozado* (figura 118), e *Ice Cream* de Evelyne Axell (figura 162). Esteticamente, as obras destas artistas mulheres estavam em linha com os padrões da *Pop Art* norte-americana, no entanto, conceitualmente, as mulheres apresentam críticas sociais e políticas de seus respectivos países, ao passo que a Pop trazia um sentido vazio e desprovido de crítica, corroborando com a crítica de Mario Pedrosa que discutimos no capítulo 1.

Figura 162 – *Ice Cream*, Evelyne Axell, 1967.
Óleo sobre tela, 95cm x 69,9cm.
© Anna Maria Maiolino.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/evelyne-axell-ice-cream>

Em 2015, o Tate Modern de Londres também organizou uma mostra, intitulada *The World Goes Pop*, que se distanciou conceitualmente da mostra norte-americana *International Pop*, porque assumiu uma tônica mais crítica quanto à existência de outros artistas influenciados pela estética da *Pop Art* norte-americana. Flavia Frigeri (2015, p. 43), curadora da exposição britânica, criticou a posição de Lucy Lippard quando esta, em 1966, deu pouca importância à existência de outros pops fora dos Estados Unidos, e ainda afirma

que Lippard “sistematicamente sabotou a relevância” (FRIGERI, 2015, p. 45) de outras manifestações que não se espelharam totalmente nos norte-americanos.

Segundo Frigeri (2015), outros tipos de arte fora da tradicional *Pop Art* existiram quando floresceram em localidades remotas a Nova Iorque, e outros artistas ao redor do mundo “pouco interesse tiveram nos triunfos de Andy Warhol, ou de seus companheiros: porque eles usaram a *pop* como um instrumento para refletir sobre eventos correntes e verbalizar suas convicções sociais e políticas” (FRIGERI, 2015, p. 45).

The World Goes Pop, diferentemente da *International Pop*, não apresentou nenhum artista norte-americano do sexo masculino e icônico do movimento. Dessa forma, tornou a expografia e o escopo da exposição um todo coerente. O catálogo dedicou uma sessão especial ao feminismo dentro de um contexto influenciado pela *Pop Art* e não poderia deixar de fora as obras das norte-americanas Judy Chicago e Martha Rosler. A curadoria surpreendeu ao buscar semelhanças em temáticas e críticas presentes nas obras de artistas de outras regiões, como a belga Evelyn Axell, com as obras *Valentine* (1966), *Licensed in Both Ways* (1966) e *The Pretty Month of May* (1970); a colombiana Beatriz González, com *Los suicidas del Sisga I, II e III* (1965); a espanhola Ángela García, com *Respirando* (1973), *Divertimento* (1973) e *Yomisma* (1973); e Teresinha Soares, com *Morra Usando as Legítimas Alpargatass* (figura 85) e *Morrem Tantos Homens e eu Aqui Tão Só* (figura 86).

O catálogo dedicou um capítulo especial ao Brasil, e abordou o ambiente artístico na década de 1960 e as principais mostras que aconteceram ao final da década, assim como em *International Pop*. Entre os artistas que participaram da exposição estavam: Claudio Tozzi¹¹⁴, com a obra *Multidão* (1968); Raymundo Colares¹¹⁵, com a obra *Sem Título* (1969), que apresenta um recorte de metal extraído de um carro ou avião; Marcelo Nitsche¹¹⁶, com a obra *Kill Fly* (1967); e Antônio Dias, com as obras *Acidente no Jogo* (1964) e *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1964). A novidade foi dentro do texto sobre o Brasil, num trecho destacando as artistas brasileiras Anna Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco, Cybele Varela, Lotus Lobo, Vilma Pasqualin, Mona Gorovitz, Regina Vater, e Teresinha Soares. Teresinha Soares participou da exposição com as obras *Morra Usando as Legítimas Alpargatas* (figura 86) e *Morrem Tantos Homens e Eu Aqui Tão Só* (figura 87), ambas da série *Guerra do Vietnã*, e Anna Maria Maiolino com *Glu Glu Glu* (figura 65).

¹¹⁴ Em exposição a obra *Multidão* (1968).

¹¹⁵ Em exposição a obra *Sem título* (1969), que mostra como um recorte de metal extraído de um carro ou avião.

¹¹⁶ Em exposição a obra *Kill Fly* (1967).

Após esse recente *debut* internacional de Wanda Pimentel, ocorrido em 2015, Teresinha Soares e Pimentel tiveram suas retrospectivas no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2017. O MASP programou para 2017 e 2018 exposições voltadas para a questão de gênero e sexualidade, a que denominou “histórias da sexualidade”, dentro das quais foram organizadas as exposições individuais *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, que aconteceu entre 27 de abril e 06 de agosto de 2017, e *Wanda Pimentel: Envolvimentos* foi realizada entre 18 de maio e 17 de setembro de 2017. As duas retrospectivas foram importantes para reconhecer a trajetória de ambas as artistas, em menor grau para Wanda Pimentel, que exibiu individualmente em 2010, no MAC Niterói, mas muito mais significativa para Teresinha Soares, que tinha feito sua última exposição individual em 1971, na Petite Galerie do Rio de Janeiro.

A exposição de Wanda Pimentel no MASP, sob a curadoria de Adriano Pedrosa, foi específica da série *Envolvimentos*, sendo que foram mostradas 26 pinturas em tela que tratavam de forma genérica sobre o universo da mulher, como discutimos no capítulo 2 desta dissertação. Foi publicado um catálogo com imagens das obras e textos críticos de Adriana Pedrosa, Vera Beatriz Siqueira, Rodrigo Alonso, Lisette Lagnado e Camila Bechelany (curadora assistente da exposição). Dessa seleção, o catálogo indica que 21 obras pertencem ou a uma coleção particular, ou a uma instituição museológica, demonstrando a importância da incorporação das obras de Pimentel por museus públicos. Pimentel tem obras presentes na coleção João Sattamini, com as obras *Sem Título* (figura 26) e *Sem Título* (figura 35); e faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand, com obras *Sem Título* (figura 24), *Sem Título* (figura 27), *Sem Título* (figura 82), *Sem Título* (figura 127) e *Sem Título* (figura 152); todas em comodato, respectivamente, para o MAC Niterói e o MAM-RJ. No exterior, o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (a Colección MALBA tem a obra *Sem Título* (figura 153); e o Art Institute of Chicago, a obra *Sem Título* (figura 104). As coleções particulares que têm obras de Wanda Pimentel são: Coleção Lili e João Avelar, com as obras *Sem Título* (figuras 102 e 103); Coleção Paula Marinho; Coleção Cely, Ronie e Conrado Mesquita; Coleção Roger Wright, com a obra *Sem Título* (figura 99), comodato na Pinacoteca de São Paulo; Coleção Helcida e Sérgio Fadel, com as obras *Sem Título* (figura 150); e Coleção Marisa e Arthur Peixoto, com a obra *Sem Título* (figura 23).

Para Teresinha Soares, a retrospectiva no MASP trouxe quase toda sua produção artística, incluindo pintura, caixas, gravuras, desenhos, cartazes, fotos de *happenings*, e a realização da performance *Corpo a Corpo in cor-pus meus* (figuras 88 e 89) no dia da

abertura. A curadoria foi de Rodrigo Moura e Camila Bechelany atuou como curadora assistente, e colocaram juntas 67 obras de arte no piso térreo do MASP. O catálogo da exposição de Soares contém textos de renomados críticos e curadores que haviam trabalhado com a artista durante sua carreira, como Frederico Moraes, Cecilia Fajardo-Hill (curadora da exposição *Radical Women*, no Hammer Museum, em 2017), Marília Andrés Ribeiro e Sofia Gotti (do Tate Modern).

Entre as obras expostas, praticamente todas são do acervo de Teresinha Soares e mostram que o colecionismo de sua obra não foi tão expressivo como no caso das obras de Wanda Pimentel. Entre as obras de Soares apenas três pertencem a museus institucionais: *Guerra é Guerra Vamos Sambar* (figura 84) e a estrutura compensada usada na *performance Corpo a Corpo in cor-pus meus* (figuras 88 e 89), ambas são do acervo do Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte; e *Morrem Tantos Homens e Eu Aqui Tão Só* (figura 86) faz parte do acervo da Universidade Federal de Minas Gerais.

Essas retrospectivas no MASP foram seguidas pela abertura da exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, no Hammer Museum em Los Angeles, entre 15 de setembro e 31 de dezembro de 2017. A especificidade de obras de arte por mulheres artistas tomou um contexto regional, sob a curadoria de Dr.^a Cecilia Fajardo-Hill, da Venezuela, e Dr. Andrea Giunta, da Argentina.

Mari Carmen Ramírez (2012), em seu texto *Beyond “The Fantastic”: framing identity in U.S. exhibitions of Latin American Art*¹¹⁷, já havia chamado a atenção para o *boom* de exposições de arte a partir de 1980 sob a nomenclatura “arte da América Latina” que teriam sido realizadas por instituições dos Estados Unidos. E, principalmente, por seus curadores não serem latinos ou terem conhecimento sobre a região, tinham em suas mãos o poder de articular uma identidade de grupo que eles não representavam. Dessa forma, essas exposições construíram representações e assumiram características que formaram estereótipos sobre os latino-americanos e a vasta comunidade de latinos que vive nos Estados Unidos. Em *Radical Women*, a curadoria foi feita por duas mulheres que trabalham com a arte da América Latina e provenientes, da região. Portanto, possuíam a “apresentação

¹¹⁷ Texto publicado pela primeira vez no *Art Journal da College Art Association* (CAA), na edição de inverno de 1992 (v. 51, n. 4, p. 60-88). Ramírez faz uma crítica de três curadorias que ocorreram nos Estados Unidos na década de 1980 sobre arte da América Latina e de latinos que vivem nos Estados Unidos. As exposições analisadas por Ramírez foram: *Art of the Fantastic: Latin America, 1920 – 1987* (1987), *Images of Mexico: The contribution of Mexico to Twentieth-Century Art* (1988) e *Hispanic Art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors* (1987).

dos pontos de vista daqueles que são representados”, ao passo que os curadores eram “mediadores de intercâmbio cultural” (RAMIREZ, 1992, p. 932).

Ramirez (2012) questiona a validade da nomenclatura “arte da América Latina”, por ser reducionista e assumir que ao sul da fronteira norte-americana todos somos iguais, o que esconde as particularidades de aproximadamente vinte países com costumes e línguas distintos, cujas realidades sociais e políticas divergem enormemente. A autora destaca, também, a forma como a arte da região latina é vista como exótica e primitiva, porque os curadores no passado partiram do pressuposto de que houve uma evolução dessas culturas primitivas, a partir do momento que se modernizaram, espelhando-se na civilização ocidental do “primeiro mundo”. Esse tipo de representação é prejudicial, porque retira dos artistas latinos, e da própria população latina, na construção de sua identidade, sua complexidade e as condições em que se desenvolveram, colocando-as dentro da perspectiva binária e homogênea de arte “primitiva” versus o civilizado, que representa a arte ocidental do hemisfério norte.

Stuart Hall (1997) pontua que uma classificação binária de opostos permite a construção de um discurso de raças e constrói uma classificação que assume uma posição hierárquica de diferenças. Por exemplo, uma sociedade “civilizada” é considerada superior, em contraposição a uma sociedade “primitiva”, por sua vez inferior, criando uma naturalização de diferenças. As diferenças funcionam para construir estereótipos sobre uma população e os latinos aparecem como uma cultura semi, como define Néstor García Canclini (1990, *apud* RAMIREZ, 2012, p. 919), ou seja, semi-moderna, semi-desenvolvida, semi-europeia, semi-indígena.

A exposição *Radical Women* (2017), sob a luz das críticas de Ramirez, representa um certo progresso na forma de representar a arte e o povo da América Latina, pois parte de um contexto específico, que foi o período entre 1960 e 1985, e o tema comum, pelo menos em parte, para alguns países da América Latina, que foi a ditadura militar apoiada pelos Estados Unidos.

Outro ponto positivo é o foco nas obras de mulheres artistas. Nesse aspecto, a exibição permite mostrar a crítica ao sistema de representação das mulheres latinas em posição inferior a suas contemporâneas norte-americanas e europeias. Como já tratamos nesta dissertação, a maior parte da produção da crítica e dos estudos sobre gênero tenta enaltecer a posição da mulher proveniente dos centros canônicos, de classe média e branca. A exposição *Wack!*, que já mencionamos, partiu do pressuposto de que a arte produzida por

mulheres fora dos Estados Unidos foi marcada ou influenciada pelo movimento feminista. As curadoras de *Radical Women* não partiram dessa premissa, mas das especificidades locais de cada artista.

Na história da arte, notamos que existe um cânone dentro de outro cânone, porque a mulher latina e de uma região economicamente não privilegiada também foi capaz de produzir arte que contestava sua realidade, dentro do mesmo período das artistas feministas norte-americanas, sem necessariamente estar preocupada em seguir uma tendência feminista. Portanto, conceitualmente, essas mulheres artistas e suas obras se afastam do feminismo norte-americano de segunda onda que surgiu ao final da década de 1960 e se perpetuou por toda a década de 1970.

Existem limitações de orçamento para os museus realizarem mostras que destaquem apenas as obras de artistas brasileiras. Portanto, vemos a exposição *Radical Women* como um dispositivo expográfico sob o tema Arte da América Latina que, como discutimos, é reducionista dentro do contexto de um museu norte-americano (o Hammer Museum), porém viabilizou trazer um corpo representativo de obras sob a mesma exibição, o que facilitou o trabalho de aceitação e financiamento por parte das curadoras. Fajardo-Hill (2017) mencionou que o projeto para criar essa exposição durou dez anos, e o tema escolhido foi o corpo político. Segundo essa curadora, por meio do corpo, retratando o momento político, a mulher pôde definir quem ela era e como ela queria ser representada. Ademais, a mulher pôde falar de forma politizada com o mundo. O período compreendido na mostra, entre 1960 e 1985, foi marcado pela ditadura militar no Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile; e as artistas trouxeram para seus trabalhos o tema de violência, mas também da discriminação e de condições econômicas não privilegiadas.

Outro mérito da exposição *Radical Women*, além do recorte específico para um período na história da região, está na linguagem com que as curadoras se referem às obras como marcantes para a arte contemporânea e como elas colocam as artistas latinas no mapa da história da arte dentro do contexto norte-americano. Mais um destaque foi a escolha das obras de artistas que não estiveram no *mainstream* do circuito de arte, pelo menos no caso do Brasil, os nomes de Celeida Tostes, Neida Sá, Mara Alvares e Liliane Dardot raramente surgiram em exposições ou textos críticos de arte. Segundo Fajardo-Hill (2017), a invisibilidade para as mulheres latinas na história da arte a motivou a escolher obras no mérito da relação com o tema do corpo político, o que permitiu ir além dos conhecidos nomes, como Lygia Clark, Lygia Pape e Anna Maria Maiolino. Dentro dessa perspectiva

temática, de corpo político, entraram para a mostra as obras de Teresinha Soares e Wanda Pimentel, menos conhecidas que as outras artistas mencionadas que, como discutimos no capítulo 2, fizeram do corpo da mulher o meio para expressar suas críticas e preocupações com o período em questão.

A diversidade de linguagens foi outro ponto que Ramirez (2012) havia criticado em retrospectivas de arte da América Latina. E, em *Radical Women*, observamos que as curadoras se ativeram ao conteúdo da mensagem da obra de arte, independente do meio em que foi realizada, por isso temos o vídeoarte *Made in Brasil* (1974), produzido por Letícia Parente.

A mostra *Radical Women* foi itinerante, um formato que parece caracterizar as grandes exposições dentro da circulação de obras de arte, e seguiu para o Brooklyn Museum, em Nova Iorque, entre 13 de abril e 22 de julho de 2018, e encerrará o circuito na Pinacoteca de São Paulo, onde a mostra ficará de 18 de agosto e 19 de novembro de 2018.

A Pinacoteca colocou em seu programa as obras de mulheres artistas para 2018, que segundo seu diretor Jochen Volz (ALZURAGAY, 2017) surgiu como um ponto importante quando a mostra *Mulheres Artistas: As Pioneiras* (2015) apontou uma lacuna para a presença de mulheres artistas no acervo da instituição. Volz mencionou que, a partir daquele momento, as exposições levariam essa lacuna em consideração, bem como os futuros programas que visassem dar visibilidade às artistas mulheres durante 2018. *Radical Women*, por um lado, traz os trabalhos que o acervo da Pinacoteca não tem para montar tal exposição; o que o MASP supriu, através de um tema mais abrangente, sob o programa história da sexualidade, porque permitiu trazer várias exposições menores, como as individuais de Pimentel e Soares, dando destaque para a produção de artistas brasileiras. *Radical Women*, ao aglutinar várias linguagens e temas sob o tópico “radical”, corre o risco de misturar histórias de países bastante diferentes na América Latina.

O debate sobre se a arte da América Latina deve existir e, de fato, como categoria, já existe há muito tempo. Marta Traba (2012) questionou se seria possível criar uma arte forte por meio da autoafirmação como artista latino e permanecer à margem da produção artística dos Estados Unidos e da Europa para criar algo genuinamente local. Em 1975, Marta Traba publicou o artigo *We are Latin Americans: the way of resistance*¹¹⁸, no qual ela denuncia que “o artista se tornou um produtor não diferenciado que responde aos pedidos

¹¹⁸ Texto original em espanhol sob o título **Nós Somos Latino Americanos: o caminho para a resistência.**

da superestrutura cultural que por sua vez lhe proporciona uma via para o mercado [...] e lhe promete um crescimento no valor de mercado”. Diante dessa realidade, Traba (2012) aponta que os artistas latino-americanos tinham duas opções: a primeira, de sucumbir a esse projeto de mercado e, a segunda, se distanciarem o mais possível do mecanismo que distorce, engana e extermina a arte. Os artistas que escolheram pela segunda opção, o fizeram como uma forma de “cultura de resistência”, porque estavam criando para a arte da América Latina uma forma de “preencher uma função epistemológica ou oferecer um serviço político” (TRABA, 2012, p. 752).

Devemos ter em mente que Traba dava importância para a pintura e a gravura como formas de resistência à *body art* e à *conceptual art*, que ela acreditava que poderiam matar a arte. No entanto, o que queremos extrair de seu pensamento é a forma como ela defendia a arte da América Latina, não como uma prima pobre dos Estados Unidos (porque foi marginalizada quando não se entregou às demandas do mercado), mas como resultado da criação de artistas, uma alternativa epistemológica dos que optaram por não fazer parte da superestrutura do mercado de arte internacional.

Traba (2012, p. 753) concluiu de forma brilhante sua reflexão sobre a condição marginal da arte da América Latina:

(...) a existência da arte da América Latina está ligada à nossa capacidade de apoiar nossas perspectivas, apurar nossos argumentos, modernizar nossos procedimentos críticos, e para estarmos conscientes de que a salvação daqueles colocados na periferia está em acentuar suas marginalidades em ordem de lhes oferecer um sentido completo.

Dessa forma, concluímos que, apesar de não ser ideal inserirmos obras de arte brasileira ou de outra nacionalidade latino-americana, no contexto da América Latina, acreditamos que o argumento de Marta Traba proporciona uma tática para atuar no circuito de arte internacional, porque ataca a hegemonia do sistema de forma direta, o que Gramsci (1988) denominou como “guerra de manobra”. No contexto de resistência de Traba se encaixa a exposição *Radical Women*; portanto, uma mostra positiva e contributiva para o cânone do olhar para artistas latinas que não estavam preocupadas com o que Judy Chicago estava ensinando ou fazendo como arte. Seja no âmbito internacional ou nacional, chegou a vez das artistas mulheres.

Em vista das exposições analisadas, notamos os esforços de museus europeus, norte-americanos e mesmo brasileiros no sentido de operar uma reparação historiográfica, orientada pelas questões de gênero e regionalistas. Existe também certa movimentação das

instituições dos centros artísticos, a fim de adquirir trabalhos de artistas de países periféricos, porque existe uma lacuna em seus acervos. O diretor do *Tate Modern*, Chris Dercom (2015), por exemplo, mencionou no catálogo da mostra *The World Goes Pop* que o museu visava exhibir e adquirir trabalhos de artistas fora do cânone ocidental.

O processo de colecionismo pelas instituições museológicas ocorre via aquisição, no entanto, o crescimento de doações nos chamou a atenção. Ao analisar o acervo institucional de artistas brasileiras, notamos a participação crescente da Fundação Patricia Phelps de Cisneros como principal doadora de obras de arte latino-americanas para o MoMA, em Nova Iorque. Verificamos que, no caso de Lygia Pape, Lygia Clark e Mira Schendel, um número considerável de obras entrou para o MoMA a partir da oferta dessa oferta da Fundação Phelps Cisneros, em 2016. A instituição fez uma doação de 102 obras para o museu, a ser somada com outras 40 obras doadas no passado. A Fundação abriu, dentro do MoMA, o Instituto de Pesquisa para o estudo da arte da América Latina, visando fomentar pesquisas e simpósios. A participação de patronos influentes é relevante para a formação das coleções institucionais, e como Marta Traba sugeriu permanecer como “arte latino-americana”, dando um sentido de resistência, ou seja, uma forma de existir como uma categoria de arte separada dos centros canônicos de arte que os patronos latinos olham como uma forma de organizar a arte e ser possível contar a história da arte da região.

A família Phelps Cisneros é detentora de negócios na Venezuela e no exterior, e segundo a autora Chin-Tao Wu (2006), as empresas estão ávidas por atrelar o nome corporativo a um centro cultural para serem identificadas como patronas das artes. E, por outro lado, quando uma doação é feita pela Fundação Phelps Cisneros, o circuito de arte assume que a arte tem valor cultural porque se trata de um *branded collector*, como Donald Thompson (2008) define aqueles colecionadores que formam opinião sobre o que é “boa arte”. Esse colecionador é detentor de capital cultural que existe em paralelo ao capital econômico, como explicado por Bourdieu (1973). Graças ao sistema de crença no sistema da arte, quando Phelps Cisneros é atrelada a uma obra de arte, esta é legitimada e lhe é atribuído valor como arte. Essa digressão sobre o patrono das artes é relevante porque, dadas as restrições orçamentárias das instituições públicas da América Latina, o peso recai cada vez mais sobre esses empresários para manter exposições e apoiar os artistas contemporâneos por meio de seu apoio financeiro.

Teresinha Soares e Wanda Pimentel ainda não fazem parte de grandes coleções internacionais mas, seguindo o fluxo do processo de legitimação da arte, podemos supor que

é questão de tempo para que entrem para as coleções de prestígio internacional. As obras dessas artistas passaram recentemente pelo topo da formação da marca (*branding*), segundo Thompson (2008), nessa rede de agentes do sistema de arte, que são os museus norte-americanos e os europeus.

CONCLUSÃO

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.
Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha¹¹⁹.

(Paulo Leminski, 1987)

Esta pesquisa buscou centrar-se na produção artística de Teresinha Soares e Wanda Pimentel sem o objetivo de traçar uma trajetória que obedeça à progressão linear de suas carreiras. Dentro da história da arte, é frequente buscarmos um pensamento cartesiano e de evolução dos movimentos artísticos mas, em se tratando do período de transição da década de 1960 para a de 1970, o próprio circuito artístico brasileiro era berço de apropriações e transformações dentro do espírito antropofágico de Oswald de Andrade.

De início, esta pesquisa apresentou o desafio de buscar um vetor comum entre duas artistas que, para um mesmo período de produção, estavam circulando nos mesmos salões, bienais e exposições, embora, em termos de poéticas, sejam divergentes na linguagem, sendo uma de ataque e direta, ao passo que a outra era sutil e tênue. No entanto, na análise das obras, ao confrontarmos a posição social e política que criticavam em suas criações, ambas as artistas revelaram mais características em comum, do que divergências.

Wanda Pimentel dedicou-se plenamente à pintura e ao figurativismo, fortemente influenciada pelas linhas concretistas de seu professor, Ivan Serpa, em uma época em que os artistas saíam do quadro bidimensional e partiam para proposições que visavam à estetização da vida em um afã de transformar suas realidades duras e cruas, de cidadãos de um país que não atingiu o desenvolvimento prometido pelo regime militar. A fidelidade à pintura não tirou a potência do trabalho de Pimentel, que se posicionou de forma crítica em relação à posição da mulher na sociedade brasileira, marcada pela dicotomia da repressão e pela necessidade de conformidade com a moral e os bons costumes, com a possibilidade de libertação do corpo do indivíduo sob o sedutor discurso contracultural e tropicalista.

¹¹⁹ Poema do livro **Distraídos Venceremos**, publicado em 1987.

Teresinha Soares, por sua vez, se entregou totalmente à expressão libidinal e se aproximou de suas contemporâneas euro-americanas mais ousadas, como Carolee Schneemann e Roselyn Axell. Soares também não mostrou uma trajetória de progressão, mas foi capaz de trabalhar em múltiplas categorias tal como gravura, pintura, “caixas”, *performance* e poesia, mantendo o constante discurso sobre a condição de ser mulher, que ela abraçou em sua totalidade ao ser mãe e esposa, sem se ater ao movimento libertário feminista norte-americano. O seu processo criativo tomava sua realidade nua e crua, que estava em muitas instâncias “à frente de seu tempo”, dentro de uma sociedade mineira e muito mais conservadora do que a cena carioca em que Pimentel vivia.

No período das décadas de 1960/1970, convergiam as linguagens figurativas com influências conceitualistas. No entanto, as duas artistas que analisamos não caíram no lugar comum de criticar a ditadura ou as instituições de arte, o que era próprio daquela geração da neovanguarda. Durante a pesquisa, eis nosso questionamento constante: como as obras de Soares e Pimentel puderam ser retomadas na atualidade e suas questões, após cinquenta anos, permanecerem pertinentes quanto à discussão sobre o corpo da mulher, a sexualidade e o ser humano envolvido com as novas tecnologias de seu tempo?

Giorgio Agamben (2009), em seu texto *O que é o contemporâneo?*, diria que Soares e Pimentel são contemporâneas porque puderam manter olhos fixos em seu tempo, e perceber suas problemáticas. Agamben apresenta o exemplo da moda para facilitar nosso entendimento do que é ser um artista contemporâneo. Quando alguém declara “estar na moda”, já se tornou “fora da moda”, mas a moda precisa dessa pequena parte que ficou de fora (*démodé*) para que possa se reatualizar e se apropriar de qualquer momento do passado para se recriar no futuro. Nesse contexto, colocamos as obras de Soares e Pimentel que, por meio da pintura ou da gravura, que eram tidas, de certo modo, como linguagens arcaicas¹²⁰ para o período do final da década de 1960. Ambas as artistas tratam da construção da subjetividade da mulher e deixaram uma porta aberta para que, na contemporaneidade, sejam discutidos outros parâmetros da questão de gênero (que explode para além do binômio homem e mulher). Atualmente, o crescimento dos movimentos sociais para inclusão das comunidades LGBTI¹²¹ podem facilmente apreender a poética de liberdade do corpo de que Soares e Pimentel trataram há quase cinquenta anos.

¹²⁰ Arcaico no sentido de “origem”, da *arké*, como toma Agamben (p. 69).

¹²¹ No Brasil, o termo comumente usado é o LGBTI, por exemplo, comemora-se anualmente o Dia do Orgulho LGBTI. A sigla LGBTI significa lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e intersex. Pode-se ver em jornais e revistas a sigla LGBTQI, em que o Q representa a categoria *queer* (ANISTIA INTERNACIONAL, s.d.)

Quando Soares se vestia de terno e gravata na conservadora sociedade mineira, ela foi contemporânea, porque “fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra)”, como nos esclarece Agamben (2009). Soares, com seu bom humor, atingiu a questão da unidade do homem cartesiano, que colocava a mulher na margem da sociedade e de quem se esperava certo comportamento, e foi graças a sua capacidade de criar fissura e descontinuidade no tempo, que ela criou seu próprio tempo, que flui para outros tempos e outras gerações (AGAMBEN, 2009). Dessa forma, ela flui para nosso presente, para abrir discussões de moral, feminismo, gênero, mulher casada e artista mulher.

Dessa forma, o MASP, ao criar o programa denominado história da sexualidade, trouxe para o debate público o que seria moralmente aceito ou não, dentro do museu e, nesse ponto, as obras de Soares e Pimentel contribuíram para a dubiedade que as obras de arte podem alcançar no sentido provocativo, de forma a passar pela censura da patrulha dos bons costumes. Apesar de as obras de Soares e Pimentel tratarem do universo íntimo feminino, suas pulsões e frustrações não foram censuradas pela ditadura militar, e esse aspecto nos parece bastante intrigante. A condição da mulher na sociedade brasileira era tão restrita e estável, que provavelmente os censores nunca se deram conta que Soares e Pimentel, sendo mulheres, poderiam expressar algo subversivo em suas obras. Possivelmente, porque a censura se preocupava com o controle do comportamento na vida real, e a arte não era parte da realidade na visão dos censores, não representando uma ameaça. A preocupação se centrava em quem falava mal do regime e Soares e Pimentel ficaram à margem desse debate, que já era exaustivamente tratado por seus contemporâneos Rubens Gerchman e Antônio Dias. Ao se manterem em temas marginais na arte, Pimentel e Soares se aproximaram mais da postura de apologia à marginalidade de Hélio Oiticica¹²², como desviante de uma aparente normalidade, e não no sentido de apologia à criminalidade e à bandidagem, mas por estarem à margem do padrão da sociedade.

¹²² Hélio Oiticica fez a obra *Seja Marginal, Seja Herói* (1968), na qual imprimiu em um pano vermelho a figura do criminoso Cara de Cavalo, que foi assassinado pelo esquadrão da morte no Rio de Janeiro. A obra não mencionava que a imagem na bandeira era do Cara de Cavalo; no entanto, a figura de um homem caído no chão apareceu em outra obra de Oiticica, a *Bólido 18 B-33* (1964), que ficou conhecida como *Bólido Homenagem a Cara de Cavalo*. A figura de Cara de Cavalo em *Seja Marginal* se afasta de seu contexto original e fica aberta a outras interpretações. A cor da obra indica possivelmente o perigo e a morte, com o fundo vermelho que remete ao perigo ou sangue, e a figura do homem deitado em cor negra alude à morte. Oiticica tinha uma forte ligação com o Morro da Mangueira; logo, com uma parte de população que estava à margem do sistema econômico e social da sociedade carioca. Do ponto de vista do artista, ele estava fora do circuito da arte carioca e, portanto, marginal artisticamente falando, porque não vendia o que a sociedade comprava naquele final da década de 1960.

As obras de Pimentel e Soares foram mostradas no MASP, dentro do contexto do programa histórias da sexualidade, mas não levantaram críticas populares quanto à imoralidade das obras, da mesma forma que a exposição atual¹²³, que leva o nome do programa, gerou na sociedade paulistana. A arte dentro de um museu pode ser condenada pelo seu conteúdo obsceno, uma vez que as pessoas que vão ao museu o fazem por livre arbítrio? O MASP abriu a exposição dedicada à *História da Sexualidade*, mas se autocensurou ao atribuir a faixa etária de entrada para 18 anos, devido ao conteúdo de violência, sexo e linguagem imprópria. A instituição museológica não nos parece livre para mostrar o que quer, porque ainda permanece refém do “pânico moral”¹²⁴. Por outro lado, ao proibir a exposição para menores de 18 anos, o MASP fez uma publicidade negativa que vira notícia e se espalha, e muitas pessoas que querem ser consideradas rebeldes e alternativas são provocadas a visitar a exposição. Mas isso não é privilégio do MASP, pois o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque também foi alvo de críticas por apresentar uma obra de Balthus¹²⁵, que retratava uma menina em pose, e certos grupos aludiram a um caso de pedofilia, crítica também sofrida pelo MASP recentemente, ao ter uma performance envolvendo uma criança. Não pretendemos tecer um comentário crítico a respeito da censura que o museu paulista recebeu, mas queremos registrar que a questão de censurar arte não foi mérito do período da ditadura, e que os gostos e padrões éticos mudam de uma época para outra. Devemos pensar que censurar uma obra porque é obscena não é uma discussão de certo ou errado; no entanto, existem muitas nuances que devem ser discutidas e não silenciadas. Como o próprio MASP esclareceu, a exposição quer provocar o diálogo para pensamentos e crenças distintos e, nesse sentido, concordamos que aqueles que não querem

¹²³ A exposição *Histórias da Sexualidade* ficou em cartaz no MASP entre 20 out. 2017 e 14 fev. 2018. Os curadores da exposição mencionam que o intuito desse programa e exposição era abrir o diálogo sobre as diferentes perspectivas sobre sexo, costumes e a liberdade de expressão. O museu buscou, nos últimos três anos, tratar das muitas histórias, por meio do seu acervo e de mostras vindas de outros museus e coleções, para compor as histórias da infância, da sexualidade, da loucura, das mulheres, das feministas, afro-atlânticas entre outras (MASP, s.d.).

¹²⁴ Tudo aquilo que possui um “caráter desviante”, dentro da teoria do “pânico moral”, recebe o nome de *folk devils* (diabos folclóricos). Existem dois aspectos do pânico moral: o de produzir na sociedade a necessidade de combater tudo o que seja “desviante” e, o mais atual na sociedade contemporânea, que é produzir o debate público para desafiar estereótipos e preconceitos populares. Segundo as autoras Angela McRobbie e Sarah Thornton (1995, p. 562), o *moral panic* atua em nome de uma ordem social dominante. É uma forma de orquestrar consentimento ao ativamente intervir no espaço da opinião pública e consciência social por meio de uma linguagem altamente emotiva, cujos efeitos requerem da população que “algo seja feito sobre isso”.

¹²⁵ Obra de 1938 chamada *Therese Dreaming*, que retrata uma vizinha de Balthus com idade de 12 a 13 anos, e em exposição no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque. Houve uma petição pública para retirar a obra da exposição regular do museu, porque aludia à pedofilia por parte de Balthus.

ver a mostra, não precisam pagar pela entrada e ir ao museu apenas para, depois, reclamar da sua suposta obscenidade.

Se pensarmos na *performance* de Soares, a *Corpo a Corpo em cor-pus meus*, realizada no início da década de 1970, em meio à sociedade conservadora mineira e em plena ditadura militar, ponderaríamos que haveria motivos para que ela tivesse sido censurada naquela época. A *performance* é claramente uma alusão ao sexo e à fecundação, numa época em que a mulher passava a ter controle sobre a reprodução, em virtude do lançamento da pílula contraceptiva. Uma visão oposta, portanto, ao que o regime militar esperava da mulher como detentora de base da família e elemento fundamental na sua manutenção, para manter a ordem da nação. Logo, voltamos ao ponto que censura e temas polêmicos são relativos e não deveriam ser tomados como termos absolutos.

Essa pequena digressão nesta conclusão reflete o impacto das obras de Pimentel e Soares sobre nossos questionamentos durante a pesquisa, e abriu possibilidades para temas que vão além da questão de gênero e da situação da mulher na virada dos anos de 1960 para 1970, além da ditadura militar.

Firmes em não se identificarem como feministas, Soares e Pimentel, dialogam com suas contemporâneas no exterior, mesmo sem terem tido contato com as práticas artísticas mais críticas ligadas ao feminismo, demonstrando mais uma vez que são capazes de olhar para a escuridão do seu tempo com coragem. Não tratamos de escuridão como se o feminismo representasse um problema para as artistas brasileiras, mas destacamos que Pimentel e Soares não aderiram de forma cega ao movimento, mas mantiveram uma postura crítica do que elas acreditavam ser direito das mulheres e das lutas mais revolucionárias das norte-americanas. Tanto Soares, quanto Pimentel, contribuíram para uma crítica feminina no campo da arte dentro de suas limitações, dadas as condições políticas e sociais da mulher brasileira ao final da década de 1960.

Analisando as obras de Pimentel e Soares, notamos que ambas têm uma poética bastante colorida e *à la Pop*. Soares chega a assumir o tom carnavalesco. Essa visão superficial das obras que parecem inocentes e coloridas guarda muitas camadas de complexidade e questões que renderiam outra dissertação. A existência dessas muitas camadas e o momento em que são retomadas pelo MASP foi o fio condutor que tentamos associar às duas artistas nesta dissertação.

Soares e Pimentel participaram da exposição *Radical Women*, no Hammer Museum, em que questões do corpo feminino e de gênero assumiram um tom mais

reversionista (gênero e regionalista), como artistas que ficaram à margem do sistema da arte internacional. Existem algumas discrepâncias no que tange ao conceito de marginalidade nessas grandes retrospectivas internacionais, como colocar o nome de Lygia Clark ao lado de Soares e Pimentel, porque essas artistas deram suas contribuições para a história da arte brasileira em diferentes grau e formato. Se, por um lado, Clark foi pioneira do uso do corpo na produção artística da vanguarda brasileira (e poderia entrar na lista de artista da *Radical Women*); por outro lado, o seu valor de mercado em leilões internacionais¹²⁶ a coloca como uma das artistas mais caras da América Latina¹²⁷ nos últimos anos, o que deixa a noção de marginalidade esvaziada dentro da exposição do Hammer. Talvez, a ideia de marginalidade da mulher na história e mercado de arte, como apontou Simioni e Fetter (2016), não seja relevante para as artistas brasileiras, da mesma forma que foi para as artistas norte-americanas, como para Judy Chicago, que lutou pelo reconhecimento da arte feminista no início da década de 1970.

Se houve uma marginalização da história da arte das artistas brasileiras, talvez esteja na direção do que Marta Traba (1975) considera como uma posição marginal adotada como forma de resistência dos artistas latino-americanos. Muitos artistas latinos não se deixaram dominar por correntes artísticas impostas aos seus países como uma condição para sua suposta evolução e reconhecimento dentro do sistema de arte internacional. Pimentel e Soares formam parte dessas artistas que se recusaram a se associar à arte feminista norte-americana, porque não lhes interessavam as lutas de gênero do ponto de vista de uma metrópole desenvolvida, visto que, naquele contexto em que se encontrava o Brasil, tinham outras preocupações sociais e políticas para lidar.

Enquanto a exposição *Radical Women* se prepara para vir para o Brasil, no segundo semestre de 2018, na Pinacoteca de São Paulo, após ganhar os carimbos de aprovação na metrópole artística de Nova Iorque, fica a dúvida sobre se vamos aceitar, como visitantes da mostra, a ideia de que Soares e Pimentel fizeram arte marginal, em um país marginal da América Latina, para o registro da história da arte. A curadoria de *Radical Women* revelou um objetivo positivo sobre o papel da mostra, ao ressaltar a força e a potência de artistas

¹²⁶ No leilão da Sotheby's em 28 de maio de 2014, realizado em Nova Iorque, a obra *Bicho IV* (1960) de Lygia Clark atingiu o valor de USD 1,17 milhões (acima do valor de reserva de USD 600 mil). Em 22 de novembro de 2016, um leilão de arte latino-americano na Sotheby's de Nova Iorque vendeu uma obra de Sergio Camargo por USD 312 mil, e a obra *Metaesquema* de Hélio Oiticica por USD 212 mil (SOTHEBY'S WEBSITE, s.d.).

¹²⁷ No leilão da Sotheby's, em 22 de novembro de 2016, realizado em Nova Iorque, a obra *Nina com Collar* (1929) de Frida Kahlo atingiu o valor de USD 1,8 milhões (dentro do valor de reserva entre USD 1,5 e 2 milhões) (SOTHEBY'S WEBSITE, s.d.).

latinas que não foram reconhecidas pela história da arte. Entendemos a preocupação das curadoras, e acreditamos que a intenção de tornar visível para o público norte-americano uma produção da América Latina seja válida, se considerarmos a grande população latina que hoje constitui os Estados Unidos.

No entanto, do ponto de vista da história da arte do Brasil, nos perguntamos: como queremos que essa história da arte sobre nossas artistas brasileiras seja escrita? Desse questionamento, surgem muitos outros e, em algum momento, temos que nos posicionar: quem define que a arte brasileira é marginal? E marginal em relação a quê ou a quem? Se for para resistir, como propôs Marta Traba (1975), então que sejamos marginais e também heróis, como Oiticica propõe em sua obra. No entanto, se for para ser arte marginal que ora é posicionada em mostra de *Pop Art*, ora em radicalismos latinos, então que saíamos dessa posição de escrever nas margens e passemos a completar a folha branca com a nossa caligrafia.

Os estudos de caso de Wanda Pimentel e Teresinha Soares serviram aos objetivos deste estudo exploratório sobre a produção de arte feminina e, por isso, a pesquisa não é conclusiva em relação à discussão de gênero nas artes plásticas, nem no que se refere à circulação de obras de artistas mulheres nos circuitos brasileiro e internacional de arte. Esperamos que os tópicos discutidos e os resultados encontrados sejam úteis para futuras pesquisas sobre Pimentel e Soares, bem como tragam questionamentos sobre como a arte brasileira é apropriada no exterior. Ademais, o período das décadas de 1960 e 1970 oferece amplas oportunidades de pesquisa, em termos de artistas mulheres, que merecem a atenção de estudos acadêmicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADÊMIA BRASILEIRA DE ARTES. [2002]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

ACADEMY OF AMERICAN POETS. New York, (s.d.). Disponível em: <<https://www.poets.org/>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALEXANDER, D.; RYAN, B. Dear reader. In: _____. **International pop**: catálogo. Mineapólis: Distributed Art Publishers, 2015. p. 8. Catálogo de exposição de *International Pop* no Walker Art Center, 11 abr. 2015 a 29 ago. 2016.

ALONSO, R. Seu guarda roupa é um campo de batalha. In: BECHELANY, C.; PEDROSA, A. (Org.). **Wanda Pimentel Envolvimentos**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 33-41. Catálogo de exposição artística de Wanda Pimentel no MASP em 2017.

ALZUGARAY, P. Radical Women, Hilma af Klint, Laura Lima, Valeska Soares e Rosana Paulino na programação da Pinacoteca de São Paulo em 2018. **Revista Select** online, São Paulo, 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/pioneiras-e-radicais/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil

ANDRADE, R. M. B. de; SILVA, E. H. A vida em cor de rosa: o romance sentimental e a ditadura militar no Brasil. **Revista FAMECOS - Mídia, Cultura E Tecnologia**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 41-48, 2010.

ANISTIA INTERNACIONAL. 28 de junho – Dia do Orgulho LGBTI. São Paulo, s.d., Disponível em: <<https://anistia.org.br/28-de-junho-dia-orgulho-lgbti/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ARANTES, O. B. F. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 5, n.7, p. 4-8;10-12;14-15;18;20, ago. 1983. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org>> (ICAA Record ID: 1111295). Acesso em: 10 jun. 2017.

ARAUJO, H. C. de. Quem tem medo de Teresinha Soares? **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 ago. 1973.

ASHTON, D. On Harold Rosenberg. **Critical Inquiry**. The University of Chicago Press, v. 6, n. 4, p. 615-624, Summer 1980.

ATANIA, E. S. **Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP**. 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-graduação

Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARROS, P. M. de B. A revolução sexual nos anos 70 e o pensamento contracultural de Rosie Marie Muraro. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 9, n. 18, p. 98-108, set./dez. 2017.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

BECHELANY, C. Acontecimentos. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 71-83. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

BENTO, A. O humanismo de Ismael Nery. **GAM – Galeria de Arte Moderna**, p. 8-9, dez. 1966.

BIBLIOTECA NACIONAL Digital do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

BIENAL DE SÃO PAULO (Brasil). **I Bienal de Arte de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1951. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

BIENAL DE SÃO PAULO (Brasil). **IX Bienal de Arte de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1967. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec90c64>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

BORTOLOTTI, M. Passagem de Sartre pelo Brasil teve muita imprensa e pouca filosofia. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 26 mar. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1252007-passagem-de-sartre-pelo-brasil-teve-muita-imprensa-e-pouca-filosofia.shtml>>. Acesso: 10 jan. 2018.

BOURDIEU, P. Cultural Reproduction and social reproduction. In: BROWN, Richard (org.) **Knowledge, Education, and cultural change**. Londres: Tavistock Publications, 1973, p. 71-112.

_____. **Distinction: a social critique of the judgement of taste**. Londres: Routledge, 1984.

BRETT, G. Uma cronologia de encontros. 1964-2005. In: MACIEL, K. **Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 16-31.

BRITO, R. Análise do Circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5- 6, set./nov. 1975.

BRUM, E. **Não matei por amor**. [2006]. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR75229-6014,00.html>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

BULHÕES, M. A. (Org.). **As novas regras do Jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

BUTLER, C. H. Art and feminism: an ideology of shifting criteria. In: _____. **WACK! Art and the feminist revolution**: catálogo. Los Angeles: Museum of Contemporary Art (MOCA), 2007. p. 14-23. Catálogo de exposição artística do MOCA, 4 mar. 2015 a 16 jul. 2007.

_____. The feminist present: women artists at MOMA. In: BUTLER, C. H.; SCHWARTZ, A. **Modern women: women artists at the Museum of Modern Art**. New York: Museum of Modern Art, 2010. p. 13-27.

_____. **Gender Trouble**. New York: Routledge, 2006.

CAMNITIZER, L. **Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation**. Austin: University of Texas Press, 2007.

CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CASTREE, N.; KITCHIN, R.; ROGERS, A. **A Dictionary of Human Geography**. Oxford University Press, 2013.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, M. de. **The practice of everyday life**. Berkeley: University of California Press, 1984.

CHICAGO, J.; SCHAPIRO, M. A Feminist Art Program. **Art Journal**, v. 31, n. 1, p. 48-49, Autumn 1971. Disponível em: <URL: <http://www.jstor.org/stable/775636>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

COCCHIARALE, F. sem título. In: LABRA, D. **Wanda Pimentel**: catálogo. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010. Catálogo de exposição artística de Wanda Pimentel em 2010.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RISÉRIO, Antônio et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

CORDEIRO, W. Realismo: musa da vingança e da tristeza. **Habitat**, n. 83, p. 45-48, may-june, 1965. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org> (ICAA Record ID: 1110839)>. Acesso em: 15 abr. 2017.

CORREA, M. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, n. 16, p.13-30, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a02.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

COUTO, M. F. M. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica a exposição Nova Objetividade Brasileira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan./jun. de 2012.

COUTINHO, W.; ARAGÃO, C. **Opinião 65**: catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. Catálogo da exposição de comemoração dos 30 anos de realização da exposição Opinião 65, 17 de maio a 16 de julho de 1995.

COWAN, B. A. **Securing sex: Morality and repression in the making of cold war Brazil**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

DANTO, A. C. **Andy Warhol**. New Haven: Yale University Press, 2009. Disponível em: <<http://0-lib.myilibrary.com/mercury.concordia.ca/Open.aspx?id=235201>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

DERCON, C. Director's foreword. In: MORGAN, J.; FRIGERI, F. (Ed.). **The world goes pop**: catálogo. London: Tate Publishing, 2015. p. 73-94. Catálogo de exposição de *Pop Art* no Tate Modern de Londres, 17 set. 2015 a 24 jan. 2016.

DIAS, A. et al. "Declaração de princípios básicos da vanguarda." In: **Objeto de arte: Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org> (ICAA Record ID: 1110371)>. Acesso em: 22 mai. 2017.

DUARTE, P. S. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUBY, G; PERROT, M. **A history of women in the West**. Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

FABBRINI, R. O fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. **Cadernos de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 111-119, 2006.

FAJARDO-HILL, C. A arte erótica singular de Teresinha Soares. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 37-47. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

_____. **A entrevista do “Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 – Cecilia Fajardo-Hill and Theresa Sotto”**. Entrevistadora: Theresa Sotto. Los Angeles: youtube vídeo, [2017]. 8.52 min. Produzido por Hammer Museum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VeQRsmXKB7o>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

FAVARETTO, C. **Tropicália – Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FICO, C. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 251-286, dez. 2002.

FILHO, A. Discurso de recepção a Rachel de Queiroz. nov. 1977. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 10 ago. 2018.

FINO, P. M.; QUEIROZ, O. O uso dos estereótipos turísticos durante o regime militar brasileiro. *Dos Algarves: A Multidisciplinary e-Journal*, v. 30, p. 97-111, 2017. DOI: 10.18089/DAMeJ.2017.30.8

FOUCAULT, M. **Dits et écrits: 1954-1975**. Paris, Gallimard, v. 4.

_____. **Discipline and punish: the birth of the prison**. Tradução do francês por Alan Sheridan. New York: Second Vintage Books, 1995.

FREITAS, A. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC-USP, 2013.

FRIGERI, F. 1966 in the world of pop. In: MORGAN, J.; FRIGERI, F. (Ed.). **The world goes pop**: catálogo. London: Tate Publishing, 2015. p. 43-58. Catálogo de exposição de *Pop Art* no Tate Modern de Londres, 17 set. 2015 a 24 jan. 2016.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. **Propostas 65**: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1965. Catálogo da exposição e debates sobre aspectos de realismo atual no Brasil, 14 de dezembro de 1965.

GABAGLIA, M. R. Ela ganha todas as bienais da excentricidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1971.

GASPARI, E. **A ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRAMSCI, A. An Antonio Gramsci reader. FORGACS, D. (Ed.), Nova York: Schocken Books, 1988.

GOTTI, S. Um pop pantagruélico: a “arte erótica de contestação” de Teresinha Soares. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 85-97. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

GUERCHMAN, R. Roupas dentro do corpo. **Malasartes**. Rio de Janeiro: Imprinta, n. 1, p. 20-23, set./nov. 1975.

GULLAR, Ferreira et al. **Manifesto Neoconcreto**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 15 mar. 1959. Suplemento Dominical, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=manifesto%20neoconcreto. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. Opinião 65. **Revista Civilização Brasileira**, v. I, n. 4, p. 221- 225, set. 1965. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org>> (ICAA Record ID: 1090530). Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. Arte Neoconcreta: uma contribuição brasileira. In: _____. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Versão original publicada em 1962).

HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. The spectacle of the 'Other'. In: HALL, S. (Ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: The Open University/SAGE, 1997.

_____. Cultural Identity and Cinematic Representation. **Framework: The Journal of Cinema & Media**. v. 36, p. 68-82, 1997.

HISTÓRIA DA POLÍCIA OPERACIONAL INVESTIGATIVA. Décadas II: 60 – Anos de Chumbo. [1965]. Disponível em: <<http://www.cyberpolicia.com.br/historia/decadas/166-decada-60>>. Acesso em: 30 de jul. 2018.

HOBAN, P. We're Finally Infiltrating. **ARTNEWS**, New York, 2 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2007/02/01/were-finally-infiltrating/>>. Acesso em: 01 dez 2017.

HOLLANDA, H. B. de. Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective. **Journal of Latin American Cultural Studies**. v. 11, n. 3, 321-331, Dec. 2002.

_____. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. **Exposição Manobras Radicais**. 15 set. 2016. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/exposicao-manobras-radicais-2006/>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

_____. **Pós-feminismo**. 14 set. 2017. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/pos-feminismo/>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

HUYSEN, A. Geographies of Modernism in a Globalizing World. **New German Critique**, Durham, n. 100, p. 189-207, (2007, winter).

_____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.

HUBERMAN, D. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: V. Casa Nova, M. Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

JAMESON, F. **A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo**. (Texto original publicado em 1998) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: EDUSP/Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

JOHN CAGE TRUST. New York, (s.d.). Disponível em: <<http://johncage.org/about.html>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

KRAUSS, R. In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008). **October**, Massachusetts, v. 127 p. 155-157, winter 2009.

LAGNADO, L. Desordem e erotismo em Wanda Pimentel. In: BECHELANY, C.; PEDROSA, A. (Org.). **Wanda Pimentel Envolvimentos**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 43-51. Catálogo de exposição artística de Wanda Pimentel no MASP em 2017.

LEMINSKI, P. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

MACBA collection. Arxiu Tucumán Arde. Barcelona, 2008. Disponível em: <<https://www.macba.cat/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MACROBBIE, A; THORTON, S. L. Moral Panic for multi-mediated social worlds. **The British Journal of Sociology**, London, v. 46, n. 4, p. 559-574, dez. 1995.

MAIOLINO, A. M. **Tudo começa pela boca**. (entrevista com a artista Anna Maria Maiolino). Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 29, p. 6-25, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

MARCUSE, H. **Eros e a Civilização**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999. (versão original foi publicada em 1955).

MARCZAL, E. S. Sobre a unidade em torno de um caneco: futebol, política e imprensa na vitória “brasileira” na copa do mundo de 1970. **Revista de História do Esporte**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 1-27, jul./dez. 2013.

MARQUES, J. A.; CORNISH, P. B. Coleções Privadas em Acervos de Museus de Arte Públicos: o caso da Cid Collection. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 144-159, 2015.

MASP. **Lista de exposições passadas**. São Paulo, s.d. Disponível em: <<https://masp.org.br/>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

_____. **Maria Auxiliadora: Vida Cotidiana, Pintura e Resistência**. 2018. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MCLUHAN, M., FIORE, Q., & AGEL, J. **The medium is the message: An inventory of**

effects. Corte Madera, CA: Gingko Press, 1996.

MERCE CUNNINGHAM TRUST. New York, (s.d.). Disponível em: <<https://www.mercecunningham.org/>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

MERRIAN WEBSTER dictionary. s.d. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

MESQUITA, A. **Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência**. São Paulo: edição do autor, 2015.

MINIOUDAKI, K. Feminist eruptions in pop, beyond border. In: MORGAN, J.; FRIGERI, F. (Ed.). **The world goes pop**: catálogo. London: Tate Publishing, 2015. p. 73-94. Catálogo de exposição de *Pop Art* no Tate Modern de Londres, 17 set. 2015 a 24 jan. 2016.

MORAIS, F. Realista e erótica, minha arte é como a cruz para o capeta. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 48-59. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

_____. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1969, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&PagFis=79001&Pesq=wanda%20pimentel>. Acesso em: 10 mar. 2017

_____. Wanda Pimentel e a estética da solidão (texto original de ago. de 1994). In: LABRA, D. **Wanda Pimentel**: catálogo. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010. Catálogo de exposição artística de Wanda Pimentel em 2010.

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 64, p. 45- 59, jan./fev. 1970. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org> (ICAA Record ID: 1110685)>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MORGAN, J. Political pop: an introduction. In: MORGAN, J.; FRIGERI, F. (Ed.). **The world goes pop**: catálogo. London: Tate Publishing, 2015. p. 15-28. Catálogo de exposição de *Pop Art* no Tate Modern de Londres, 17 set. 2015 a 24 jan. 2016.

MOURA, R. Quem tem medo de Teresinha Soares?. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 17-35. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

MOURA, R.; BECHELANY, C. “O Artista e a Arte são um, não se dividem”. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 98-105. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

MURA, C. **Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70**. São Paulo: Alameda, 2013.

MURARO, R. M. **A Libertação Sexual da Mulher**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

NIETZSCHE, F. W. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOCHLIN, L. **Women, Art, and Power and Other Essays**. EUA: Westview Press, 1988. (original foi publicado em jan. 1971). Disponível em: <http://www.thinker.com/files/whynogreatwomenartists_4.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2017.

OITICICA, H. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: FERREIRA, G. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OITICICA, H. Esquema geral da nova objetividade. In: **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org> (ICAA Record ID: 1110372). Acesso em: 10 jun. 2016.

OXFORD ART ONLINE. Oxford, (s.d.). Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

PAPE, L. EAT ME – a gula ou a luxúria?. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 22-23, dez./jan./fev. 1976.

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

PEDROSA, A. Eu falo o tempo todo de caos. In: BECHELANY, C.; PEDROSA, A. (Org.). **Wanda Pimentel Envolvimentos**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 73-79. Catálogo de exposição artística de Wanda Pimentel no MASP em 2017.

PEDROSA, A.; SÁ, J. Wanda Pimentel: envolvimentos. In: BECHELANY, C.; PEDROSA, A. (Org.). **Wanda Pimentel Envolvimentos**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 20-31. Catálogo de exposição artística de Wanda Pimentel no MASP em 2017.

PEDROSA, M. Quinquilharia e Pop Art. In: AMARAL, A. (Org.). **Mário Pedrosa - Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Texto original publicado em 1967).

_____. Do Pop Americano ao Sertanejo Dias. In: ARANTES, O. (Org.). **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Texto original publicado em 1967).

_____. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: FERREIRA, G. (org.). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Texto original publicado em 1966).

PEREIRA, C. A. M.; HOLLANDA, H. B. **Patrulhas ideológicas marca reg.:** arte e engajamento em debate. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

PHELAN, P. The returns of touch: feminist performances, 1960-80. In: BUTLER, C. H. **WACK! Art and the feminist revolution**: catálogo. Los Angeles: Museum of Contemporary Art (MOCA), 2007. p. 346-362. Catálogo de exposição artística do MOCA, 4 mar. 2015 a 16 jul. 2007.

PINHEIRO, A. M. B. Rosie Marie Muraro: pensamento, subjetividade e ação. In: **XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**. 2015, Florianópolis. Anais Eletrônicos. Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427833791_ARQUIVO_Trabalho-ANPUH-2015-Def.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PONTUAL, R. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 16 abr. 1971, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pescq=roberto%20pontual>. Acesso em: 03 jan. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Dissensus: on Politics and Aesthetics**. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

RAMÍREZ, M. C. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Global conceptualism: points of origin 1950s-1980s**: catálogo. New York: Distributed Art Publishers, 1999. p. 53-72. Catálogo de exposição artística no Queens Museum of Art em 1999.

_____. Beyond the fantastic: framing identity in U.S. exhibitions of Latin American art. In: OLEA, H.; RAMÍREZ, M. C.; YBARRA-FRAUSTO, T. **Resisting Categories: Latin American and/ or latino?** Houston: The Museum of Fine Arts, 2012, p. 917-935. (texto original publicado em 1992).

REIS, P. **Arte de Vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIBEIRO, M. A. **Teresinha Soares: depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. **Revista Porto Alegre**. Porto Alegre, v. 19, n. 33, 2012.

_____. O corpo na poética de Teresinha Soares. In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 60-69. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

RIDENTI, M. **Em busca do Povo Brasileiro**. Artistas da evolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unifesp, 2005.

SARTI, C. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. In: **XXI Congresso Internacional da LASA** (Latin American Studies Association), 1998, Illinois.

Anais eletrônicos. Illinois, 1998. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Sarti.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

SCHNEIDER, B. E. Second Wave Feminism. In: O'BRIEN, J. (ed.). **Encyclopedia of Gender and Society**. Thousand Oaks, Canadá: SAGE Publications, 2009. p. 910-917. v. 2.

SCOTT, J. W. Women in history. The modern period. **Past & Present**. Oxford: n. 101, p. 125-157, nov. 1983.

_____. **Feminism & History**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

SEBASTIÃO, W. Mostra de pinturas e desenhos da carioca Wanda Pimentel está em cartaz (entrevista com Wanda Pimentel). **Webpage da publicação UAI**, 13 out. 2013. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/10/13/noticia-e-mais,147365/pop-a-brasileira.shtml>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SELLTIZ, C. et al. **Métodos de Pesquisa nas Relações Sociais**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: EPU, 1974.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas Latino-Americanas**. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP, Iluminuras, FAPESP, 1995.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SHTROMBERG, E. **Art Systems: Brazil & the 1970s**. Austin: University of Texas Press, 2016.

SIMIONI, A. P. C. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 375-388, jan./jun. 2011.

_____.; FETTER, B. Brazilian female artists and the market. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 35.02, n. 105, p. 241-255, jul. 2016. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/09/13_AnaPaula_105_p240a256.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

_____. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, FAPESP. 2009.

SMITH, B. G. Encyclopedia of European Social History. Stearns, P. N. (Ed.), **Methods & Theory/Periods/Regions, Nations, Peoples/Europe & the World**. Detroit: Charles Scribner's Sons, 2001. p. 95-104. v. 1.

SOARES, T. O artista e a arte são um, não se dividem. Entrevista. [21 dez. 2016] In: PEDROSA, A.; MOURA, R. (Org.). **Quem tem medo de Teresinha Soares?:** catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 98-97. Catálogo de exposição artística de Teresinha Soares no MASP em 2017.

SOTHEBY'S WEBSITE. Lista de obras leiloadas. Londres, s.d. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en.html>. Acesso em: 28 dez. 2017.

SOUSSLOFF, C. M. Jackson Pollock's Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space. **The Drama Review**, v. 48, n. 1, p. 60-78, Spring 2004. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary;jsessionid=DF6E7B0450F2C4939223100B13DB82FB?doi=10.1.1.550.2543>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

STUDART, H. **Mulher. Objeto de Cama e Mesa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

TATE MODERN. **Lista de exposições realizadas no Tate Modern**. Londres, 2014. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/henri-matisse-cut-outs>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

THE ART STORY. New York, (s.d.). Disponível em: <<http://www.theartstory.org/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

THOMPSON, D. N. **The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

THE ART STORY, s.d. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-schwitters-kurt.htm>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

TRABA, M. The problem of the “Existence” of the Latin American Artist. In: OLEA, H.; RAMÍREZ, M. C; YBARRA-FRAUSTO, T. **Resisting Categories: Latin American and/or latino?** Houston: The Museum of Fine Arts, 2012, p. 749-753. (texto original publicado em 1975).

TRIZOLI, T. **Trajetórias de Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira**. 2011. 288 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VEIGA, A. M. Minissaias, militâncias, revoluções e gênero na última ditadura Argentina. **Cadernos Pagu**, v. 36, p. 389-394, 2011. DOI:10.1590/S0104-83332011000100015

YOUTUBE vídeo Grupo Rex – Abertura da Rex Gallery and Sons – The Creative Person entrevista Wesley Duke Lee (1966). Canal do Youtube de superstardiscodancer. 27 out 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_uE9BOqKrWo>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ZÍLIO, C. Carlos Zílio. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 28, set./nov. 1975.

WU, C. T. **A privatização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2006.

APÊNDICE A – NOTA SOBRE IDENTIDADE CULTURAL

Este apêndice tem como objetivo chamar a atenção para um aspecto importante dentro desta pesquisa, que é o de situar o trabalho como uma entre tantas as possibilidades para compor a história da arte a partir de trajetórias e obras de mulheres artistas, nas décadas de 1960 e 1970.

Então se faz importante o conceito de identidade cultural, que na visão de Stuart Hall (1989), é como algo em processo, logo nunca estará completa e sim em constante produção. Então ao estudarmos Teresinha Soares e Wanda Pimentel tratamos de uma parcela da população brasileira, composta por mulheres brancas de classe média e alta, e com acesso a educação e o circuito artístico. Logo, nossa pesquisa traz um ponto de vista específico do que foi ser uma artista mulher em meio a uma sociedade que proporcionava raras oportunidades para exporem suas obras e participarem do circuito cultural de forma crítica e marcante.

Wanda Pimentel e Teresinha Soares tiveram trajetórias distintas de outras artistas dentro do período aqui estudado. Por exemplo, o MASP também organizou uma exposição com as obras da artista Maria Auxiliadora, entre 10 mar. e 02 jun. de 2018, logo após as exposições de Soares e Pimentel. Auxiliadora também foi uma artista que foi pouco estudada e exibida no circuito nacional, e da mesma forma que Soares e Pimentel ela produziu obras que retratam a vida da mulher brasileira sob a ditadura ao final da década de 60 e início de 70. O que fundamentalmente diferencia Auxiliadora das artistas desta pesquisa é o local de onde ela vê o mundo.

Auxiliadora era uma mulher negra, autodidata, “de origem humilde [e] descendente de escravos” (MASP, 2018). As obras de Auxiliadora, assim como as de Pimentel e Soares, retratam a vida cotidiana, mas com um viés diferente que reflete o seu local de origem que divide com familiares: os subúrbios da Casa Verde e Brasilândia, na capital de São Paulo (MASP, 2018). Logo, as pinturas de Auxiliadora não mostram aparelhos eletrodomésticos e automóveis que eram acessíveis apenas as classes altas, como nas obras de Pimentel, e nem aparelhos de televisão, recortes de jornais e filmes como retratado por Soares. Auxiliadora passou poucos anos na escola porque precisou trabalhar para ajudar na renda familiar, e sua profissão foi doméstica e passadora (GELEDES, 2009).

Essa pequena digressão a respeito da artista Auxiliadora serve para ressaltar que tratamos da identidade da mulher brasileira pelo prisma específico de duas artistas que vinham de uma classe com maior poder econômico, portanto tinham mais acesso a informação e ao circuito de arte. No entanto, não se trata de menosprezar as trajetórias de duas artistas marcantes das décadas de 1960 e 1970, que assim como Auxiliadora, não tiveram destaque nas narrativas acadêmicas brasileiras. Trata-se de um exercício consciente de mostrar que existem diversas mulheres participantes na história da arte brasileira, e que falar de Soares e Pimentel nos abre uma fresta para o futuro de outras possíveis histórias da arte, logo nosso trabalho se posiciona como uma potência para o futuro e não uma narrativa hermética.

Finalmente, gostaríamos de tratar da posição da pesquisadora que assim como as artistas nesta dissertação, escreve do ponto de vista de uma mulher branca, de classe média e com nível superior. Portanto, nos colocamos neste estudo como facilitadoras para criarmos e imaginarmos uma comunidade de artistas mulheres que buscam ser representadas dentro de um cenário cultural e acadêmico em que ainda enaltecem nossos próprios artistas “canônicos” dentro da história da arte brasileira.